



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

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

Η μεταθεατρικότητα στις *Βάκχες* του Ευριπίδη και στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη. Μία συγκριτική μελέτη της τραγωδίας και της κωμωδίας.

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Αναστασίας Κουρούβανη

Διπλωματούχου Τμήματος: Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας του
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

2012

Επιβλέπων Καθηγητής: Φουντουλάκης Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής του Πανεπιστημίου Κρήτης. **Συνεπιβλέποντες:** Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Καθηγητής του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Γεωργούση Μαρία, Διδάκτωρ αρχαίας ελληνικής φιλολογίας.

Καλαμάτα, Αύγουστος 2019

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1.ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
2.Ο ΝΕΟΛΟΓΙΣΜΟΣ «ΜΕΤΑΘΕΑΤΡΟ» ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΔΗΛΩΣΕΙΣ ΤΟΥ....	9
2.1 Οι καταβολές του μεταθέατρου και οι προεκτάσεις του στο αρχαίο δράμα. Μια εννοιολογική διασαφήνιση και ειδολογική προσέγγιση του όρου.....	9
2.1.1 Η συμβολή των νέων λογοτεχνικών θεωριών στον τρόπο προσέγγισης των λογοτεχνικών έργων και η ανάδυση του πρώτου μεταθεατρικού ρεύματος.....	11
2.1.2 Η μετατραγική θεωρία και οι πρώτες μεταθεατρικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος.....	16
2.1.3 Η μεταθεατρική θεωρία παγιώνεται ως ένας νέος τρόπος προσέγγισης του αρχαίου δράματος.....	20
2.2 Η δραματική ψευδαίσθηση του αριστοτελικού θεάτρου και η άρση της στην τραγωδία και την κωμωδία ως ένδειξη μεταθεατρικότητας.....	30
3. Η ΜΕΤΑΤΡΑΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ <i>ΒΑΚΧΩΝ</i> ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ.....	38
3.1 Μία ανασκόπηση των κυριότερων ερμηνευτικών προσεγγίσεων των <i>Βακχών</i> και η μετατραγική ερμηνεία.....	38
3.1.1 Η θεωρία της Παλινωδίας.....	40
3.1.2 Η ορθολογιστική θεωρία.....	41
3.1.3 Η αντιορθολογική ερμηνεία.....	42
3.1.4 Η σχόλη των ανθρωπολόγων του Παρισιού.....	43
3.1.5 Η μετατραγική θεωρία.....	43
3.2 Αναζήτηση των μετατραγικών στοιχείων στις <i>Βάκχες</i>	49
3.2.1 Ο θεός Διόνυσος ως εσωτερικός σκηνοθέτης	49
3.2.2 Το θαύμα του παλατιού (στ. 576-659).....	54
3.2.3 Η μεταμφίεση, η δημιουργία ενός ρόλου επί σκηνής και το στοιχείο της θέασης.....	62

3.2.4 Η τελετουργική πομπή και ο θάνατος του Πενθέα,,,,,,	69
3.2.5 Το αυτοαναφορικό προσωπείο	75
3.2.6 Συμπεράσματα	79
4. ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ, Η ΜΙΜΗΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΤΑΘΕΑΤΡΟ ΣΤΙΣ ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ	81
4.1 Στοιχεία που συνθέτουν τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα των <i>Θεσμοφοριαζουσών</i>	81
4.1.1 Η πρόσληψη του θεατρικού ρόλου μέσω των θεωριών μίμησης του Αγάθωνα και το έργο στο πλαίσιο ενός νέου έργου	88
4.1.2 Η μεταμπίεση του Συγγενή, του δραματικού ήρωα που καθίσταται ηθοποιός στο πλαίσιο του έργου	99
4.2 Η θεατρική αναπαράσταση της τελετουργίας του Θεσμοφορίου και η ανατροπή των κοινωνικών ρόλων	103
4.2.1 Η είσοδος του Συγγενή στην τελετή του Θεσμοφορίου, η εγκιβωτισμένη παράσταση και οι γυναίκες ως άνδρες στην Εκκλησία του Δήμου	106
4.2.2 Οι παρωδούμενες τραγωδίες του Ευριπίδη και το μεταθέατρο	116
4.2.3 Συμπεράσματα	120
5. ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΚΧΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΩΝ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑΣ	123
5.1 Ο Συνεκτικός θεματικός κρίκος των <i>Βακχών</i> και των <i>Θεσμοφοριαζουσών</i>	123
5.1.1 Η λειτουργία της μίμησης και της μεταμπίεσης στις <i>Βάκχες</i> και στις <i>Θεσμοφοριάζουσες</i>	125
5.1.2 Η σύγκριση της αυτοαναφορικότητας στις <i>Βάκχες</i> και στις <i>Θεσμοφοριάζουσες</i>	132
6. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	135
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	139

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η ολοκλήρωση μίας διπλωματικής εργασίας είναι αναμφισβήτητα έργο απαιτητικό, έργο το οποίο χωρίς τη σύμπραξη και την υποστήριξη των διδασκόντων δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Ανδρέα Φουντουλάκη για τις καίριες παρατηρήσεις που μου έκανε κατά τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας μου, όπως επίσης και όλους τους διδάσκοντες του μεταπτυχιακού προγράμματος της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας οι οποίοι στάθηκαν δίπλα μας αρωγοί σε κάθε μας προσπάθεια.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο μελέτης της παρούσης διπλωματικής εργασίας είναι η πραγμάτευση του σχετικά σύγχρονου όρου «μεταθέατρο». Το «μεταθέατρο» είναι ένας νεολογισμός που πλάστηκε από την ελληνική πρόθεση -μετά και τη λέξη θέατρο, το οποίο σημαίνει ένα επίπεδο πέρα από. Από τη σημασία που προσδίδει η πρόθεση -μετά στη λέξη θέατρο, αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ως ένας νέος τρόπος πρόσληψης, ερμηνείας και προσέγγισης της θεατρικής πράξης, μία πιο εξελιγμένη μορφή θεάτρου. Οι περισσότεροι μελετητές το προσεγγίζουν μέσα από τη σχέση που αναπτύσσει το κοινό με τους συντελεστές της παράστασης, δηλαδή πόσο συμμετέχει αυτό, σε ποιο βαθμό ταυτίζεται με αυτό που βλέπει και κατά πόσο συνειδητοποιεί τη διφυή υπόστασή του. Για αυτό όροι που χρησιμοποιούνται ώστε να το προσδιορίσουν είναι η «αυτοαναφορικότητα» και η «αυτοσυνειδησία», τα οποία θεωρούνται και τα κύρια γνωρίσματά του.

Εισηγητής του όρου αυτού, ήταν ο κριτικός και θεατρικός συγγραφέας *Lionel Abel* το 1960. Η μελέτη του *Metatheatre: A new View of Dramatic Form* αποτέλεσε την αρχή αυτής της θεωρίας. Τη δεκαετία λοιπόν του '60 εισάγεται για πρώτη φορά στο χώρο της λογοτεχνίας η έννοια του «μεταθέατρου», η οποία συνδέθηκε κυρίως με έργα του νεότερου θεάτρου από το σαιξπηρικό δράμα έως το θέατρο του παραλόγου, ενώ ύστερα από την καθοριστική μελέτη του *Charles Segal Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, τη δεκαετία του 1980, το ενδιαφέρον των κλασικών μελετητών στρέφεται προς την μεταθεατρική προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Η μεταθεατρική προσέγγιση του αρχαίου δράματος απασχόλησε αρκετά τους μελετητές και αποτέλεσε αντικείμενο διαφωνίας. Κύριος προβληματισμός ήταν, εάν και κατά πόσο είναι δόκιμο να κάνουμε λόγο για μεταθέατρο στο αρχαίο δράμα, δεδομένου των δραματικών συμβάσεων των δύο δραματικών γενών, κυρίως όμως της αρχαίας τραγωδίας, της οποίας ο στόχος σύμφωνα με τον αριστοτελικό ορισμό είναι η μέθεξη των θεατών στα ψευδαισθησιακά δρώμενα της παράστασης, ώστε να επέλθει η κάθαρσις. Εάν αναλογισθεί κανείς πως το μεταθέατρο είναι συνταυτισμένο με την αναίρεση ή τον επαναπροσδιορισμό της δραματικής ψευδαίσθησης, της ταύτισης και της δραματικής φαντασίας τότε ευλόγως τίθενται ανάλογοι προβληματισμοί, για το εάν η αρχαία τραγωδία αποτελεί πρόσφορο έδαφος για τέτοιου είδους προσεγγίσεις και θεωρίες. Ωστόσο, μέσα από την πληθώρα των βιβλιογραφικών μελετών,

διαφαίνεται πως το μεταθέατρο δεν συνεπάγεται απαραίτητα την διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης. Αντιθέτως, το μεταθέατρο μπορεί να προωθήσει την ευρύτερη κατανόηση των δραματικών έργων μέσα από την ερμηνεία σημείων που ο ίδιος ο δραματικός ποιητής εφιστά την προσοχή των θεατών. Όπως θα δούμε το μεταθέατρο εξειδικεύεται ανάλογα το είδος που προσδιορίζει. Έτσι, γίνεται λόγος για μεταδράμα, μετατραγωδία, (metafiction), (metaplay), προφανώς πρόκειται για συνώνυμους όρους, που ωστόσο έχουν κάποιες λεπτές σημασιολογικές διαφορές, όπως διαφαίνεται από την έρευνα. Στην παρούσα εργασία θεωρήθηκε ενδιαφέρουσα η συνεξέταση και παρουσίαση έργων από τα δύο είδη της δραματικής ποιήσης με στόχο να αναδειχθούν οι όποιες ομοιότητες ή διαφορές εφόσον υπάρχουν, αλλά και να κατανοηθούν οι μεταθεατρικές τεχνικές στην κωμωδία και στην τραγωδία. Η επιλογή εξέτασης των *Βακχών* και των *Θεσμοφοριαζουσών* συνίσταται στην κοινή θεματική προβληματική που αυτά παρουσιάζουν αλλά και σε μία υποδόρια διακειμενικότητα που παρατηρείται ανάμεσά τους. Στόχος λοιπόν τίθεται η ανάδειξη των μεταθεατρικών αυτών στοιχείων και η ερμηνευτική προσέγγισή τους υπό το πρίσμα αυτής της θεωρίας, ώστε να εξαχθούν γενικά συμπεράσματα σχετικά με την κωμική και τραγική μεταθεατρικότητα.

Η εργασία απαρτίζεται από τέσσερα διακριτά κεφάλαια, το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας. Στόχο έχει να παρουσιάσει τα χαρακτηριστικά του μεταθέατρου με στόχο την ευρύτερη κατανόηση του όρου από τις απαρχές του έως τώρα. Αυτό θα επιτευχθεί μέσω της ιστορικής αναγωγής του όρου. Η ιστορική αυτή επισκόπηση κρίνεται αναγκαία, καθώς έτσι αναδεικνύεται το χρονικό σημείο που το φιλολογικό ενδιαφέρον των μελετητών στρέφεται προς τη μεταθεατρική προσέγγιση των αρχαίων δραμάτων. Το οποίο πυροδοτήθηκε, ύστερα από τις εξελίξεις που σημειώθηκαν στον χώρο των θεατρικών σπουδών με την ανάδυση των νέων λογοτεχνικών θεωριών, που γνώρισαν ιδιαίτερη ανάπτυξη τον 20^ο αιώνα. Οι λογοτεχνικές αυτές θεωρίες αποτέλεσαν το εφαλτήριο των μελετητών για άλλου είδους προσεγγίσεις των αρχαίων έργων, οι οποίες άρχισαν σταδιακά να ξεφεύγουν από τον στενά προκαθορισμένο και παραδοσιακό τρόπο πρόσληψης και ερμηνείας. Έτσι, θα παρουσιασθεί το πρώτο μεταθεατρικό ρεύμα το οποίο συνδέεται με τη μελέτη του σαιξπηρικού δράματος, και ύστερα θα γίνει αναφορά στη μετατραγική θεωρία και τις πρώτες μεταθεατρικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος. Η τρίτη υποενότητα αφορά μία παρουσίαση των κυριότερων μελετών

σχετικά με τη μεταθεατρική προσέγγιση, οι οποίες συνέβαλαν στην παγίωση της θεωρίας αυτής, στο αρχαίο δράμα. Το δεύτερο υποκεφάλαιο θα εξετάσει τους όρους της δραματικής ψευδαίσθησης και ταύτισης στα δυο δραματικά γένη, της κωμωδίας και της τραγωδίας μέσω μίας σύντομης βιβλιογραφικής επισκόπησης. Στόχος καθίσταται η συγκριτική παρουσίαση μελετών που υποστηρίζουν ή αντιμάχονται την άρση ή μη της δραματικής ψευδαίσθησης στα δύο δραματικά γένη.

Το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει τις *Βάκχες* του Ευριπίδη υπό το πρίσμα της μετατραγικής θεωρίας. Αρχικά, στην πρώτη ενότητα κρίνεται σκόπιμο να γίνει μία συνοπτική παρουσίαση των κυριότερων ερμηνευτικών προσεγγίσεων εκ των οποίων είναι και η μετατραγική προσέγγιση, ώστε να υπογραμμιστεί η πολυσημία του παρόντος έργου. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα αναλυθούν συγκεκριμένα χωρία των *Βακχών* με στόχο την αναζήτηση και την ανάδειξη μετατραγικών στοιχείων. Οι σκηνές που θα αναλυθούν είναι ο πρόλογος, όπου ο Διόνυσος λαμβάνει ανθρώπινη μορφή και εμφανίζεται στους ανθρώπους, το θαύμα του παλατιού, η μεταμφίεση του Πενθέα, η δημόσια πομπή του και ο θάνατός του, το αυτοαναφορικό προσωπείο του Διονύσου, το οποίο έχει θεωρηθεί αμφίσημο λόγω του ότι είναι χαμογελαστό. Ακολουθούν τα συμπεράσματα του δευτέρου κεφαλαίου.

Το τρίτο κεφάλαιο εξετάζει τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη και στόχο έχει να αναδείξει τη μεταθεατρικότητα της κωμωδίας, που είναι καταφανώς πιο έκδηλη από αυτή της τραγωδίας. Σημείο αφετηρίας του παρόντος κεφαλαίου θα αποτελέσουν οι αισθητικές θεωρίες που διατυπώνει ο δραματικός ποιητής Αγάθων, σχετικά με τους ρόλους που πλάθει και αναπαριστά αλλά και η παράσταση που δίδει στο πλαίσιο του έργου. Ο Αγάθων λόγω της αμφίσημης παρουσίας του θα μονοπωλήσει το ενδιαφέρον τόσο του Συγγενή όσο και των θεατών, ενώ θα καθορίσει την εξέλιξη της πλοκής. Ύστερα, θα αναλυθεί η μεταμφίεση του Συγγενή του Ευριπίδη, καθώς ο ίδιος αναλαμβάνει έναν νέο ρόλο στο πλαίσιο ενός ρόλου, θέτοντας σε εφαρμογή τις θεωρίες του Αγάθωνα. Τα στοιχεία που προβάλλονται συνεχώς εδώ είναι αυτά της μίμησης και της αναπαράστασης. Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά τη θεατρική αναπαράσταση της τελετουργίας, την είσοδο του Συγγενή του Ευριπίδη στην τελετή, όπου δίνει την παράσταση για την οποία προηγουμένως είχε προετοιμαστεί, ενώ θα γίνει λόγος για την αναπαράσταση της Εκκλησίας του Δήμου και το στοιχείο της μίμησης που προβάλλεται ως το κυρίαρχο στοιχείο της σκηνής.

Τέλος ακολουθούν οι παρωδούμενες τραγωδίες του Ευριπίδη και τα συμπεράσματα του τρίτου κεφαλαίου.

Το τέταρτο κεφάλαιο αποτελεί μία συγκριτική αποτίμηση των δύο έργων ως προς τη μεταθεατρικότητα και τη λειτουργία της. Στην πρώτη ενότητα θα υπογραμμιστεί ο κεντρικός θεματικός άξονας των δύο έργων, ο οποίος παρουσιάζει μία κοινή προβληματική σχετικά με θέματα της πόλεως και του οίκου, αλλά και με θέματα σχετιζόμενα με τους κοινωνικούς ρόλους των δύο φύλων. Η πρώτη υποενότητα αφορά τη σύγκριση του στοιχείου της μεταμφίεσης ανάμεσα στα δύο έργα, εγγενές στοιχείο της θεατρικής πράξης, στοιχείο που αναδεικνύεται συνεχώς ως κυρίαρχο και στα δύο έργα, ενώ ύστερα θα γίνει μία σύγκριση μεταξύ της κωμικής και τραγικής αυτοαναφορικότητας ώστε να εξαχθούν τα συνολικά συμπεράσματα.

Ακολουθούν τα γενικά συμπεράσματα και η βιβλιογραφία.

Η μεθοδολογία της συγγραφής της παρούσας διπλωματικής εργασίας θα βασιστεί πρωτίστως στη μελέτη και ερμηνεία των δύο αρχαίων κειμένων, αλλά και στην ευρύτερη παρουσίαση κυριότερων βιβλιογραφικών μελετών σχετικών με το θέμα, δεδομένης της πολυσημίας όχι μόνο του όρου αλλά και των ίδιων των έργων, κυρίως των *Βακχών*. Τελικός στόχος τίθεται η υποστήριξη αλλά και η τεκμηρίωση μίας πιο μετριοπαθούς θέσης σχετικά με τη σχέση που, ενδεχομένως έχει το μεταθέατρο με το αρχαίο δράμα, αλλά και η δυνατότητα ειδολογικής αποτίμησης της τραγωδίας και της κωμωδίας μέσα από το πρίσμα της μεταθεατρικότητας.

2. Ο ΝΕΟΛΟΓΙΣΜΟΣ «ΜΕΤΑΘΕΑΤΡΟ» ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΔΗΛΩΣΕΙΣ ΤΟΥ.

2.1 Οι καταβολές του μεταθέατρου και οι προεκτάσεις του στο αρχαίο δράμα. Μια εννοιολογική διασαφήνιση και ειδολογική προσέγγιση του όρου.

*Στήνουμε θέατρα και τα χαλνούμε
όπου σταθούμε και όπου βρεθούμε
στήνουμε θέατρα και σκηνικά
όμως η μοίρα μας πάντα νικά*

*Σεφέρης
Θεατρίνοι, Μ.Α*

Η ερμηνευτική που ασκείται στο μεταθέατρο είναι συχνά διατυπωμένη στη γλώσσα με δύο σχεδόν συνώνυμους σημασιολογικά όρους, αυτοσυνειδησία (self-consciousness) και αυτοαναφορικότητα (self-referentiality, self-reflection¹) ή (self-reflexiveness). Αυτή η αυτοαναφορικότητα και αυτοσυνειδησία εναλλάσσονται ανάμεσα στον δημιουργό και το έργο του και λαμβάνουν ποικίλες σχέσεις και μορφές, καθώς κάποιες φορές ο συγγραφέας αυτοστοχάζεται και αυτός ο αυτοστοχασμός του αντανακλάται στο ίδιο το έργο, δηλαδή η αυτοσυνειδησία του καλλιτέχνη παράγει μια τέχνη που είναι αυτοσυνειδητή. Άλλες φορές το έργο στρέφεται προς τον εαυτό του ή οι χαρακτήρες- ήρωες μπορούν να περιγραφούν από μεγάλο βαθμό αυτοσυνειδησίας², που συνήθως γίνεται διακριτό, όταν τα όρια ανάμεσα στον ρόλο και τον χαρακτήρα καταρρίπτονται. Επιγραμματικά, μεταθέατρο (*Metatheater, metateatro*) μπορεί να οριστεί εκείνο το είδος του θεάτρου του οποίου η προβληματική εστιάζεται στον ίδιο τον εαυτό³, στρέφεται προς τον πυρήνα γένεσής του, καθώς αυτοαποκαλύπτει τα τεχνάσματα και τους μηχανισμούς δημιουργίας ενός ρόλου, που αυτοπαρουσιάζεται και επαναπροσδιορίζει την αντίληψη που έχει το κοινό με τη δραματική ψευδαίσθηση. Το μεταθέατρο και οι

¹Πεφάνης (2012) 338. «Η λέξη (*reflection*) θα μπορούσε νόμιμα να μεταφραστεί και ως αναστοχασμός, στο μέτρο που η τελευταία δηλώνει την αντανάκλαση της σκέψεως στον εαυτό της, της συγκεκριμένης σκέψης ως τέτοιας. Καθιστάμενο, λοιπόν, το θέατρο αντικείμενο δράσης του, δημιουργεί μια παρόμοια κατάσταση με την ανασκεπτική συνείδηση, η οποία θέτει τον ίδιο της τον εαυτό ως αντικείμενο».

²Rosenmeyer (2002) 98.

³Pavis βλ. λήμμα μεταθέατρο .

συνδηλώσεις που λαμβάνει αυτό, μέσα στη θεατρική διαδικασία οδηγεί τους θεατές στη συνειδητοποίηση της διφυούς υπόστασης του θεάτρου. Έτσι, η πιο κοινά αποδεκτή κριτική που συνδέεται με το μεταθέατρο είναι ότι το ίδιο το έργο αναγνωρίζει τον ρόλο που προσλαμβάνει η φαντασία μέσα σε αυτό, προβάλλοντας μια ερμηνευτική και μια εσωτερική αξιολόγηση, που προκύπτει ως προϊόν αυτής της κλειστής διεργασίας που συμβαίνει ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το έργο του. Επιπλέον, θέτει ερωτήματα για την ίδια του την υπόσταση αλλά και για τη θέση που κατέχει μέσα στο γενικό πεδίο του δράματος, ενώ ταυτόχρονα συνδιαλέγεται με την παράδοση της οποίας αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι⁴.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, προτού ανατρέξει κάποιος στην ιστορική αναγωγή του όρου, ενδιαφέρον έχει να εξετάσει τον όρο γλωσσολογικά και να αποκωδικοποιήσει την εννοιολογική του σημασία, καθώς ο νεολογισμός «μεταθέατρο»⁵, σίγουρα δεν είναι αυθαίρετος. Αν ερμηνευθεί σύμφωνα με τη σημασία που προσλαμβάνει η λέξη από την πρόθεση -μετά, τότε το μεταθέατρο αφορά μια μετάβαση σε ένα άλλο επίπεδο. Οι ερμηνείες που δίδει η πρόθεση στα σύνθετα της είναι αρκετές, αν ανατρέξει κάποιος στο λήμμα -μετά, δηλώνει διαδοχή, μετατροπή, μεταστροφή. Πολύ συχνά λέγεται για αλλαγή τόπου, κατάστασης, σχεδίου, όπως «μεταβαίνω, μεταβουλεύω»⁶. Επίσης, οι περισσότερες σύνθετες λέξεις με την πρόθεση -μετά που αφορούν στην τέχνη και τα γράμματα παραπέμπουν στον όρο που χρησιμοποίησε ο Αριστοτέλης στην πραγματεία του *Μετά τά Φυσικά*, για να δηλώσει το πεδίο πέρα από τη Φυσική. Εκτός λοιπόν, από τη δήλωση της χρονικής διαδοχής, υποδηλώνει την εξέλιξη της επιστήμης. Εάν κάνουμε έναν συσχετισμό ανάμεσα στους δύο όρους θα διαπιστώσουμε το εξής: Μεταφυσική ο Αριστοτέλης ονόμασε την πρώτη φιλοσοφία που οι βασικές της αρχές είναι καθοριστικές για τη μελέτη του κόσμου, η μεταφυσική ασχολείται με τα όντα ως όντα, αλλά ο νους προχωράει σε μια ενδότερη αναζήτηση της πραγματικής ουσίας των όντων⁷. Είναι η μετάβαση σε ένα επόμενο στάδιο προς την κατανόηση του κόσμου, αντίστοιχα και στο μεταθέατρο η πρόθεση -μετά, προϊδεάζει το φιλοσοφικό νόημα της λέξης. Αποτελεί έναν καινούργιο τρόπο πρόσληψης, ερμηνείας και προσέγγισης της θεατρικής πράξης, μια πιο εξελιγμένη

⁴Rosenmeyer (2002) 98.

⁵ Γακοπούλου (2010) 13. Ένας νεολογισμός που πλάστηκε κατά το πρότυπο των όρων που έχουν ως πρώτο συνθετικό τους την πρόθεση «μετά» γλώσσα-μεταγλώσσα, κείμενο, μετακείμενο, ποίηση, μεταποίηση, μοντέρνο, μεταμοντέρνο.»

⁶ Βλ. LSJ στο λήμμα μετά.

⁷ Νιάρχος (2005) 115.

μορφή θεάτρου που σπάει τις συμβάσεις και καθιστά το θέατρο μια αυθύπαρκτη οντότητα, η οποία πραγματώνεται παραστασιακά μέσω της αλληλεπίδρασης με τους θεατές, λαμβάνοντας μεταφυσικές προεκτάσεις.

Η μεταφορά ως σχήμα λόγου νοείται η μετάβαση σε ένα συμβολικό επίπεδο, πέρα από αυτό που νοείται από την αναφορική σημασία μιας λέξης ή φράσης. Επιπλέον συνιστά ένα μεταβατικό επίπεδο στο οποίο ενυπάρχει η κριτική του αρχικού επιπέδου, επομένως το θέατρο ως πρώτο επίπεδο έχει αμφίδρομη σχέση με το μεταθέατρο που αποτελεί το δεύτερο. Η σχέση μεταξύ επιπέδου και μεταεπιπέδου συνιστά θεμελιώδες γνώρισμα της σημειωτικής, της γλώσσας και της λογοτεχνίας. Ο Genette αναφέρεται στη μεταγλώσσα (metalangue) περιγράφοντας με αυτόν τον όρο οτιδήποτε βρίσκεται πίσω ή πέρα από το πρώτο επίπεδο, δηλαδή μεταβαίνει σε ένα δεύτερο επίπεδο της γλώσσας ή των γλωσσών που καλείται να αναλύσει.⁸ Ωστόσο, το μεταθέατρο δεν αποτελεί μέρος μιας επιστήμης που εξετάζει επιστημονικά τη θεατρική δράση, αλλά ούτε πρέπει να λαμβάνεται ως μια θεατρική αντιφόρμα αποδόμησης, καθώς δεν αντίκειται στη φύση του θεάτρου, αλλά συνυπάρχει με αυτό. Το μεταθέατρο είναι μια κατεξοχήν παραστασιακή εμπειρία, συνεπώς πρέπει να εξετάζεται ως μια ενιαία οντότητα⁹.

2.1.1 Η συμβολή των νέων λογοτεχνικών θεωριών στον τρόπο προσέγγισης των λογοτεχνικών έργων και η ανάδυση του πρώτου μεταθεατρικού ρεύματος.

Η μεταθεατρική προσέγγιση του αρχαίου δράματος είχε αξιοσημείωτη απήχηση στη φιλολογική κοινότητα, ιδιαίτερα μετά τις εξελίξεις που σημειώθηκαν στο χώρο των θεατρικών σπουδών¹⁰ αλλά και έπειτα από την είσοδο των θεωριών της σημειωτικής, της φορμαλιστικής θεωρίας¹¹, του δομισμού¹² και του μεταδομισμού

⁸Rosenmeyer (2002) 91.

⁹Slater (2002) 2.

¹⁰Elam (2001) 26. «Το 1931 αποτελεί χρονιά ορόσημο στην ιστορία των θεατρικών σπουδών, μέχρι εκείνη τη στιγμή η ποιητική του δράματος-η περιγραφική επιστήμη του δράματος και της θεατρικής παράστασης-είχε σημειώσει μικρή ουσιαστικά πρόοδο σε σχέση με τις αριστοτελικές απαρχές της [...] δύο μελέτες που, άλλαξαν ριζικά τις προοπτικές για την επιστημονική ανάλυση του θεάτρου και του δράματος ήταν το βιβλίο του Otakar Zich, *Αισθητική της τέχνης του Δράματος* και το άρθρο του Jan Mukarovsky, «*Απόπειρα Δομικής του Φαινομένου του Ηθοποιού*». Ο Jan Mukarovsky και ο Felix Vodicka θεωρούνται οι πιο σημαντικοί εκπρόσωποι του Τσέχικου δομισμού.»

¹¹Ματσαγγούρας (2004) 24-25 «Ο ρωσικός φορμαλισμός ή αλλιώς ειδοκρατία και μορφολογισμός, ως θεωρία της λογοτεχνίας διαμορφώθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με κύριους εκπροσώπους μια ομάδα Ρώσων κριτικών λογοτεχνίας τους R.Jacobson, V.Shklovsky, P.Bogatyren και Y.Tynyanov, οι οποίοι υποστηρίζουν την αυτονομία της λογοτεχνίας και της ποιητικής γλώσσας, αντιμάχονται τις μυστικιστικές, ψυχολογικές, συμβολικές και φιλολογικές ερμηνείες που συσκοτίζουν το περιεχόμενο

στον χώρο της λογοτεχνίας που γνώρισαν ιδιαίτερη ανάπτυξη τον 20^ο αιώνα, σηματοδοτώντας μια περίοδο ισχυρών ζυμώσεων και αλλαγών. Αυτές οι θεωρίες ιδιαίτερα η στρουκτουραλιστική και η μεταδομιστική άνοιξαν νέους δρόμους στην προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων. Βασικός πυρήνας του δορισμού είναι η δομή, οι δομιστές θεωρούν πως ο κόσμος είναι οργανωμένος σε συστήματα τα οποία συγκροτούνται από ένα δίκτυο σχέσεων. Απαραίτητη, λοιπόν προϋπόθεση για τη μελέτη ενός όλου είναι ο εντοπισμός των επιμέρους στοιχείων που το καθιστούν σε ενιαίο και λειτουργικό όλο¹³. Ειδικότερα, οι αφηγήσεις, τα λογοτεχνικά έργα, τα εικαστικά έργα, οι πολιτικοί θεσμοί αποτελούν αναπόσπαστα κομμάτια ενός πολιτισμού, δεν είναι κατακερματισμένα, λειτουργούν μέσα σε ένα πλαίσιο πολιτισμικών σημείων, αυτά καθιστούν το όλον και συνδιαλέγονται και με άλλα έργα. Ακολούθως, το θέατρο είναι ένα ιδιάζον πολιτισμικό σύστημα, ένας εσωτερικός κώδικας, που ρυθμίζει την παραγωγή σημασιών και έχει άμεση συνάρτηση με τον εξωτερικό κώδικα ή «υπερκώδικα».

Η άρρηκτη σχέση που έχει το θέατρο με το πολιτισμικό περιβάλλον του γίνεται σαφής στη θεατρική παράσταση που αντανακλάται ως μορφή αυτοπαρουσίασης του πολιτισμού και ως μέσο αυτογνωσίας¹⁴. Συνεπώς, τα κλασικά δραματικά έργα και ως κείμενα πρέπει να μελετώνται βάσει των πολιτισμικών τους συμφραζομένων, ώστε να αποκτούν το ολοκληρωτικό τους νόημα, στο πλαίσιο της ερμηνείας. Οι εξελίξεις αυτές, ευλόγως έθεσαν σε άλλη βάση τις συζητήσεις περί μεταθέατρο, το οποίο έχει καταβολές στρουκτουραλιστικές και μεταδομιστικές και πολλοί μελετητές υποστήριξαν τη μεταθεατρικότητα στο αρχαίο δράμα, αξιοποιώντας αυτές τις θεωρίες, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τον καταιγισμό των βιβλιογραφικών μελετών.

Ήδη λοιπόν από τη δεκαετία του '60 ο όρος «μεταθέατρο» είχε εισαχθεί στο χώρο της θεωρίας της λογοτεχνίας με εφαρμογή στην έρευνα του νεότερου θεάτρου και

του κειμένου με αυθαίρετες και αντι-επιστημονικές, ερμηνείες. Τζούμα (1997) 24. «Οι Φορμαλιστές περιορίζουν την ανάλυσή τους στο εσωτερικό του κειμένου, για να εντοπίσουν το μορφικό σύστημα που το συνέχει και αποδίδει λογοτεχνικότητα»

¹²Ματσαγγούρας (2004) 29, Culler (1975), Dolezel (2004). «Πρωτεργάτες θεωρούνται οι C.Levi-Strauss, L.Athesser, R.Barthes, C.Metz και T.Lakan, ο δομισμός μπορεί να εφαρμοστεί σε ποικίλα πεδία της επιστήμης και της τέχνης και αποτελεί μια γενικότερη αντίληψη για τον κόσμο. Έχει τις ρίζες του στην ανθρωπολογία, ξεκίνησε ως μέθοδος προσέγγισης όλης της βιολογικής πραγματικότητας. Αποτελεί εξέλιξη της θεωρητικής σκέψης των Ρώσων Φορμαλιστών και του Γάλλου F. De Saussure και αποσκοπεί στην αποκάλυψη των εσωτερικών νόμων οποιουδήποτε εννοιολογικού συστήματος, ανεξαρτήτως κλάδου».

¹³ Τζούμα (1997) 29.

¹⁴ Πούχγερ (1985) 22-24.

κυρίως την εποχή της Αναγέννησης, στο σαιξπηρικό δράμα, καθώς ο Σαίξπηρ αξιοποίησε το τέχνασμα του θεάτρου εν θεάτρω, κάνοντας αναφορά στην ίδια τη δραματική του τέχνη¹⁵. Το πρώτο ρεύμα της μεταθεατρικής κριτικής, εμφανίζεται ως ένα νέο κριτικό μοντέλο προσέγγισης του σαιξπηρικού δράματος, αναζητώντας τις αυτοαναφορικές πτυχές του έργου και την αυτοτέλεια του, με κύριους εκπροσώπους τον Robert J. Nelson *play within the play* (1958), την Anne Righter Barton *Shakespeare and the Idea of the Play* (1962), τον Lionel Abel (1963)¹⁶ και τον James L. Calderwood¹⁷ *Shakespearean Metadrama* (1971), ο οποίος θεωρήθηκε ηγετική μορφή από τις αρχές του 1970 για το λόγο ότι προσέγγισε μεταθεατρικά τον Σαίξπηρ.

Εισηγητής όμως, του όρου «μεταθέατρο» θεωρείται ο κριτικός και θεατρικός συγγραφέας Lionel Abel¹⁸, ο οποίος στο πρωτοποριακό του μανιφέστο *Metatheater: A New View of Dramatic Form*, εντόπισε ένα νέο δραματικό είδος που το όρισε ως μεταθέατρο¹⁹. Υποστηρίζει πως αυτό το τρίτο είδος είναι πολύ διαφορετικό από την κωμωδία²⁰ αλλά και από την τραγωδία, καθώς αντίκειται κυρίως στη γενικότερη φύση της αρχαίας τραγωδίας²¹. Ο ίδιος προσδίδει αυτήν την ιδιότητα σε εκείνα τα έργα που παραβιάζονται εμφανώς, οι δραματικές συμβάσεις της κλασικής μίμησης,²² συνεπώς οι επιταγές της τραγωδίας είναι αυτές που εμποδίζουν την ύπαρξη της μεταθεατρικότητας. Χαρακτηριστικά ο Abel²³ προβαίνει σε μια σύγκριση των δύο ειδών υποστηρίζοντας πως «*Η τραγωδία δίνει μακράν την αίσθηση της*

¹⁵Ιακώβ (2004) 51.

¹⁶Dunn (2010) 5.

¹⁷Rosenmeyer βλ. υπ. 21(Calderwood:1971, 4) Ο Calderwood δίνει έναν σαφή ορισμό για το μεταθέατρο, το προσδιόρισε ως είδος αντιφύρμας. Τα όρια μεταξύ του έργου ως έργου, αυτοτελούς τέχνης και ζωής διαλύονται.

¹⁸ Slater (2002)x-1, Rosenmeyer (2002) 86-87, Ringer (1998) 11, Dunn (2010) 6, Γακοπούλου (2010) 15-17, Hornby (1986) 31.

¹⁹Slater (2002) x.,Abel (1963) 59.

²⁰Slater (2002) 7. «Ο Slater υποστηρίζει πως ο Abel προβαίνει σε έναν λάθος ισχυρισμό σχετικά με το ότι το μεταθέατρο ως τρίτο είδος εμφανίζεται μόνο στα έργα της Αναγέννησης, όπως επίσης και ότι αυτό διακρίνεται από την τραγωδία και την κωμωδία, επισημαίνοντας πως οι αστεϊσμοί και το χιούμορ στην αριστοφανική κωμωδία, μας καλούν να δούμε το έργο ως έργο, αλλά και προβάλλουν την αυτοσυνειδησία του ως θεατρική παράσταση. Ωστόσο, αυτό δεν παρατηρείται τόσο πρόδηλα στη Νέα κωμωδία.»

²¹ Rosenmeyer (2002) 90. Ο Rosenmeyer καταφέρεται εναντίον αυτής της θεώρησης του Abel , υποστηρίζοντας πως δεν μπορεί να λαμβάνεται ως ένα συμπαγές σύνολο όλο το αρχαιοελληνικό corpus των τραγωδιών και χαρακτηρίζει εν γένει, κάπως αδέξιες τις παρατηρήσεις του για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Ο Abel υποστηρίζει πως στην τραγωδία, εάν τα γεγονότα δεν είναι αμετάκλητα τότε που έγκειται το τραγικό τους περιεχόμενο, προβάλλοντας ως παράδειγμα την Αντιγόνη “Αν η Αντιγόνη είχε αυτοσυνειδησία της πράξης της και των συνεπειών που θα επέφερε αυτή, η ιστορία δεν θα ήταν εξίσου, τραγική. Ο Rosenmeyer πιστεύει πως ο Abel εξισώνει τους όρους αυτοσυνειδησία με την υποψία ή τη συνειδητοποίηση των συνεπειών της πράξης, γεγονός που αντανακλά τον περιορισμό της κατανόησής του, σχετικά με τη φύση της αρχαίας τραγωδίας.

²²Rosenmeyer (2002) 89.

²³Για τη σύγκριση που κάνει ο Abel ανάμεσα στην τραγωδία και το μεταθέατρο βλ. 113 (1963).

πραγματικότητας του κόσμου, ενώ το μεταθέατρο δίνει μακράν την αίσθηση ότι ο κόσμος είναι μια προβολή της ανθρώπινης συνείδησης, η τραγωδία δεν μπορεί να λειτουργήσει χωρίς την παραδοχή μιας απόλυτης τάξης, για το μεταθέατρο η τάξη είναι κάτι που αυτοσχεδιάζεται συνεχώς από τους ανθρώπους. Δεν υπάρχει ανθρωπιστική τραγωδία, δεν υπάρχει θρησκευτικό μεταθέατρο, ο κεντρικός θεατής της τραγωδίας είναι ο Θεός» Ο ίδιος, στην προσπάθειά του να προσδιορίσει τα δομικά γνωρίσματα αυτού του νέου είδους συμπεριέλαβε στη μελέτη του όλα τα είδη των θεατρικών έργων από το σαιξπηρικό δράμα έως το θέατρο του παραλόγου.

Απορρίπτει λοιπόν, τον όρο για οποιοδήποτε έργο πριν από τον Άμλετ, τον οποίο θεωρεί τον απόλυτα μεταθεατρικό ήρωα. Όπως ο ίδιος υποστηρίζει: «ο Άμλετ είναι ένας από τους πρώτους χαρακτήρες που ελευθερώθηκε από τις τεχνικές του συγγραφέα²⁴» είναι ο ήρωας που καταριέται τη μοίρα του, αφού είναι αναγκασμένος να υποδύεται έναν ρόλο, που προσλαμβάνεται ως ανάθεμα και κατάρα, ενώ παράλληλα είναι σύμφυτος με τη φύση του.²⁵ Αυτά τα έργα που ανήκουν σε αυτό το είδος έχουν μέσα τους την αλήθεια της δραματικής φαντασίας του θεατρικού συγγραφέα αλλά και των ίδιων των χαρακτήρων, ενώ δεν αποτελούν πρότυπα του πραγματικού παρατηρημένου κόσμου.²⁶ Οι χαρακτήρες που εμφανίζονται επί σκηνής δεν οφείλουν αυτήν την ύπαρξή τους στη σύλληψη του θεατρικού συγγραφέα, δεν είναι απλά δραματικές φιγούρες, αντιθέτως οι ίδιοι έχουν επίγνωση της δραματικότητας τους.²⁷ Στην ουσία ο Abel θεωρεί πως μόνο η ζωή που αναγνώρισε την έμφυτη θεατρικότητά της- η θεατρικότητα είναι σύμφυτη με τη ζωή²⁸-μόνο τότε μπορεί να γίνει ενδιαφέρουσα πάνω στη σκηνή²⁹. Τα έργα αυτά, που ανήκουν στο τρίτο είδος τα ορίζει ως *metaplays*, προσδιορίζοντάς τα ως δημιουργήματα του μεταθεάτρου. Συνοπτικά, τα ευδιάκριτα γνωρίσματα του μεταθεάτρου όπως τα παρουσιάζει ο Abel είναι ότι ταυτίζει τον κόσμο με τη σκηνή και τη ζωή με το

²⁴Abel (1963) 60.

²⁵Ringer (1998)11.

²⁶Abel (1963) 59.

²⁷Abel (1963) 60.

²⁸Πεφάνης (2012) 328. Η ιδέα για τη θεατρικότητα της ζωής και του κόσμου καθώς και για την ονειρώδη υφή της συναντάται πρώτα στους αρχαίους Έλληνες. Αποτυπώνεται στο στίχο του Πινδάρου «ἐπάμεροι τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος» μτφρ:Εφήμεροι τί είναι κανείς και τί δεν είναι;

Ίσκιος ονειρίου ο άνθρωπος (Πυθιονίκαις VIII, 95-96), από τον Διογένη τον Λαέρτιο γνωρίζουμε πως ο Πυθαγόρας παρομοίαζε την ανθρώπινη ζωή με ένα πανηγύρι, όπου άλλοι πηγαίνουν για να αγωνιστούν, άλλοι για να εμπορευτούν και άλλοι ως απλοί θεατές, ενώ ο Δημόκριτος έλεγε πως «Ο κόσμος σκηνή, ό βίος πάροδος: ἦλθες, εἶδες, ἀπῆλθες»

²⁹ Ο.π

όνειρο³⁰, με την έννοια ότι η φαντασία είναι αυτή που δίνει τη δυνατότητα στον δραματικό συγγραφέα να αναπαραστήσει επί σκηνής έναν ολόκληρο κόσμο και να θεατροποιήσει την ίδια τη ζωή. Έτσι, οι χαρακτήρες φαίνονται να έχουν επίγνωση της παρουσίας τους πάνω στη σκηνή, χαρακτηρίζονται από αυτοσυνειδησία³¹ ως προς τη διπλή υπόστασή τους-των ηρώων που υποδύονται αλλά και των πραγματικών χαρακτήρων, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τους ήρωες των τραγωδιών, οι οποίοι φέρουν τη δραματική τους ταυτότητα επί σκηνής, ταυτίζονται δηλαδή με το υποκείμενο μίμησης. Το σενάριο είναι προϊόν της φαντασίας του συγγραφέα ενώ δεν έχει τις καταβολές του σε μια παράδοση παγιωμένη.

Εν ολίγοις, στο μεταθέατρο η δράση είναι ταυτισμένη με το όνειρο ή αποδίδεται ως μια ονειρική πραγματικότητα. Η γλώσσα κάποιες φορές μπορεί να χαρακτηριστεί αυτοαναφορική γεγονός που προσδίδει στο έργο μία αυτοαναφορικότητα, που ωστόσο, η αυτοαναφορικότητα δεν σχετίζεται μόνο με τη γλώσσα. Το κοινό μεταφέρεται στο θεατρικό χώρο και συμμετέχει νοερά στη δράση του έργου. Ο Abel αντιλαμβάνεται ότι οι θεατρικοί συγγραφείς και οι χαρακτήρες μέσα στα έργα έρχονται αντιμέτωποι με ένα δίλημμα που διατυπώνεται καλύτερα στο δράμα του Πιραντέλο και του Μπέκετ, οι οποίοι νιώθουν υποχρεωμένοι να αμφισβητούν κάθε παραδοχή. Έτσι, οι χαρακτήρες δεν ρωτούν μόνο τη μοίρα που τους έχει ανατεθεί από τους θεατρικούς συγγραφείς αλλά και τα είδη των έργων μέσα στα οποία συναντούν τους εαυτούς τους παγιδευμένους³².

³⁰ Σαμαρά(1991) 70. Αφορμώμενη η Ζωή Σαμαρά από τον τρόπο που προσλαμβάνει ο Abel το θέατρο αναφέρει στο άρθρο της *Ποιητική και Μεταφυσική θέατρο μέσα στο θέατρο*: Το θέατρο είναι μια σκηνή που σημαίνει, γιατί ταυτίζεται με τη σκηνή του θεάτρου του κόσμου, η ζωή είναι θέατρο, το θέατρο είναι φαντασία, επομένως η ζωή είναι όνειρο. Και ενώ το θέατρο, ζωντανό πάνω στη σκηνή, μεταμορφώνεται σε πραγματικότητα, ο θεατής, αποκτά την ιδιότητα φανταστικού προσώπου. Η έννοια θέατρο έχει εξ ορισμού μεταφυσικές προεκτάσεις.

³¹ Abel (1963) 61-62.

Ο Abel αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου χαρακτήρα τον Ταρτούφο του Μολιέρου και τον Άμλετ του Σαίξπηρ. Ο Ταρτούφος έχει επίγνωση της θεατρικότητάς του, δεν είναι υποκριτής με τη συνήθη έννοια δηλαδή να προσποιείται ότι είναι πνευματικός, για να ικανοποιήσει τις σαρκικές του επιθυμίες. Είναι υποκριτής για να είναι ο εαυτός του. Αυτός αναφέρεται στον εαυτό του, επειδή έχει την ικανότητα να κάνει τους άλλους να αναφέρονται πάντα σε αυτόν. Ενώ ο Άμλετ φαίνεται να ξεπέρασε τα όρια του έργου και της κατάστασης όπου αυτός τοποθετήθηκε για πρώτη φορά. Είναι και οι δύο δραματοποιημένοι ικανοί να δραματοποιούν άλλες καταστάσεις, εκτός από εκείνες στις οποίες πρωτοεμφανίστηκαν.

³² Ringer (1998)

2.1.2 Η μετατραγική θεωρία και οι πρώτες μεταθεατρικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος.

Η έρευνα, όμως της λογοτεχνικής θεωρίας στον τομέα των κλασικών σπουδών είχε την περίοδο της ακμής της στη δεκαετία του 1980 με την είσοδο του μεταδομισμού.³³ Κύριος εκπρόσωπος και εισηγητής της μετατραγικής θεωρίας υπήρξε ο Charles Segal με τη μελέτη του *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, όπου ο ίδιος επιχειρεί να ερμηνεύσει τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, υπό αυτό το πρίσμα και να εξειδικεύσει τη συζήτηση περί μεταθεάτρου στην αρχαία τραγωδία. Ο μελετητής εμπνεύστηκε από το έργο των ανθρωπολόγων του Παρισιού³⁴, -οι οποίοι έχουν νιτσεικές καταβολές αναφορικά με τον μύθο και τη μορφή του Διονύσου- και θεωρήθηκε συνεχιστής τους. Ωστόσο ο ίδιος αξιοποιεί με πιο σύγχρονο τρόπο τις δυνατότητες που του παρείχε η στρουκτουραλιστική θεωρία, ώστε να αναδείξει τη διττότητα και αντιθετικότητα της διονυσιακής φύσης, χωρίς τη μονομερή προσκόλληση στο στοιχείο του πάθους. Η ερμηνευτική πρόταση του Segal συνοψίζεται στο μετατραγικό νόημα των *Βακχών* η οποία αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης για έναν νέο τρόπο προσέγγισης και θέασης του έργου.³⁵ Ο ίδιος όρισε την «μετατραγωδία» ως αυτοσυνειδησία και αυτοστοχασμό του ποιητή σχετικά με τη θεατρικότητα και τη δύναμη της ψευδαίσθησης που δημιουργεί το ίδιο το έργο, όπως επίσης εξέτασε την αλήθεια που μπορεί να αντανάκλα το δραματικό του δημιούργημα. Ειδικότερα, ο Segal υποστηρίζει ότι το έργο αίρει τα αντιτιθέμενα δίπολα, αυτά της ψευδαίσθησης και της πραγματικότητας, του εαυτού και του άλλου, του πολιτισμού και της αγριότητας, της τάξης και του χάους, της σκηνής και της αναπαράστασης³⁶.

Μέσω αυτής της αποδόμησης των αντιθετικών ζευγών, παρουσιάζεται μια τραγωδία με συνεχείς υπαινιγμούς στον εαυτό της, αφού αποκαλύπτεται το παράδοξο του δραματικού είδους³⁷. Ο ίδιος θεωρεί πως ο Ευριπίδης προβάλλει τον Διόνυσο ως θεό της τραγικής μάσκας με στόχο να καταδείξει την παράδοξη αυτή φύση της

³³Dunn(2010) 5.

³⁴Νικολαΐδου-Αραμπατζή(1998) 120-124. Κύριοι εκπρόσωποι των ανθρωπολόγων του Παρισιού είναι οι Vernart- Vidal-Naquet, Detiene και Girard, οι ίδιοι εστίασαν το ενδιαφέρον τους στο περιεχόμενο των διονυσιακών μύθων με τη μορφή του Διονύσου να λαμβάνει εξέχουσα θέση. Ο Vernant με σαφείς επιρροές από τον Νίτσε θεωρεί πως η ένωση με το θεό σημαίνει άρση του εαυτού, επειδή μπορεί να επιτευχθεί μόνο στο πλαίσιο του θεάτρου, με τεχνικές συλλογικού ενθουσιασμού, που βυθίζουν τον άνθρωπο στον κόσμο της άγριας φύσης.

³⁵Νικολαΐδου- Αραμπατζή (1998) 128.

³⁶Segal (1997) 3, 216.

³⁷Segal (1997) 216.

τραγωδίας. Το πρόβλημα του Διονύσου στις *Βάκχες* είναι συνυφασμένο με την πραγματικότητα και τη φαντασία, τα οποία ενυπάρχουν στην τέχνη και τη ζωή, καθιστώντας κατά αυτόν τον τρόπο τον Διόνυσο σύμβολο που ενσαρκώνει αλλά και εφαρμόζει τη διονυσιακή ψευδαίσθηση. Έτσι ο Ευριπίδης εγείρει ερωτήματα σχετικά με το πώς το πλασματικό της δραματικής φαντασίας μπορεί να αναδειξει την αλήθεια, πως η παρατεταμένη αίσθηση της απώλειας του εαυτού, που χάνεται από τη δύναμη της ψευδαίσθησης μπορεί να οδηγήσει στην ανακάλυψη ή να επαναφέρει στην επιφάνεια κάποια κρυμμένα, ασυνείδητα μέρη της ταυτότητας.³⁸ Η μελέτη του Segal σχετικά με τη μετατραγική προσέγγιση των *Βακχών* συνάντησε κάποια δυσπιστία. Το 1993 ο Wolfgang Kullmann επιχειρεί την ανασκευή αυτής της θεωρίας, μέσω της διαφωνίας που εκφράζει σχετικά με τον μεταθεατρικό ρόλο που προσδίδουν στον Διόνυσο, υποστηρίζοντας πως η παρουσία του στις *Βάκχες* έχει καθαρά θρησκευτικό χαρακτήρα, δεν διαφοροποιείται από τον ρόλο του θεού ούτε από την αντίληψη του τραγικού στην αρχαία ελληνική τραγωδία³⁹. Το 2004 ο Δανιήλ Ιακώβ⁴⁰ θα προβεί στη συμπλήρωση αυτών των επιχειρημάτων του Kullmann για το ότι στις *Βάκχες* δεν παρατηρούνται πρόδηλα μετατραγικά στοιχεία.

Ωστόσο την ίδια σχεδόν περίοδο με τη μελέτη του Segal υπήρξαν κι άλλες κριτικές σχετικές με το μεταδράμα, όπως του Richard Hornby (1986) *Drama Metadrama, and Perception*, ο οποίος εξετάζει με μια πιο φιλοσοφική θεώρηση κάθε τύπο μεταδράματος, αντλώντας στοιχεία από τον χώρο της ψυχαναλυτικής θεωρίας, της φαινομενολογίας αλλά και της θεωρίας της αποδόμησης. Ο ίδιος όρισε το μεταδράμα ως το δράμα που αναφέρεται στο δράμα, ενώ όλα τα δράματα δίνουν μια αίσθηση μεταδραματική και αυτό συμβαίνει, κάθε φορά που το θέμα ενός θεατρικού έργου αποδεικνύεται το ίδιο το έργο. Συνεπώς, δεν είναι ένα φαινόμενο το οποίο περιορίζεται σε κάποια θεατρικά έργα ή κάποιες περιόδους στην ιστορία του θεάτρου όπως το θέατρο της Αναγέννησης, αντιθέτως αυτό συμβαίνει πάντα. Αναγνωρίζει πως κάποια έργα είναι πιο μεταδραματικά γεγονός που συνίσταται στο ότι αυτά σπάνε τις συμβάσεις εμφανώς και αλλάζουν τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τον κόσμο, το κοινό⁴¹.

³⁸Segal (1997) 217.

³⁹Kullman 1993.

⁴⁰Ιακώβ (2004) 49-62 ιδιαίτερα 62.

⁴¹Hornby (1986) 32.

Ο ίδιος περιέγραψε και εντόπισε με μεγάλη σαφήνεια πέντε διαφορετικά είδη αυτοαναφορικότητας μέσα στο δράμα όπως: (το play within the play)⁴² θέατρο εν θεάτρω, η αναπαράσταση τελετών μέσα στο δράμα, η δημιουργία ενός ρόλου στο πλαίσιο ενός ήδη υπάρχοντος ρόλου (role-playing-within-a-role), οι διακειμενικές λογοτεχνικές αναφορές-αναφορές στην πραγματικότητα και τέλος η αυτοαναφορικότητα⁴³. Σχετικά με το αρχαίο και ρωμαϊκό δράμα υποστήριξε πως δεν χρησιμοποιούνται διακριτά τέτοιες μεταδραματικές τεχνικές, αλλά κυρίως συμβατικές τεχνικές πλαισίωσης και ένθεσης, όπως του Χορού και του προλόγου, που ωστόσο δεν οδηγούν στη διάσπαση και ούτε έχουν αυτοαναφορικό χαρακτήρα. Αν και οι χορικές ωδές τόσο στην αρχαία κωμωδία όσο και την τραγωδία διαφοροποιούνται εμφανώς από την κύρια δράση, δεν μπορούν να θεωρηθούν εξωτερικό ή εσωτερικό έργο. Επισήμανε επίσης ότι στον *Οιδίποδα επί Κολωνών* του Σοφοκλή, στις *Βάκχες* του Ευριπίδη και στον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, ο ρόλος του Χορού είναι φανερά μειωμένος συγκριτικά με τον ρόλο που είχε τα πρώτα χρόνια. Ο Χορός φαίνεται να έχει τον ρόλο ενός λυρικού ιντερλούδιου παρά ενός αναπόσπαστου μέρους του έργου και αυτό το είδος του ιντερλούδιου μπορεί να ιδωθεί ως ένα λογοτεχνικό έργο μέσα στο πλαίσιο ενός άλλου έργου. Εντούτοις, συνεχίζουν να αποτελούν οργανικό μέρος του κόσμου του έργου. Ο Αριστοφάνης, ωστόσο στους *Βατράχους* παρουσιάζει τέτοιου είδους ένθετα έργα υπό τη μορφή παρωδιών από έργα του Σοφοκλή, του Αισχύλου και του Ευριπίδη, τα οποία είναι σκοπίμως μεταδραματικά⁴⁴.

Όσον αφορά στο τρίτο μεταδραματικό επίπεδο που διέκρινε ο Hornby τον ρόλο στο πλαίσιο ενός άλλου ρόλου, όπου ένας χαρακτήρας υποδύεται έναν ρόλο, αλλά ο ίδιος ο χαρακτήρας αποκαλύπτει πως είναι ηθοποιός, γεγονός που εγείρει ερωτήματα σχετικά με την ανθρώπινη ταυτότητα⁴⁵, συναντάται σε αρκετές αριστοφανικές κωμωδίες. Ο ίδιος διαχώρισε τον ρόλο στο πλαίσιο ενός ρόλου (role within the role) μέσα στο έργο στον εθελοντικό τύπο, τον ακούσιο και τον εσωτερικό. Το πιο

⁴² Ο Hornby χώρισε το (play within the play) σε δύο κατηγορίες, στο εσωτερικό έργο (inner play) που το χαρακτηρίζει ως δευτερεύον, δηλαδή είναι μια παράσταση εγκιβωτισμένη, πέραν από την κύρια δράση ενώ στην άλλη κατηγορία είναι το (framed type) όπου το εσωτερικό έργο είναι πρωταρχικό με το εξωτερικό να έχει το ρόλο της πλαισίωσης. Είτε κάνουμε λόγο για τον πρώτο τύπο είτε για το δεύτερο για να καταστεί πλήρως ένα έργο μεταδραματικό απαιτεί το εξωτερικό έργο να έχει χαρακτήρες και πλοκή που αυτοί με τη σειρά τους θα έχουν επίγνωση της ύπαρξης του εσωτερικού έργου, ως εκ τούτου θα το αναγνωρίζουν ως παράσταση.

⁴³ Ο.π

⁴⁴ Hornby (1986) 36.

⁴⁵ Ο.π 70

δημοφιλές παράδειγμα στην κωμωδία που αποκαλύπτεται η τέχνη του ηθοποιού μέσω της ενσάρκωσης ρόλων, συνιστούν οι *Θεσμοφοριάζουσες* όπου ο Ευριπίδης και ο Συγγενής του μεταμφιέζονται σε γυναίκες, ώστε να παρεισφρήσουν στη γυναικεία τελετουργία και ο ποιητής Αγάθων, ο οποίος είναι ντυμένος με γυναικεία ενδύματα. Αντίστοιχα, στην τραγωδία το παιχνίδι ρόλων ως μεταθεατρικό στοιχείο, συναντάται και στις *Βάκχες*. Αυτή τη φορά, ο ίδιος ο Ευριπίδης παρουσιάζει μια παρόμοια σκηνή, καθώς ο Πενθέας ντύνεται με γυναικεία ενδύματα, μεταμφιέζεται σε γυναίκα με σκοπό να κατασκοπεύσει τις Βάκχες στη διάρκεια της διονυσιακής τελετουργίας. Μέσω αυτής της γυναικείας μεταμφίεσης ο Πενθέας, αν και φαινομενικά εκθέτει τον ακούσιο τύπο, στην πραγματικότητα εκφράζει και πραγματώνει τη γυναικεία του φύση και ουσιαστικά απελευθερώνει αυτή την ασυνείδητη πτυχή του εαυτού του⁴⁶ μέσω αυτής της μεταμφίεσης. Που στην ελληνική ανδροκρατούμενη σοβινιστική αντίληψη, αυτό φάνταζε ως μια παράλογη, συναισθηματική και αισθησιακή πλευρά, δηλαδή ως κάτι κατακριτέο και περιθωριακό.

Εν συνόλω, η απάτη και η παγίδευση, οι μεταμφιέσεις οι αλλαγές κοστούμιών τόσο στην κωμωδία όσο και στην τραγωδία, έχουν θεωρηθεί ως στοιχεία που παραπέμπουν στην αναγνώριση της θεατρικής ενσωμάτωσης του εγκιβωτισμένου θεάτρου⁴⁷.

Ο Oliver Taplin το 1993 εξετάζει τη μεταθεατρική πλευρά της κωμωδίας στον Αριστοφάνη, αναφερόμενος στο εμφανές χαρακτηριστικό της, την «διακοπή της δραματικής ψευδαίσθησης». Ο Oliver Taplin περιόρισε τη χρήση του όρου «μεταθέατρο» μόνο για το είδος της κωμωδίας και το εξίσωσε με τη θεατρικότητα, τη συνειδητότητα των ηθοποιών και των χαρακτήρων, ότι αυτοί μετέχουν στην παράσταση, όπως και την επικοινωνία αυτής της συνειδητότητας με την ευαισθησία των θεατών. Στα έργα του Αριστοφάνη όπως στις *Θεσμοφοριάζουσες* είναι πρόδηλο το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, του εγκιβωτισμένου θεάτρου όπως και της δραματοποίησης της τελετουργίας, αυτής των γυναικών του Θεσμοφορίου, που

⁴⁶Hornby (1986) 96. Ενδιαφέρον έχει αυτό που σημειώνει ο Hornby σχετικά με το (role-within the role), αναφέρει πως το (role-within the role) εκθέτει την ίδια τη φύση του ρόλου και πως η θεατρική αποτελεσματικότητα του έγκειται στο ότι μας υπενθυμίζει πως όλοι οι ανθρώπινοι ρόλοι είναι σχετικοί, που σημαίνει πως οι ταυτότητες μαθαίνονται, παρά είναι έμφυτες. Ασυνείδητα, εμείς κάνουμε ανάκληση της νηπιακής κατάστασης του απεριόριστου ναρκισσισμού που δεν υπάρχουν ρόλοι, ούτε όρια παρά μόνο το συναίσθημα της καθολικής ύπαρξης, μέσα στο οποίο ξεχνάμε τους εαυτούς μας, επειδή καταλαμβάνομαστε από τη δύναμη της τέχνης. Οι φιλόσοφοι της αισθητικής φιλοσοφίας έχουν κάνει λόγο για τη σχεδόν θρησκευτική φύση της καλλιτεχνικής εμπειρίας.

⁴⁷Rosenmeyer (2002) 96.

αποτελεί κατάδηλη μεταθεατρική αναφορά. Έτσι, το έργο ως αντανάκλαση του εαυτού του μέσω αυτών των τεχνικών, προβάλλει κάποιους προβληματισμούς ή αποκαλύπτει το νόημα γύρω από το ίδιο το έργο. Το μεταθέατρο συνιστά αυτήν την ολοκλήρωση της εξωτερικής μεταβίβασης του μηνύματος, προς το κοινό. Συνεπώς, μπορούμε να κάνουμε λόγο για την ύπαρξη θεατρικής αυτοαναφορικότητας στην κωμωδία και για την παντελή έλλειψή της στην τραγωδία. Καθώς η τραγωδία υπόκεινται στους κανόνες που επιτάσσει το δραματικό της γένος, αποτελεί απλά ένα έργο, ένα παιχνίδι σε αντίθεση με την κωμωδία που αναζητά την αυτοϋπονόμηση και την αυτοαυτοανατροπή της⁴⁸.

2.1.3 Η μεταθεατρική θεωρία παγιώνεται ως ένας νέος τρόπος προσέγγισης του αρχαίου δράματος.

Το δεύτερο ρεύμα μεταθεατρικής κριτικής ακολουθεί 15 χρόνια αργότερα, κυρίως στους κύκλους των κλασικιστών. Παρόλο το ενδιαφέρον που πυροδότησε η μελέτη του Charles Segal για τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, η μεταθεατρική προσέγγιση αντιμετώπιστηκε με κάποιο σκεπτικισμό, καθώς η αρχαία τραγωδία έως τότε δεν προσφερόταν ως ιδανική περίπτωση που θα μπορούσαν να διερευνηθούν και να ευδοκιμήσουν τέτοιου είδους θεωρίες⁴⁹. Σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μεταθέατρο στο αρχαίο δράμα όπως μπορούμε να μιλήσουμε για μεταγενέστερες περιόδους της λογοτεχνίας. Σύμφωνα με τον Dunn το μεταθέατρο στο ελληνικό και ρωμαϊκό δράμα τείνει να είναι πιο σιωπηλό και κάπως κεκαλυμμένο. Δεν παρουσιάζει τον κόσμο ως σκηνή όπως το περιέγραψε ο Abel⁵⁰. Συνεπώς, εάν θέλουμε να κάνουμε λόγο για μεταθέατρο στο αρχαίο δράμα πρέπει να το προσεγγίζουμε σύμφωνα με τις δραματικές του συμβάσεις, συνεξετάζοντας το θρησκευτικό, το πολιτισμικό αλλά και το ιστορικό του υπόβαθρο. Επίσης το ελληνικό δράμα είναι κυρίως μια μιμητική μυθογραφία οπότε την αυτοαναφορικότητα δεν μπορούμε να την κατανοούμε μεταξύ κειμένου και παράστασης.

⁴⁸Taplin (1996) 189.

⁴⁹Slater(2002) 6. Ο Slater αναφέρει πως όταν έγραψε τον Πλάυτο, ο τύπος πριν τη δημοσίευσή του αντέδρασε έντονα στην επιθυμία του να δώσει ως τίτλο του έργου του, τον όρο «μεταθέατρο», καθώς πολύ λίγοι αναγνώστες θα αναγνώριζαν ή θα συμπαθούσαν αυτό τον νεολογισμό. Βλ. Γακοπούλου (2010) 268.

⁵⁰Dunn (2010) 6.

Μελετητές του κλασσικού δράματος όπως ο Timothy Moore (1998) *The theater of Plautus: Playing to the Audience*, Marc Ringer (1998) *Electra and the Empty Urn. Metatheatre and Role-Playing in Sophocle*, ο οποίος προσέγγισε τη μεταθεατρικότητα στο σοφόκλειο δράμα και ο Gregory Dobron *Figures of Play* (2001), ασχολούνται πιο εντατικά με το μεταθέατρο, εξετάζοντας κυρίως τις τεχνικές που οι αρχαίοι συγγραφείς δοκιμάζουν τα όρια μεταξύ ηθοποιού και χαρακτήρα, μεταξύ ερμηνευτή και θεατή⁵¹. Σταδιακά η μεταθεατρική κριτική στην προσέγγιση των τραγωδιών και κυρίως στις *Βάκχες*, αρχίζει να εδραιώνεται όλο και περισσότερο και να κερδίζει ένθερμους υποστηρικτές⁵².

Ο Marc Ringer που θεωρήθηκε νεότερος υποστηρικτής του Segal⁵³, όρισε ως «μεταθέατρο» ή ως «μεταδράμα», το δράμα μέσα στο δράμα ή το δράμα γύρω από τον εαυτό του. Προεκτείνοντας τη θεωρία του Hornby για τα είδη της αυτοαναφορικότητας⁵⁴, υποστήριξε πως το μεταθέατρο εκτείνεται πέρα από τα όρια του λογοτεχνικού έργου στο πλαίσιο ενός άλλου έργου (play- within the play) και είναι πιο σύνθετο, καθώς ενσωματώνει όλες τις μορφές της θεατρικής αυτοαναφορικότητας. Αυτές αφορούν το (role-playing), ποίκιλλες μορφές αυτοσυνείδητων υπαινιγμών στις δραματικές συμβάσεις όπως και τις διακειμενικές αναφορές σε άλλα έργα, αλλά και τους τρόπους εκείνους που ένας συγγραφέας πειραματίζεται με τα αντιληπτά όρια της τέχνης του. Εκφάνσεις του μεταθεατρικού φαινομένου, θεωρεί τις τελετουργικές ή θρησκευτικές δράσεις μέσα στο έργο. Με άλλα λόγια, σύμφωνα με τον Ringer το μεταθέατρο εστιάζει το ενδιαφέρον του στο σημειωτικό σύστημα της δραματικής παράστασης, γεγονός που υπενθυμίζει στους θεατές τη δυαδικότητα της θεατρικής εμπειρίας, τη φαινομενολογική διακύμανση ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και την εκτίμηση των θεατών πάνω στους μηχανισμούς και τις συμβάσεις της δραματικής ψευδαίσθησης. Οι δραματουργοί είναι σαν να παρακινούν τους θεατές να αντιληφθούν τη διπλή υπόσταση και να θαυμάσουν τις μιμητικές ικανότητες μέσω της επίγνωσης ότι αυτό που εκτυλίσσεται στη σκηνή είναι θέατρο. Τους προτρέπουν να συλλάβουν τη θεατρική αναπαράσταση ως

⁵¹ Ο.π

⁵² Για μία εκτενή βιβλιογραφική επισκόπηση της σύγχρονης έρευνας σχετικά με το μεταθέατρο και τις *Βάκχες*. βλ. Γακοπούλου (2010) 15-44.

⁵³ Ιακώβ (2004) 50.

αντανάκλαση του πολιτισμού και ως μια αυτοσυνείδητη συμβολή στην παράδοση της συγγραφής και της θεατρικής παράστασης.

Ο Ringer διακρίνει τη δημιουργία ρόλου στο πλαίσιο του ρόλου σε τρεις βασικές κατηγορίες, στον εσωτερικό ηθοποιό (internal actor), ο οποίος προσδιορίζεται ως μια διπλή θεατρική υπόσταση που δρα παραπλανητικά προς του άλλους χαρακτήρες της κύριας δράσης και προς τους ίδιους τους θεατές. Γεγονός που αναδεικνύει και το έμφυτο γνώρισμα της θεατρικής πράξης, αυτό της εξαπάτησης. Όταν οι χαρακτήρες έχουν στόχο να εξαπατήσουν άλλους χαρακτήρες ή τους θεατές μέσω του τεχνάσματος, της μεταμφίεσης, της παραπλανητικής συμπεριφοράς, ευρύτερα της απάτης, το κοινό συνειδητοποιεί τη φύση του θεάτρου, το οποίο βρίσκεται από διπλή μιμητική δράση. Η δεύτερη κατηγορία είναι ο εσωτερικός σκηνοθέτης (internal playwright) που αφορά έναν χαρακτήρα του έργου, ο οποίος οργανώνει και κατευθύνει την πορεία της εξέλιξης αλλά και καθοδηγεί τη δράση των άλλων χαρακτήρων, δημιουργώντας μία εγκιβωτισμένη παράσταση. Η τρίτη κατηγορία είναι το εσωτερικό ακροατήριο, όπου λαμβάνει το ρόλο του θεατή-ηθοποιού, υποκινώντας τους εξωτερικούς θεατές να παρακολουθήσουν τη δράση μέσα από τα δικά τους μάτια.⁵⁵ Ο Χορός σε κάθε τραγωδία έχει τη λειτουργία του εσωτερικού ακροατηρίου. Άλλωστε ο ρόλος του Χορού⁵⁶ είναι διπλά συνεκδοχικός, από τη μία εκπροσωπεί το σύνολο των πολιτών, από την άλλη συνιστά όλος ένας δραματικό πρόσωπο –έναν υποκριτή, ο οποίος όμως, παραμένει άπρακτος σύμφωνα με τον Αριστοτέλη.⁵⁷ Επίσης, άλλη ένδειξη του μεταθεατρικού φαινομένου μπορεί να αποτελέσει και η ενσυνείδητη χρήση θεατρικής ορολογίας που παραπέμπει στις δραματικές συμβάσεις της παράστασης ή λέξεων με θεατρικές αποχρώσεις. Ο Ringer υποστηρίζει πως ο Σοφοκλής είναι ξεκάθαρα ένας αυτοαναφορικός δραματικός ποιητής και αυτή η αυτοαναφορική θεατρικότητα ή μεταθεατρικότητα γίνεται σαφής σε όλες του τις τραγωδίες. Ο ίδιος παραλληλίζει την *Ηλέκτρα* με τον Άμλετ ως προς το ότι και τα δύο έργα επιδεικνύουν σε υψηλό βαθμό την εμμονή των δραματουργών για τη θεατρική

⁵⁵Ringer (1998) 7-8.

⁵⁶ Πεφάνης (2012) 323. «Σχετικά με τον ρόλο του Χορού, ο Πεφάνης υποστηρίζει πολύ εύστοχα πως ο Χορός με την ικανότητά του να σχολιάζει, έχοντας το ρόλο του κριτή στους λόγους και τις πράξεις των ηθοποιών, σχηματίζει έναν μεταθεατρικό λόγο, αφού αποστασιοποιείται από τη δράση και οδηγείται σε μια κριτική στάση απέναντί της. Αλλά η απόσταση αυτή, δεν είναι ορισμένη, ούτε σταθερή, διότι ο Χορός είναι ταυτοχρόνως τμήμα της δράσης που κρίνεται, άρα και η απόσταση είναι δυναμική, δηλαδή συμβολική, αφού δεν απομονώνει τη δράση, αλλά προεκτείνει τα όριά της».

⁵⁷ Αριστοτέλους *Ποιητική* XVIII, 7,1456a.

αυτοαναφορικότητα, καθώς οι τραγωδίες του Σαίξπηρ και του Σοφοκλή κάνουν αναφορές στη διαδικασία της θεατρικής τέχνης.

Ο Gregory Dobron, στο βιβλίο του *Figures of Play* (2001) παρουσίασε μία διαφορετική πτυχή της αυτοαναφορικότητας του αρχαίου δράματος. Ο ίδιος συνέδεσε την αυτοσυνειδησία και την αυτοαναφορικότητα των δύο δραματικών γενών με την αθηναϊκή δημοκρατική πόλη. Έκανε λόγο για τη φύση της ελληνικής δραματικής τέχνης και το συσχετισμό αυτής, με την ευρύτερη κοινωνική τάξη. Η απεικόνιση της τρέλας και του παραλογισμού, που επισφραγίζουν τη θεματική των ελληνικών τραγωδιών και το ουτοπικό στοιχείο, που διατρέχει την αρχαία κωμωδία τροφοδοτώντας τη φαντασιακή της δύναμη, αποτελούν σημεία μιας βαθύτερης κρίσης που απασχόλησαν τον πυρήνα της ύπαρξής τους και της σχέσης τους με την κοινωνία. Στην πραγματικότητα το θέατρο καλείται να αντιμετωπίσει τον εαυτό του, ανακαλώντας τους πιο ισχυρούς πόρους του. Ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μιας τέτοιας βαθιάς κρίσης στην τραγωδία, ο Dobron θεωρεί πως αποτελούν οι *Βάκχες* με την αρπαγή του Πενθέα, καθώς αυτή η σκηνή αναδεικνύει τη δύναμη της μίμησης, μέσω της οποίας το θέατρο αυτοσυνείδητα εγκαθιδρύει και καθιερώνει το καθεστώς του, ως τελετουργικό αγώνα. Αναλυτικότερα, τα δύο δραματικά γένη εκθέτουν μία υψηλή συνειδητότητα τόσο της δημιουργικής τους δύναμης όσο και της δικής τους θεατρικότητας, η οποία επιδρά καταλυτικά στην αθηναϊκή πόλη. Παρατηρείται, επίσης πως τόσο ο Ευριπίδης όσο και ο Αριστοφάνης επιδεικνύουν μια κοινή προβληματική γύρω από τον όρο «μεταθέατρο», με έναν τρόπο που η αυτοαναφορικότητα να ταυτίζεται με την αναλλοίωτη διάσταση του σκηνικού χώρου.⁵⁸ Η αυτό-παρουσίαση αποκρυσταλλώνεται μέσω της προβολής αξιών, θεσμών και πρακτικών υπό μορφή ερωτήσεων, γεγονός που συνεπάγεται μια αυτό-κριτική δύναμη που έχει έναν κοινωνικό απόηχο.

Ο συνεκτικός κρίκος της τραγωδίας και της κωμωδίας είναι ο μύθος. Η τραγωδία αντλεί το υλικό της για τη σύνθεση της πλοκής, από κάποιους παραδοσιακούς μεγάλους μυθολογικούς κύκλους που παραδόθηκαν προφορικά στην τέχνη και στα διάφορα είδη της προ-δραματικής ποιήσης, μέσω των οποίων οι αρχαίοι Έλληνες συμφιλιώνονταν με το παρελθόν τους⁵⁹. Η τραγωδία διαμορφώνει αυτή τη γραμμική

⁵⁸Dobron (2001) 4.

⁵⁹Burian(2007) 268, Λιγνάδης (1992) 191-204, ο οποίος κάνει αναφορά στο κοινό του αρχαίου ελληνικού θεάτρου,

αφήγηση σε μια τρισδιάστατη παράσταση, η οποία λαμβάνει εμφανώς μεταθεατρική λειτουργία. Η τραγωδία, λοιπόν είναι εκ φύσεως διακειμενική καθώς η τραγική πλοκή συνυφαίνεται από επαναλαμβανόμενα μυθολογικά και μορφολογικά θέματα, γεγονός που επιβεβαιώνει και επισφραγίζει αυτή τη διαλεκτική σχέση που συντελείται ανάμεσα στον δραματικό συγγραφέα και το ενημερωμένο κοινό, το οποίο αναστοχάζεται τον παραλλαγμένο αλλά οικείο μύθο, τον ερμηνεύει, επιβεβαιώνει ή ανατρέπει τις προσδοκίες του.⁶⁰

Από την άλλη, η κωμωδία αποκαλύπτει τη διαλεκτική σχέση της με την τραγωδία, καθώς η ίδια πραγματεύεται μια δεύτερη μεταφορά του τραγικού μύθου, παρουσιασμένη σε ένα καινούργιο μοτίβο, που ωστόσο εστιάζει στις δραματικές συμβάσεις. Η τραγική κρίση περιλαμβάνει τον παραλογισμό και την ουτοπία της κωμικής σωτηρίας, χαρακτηριστικό στοιχείο συνυφασμένο με την αριστοφανική πλοκή. Από τη μία, ο Διόνυσος ως επιβλέπων και καθοδηγητής του Χορού των *Βακχών* καθορίζει τη μοίρα των θνητών, από την άλλη, ο ίδιος θεός εμφανίζεται ως κωμικός συντονιστής στους *Βατράχους*. Ως εκ τούτου, γίνονται σαφείς οι μεταθεατρικές αναφορές και στα δύο γένη που επιτυγχάνεται από αυτή τη διακειμενικότητα. Ωστόσο, στην κωμωδία υπάρχουν σαφέστερα μεταθεατρικά στοιχεία.

Συνοψίζοντας, η αυτοσυνειδησία του αρχαίου δράματος έγκειται στη δυναμική των δραματικών αγώνων μέσα στο πλαίσιο της πόλεως⁶¹. Επιπλέον, ενδιαφέρον έχει η αναφορά του Dobson σχετικά με τη διπλή υπόσταση των θεατών/πολιτών, γεγονός που επαληθεύει ότι το θέατρο είναι αυτοαναφορικό, διότι αναφέρεται στους θεσμούς της πόλεως, αναπαριστά τελετές, πραγματεύεται μύθους που έχουν άμεση σχέση με τις προσλαμβάνουσες του κοινού. Η θεατρική κοινότητα, λοιπόν αλληλεπιδρά με τους θεατές διαμορφώνοντας έναν αυτοαναφορικό χαρακτήρα που απορρέει από αυτήν την αναγνώριση της δυαδικότητας της θεατρικής σκηνής. Οι θεατές παρακολουθώντας τη μιμητική αναπαράσταση του θρυλικού παρελθόντος,

«ο τραγικός ποιητής μιλούσε στο κοινό για πασιγνώστα πράγματα και όλη ή θεατρική «μίμηση» δεν ήταν παρά η κοινοποίηση μιας άποψης πάνω σε δεδομένο μύθο.»

⁶⁰Burian (2007) 272. «Ο Peter Burian, ο οποίος πραγματεύεται το πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας αναφέρει πως δεν υπάρχει μία και μόνη μορφή πλοκής της τραγικής αφήγησης, αλλά μάλλον αρκετά, χαρακτηριστικά του είδους, τυπικά σχήματα μύθων, τα οποία η τραγωδία από μία πρόωμη φάση της εξέλιξής της μπορούσε στην πράξη να τα αναμειγνύει ή να τα υπονομεύει»

εμπλέκονται ως πολίτες της δημοκρατικής Αθήνας, σε ένα δίκτυο σύγχρονων θεμάτων που πραγματοποιούνται στη σκηνή.

Ο Burian σημειώνει πως η τραγωδία μέσω της ανασύνθεσης και της προσαρμογής μυθολογικών αφηγήσεων στόχο έχει να καταδείξει το δυσπρόστατο της τελικής έκβασης, το οποίο ενδέχεται να είναι καταστρεπτικό ή εξαγνιστικό, όχι μόνο για τον ήρωα αλλά και για την ίδια την πόλη. Ο Ορέστης και ο Πενθέας συνιστούν ένα αντιθετικό δίπολο ανάμεσα στο κοινωνικό πρότυπο και αντιπρότυπο. Από τη μία, ο Ορέστης αθώνεται για το φόνο της μητέρας του, και οι συνέπειες αυτής της απαλλαγής από το δικαστήριο της Αθήνας, λαμβάνει θετικό κοινωνικό πρόσημο, αφού επιβεβαιώνεται η κυριαρχία του ανδρικού φύλου στη δομή του οίκου και της πόλεως. Από την άλλη, ο Πενθέας εκφράζει το αντιπρότυπο μέσω της αποτυχημένης μύησης του στη διονυσιακή τελετουργία και της τελικής έκβασης της μοίρας του. Η ήττα του από τις γυναίκες και ο διαμελισμός του από την ίδια του τη μητέρα, σηματοδοτούν έναν κοινωνικό εξαγνισμό μέσω της θυσίας του, η οποία γίνεται και ως ηθική δικαίωση υπέρ της κοινότητας. Για αυτό, η θυσία του παραλληλίζεται με τα στάδια της θυσίας ενός ζώου. Συνεπώς, διαμορφώνονται ιδεολογικά μορφώματα που άπτονται των πολιτισμικών και ηθικών αξιών της εποχής. Η θεατρική αυτοσυνειδησία είναι έτσι ζωτικά βασισμένη πάνω στην αμοιβαία συνειδητοποίηση του εαυτού και του άλλου και από τις δύο πλευρές της δραματικής εξίσωσης⁶².

Η δυνατότητα συνδυασμού της φιλολογικής και παραστασιακής ανάλυσης κατέστησαν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τη μελέτη της μεταθεατρικότητας πάνω στο αρχαίο δράμα, πρόσφατες μελέτες εκτείνονται από τον Ευριπίδη, τον Αριστοφάνη, τον Σοφοκλή έως τον Πλάυτο. Όλες οι πτυχές των θεατρικών γεγονότων φαίνονται να εμπλέκονται με τον μεταθεατρικό πειραματισμό, όπως η γλώσσα, το θέαμα, η παράβαση του χορού, η πολιτική σάτιρα, η αναπαράσταση των φύλων⁶³

Στο πρόσφατο σχετικά άρθρο του, «*Metatheatre and Metaphysic in two Late Greek Tragedies*» (2010) ο Francis Dunn, ύστερα από μια σύντομη βιβλιογραφική επισκόπηση των μεταθεατρικών μελετών, χαρακτηρίζει ως στενά περιορισμένη την αυτοαναφορικότητα, έτσι όπως προσλαμβάνεται και ερμηνεύεται από το πρώτο (Segal, Hornby, Hubbert) και το δεύτερο ρεύμα (Moore, Ringer, Dobrov) της μεταθεατρικής κριτικής. Συγκεκριμένα, θεωρεί πως και τα δύο ρεύματα συγκλίνουν

⁶²Dobrov (2001) 5-6.

⁶³Dobrov (2001) 7.

στο ότι το θέατρο στρέφεται προς τον εαυτό του, εγκλωβίζεται στις επιταγές της γλώσσας και της παράστασης αντίστοιχα, ενώ δεν δύναται να αναφερθεί σε κάτι έξω από αυτό. Ο ίδιος όμως, αντιτίθεται σε αυτή τη θεώρηση, υποστηρίζοντας μία ανοικτή αυτοαναφορικότητα που ξεφεύγει από τα στενά όρια του θεάτρου. Από τη μία, το μεταθέατρο αντανακλά τη διαδικασία που διαμορφώνεται το νόημά του, από την άλλη όμως, ο αυτοσυνειδησιακός και αυτοαναφορικός χαρακτήρας του προεκτείνονται σε μία ανεξάρτητη σφαίρα, έξω από τον εαυτό του. Γεγονός που οδηγεί τους παθητικούς δέκτες/θεατές στη διαπίστωση πως οι ίδιοι ασυνείδητα είναι καλλιτέχνες και μετέχουν ως συνδημιουργοί στο ίδιο θέαμα. Καταλήγει πως, εάν ποτέ αναδυθεί το τρίτο ρεύμα μελετητών για το μεταθέατρο, αυτό θα συμπέσει με τον Νέο Ρεαλισμό.⁶⁴

Αναλυτικότερα, υποστηρίζει πως οι μεταθεατρικές τεχνικές ή τρόποι συγκροτούν τον πυρήνα των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών. Συγκεκριμένα, οι τεχνικές αυτές που είναι ενσωματωμένες μέσα στο έργο δεν είναι μόνο αυτοαναφορικές ή δομικές, αντιθέτως ξεπερνούν τα στενά όρια του θεάτρου. Είναι διαρκώς εξελισσόμενες και προοδευτικές, αφού αποκτούν βαθμιαία όλο και μεγαλύτερη σημασία μέσα στη διαδικασία της δράσης, ενώ επικεντρώνονται σε όλο τον σκηνικό χώρο της θεατρικής παράστασης.

Ο ίδιος ασπάζεται τα πέντε είδη αυτοαναφορικότητας που διέκρινε ο Hornby, ωστόσο κατηγοριοποιεί την αρχαία ελληνική τραγωδία σε δύο ευρύτερους τύπους: αυτές που ανήκουν στις αυθεντικές ή τις θεατρικές. Στον πρώτο τύπο, ανήκουν τα έργα που ο ίδιος ο θεατρικός συγγραφέας σχολιάζει ή κάνει άμεσους υπαινιγμούς στη διαμόρφωση ή τη δημιουργία της πλοκής. Ως παράδειγμα, δίνει τον πρόλογο του *Φιλοκτήτη* από τον Σοφοκλή, που ο Οδυσσεύς λαμβάνει τον ρόλο του συγγραφέα, υποδεικνύοντας στον Νεοπτόλεμο τι να πει και τι να κάνει με σκοπό να εξαπατήσει τον Φιλοκτήτη, ώστε να κατασχέσει το τόξο του, με δόλο. Στη συνέχεια προχωράει σε ένα επόμενο στάδιο, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του διαχειριστή της σκηνής, λέγοντας πως ο ίδιος θα μεταμφίσει έναν ακόλουθο σε ναυτικό και θα τον στείλει στη σκηνή με περαιτέρω οδηγίες. (*Φιλοκτ.* 122-136) Στον δεύτερο τύπο ανήκουν οι θεατρικές τραγωδίες, που αποκτούν μεταθεατρικές προεκτάσεις λόγω των θεατρικών αντικειμένων όπως, κοστούμια ή σκηνικά ή ακόμη και ο ίδιος ο χώρος δράσης, όπου οι θεατές διακρίνουν το νόημα που προσλαμβάνουν αυτά τα

⁶⁴Dunn (2010) 6.

αντικείμενα μέσα στο δράμα. Ως παράδειγμα αυτού του τύπου, αναφέρει τον θρήνο της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή. Όταν ο Ορέστης επιστρέφει στις Μυκήνες μεταμφιεσμένος, φέρει μαζί του μία τεφροδόχο ως απόδειξη του δικού του θανάτου. Έτσι, προκαλεί το θρήνο της αδελφής του Ηλέκτρας πάνω από την άδεια τεφροδόχο. Η σκηνή αυτή, χαρακτηρίζεται από έντονη θεατρικότητα, εάν ιδωθεί υπό το πρίσμα που ένα θεατρικό αντικείμενο συμβάλλει στην τραγική κλιμάκωση της σκηνής, τόσο από την πλευρά των θεατών όσο και των ηθοποιών. Καθώς αυτό εντείνει το τραγικό χάσμα μεταξύ της θλίψης για το θάνατο και της γνώσης των θεατών ότι ο Ορέστης είναι ακόμη ζωντανός.⁶⁵ Ουσιαστικά, ο θεατρικός τύπος μεταθέατρου εστιάζει το βλέμμα του θεατή στη σημειωτική της σκηνής, προτρέποντάς τον, να παρατηρήσει εκείνα τα θεατρικά σημεία, όπως ένα απλό σημάδι, το οποίο κατά την εξέλιξη της πλοκής έρχεται να σημάνει κάτι άλλο.

Ο Bogatyren⁶⁶ επισημαίνει αυτή τη διττή ιδιότητα των θεατρικών σημειακών οχημάτων, καθώς τα θεατρικά σημεία πέραν της πρώτης δηλωτικής τους σημασίας, παραπέμπουν και σε μία ευρύτερη πολιτισμική σήμανση. Αυτά τα «σημεία σημείων» του Bogatyren είναι γνωστά ως συνδηλώσεις.⁶⁷, όλες οι παραστάσεις βρίθουν από δηλώσεις και συνδηλώσεις κάποιες από αυτές είναι ο διάκοσμος, το σώμα του ηθοποιού, η ομιλία του, οι κινήσεις του, τα οποία νοσηματοδοτούν και νοσηματοδοτούνται από ένα ευρύτερο σύμπλεγμα σημασιών, π.χ ένα κοστούμι μπορεί να έχει συνδηλώσεις κοινωνικό-οικονομικών, ψυχολογικών, ακόμη και ηθικών χαρακτηριστικών.⁶⁸

Ο Dunn διατείνεται στο ότι οι *Βάκχες* του Ευριπίδη ως τραγωδία διερευνά το πώς η μάσκα και το κοστούμι συνδέονται με τον δραματικό χαρακτήρα (dramatic persona). Ο ίδιος θέλει να αναδείξει πως η τραγωδία σε σχέση με τη μελέτη του Segal είναι περισσότερο δομική, αυτοαναφορική και ταυτόχρονα ριζοσπαστική.⁶⁹ Υπογραμμίζει τη μεταφυσική διάσταση των *Βακχών*, καθώς αναπαριστά αυτήν την ύπαρξη ή την παρουσία που υπερβαίνει την ανθρώπινη διάσταση. Σε όλο το έργο,

⁶⁵Ringer(1998) 185-199, Dobrov (2001) 5.

⁶⁶Elam (2001) 32-33(Bogatyren((1938β),33).«Τι ακριβώς είναι ένα θεατρικό κοστούμι ή ένα σκηνικό που αναπαριστά ένα σπίτι; Όταν χρησιμοποιούνται σε ένα έργο, τόσο το θεατρικό κοστούμι όσο και το οικιακό σκηνικό αποτελούν συνήθως σημεία που υποδεικνύουν ένα από τα σημεία που χαρακτηρίζουν το κοστούμι ή το σπίτι μέσα στο δραματικό έργο. Στην πραγματικότητα, το καθένα είναι σημείο ενός σημείου και όχι το σημείο ενός υλικού πράγματος.»

⁶⁷ Elam (2001) 32-33.

⁶⁸ Ο.π.

⁶⁹Dunn (2010) 8.

γίνεται αισθητή η παρουσία του μεταμφιεσμένου θεού Βάκχου, ο οποίος μέσω αυτής της μεταμφίεσης του, έχει απώτερο στόχο να εξετάσει την πίστη των θνητών προς το πρόσωπό του. Ο ίδιος, ωστόσο είναι απομακρυσμένος, όχι μόνο από τον Πενθέα αλλά και από τους θεατές.⁷⁰

Από την ενδεικτική αυτή βιβλιογραφική παρουσίαση των θεμελιωτών της μεταθεατρικής κριτικής, που όπως φαίνεται κυμαίνεται από τον Σαίξπηρ έως το αρχαίο δράμα τεκμαίρεται πως η μεταθεατρική προσέγγιση των αρχαίων δραματικών έργων ποικίλει. Παρατηρείται λοιπόν, πως το μεταθέατρο συνιστά έναν νέο τρόπο θέασης και ερμηνείας των αρχαίων δραμάτων που αναδύθηκε ως ένα λογοτεχνικό και φιλοσοφικό αμάλγαμα, γεγονός που επιτάσσει τον επαναπροσδιορισμό του τρόπου πρόσληψης και μελέτης των έργων. Ωστόσο, λόγω της εξαιρετικά ιδιαίτερης φύσης των δύο δραματικών γενών, κρίνεται απαραίτητη η προσεκτική εξέταση και διαπραγμάτευση του όρου «μεταθέατρο» στο αρχαίο δράμα. Και αυτό, γιατί το «μεταθέατρο» είναι όρος σχετικά ευρύς, λαμβάνει πολλές συνδηλώσεις και έχει πολλές συνιστώσες, για αυτό σκόπιμο θεωρείται να διασαφηνιστεί ως προς τη χρήση του στην αρχαία τραγωδία και κωμωδία.

Στην βιβλιογραφία από τους μελετητές γίνεται χρήση του όρου «μεταδράμα» (metadrama), «μετατραγωδία» (metatragedy), «μεταθέατρο», (metaplay), (metafiction). Παρόλο αυτά σχεδόν από όλους τους μελετητές χρησιμοποιούνται αδιακρίτως με την ίδια σημασία, οι όροι «μετατραγωδία», «μεταδράμα» και «μεταθέατρο», παρά τις όποιες λεπτές εννοιολογικές διαφορές τους⁷¹, συνεπώς πρόκειται για συνώνυμους όρους. Ωστόσο, όμως, ο Ιακώβ⁷² κρίνει αναγκαία την εξειδίκευση ανάμεσα στο μεταθέατρο και τη μετατραγωδία, καθώς το μεταθέατρο συσχετίζεται κυρίως με την αριστοφανική κωμωδία, όπου ο ποιητής πραγματεύεται την τραγική πλοκή στο πλαίσιο του κωμικού, δηλαδή κάνει υπαινιγμούς άμεσους ή έμμεσους στην τεχνική και στην παράσταση της αρχαίας τραγωδίας. Από την άλλη, η μετατραγωδία εύκολα γίνεται κατανοητό πως εξειδικεύεται στην τραγωδία, «όταν αυτή γίνεται αυτοαναφορική και έτσι αποκαλύπτει την εγρήγορη αυτοσυνειδησία του ποιητή τεχνίτη⁷³», ενώ ο όρος «μεταδράμα» χρησιμοποιείται κυρίως, για να περιγράψει τα έργα του νεότερου θεάτρου. Όπως προαναφέρθηκε, η πρόθεση μετά-

⁷⁰Dunn (2010) 12.

⁷¹ Γακοπούλου (2010) 37.

⁷² Ιακώβ (2004) 50, ιδιαίτερα υπ. 7.

⁷³ Ο.π

ως πρώτο συνθετικό, δηλώνει το επόμενο στάδιο, άρα στον όρο «μεταθέατρο» και «μεταδράμα», η διαφορά εντοπίζεται στην αρχική σημασία των όρων. Το θέατρο είναι φορέας σημείων και μηνυμάτων με απώτερο στόχο να επικοινωνήσει τις σημασίες που το ίδιο παράγει μέσα στο πλαίσιο της παράστασης. Άρα, όταν γίνεται λόγος για το θέατρο νοείται αυτή η συναλλαγή που πραγματοποιείται ανάμεσα στον συντελεστή της παράστασης και το κοινό. Ο όρος «δράμα» σχετίζεται με τη μυθοπλασία που έχει σχεδιαστεί με στόχο τη σκηνική της αναπαράσταση, η οποία έχει διαμορφωθεί βάσει συγκεκριμένων δραματικών συμβάσεων.⁷⁴

Το μεταδράμα και το (metaplay) από τους οπαδούς της σημειωτικής έχουν συνδεθεί με το γραπτό κείμενο, καθώς οι ίδιοι διακρίνουν το γραπτό ή δραματικό κείμενο από το παραστασιακό ή θεατρικό, όπως το ονομάζουν και για αυτό υπάρχει μία αντιδικία για το αν αυτά τα δύο είδη κειμενικής δομής ανήκουν στο ίδιο πεδίο διερεύνησης.⁷⁵ Εξάλλου, το μεταδράμα έχει σαφείς επιρροές από τη γλωσσολογία και τη σημειολογία. Κυρίως από τη θεωρία του Jakobson, ο οποίος έκανε λόγο για τη μεταγλωσσική λειτουργία (metalingual fiction), αναφερόμενος στους μηχανισμούς εκείνους που είναι ενσωματωμένοι σε όλα τα κείμενα, προσδιορίζοντας τους γλωσσικούς κώδικες που αυτά χρησιμοποιούν. Έτσι, όπως η γλώσσα καθορίζει την αντίληψη και την ερμηνεία του κόσμου γύρω μας, έτσι και η μεταγλώσσα ξεδιπλώνει την αντίληψη του κειμένου γύρω από τον εαυτό του, αντίστοιχα και το μεταδράμα αποκρυπτογραφεί τους κώδικες του δράματος⁷⁶. Στην περίπτωση, όμως του αρχαίου δράματος έχει απορριφθεί αυτή η διάκριση, καθώς το δράμα ως λογοτεχνικό κείμενο είναι προορισμένο για την παράστασή του στη θεατρική σκηνή.

⁷⁴Elam(2001) 24.

⁷⁵Ο.π 25 και Rosenmeyer υπ. 1 (2002) 108.

⁷⁶Sampatakakis (2004) 122.

2.2 Η δραματική ψευδαίσθηση του αριστοτελικού θεάτρου και η άρση της στην τραγωδία και την κωμωδία ως ένδειξη μεταθεατρικότητας.

‘‘χειμαίνει ό χειμαζόμενος και χαλεπαίνει ό όργιζόμενος άληθινώτατα, διό εύφροδς ή ποιητική έστιν ή μανικοῦ’’

Δεν αρκεί μόνο η εννοιολογική και ειδολογική προσέγγιση του όρου «μεταθέατρο», ώστε να κατανοηθεί αυτό, ευρύτερα. Λόγω του ότι αποτελεί έναν σύνθετο και αμφίσημο αρκετά όρο, επιβεβαιωμένα η πρώτη προσέγγιση του μεταθεατρικού φαινομένου επιχειρείται από την πραγμάτευση των όρων δραματική ψευδαίσθηση, ταύτιση και δραματική φαντασία. Βασικός πυλώνας, λοιπόν της μεταθεατρικής θεωρίας αποτελεί η άρση της δραματικής ψευδαίσθησης αλλά και ο επαναπροσδιορισμός της στα δύο δραματικά γένη. Η πλειοψηφία των μελετητών προσεγγίζουν το μεταθέατρο μέσα από τη σχέση που έχει το κοινό με το θέατρο, δηλαδή πόσο συμμετέχει αυτό, σε ποιο βαθμό ταυτίζεται ή συνειδητοποιεί τη διφυή υπόστασή του, ενώ παράλληλα ερευνά και τα στοιχεία εκείνα, τα οποία προαναφέρθηκαν που συντελούν σε αυτήν τη λεγόμενη διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης, που είναι εγγενής με το μεταθέατρο. Ωστόσο, υπάρχουν κάποιες ενστάσεις ως προς τη χρήση του όρου και κάποιες διχογνωμίες ως προς τον προσδιορισμό του, που θα αναφερθούν παρακάτω.

Η δραματική ψευδαίσθηση είναι άρρηκτα συνυφασμένη με το «αριστοτελικό θέατρο», όρος που χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τον Μπρεχτ, για να κάνει αναφορά στις βασικές δραματουργικές αρχές που διέπουν το αρχαίο θέατρο, έτσι όπως τις όρισε ο Αριστοτέλης. Αυτές οι αρχές είναι η ψευδαίσθηση και η ταύτιση, για αυτόν τον λόγο, έχει επικρατήσει ο όρος «αριστοτελικό θέατρο» να αποτελεί συνώνυμο του θεάτρου της ψευδαίσθησης ή της ταύτισης.⁷⁷ Αυτό μπορεί να καταστεί κατανοητό από τις δύο λέξεις που χρησιμοποίησε ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, το (*έλεος*)⁷⁸

⁷⁷Βλ. Pavis λήμμα αριστοτελικό θέατρο.

⁷⁸Segal (1966) 164.Ο Segal προβαίνει σε μία σημαντική επισήμανση σχετικά με το αριστοτελικό έλεος, συγκεκριμένα αναφέρεται στη συναισθηματική κατάσταση την οποία βιώνει το αρχαίο κοινό σε αντιπαράθεση με το σύγχρονο, κατά τη διάρκεια του θεάματος. Δεν πρόκειται για μία έκφραση συγκινησιακού συναισθήματος, δηλαδή δεν ταυτίζει τη συγκίνηση που προκαλεί στο θεατή, το λυπηρό θέαμα. Οι όροι αυτοί είναι στενά συνδεδεμένοι με τις ελληνικές απόψεις για τη συναισθηματική αντίδραση. Η έννοια που προσδίδει ο Αριστοτέλης στο έλεος έγκειται σε κάτι πιο δυνατό, βίαιο, κάτι πολύ βαθύτερο και δεν έχει σχέση με τις έννοιες της συμπάθειας και του οίκτου που συναντάμε στις χριστιανικές αντιλήψεις. Ο Αριστοτέλης όπως και ο Γοργίας, περιγράφουν το συνοδευτικό συναισθημα του φόβου με όρους ενός βίαιου φυσικού αποτελέσματος, του ρίγους.

και ο (φόβος) (Ποιητ. 1449b 24-28). Η τραγωδία προσδιορίζεται ως μίμησις πράξεων και αποτελεί μία αναπαράσταση της πραγματικότητας, δεν είναι το απείκασμα αυτής, όπως θεωρεί ο Πλάτων, αλλά η πιστή απεικόνιση της, η οποία μέσω της πράξης ή της δράσης διεγείρει ψυχικά πάθη, αυτά της συμπόνιας και του φόβου, όπου ενσταλάζονται στις ψυχές των θεατών και έτσι επέρχεται το τέλος της τραγωδίας που είναι η κάθαρσις. Οι θεατές συμπάσχουν, φοβούνται για την τύχη των ηρώων, αισθάνονται οίκτο, άρα ταυτίζονται. Φυσικά, για να επέλθει αυτή η ταύτιση συμβάλλουν όλα τα ουσιαστικά μέρη της πράξεως, που είναι το ήθος και η διάνοια των δρώντων προσώπων, ο δραματικός λόγος, η δόμηση της πλοκής και των δραματικών καταστάσεων, η κίνηση των δραματικών χαρακτήρων, τα σκηνικά, τα κοστούμια και η μουσική⁷⁹, στοιχεία που εντείνουν την οικειοποίηση του αναπαριστώμενου κόσμου, (Ποιητ. 1449b 31-1450 b 20) με αποτέλεσμα οι θεατές να συμπαρασύρονται στα ψευδαισθησιακά δρώμενα της παράστασης. Με άλλα λόγια, η θεατρική αφήγηση μπορεί να ξεδιπλώνεται μέσα από μία σειρά γεγονότων, που αυτή αποβλέπει στην εξέλιξη. Ο μύθος, η σύγχρονη πλοκή δηλαδή, απαρτίζεται από μία ροή γεγονότων, που τελικό στόχο έχουν την κορύφωση, την ολοκλήρωση κατά τον Αριστοτέλη. Ο μύθος διαγράφει μία εμφανή πορεία που διέπεται από συνέχεια, αυτή η συνέχεια της θεατρικής δράσης ταυτίζεται με τη συνέχεια που διατρέχει τις ανθρώπινες πράξεις της πραγματικής ζωής. Μέσω αυτής της σύνδεσης που συμβαίνει, ο θεατής εισέρχεται στο κόσμο της σκηνης και ταυτίζεται.

Ο Μπρεχτ αντιτίθεται σε αυτήν την ψευδαισθητική συμμετοχή των θεατών που δημιουργεί το αριστοτελικό θέατρο, καθώς ο ίδιος θεωρούσε πως εγκλωβίζει τον θεατή σε ένα κόσμο συναισθημάτων⁸⁰, ενώ η αναίρεση του οικείου χαρακτήρα των γεγονότων και η διάσπαση της ταύτισης μπορεί να οδηγήσει στη δυνητική ένσταση και αντίρρηση του θεατή, συνεπώς να προάγει τον κοινωνικό προβληματισμό. Έτσι, ο Μπρεχτ με το επικό θέατρο και την τεχνική της αποστασιοποίησης στόχο είχε την ενεργοποίηση της αντιληπτικότητας και τροποποίησης της στάσης των θεατών⁸¹. Καθώς αντιλαμβάνεται το θέατρο ως το μέσο κατανόησης, ερμηνείας του κόσμου με ευρύτερο στόχο την τελική αλλαγή της ίδιας της πραγματικότητας από τον

⁷⁹ Για μία αναλυτικότερη παρουσίαση των αισθητικών θεωρήσεων και της σχέσης που έχουν αυτές, με την αριστοφανική κωμωδία. βλ. Φουντουλάκης (2008) 497-502.

⁸⁰ Μπρεχτ 107. «Επειδή το κοινό δεν καλείται να πέσει μέσα στο μύθο, όπως μέσα σε ένα ποτάμι, για να παρασυρθεί άσκοπα πότε εδώ και πότε εκεί, πρέπει τα γεγονότα να συνδεθούν έτσι μεταξύ τους ώστε οι κόμποι να είναι φανεροί. Δεν πρέπει τα γεγονότα να περνούν απαρατήρητα το ένα πίσω από το άλλο, μα να μπορεί να παρεμβάλλεται ο θεατής ανάμεσα τους με την κρίση τους.»

⁸¹ Pavis βλ. λήμμα Μπρεχτική αποστασιοποίηση.

άνθρωπο⁸². Με τη θεωρία της αποστασιοποίησης τίθεται σε νέα βάση και επαναπροσδιορίζεται η αριστοτελική θεώρηση του θεάτρου, όπως επίσης η ψευδαισθητική σχέση που έχει αυτό με την πραγματικότητα, ως προς το βαθμό ομοιότητας και κατ' επέκταση ταύτισης, όπως τα καθορίζει η θεωρία μίμησης. Συνεπώς, το θέατρο εκλαμβάνεται ως αυτόνομο πολιτισμικό φαινόμενο που επιτρέπει τη διαλεκτική σχέση του ατόμου με τα πράγματα. Ο Μπρεχτ για να επιτύχει αυτή τη διάλυση της ψευδαίσθησης, επιστράτευσε την τεχνική της αποστροφής προς το κοινό, δηλαδή ο ηθοποιός βγαίνει για λίγο από τον ρόλο που υποδύεται και απευθύνεται άμεσα στο κοινό, παρεμβαίνοντας στη μυθοπλασία του τέταρτου τοίχου (ad spectatores) που διαχωρίζει την αίθουσα από τη σκηνή.⁸³

Η διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης έχει επιρροές από την τεχνική της αποστασιοποίησης, ωστόσο είναι δόκιμο να κάνουμε λόγο για διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης στα δύο αρχαία δραματικά είδη; Αρχικά, είναι απαραίτητο να επισημανθεί πως η δραματική ψευδαίσθηση σχετίζεται με τη σχέση που αναπτύσσουν οι θεατές με το θέαμα της τραγωδίας ή της κωμωδίας. Ο βαθμός αυτοσυνειδησίας του έργου εξαρτάται από αυτή τη συνεχή ανατροφοδότηση που διενεργείται ανάμεσα στους συντελεστές της παράστασης και στο κοινό. Αρχικά, η δραματική ψευδαίσθηση υπάρχει δυνητικά στον σκηνικό χώρο μέσω των λεγόμενων συμβάσεων του αρχαίου δράματος όπως είναι τα κοστούμια, οι μάσκες, ο χορός, η μουσική και η βασική πλοκή. Όταν οι ηθοποιοί αίρουν τις δραματικές συμβάσεις ή επικοινωνούν έμμεσα ή άμεσα με τους θεατές, η επιθυμητή μέθεξη που πρέπει να δημιουργεί το αρχαίο δράμα, κυρίως όμως, η τραγωδία διασπάται. Ωστόσο, το κοινό ανάμεσα στην τραγωδία και την κωμωδία διαφέρει, και αυτό μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητό από το γεγονός ότι είναι η φύση της κωμωδίας τέτοιας, που προϋποθέτει τη συμμετοχή των θεατών και την άμεση αντίδρασή τους, αφού στόχος της είναι να προκαλέσει το γέλιο. Οι ηθοποιοί είναι συνεχώς ενήμεροι για την παρουσία των θεατών, λόγω των άμεσων αντιδράσεων τους, οι θεατές στην κωμωδία γελούν, χειροκροτούν, συμμετέχουν ενεργά, περιπαίζοντας τους κωμικούς.⁸⁴

Όπως σημειώνει ο Taplin η αρχαία κωμωδία είναι πάντα αυτοαναφορική, ενώ ο Αριστοφάνης είναι πιθανόν, ο πιο μεταθεατρικός συγγραφέας πριν τον Πιραντέλο⁸⁵.

⁸² Πατσαλίδης (1995) 26-27.

⁸³Pavis βλ. λήμμα αποστροφή προς το κοινό.

⁸⁴Champan (1983)1.Bain (1975) 13-25, (1987) 1-14.

⁸⁵Taplin(1986) 164.

Στην κωμική παράσταση οι ηθοποιοί με πολλούς τρόπους έχουν τη δυνατότητα να διασπασουν τη δραματική ψευδαίσθηση, όπου ήταν ο κανόνας και όχι η εξαίρεση. Ο Charman υποστηρίζει ότι σε πολλά έργα είναι εμφανή και παρατηρούνται παραδείγματα θεατρικής αυτοαναφορικότητας στον Αριστοφάνη, τα οποία εφιστούν την προσοχή στο γεγονός ότι η φανταστική κατάσταση που απεικονίζεται μέσα στο έργο είναι στην πραγματικότητα μια θεατρική παράσταση⁸⁶, όπως επίσης και οι παρατραγικές σκηνές παραπέμπουν στη διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης από την αντανάκλαση της φύσης του θεάτρου, ενώ ο Bain επισημαίνει πως οι ηθοποιοί παριστάνουν ότι είναι αυτοί που υποδύονται και το κοινό δέχεται αυτή την προσποίηση⁸⁷. Αυτό συμβαίνει όταν υπάρχει άμεση προσφώνηση στους θεατές⁸⁸ η οποία δεν συναντάται πάντα στην παράβαση ή η έμμεση επικοινωνία με το κοινό, η οποία έγκειται σε κινήσεις, χειρονομίες και κάποιες λέξεις που δεν αναφέρονται ρητά μέσα στο κείμενο. Επίσης, όταν ο κωμικός ποιητής αναφέρεται στη δική του δραστηριότητα για την παραγωγή της κωμωδίας, ή όταν κάνει λόγο άμεσα γύρω από τη θεατρικότητά του και τη δική του παράσταση. Αυτό συμβαίνει με τη χρήση μηχανών, γνωστή τέτοια περίπτωση αποτελεί η χρήση του εκκυκλήματος, καθώς μπορεί να είναι μία άλλη μορφή κωμικής παρωδίας της τραγωδίας. Ακολουθως, οι μηχανές⁸⁹ όπως γερανοί για φτερωτούς θεούς και ήρωες που εμφανίζονται στην τραγωδία, καθιστούν αναμφίβολα το τέλειο υλικό για το παιχνίδι της κωμωδίας με τη δραματική ψευδαίσθηση, μέσω αυτής της ανοιχτής αναφοράς στο δραματικό είδος της τραγωδίας που οι θεατές το αναγνωρίζουν φανερά. Ο Αγάθων στις *Θεσμοφοριάζουσες* εισέρχεται και εξέρχεται στη σκηνή πάνω σε ένα εκκύκλημα, για να υποδηλώσει μέσω αυτού την ιδιότητά του, αυτή του τραγικού ποιητή, και παραλλήλως να την παρωδήσει, καθώς και ο Ευριπίδης στους *Αχαρνείς* είχε εμφανιστεί πάνω σε ένα εκκύκλημα. (*Θεσμ.* 96), (*Αχαρ.* 408-9). Οι μάσκες, τα κωμικά κοστούμια των ηθοποιών και οι μεταμφιέσεις επί σκηνής εκθέτουν πως οι κωμικοί ηθοποιοί αναλαμβάνουν έναν νέο ρόλο μέσα στο πλαίσιο ενός ρόλου, που στρέφει με έναν τρόπο αυτοαναφορικό την προσοχή του κοινού, από τον ψευδαισθησιακό κόσμο

⁸⁶Charman (1983) 2.

⁸⁷ Bain (1977) 6-7.

⁸⁸Slater (2002)

⁸⁹Taplin (1986) 169. «Ο Oliver Taplin κάνει μία εύστοχη παρατήρηση σχετικά με το εάν οι τεχνικοί αυτοί όροι του θεάτρου, είχαν αναπτυχθεί τον πέμπτο αιώνα. Καθώς υπάρχουν θεατρικές ορολογίες οι οποίες στο σύγχρονο θέατρο λαμβάνουν ένα συγκεκριμένο σημασιολογικό περιεχόμενο, ωστόσο το αρχαίο κοινό ενδέχεται να μην είχε γνώση αυτών των όρων, συνεπώς να πρόκειται για αναχρονισμό.»

της πλοκής στη συνειδητοποίηση των τεχνικών της δραματικής τέχνης⁹⁰ αλλά και τις υπονομεύουν ενίοτε. (Θεσμ.213-63), (Βάτρ.495-603), (Λυσιστ. 920-50.)

Κατά τον Slater τα στοιχεία αυτά υποδηλώνουν πως η ψευδαίσθηση είναι προγενέστερη και σύμφυτη με τη φύση του θεάτρου, γεγονός που επιβεβαιώνει πως το μεταθέατρο είναι μεταγενέστερο και κάτι τεχνητό και σκόπιμο, ιδίως στην κωμωδία. Συνεπώς, όταν γίνεται λόγος για διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης υπονοείται πως αυτή η ψευδαισθητική αναπαράσταση των χαρακτήρων και καταστάσεων παραβιάζεται, αφού το κοινό έχει κάποιες προσδοκίες, οι οποίες ανατρέπονται για τον χαρακτήρα και τη δράση των ηρώων. Για αυτό, όπως εύστοχα επισημαίνει, θα ήταν πιο δόκιμο, να ορίζεται ως επαναπροσδιορισμός της σύμβασης, γιατί τις περισσότερες φορές ακόμη και αυτές οι ξαφνικές αλλαγές στη φύση της σύμβασης, σχεδιάζονται για να ευχαριστούν το κοινό, παρά για να το εξαπατούν.

Η Muecke υποστηρίζει πως υπάρχει κάποια σύγχυση σχετικά με τη λειτουργία της δραματικής ψευδαίσθησης στην αριστοφανική κωμωδία. Η ίδια θεωρεί πως η αριστοφανική κωμωδία είναι πρωτίστως, μία καλλιτεχνική φόρμα, συνειδητή τόσο για τη δική της φύση όσο και για την απόσταση που έχει από την τραγωδία, λόγω των διακριτών τους διαφορών, τις οποίες διαφορές ενσωμάτωσε σε κάποιο βαθμό στο δικό της κόσμο. Επίσης, το γεγονός πως δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για δραματική ψευδαίσθηση στην κωμωδία, καθώς στόχος της δεν είναι να κάνει τους θεατές να ταυτιστούν μέσω της ρεαλιστικής αναπαράστασης της ζωής, όπως στην τραγωδία, αυτό αυτομάτως αναιρεί τη διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης⁹¹. Η ίδια συμφωνεί με τον Sifakis, ο οποίος αμφισβητεί την ύπαρξη της δραματικής ψευδαίσθησης στο αρχαίο δράμα, κυρίως όμως στην αρχαία κωμωδία, καθώς υποστηρίζει πως η δραματική ψευδαίσθηση ως ψυχολογικό φαινόμενο ήταν κάτι παντελώς άγνωστο για το αρχαίο ελληνικό κοινό, συνεπώς η χρήση του όρου σε σχέση με το αρχαίο δράμα είναι ένας αναχρονισμός. Επίσης, οι κωμικοί ποιητές εκμεταλλεύονται το γεγονός πως οι θεατές είναι συνεχώς ενήμεροι για το ότι οι ηθοποιοί προσποιούνται ότι είναι οι χαρακτήρες του έργου.⁹² Η Muecke καταλήγει στο ότι αυτή η εναλλαγή από τη μία μυθοπλασία στην άλλη στο πλαίσιο της κωμικής πλοκής αποτελεί μέρος της τεχνικής της κωμωδίας που πηγάζει από τη διπλή φύση

⁹⁰ Φουντουλάκης (2008) 492.

⁹¹Muecke (1977) 52-55.

⁹²Sifakis (1971) 7-14.

του θεάτρου, παρά από κάποια ειδική ιστορική σχέση που συντελείται ανάμεσα στους συντελεστές της αρχαίας κωμωδίας και το κοινό⁹³.

Όσον αφορά στην τραγωδία και τη σχέση που έχει με το κοινό, είναι αναμφίλεκτο το γεγονός ότι απέχει παρασάγγας από τον τρόπο που προσεγγίζει η κωμωδία το κοινό, και αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό από τις δραματικές επιταγές και συμβάσεις που ορίζουν τα δύο δραματικά γένη. Η τραγωδία όπως προαναφέρθηκε έχει στόχο την ταύτιση των θεατών με το αναπαριστώμενο θέαμα, τη διέγερση συναισθημάτων, τη μέθεξη στον ψευδαισθησιακό κόσμο του τραγικού θεάματος ώστε να επέλθει η κάθαρσις. Σίγουρα, απαιτεί τη συναισθηματική εμπλοκή των θεατών όχι όμως και τη ξεκάθαρη συνειδητότητα, του ότι αυτό που βλέπουν είναι παράσταση. Συνεπώς, η συμμετοχή του κοινού προαπαιτείται, αλλά τίθεται σε άλλη βάση στο πλαίσιο της τραγικής πλοκής. Οι συντελεστές της παράστασης δεν προσπαθούν να επιστήσουν εμφανώς, την προσοχή των θεατών σε εκείνα τα στοιχεία που αποκαλύπτουν τις θεατρικές τεχνικές ούτε ο δραματικός συγγραφέας κάνει αναφορά στην τέχνη του. Η αυτοαναφορικότητα στην τραγωδία δεν έρχεται πάντα σε συνάρτηση με τη διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης, που όπως είδαμε αντιμετωπίζεται με κάποιο σκεπτικισμό από κάποιους μελετητές και για την κωμωδία.

Ο Oliver Taplin αποφεύγει συνειδητά, να μιλήσει για διατήρηση ή διάσπαση της θεατρικής ψευδαίσθησης στην τραγωδία λόγω της μεγάλης αμφισημίας του όρου. Ο ίδιος υποστηρίζει πως η άρση της δραματικής ψευδαίσθησης είθισται να χρησιμοποιείται κυρίως για να ορίζει τα αντι-νατουραλιστικά θεατρικά έργα, ο μελετητής θα το προσδιόριζε ως «σαγήνη», όρος που συνάδει με αυτό που ο Γοργίας ονόμασε απάτη και ψυχαγωγία στην τραγωδία. Επίσης, υπάρχει ένα ζήτημα όταν κάνουμε λόγο για διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης ή του αντίστοιχου ενθουσιασμού στην τραγωδία, καθώς υπάρχουν πολλοί τρόποι να διασπαστεί η ψευδαίσθηση από οποιαδήποτε θεατρική αυτοαναφορά, ωστόσο είναι δύσκολο να αποκατασταθεί αυτή. Η απόσταση ανάμεσα στο κοινό και τη σκηνή στην τραγωδία

⁹³ Muecke (1977) 56. «Επισημαίνει πως η μυθοπλασία μπορεί να διακοπεί και να αποδειχθεί ότι είναι μυθοπλαστική, αντίθετα με την πραγματικότητα της παράστασης. Αλλά όταν η ονομαζόμενη ψευδαίσθηση διασπάται, αυτό που συμβαίνει είναι ότι μία δεύτερη λειτουργία εισάγεται μέσα στο έργο. Ο ηθοποιός που βλέπουμε τώρα είναι εξίσου, ένας χαρακτήρας ενός έργου, όπως και ο χαρακτήρας της πρώτης μυθοπλασίας. Η αλλαγή αυτή, από τη μία μυθοπλασία στην άλλη, αλλάζει την ερμηνεία μας για τη δράση, καθώς η φανταστική ποιότητα του πρώτου προσανατολίζεται στον δεύτερο που αντιπροσωπεύει τον εαυτό της, ως πραγματικότητα. Ως εκ τούτου, για να είναι αποτελεσματικότερη αυτή η μηχανή πρέπει να ενεργοποιεί έναν διακόπτη στιγμιαία από το εμπλεκόμενο πλαίσιο του μυαλού στο αποσπασμένο. Και οι δύο αυτές λειτουργίες(ή ψευδαισθήσεις) πρέπει να ιδωθούν ως ξεχωριστές.»

δεν αίρεται τόσο άμεσα, ούτε παρατηρείται αυτή η ενεργή αλληλεπίδραση μεταξύ ηθοποιών και θεατών⁹⁴. Οι θεατές είναι πιο ανυποψίαστοι ως προς το ότι αυτό που παρακολουθούν είναι μια θεατρική παράσταση, καθώς η συνειδητότητα πρέπει βαθμιαία να εξαλείφεται χωρίς αυτό να συνεπάγεται μία έξωθεν σύγχυση, δηλαδή της ταύτισης της θεατρικής παράστασης με την πραγματικότητα εκτός θεάτρου.⁹⁵ Επιπροσθέτως, οι αναφορές στον θεό-Διόνυσο, τον προστάτη του αθηναϊκού θεάτρου έχουν θεωρηθεί από κάποιους μελετητές ως στοιχείο αυτοαναφορικότητας ή ένδειξη μεταθεατρικότητας. Ο Bierl⁹⁶ επιχείρησε να αναδειξει πως κάθε αναφορά στο όνομα του Διονύσου στα σωζόμενα κείμενα, επιβεβαιώνει πως ο θεός αποτελούσε σύμβολο συνταυτισμένο με την πόλη και το θέατρο κυρίως, καθώς και ότι οι τραγικοί τείνουν να αξιοποιούν την έμφυτη μεταθεατρική αυτή αναφορά στο όνομα του Διονύσου ώστε να προσδώσουν μεγαλύτερη έμφαση στο δραματικό αποτέλεσμα της θεατρικής μηχανής και κατάστασης. Η αμφισημία της διονυσιακής φύσης, η οποία εκφράζει από τη μία την εκστατική χαρά και από την άλλη την άγρια βιαιότητα επιτρέπουν στον ποιητή να εντείνει τη συναισθηματική εμπλοκή και συμμετοχή των θεατών σε αυτό το διφορούμενο και αντιτιθέμενο δίπολο, αυτό της εκστατικής προσδοκίας και της ύστερης καταστροφής. Η διονυσιακή μορφή η οποία κυριαρχεί παρέχει αυτή τη δυνατότητα για προβληματισμό πάνω στις θεατρικές συνθήκες και στους μηχανισμούς του ίδιου του θεάτρου. Εντούτοις, αυτός ο ισχυρισμός είναι αμφίβολος, καθώς δεν υπάρχουν επαρκείς μαρτυρίες που να τεκμηριώνουν αυτή τη θεωρία του Bierl.⁹⁷

Η Muecke από την άλλη κάνει λόγο για τη λειτουργία του Χορού, που παρά το αναμενόμενο αποτέλεσμα που θα ήταν να επιστήσει την προσοχή των θεατών στο έργο ως έργο, δεδομένου της λειτουργίας του να σχολιάζει πάνω στη δράση, στην πραγματικότητα αποκρύπτει αυτή τη φανταστική του ποιότητα. Συγκεκριμένα, δημιουργεί τις συνθήκες που προάγουν τον προβληματισμό, αφού το κοινό προωθείται να παρακολουθήσει ένα άλλο κοινό, το οποίο δέχεται τη δράση ως πραγματικότητα, και συνεπώς εμπλέκεται συναισθηματικά σε αυτή.⁹⁸ Στην τραγωδία

⁹⁴ Tarlin (1986) 166, Chapman (1983) 2.

⁹⁵ Γακοπούλου (2010) 52-53.

⁹⁶ Bierl (1991) 358.

⁹⁷ Γακοπούλου (2010) 44. «Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για τη χρονολογική στιγμή κατά την οποία συντελέστηκε η μετατροπή του Διονύσου σε σύμβολο του θεάτρου, ώστε να δικαιολογείται ο ανάλογος τρόπος σκέψης των τραγικών ποιητών, και κατά συνέπεια δεν πρέπει να συνδέουμε ακρίτως και αδιακρίτως κάθε αναφορά στον Διόνυσο με το μεταθέατρο και την αυτοαναφορικότητα»

⁹⁸ Muecke (1977) 55.

η μεταθεατρικότητα και το παιχνίδι με την ψευδαίσθηση ίσως έγκειται σε αυτό το ενδοδραματικό κοινό δηλαδή τους εσωτερικούς δραματικούς θεατές άλλων δραματικών χαρακτήρων. Οι χαρακτήρες που δεν λαμβάνουν ενεργή δράση είναι σαν παρατηρητές στην πράξη της θέασης, προωθώντας τους θεατές να παρακολουθήσουν μέσα από τα δικά τους μάτια.⁹⁹ Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα, αποτελούν οι *Βάκχες* του Ευριπίδη οι οποίες έχουν μεταθεατρικές προεκτάσεις λόγω της ύπαρξης τέτοιων στοιχείων, αφού το θεατρικό κοινό παρακολουθεί τον Πενθέα να παρακολουθεί αλλά ταυτόχρονα να γίνεται και αντικείμενο θέασης από τις μαινάδες στον Κιθαιρώνα μέσα από τα μάτια του Αγγέλου που παίρνει τον ρόλο του αυτόπτη μάρτυρα.¹⁰⁰ Οι μεταθεατρικές αυτές στιγμές στην αττική τραγωδία έμμεσα προωθούν τον αναστοχασμό των θεατών πάνω στη διαδικασία της θέασης, και κατ'επέκταση εντείνουν τη συνειδητότητά τους για τον ρόλο που έχουν μέσα στη δράση.

⁹⁹ Πεφάνης (2012) 326. «ο πραγματικός θεατής διατηρεί την αυτονομία του σε σχέση με τα δρώμενα, ο σκηνικός θεατής, υπακούει αναμφισβήτητα στον μύθο του κειμένου και ενεργεί σαν θεατής[...]ο ηθοποιός στο θέατρο εν θεάτρω αντιπροσωπεύει δύο ταυτοχρόνως επίπεδα δράσης και, καθώς τίθεται στο βάθος αυτής της προοπτικής, αντιμετωπίζει δύο επίπεδα θεατών, δύο πραγματικότητες («μία πραγματική» και μία «μυθοπλαστική») δύο ξεχωριστά βλέμματα, από τα οποία το πρώτο «πέφτει» στο δεύτερο και τα δύο μαζί επάνω του. Αυτή η δραματοουργία του εγκιβωτισμού κάνει κάτι παραπάνω από το να εγκλείει απλώς ένα θέαμα μέσα σε ένα άλλο θέαμα' επιβάλλει μίαν ειδική στάση απέναντι στο θεατρικό φαινόμενο, μια κριτική αντιμετώπιση των στοιχείων της δομής του»

¹⁰⁰ Richards-Lada (2008) 461-462.

3.Η ΜΕΤΑΤΡΑΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ *ΒΑΚΧΩΝ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ.

3.1 Μία σύντομη ανασκόπηση των κυριότερων ερμηνευτικών προσεγγίσεων των *Βακχών* και η μετατραγική ερμηνεία.

Κάθε λογοτεχνική κριτική ενός αρχαίου έργου έχει σημείο εκκίνησης τη δική της εποχή, συνεπώς δεν μπορεί, παρά να προσλαμβάνεται ως μία ερμηνευτική προσέγγιση που να χαρακτηρίζεται συνάμα ιστορική και σύγχρονη. Ανάμεσα σε αυτήν την ιστορική μοναδικότητα ενός αρχαίου έργου που εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο και που προσδιορίζεται από τις συμβάσεις του είδους του, αλλά και της αναπόφευκτης ύστερης ερμηνείας που είναι συναρτημένη με την εκάστοτε εποχή, τίθεται σε συνεχή αναπροσαρμογή ο τρόπος που κατανοείται και ερμηνεύεται το παρελθόν. Αυτό καθίσταται φανερό στην τελευταία και όπως έχει χαρακτηριστεί δυσερμήνευτη τραγωδία του Ευριπίδη, τις *Βάκχες*. Χαρακτηριστικό είναι πως οι φιλόλογοι του 20^{ου} αιώνα έχουν κάνει λόγο για ένα αινιγματικό και μυστήριο έργο, γεγονός που το καθιστά προβληματικό ως προς την ερμηνευτική του προσέγγιση. Παρά τη συστηματική μελέτη και την προσπάθεια των φιλολόγων, και όχι μόνο, να προσπελάσουν το νοηματικό τους πυρήνα με στόχο τη βαθύτερη εξήγηση και κατανόηση, τα πορίσματα είναι ασαφή και δεν οδηγούν σε ένα συμπεφωνημένο συμπέρασμα. Έτσι, εγείρονται συνεχώς αναπάντητα ερωτήματα, ενώ παράλληλα οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις των *Βακχών* έχουν αποτελέσει αντικείμενο διχογνωμίας και αμφισβήτησης.

Η αμφισημία των *Βακχών* έγκειται κυρίως στον μυστηριακό χαρακτήρα που προσδίδει η διάχυτη παρουσία του θεού Διονύσου αλλά και στη διονυσιακή εμπειρία που βιώνει ο θεατής μέσω της παράστασης. Το έργο πραγματεύεται ζητήματα που σχετίζονται με την πνευματική, καλλιτεχνική και θρησκευτική ζωή της ύστερης περιόδου του 5^{ου} αιώνα¹⁰¹. Σύμφωνα με τον Dodds οι *Βάκχες* διαφέρουν από τις περισσότερες τραγωδίες «καθώς αναφέρονται σε ένα ιστορικό γεγονός, την εισαγωγή μιας νέας θρησκείας στην Ελλάδα»¹⁰². Πράγματι, το ενδιαφέρον συνίσταται στο γεγονός ότι η τραγωδία αποτελεί τη μοναδική λογοτεχνική μαρτυρία για τη

¹⁰¹Segal (1997) 3.

¹⁰²Dodds (2003) xlvi.

διονυσιακή θρησκεία, για αυτό οι μελετητές επιδόθηκαν στην αναζήτηση τεκμηρίων μέσα στο έργο τα οποία συνδέονται με τη λατρεία του Διονύσου, όπως ο μαιναδισμός, η τελετουργία και οι μνητικές διαδικασίες¹⁰³. Ο Ευριπίδης επιστρέφει στο τελευταίο του αυτό έργο, στο αρχαϊκό παλαιότερο δραματικό πρότυπο, οι *Βάκχες* ακολουθούν μια συμβατική δραματική δομή και υπογραμμίζουν την τελετουργική κατάσταση του θεάτρου¹⁰⁴. Επίσης, ο ρόλος που διαδραματίζει ο Χορός και η άμεση σχέση που έχει με τη δράση, οι ήρωες αλλά και η συνεχής παρουσία του θεϊκού στοιχείου του προστάτη του θεάτρου καθιστούν τις *Βάκχες* ως μία αινιγματική αλλά και εντελώς διαφοροποιημένη τραγωδία, συγκριτικά όχι μόνο με τα προγενέστερα έργα του Ευριπίδη αλλά και σε σχέση με τα έργα των δύο άλλων μεγάλων τραγικών ποιητών¹⁰⁵. Έτσι, ο Ευριπίδης προβληματίζει καθώς για το κοινό της εποχής του, ασκούσε μια τέχνη αντιπαραδοσιακή και νεωτεριστική. Κάποιοι μελετητές, για το λόγο αυτό θεώρησαν πως η μεταθανάτια αυτή τραγωδία ήταν μια μεταστροφή των πεποιθήσεων του προς τα θεία.¹⁰⁶ Συνοψίζοντας λοιπόν, οι κυριότεροι λόγοι που έχουν οξύνει τον προβληματισμό ως προς την ερμηνευτική προσέγγιση των *Βακχών* είναι η ιδιαίτερη αντίληψη που εκφράζουν για τη διονυσιακή εμπειρία, η οποία συνδέθηκε με ερμηνείες που αναδύθηκαν τον 19^ο αιώνα και εδραιώθηκαν. Η προσέγγιση του έργου όχι ως είδους της δραματικής τέχνης του 5^{ου} π.Χ, αλλά ως μιας πραγματείας σχετικής με τη διονυσιακή θρησκεία και τέλος ο συμφυρμός στοιχείων και εμπειριών αντιφατικών μεταξύ τους, που οι σύγχρονοι κριτικοί αδυνατούν να κατανοήσουν.¹⁰⁷

Σε ένα βαθύτερο επίπεδο οι *Βάκχες* είναι ένα έργο πολυσήμαντο καθώς αποτυπώνουν με ενάργεια πρωτόγονες και αρχέγονες δυνάμεις, απεικονίζουν τη σύγκρουση διαφορετικών πολιτισμών και διαφορετικών μορφών πραγματικότητας, αυτή του νόμου και της τάξης και από την άλλη της τρέλας και του χάους.

¹⁰³Στεφανής (2018) 82.

¹⁰⁴Zeitlin (1996) 87.

¹⁰⁵Kitto (2010) 513. «Το τραγικό θέμα μπορεί να προβληθεί εξολοκλήρου μέσα στη δράση, πρόκειται για πραγματικό συμβολισμό, όχι για διάγραμμα[. .] Το θέμα των Βακχών δεν είναι ούτε αφηρημένο ούτε παθητικό. Το θέμα δεν είναι η δημόσια αδικπραγία η αφροσύνη, αλλά μία έντονη αντίθεση ανάμεσα σε μία διάνοια και σε μία άλλη. Ένα θέμα που μπορεί να εκφραστεί ολοκληρωτικά με δραματική εικονογραφία, αλλά επίσης να εκφραστεί σε μια μοναδική κατάσταση, να οδηγηθεί σε μία έντονη οπτική εστία και να εξελιχθεί με τρόπο «αναπόφευκτο». Όλες οι δραματικές ανεπάρκειες των προγενέστερων έργων έχουν εξαφανιστεί.»

¹⁰⁶ Νικολαΐδου- Αραμπατζή (1998) 1. «Η κατηγορία της αθεΐας έχει διατυπωθεί από τον Αριστοφάνη και επικράτησε ως αυτονόητο χαρακτηριστικό του “ποιητή-φιλοσόφου”. Παράλληλα, οι ανεκδοτολογικές διηγήσεις για τη ζωή του ενίσχυσαν την εικόνα της διαφορετικής και αντισυμβατικής προσωπικότητας του»

¹⁰⁷ Στεφανής (2018) 83.

Αποσταθεροποιούν την τραγική και θεατρική ψευδαίσθηση, ενώ λόγω του ότι αποτελούν την απόσταξη της δραματικής τέχνης του Ευριπίδη αλλά και επειδή ο Διόνυσος συνιστά όχι μόνον καθοριστικό στοιχείο της πλοκής του έργου, αλλά ταυτόχρονα είναι και θεότητα εγγενής με την προέλευση και τη μορφή της ίδιας της τραγωδίας, μία ερμηνεία γίνεται, εν μέρει προβληματισμός τόσο για το σύνολο του έργου του Ευριπίδη, όσο και για τη φύση της κλασικής τραγωδίας αλλά και για το τραγικό γενικότερα.¹⁰⁸ Ως εκ τούτου, πέραν της παραδοσιακής φιλολογικής κριτικής, τα τελευταία χρόνια αξιοποιήθηκαν νεότερες λογοτεχνικές θεωρίες αλλά και ερμηνείες που συνδέονται με άλλες επιστήμες όπως της ψυχανάλυσης, με τις οποίες επιχειρήθηκε να ερμηνευθούν μεταξύ των άλλων, η σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα και η ερμηνεία της προσωπικότητάς του αλλά και της μητέρας του της Αγαύης, οι ταυτότητες του φύλου και πρόσφατα του μεταθεάτρου.

Όπως προαναφέρθηκε η ερμηνευτική προσέγγιση των *Βακχών* είναι εξαιρετικά ποικιλόμορφη και αντιφατική. Μία επισκόπηση των κυριότερων θεωριών που επικράτησαν τα τελευταία εξήντα χρόνια, αναδεικνύει πόσο πολύμορφος θεός είναι ο Διόνυσος αλλά και το ίδιο το έργο στο οποίο είναι πρωταγωνιστής, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει πόσο επισφαλής μπορεί να καταστεί η μονομερής προσέγγιση του έργου, καθώς ενδέχεται να μην αποκαλύπτει το όλον αλλά να συσκοτίζει το ευρύτερο νόημά του.¹⁰⁹ Το παρόν κεφάλαιο θα εξετάσει μόνο τη μετατραγική ερμηνευτική προσέγγιση του έργου, ωστόσο κρίνεται απαραίτητο να παρουσιασθούν επιγραμματικά οι κυριότερες ερμηνείες που απασχόλησαν τους μελετητές τα τελευταία χρόνια.

3.1.1 Η Θεωρία της Παλινωδίας

Από τις πρωιμότερες ερμηνείες της τραγωδίας αποτελεί η θεωρία της παλινωδίας, η οποία εμφανίζεται στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, και ήταν η κυρίαρχη ερμηνευτική προσέγγιση των *Βακχών* κατά την εποχή του Νίτσε. Η συγκεκριμένη θεωρία συνδέεται με την ιδέα της μεταστροφής και μετάνοιας του Ευριπίδη, από τον σοφιστικό αγνωστικισμό προς την αποδοχή των θρησκευτικών αξιών. Σημείο αναφοράς αυτής της θεωρίας αποτέλεσε η *Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε το 1872, όπου αδιαμφισβήτητα συνέβαλε στη μεταστροφή της στάσης των φιλολόγων υπέρ

¹⁰⁸Segal (1997) 4.

¹⁰⁹Nussbaum(1990) xxv.

του Ευριπίδη¹¹⁰. Ο Νίτσε υποδέχεται τις *Βάκχες* ως μία θριαμβευτική επιβεβαίωση της δύναμης του ανορθολογισμού και του παραλόγου πάνω στην ανθρώπινη ζωή. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Ευριπίδης καθ' όλη τη διάρκεια της ποιητικής του πορείας υπήρξε ένας στεγνός ορθολογιστής, ακόλουθος της σωκρατικής σκέψης, ωστόσο θεωρεί πως το τελευταίο του αυτό έργο, αποτελεί μία επιθανάτια μεταστροφή, μια ξαφνική αναγνώριση του θεϊκού που είχε έως τώρα αμφισβητήσει¹¹¹. Υποστηρικτές της μεταστροφής του Ευριπίδη υπήρξαν οι Tyrwitt (1762), Lobeck (1829), K.O.Muller, Rohde, Wilamowitz, Sandys, Zielinsky, Gregoire, Rouxενώ της μη μεταστροφής του Decharme, Masquery, Girard, Jaeger και Ciresola.¹¹²

3.1.2 Η ορθολογιστική θεωρία

Αναπτύχθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα - αρχές 20^{ου} και κύριοι εμπνευστές υπήρξαν οι Βρετανοί μελετητές Verrall (1985) και Norwood (1908). Ο Verrall θεωρείται ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές του ακραίου ορθολογισμού. Οι μελέτες του αποτέλεσαν σταθμό της φιλολογικής κριτικής *Euripides the Rationalism* (1895) και *The Bacchantes of Euripides and Other Essays* (1910), ο ίδιος υποστήριξε πως δεν υπάρχει καμιά παλινωδία για τον ποιητή από την αρχή έως το τέλος της ποιητικής του σταδιοδρομίας, αντιθέτως ο Ευριπίδης παρέμεινε πάντα πιστός στη σωκρατική σκέψη και στον ορθολογισμό, ενώ ήταν κατάδηλα εναντίον των θεσμών και των συμβάσεων. Και στην τελευταία του, αυτή τραγωδία, ο ίδιος είναι αρνητικός προς τους θεούς, καθώς οι *Βάκχες* αντανακλούν μια παράλογη εκστατική θρησκεία¹¹³. Επίσης, υποστήριξε πως πίσω από τις δραματικές συμβάσεις ενυπάρχει μια σατιρική διάθεση του ποιητή, την οποία μπορεί να την αντιληφθεί μόνο το υποψιασμένο κοινό¹¹⁴

¹¹⁰ Νικολαΐδου-Αραμπατζή (1996) 21.

¹¹¹ Ο.π και Dodds (2004) Ιxxxiv.

¹¹² Στεφανής(2018) 87-88.

¹¹³ Kitto (2010) 510. «ο Kitto σημειώνει πως το ερώτημα αν ο Ευριπίδης επιδοκίμαζε ή αποδοκίμαζε τον Διόνυσο είναι γελοίο, όπως γελοίο είναι να ρωτήσουμε αν επιδοκίμαζε ή αποδοκίμαζε την Αφροδίτη. Ο Διόνυσος, ή αυτό που συμβολίζει υπάρχει και αυτό είναι αρκετό. Δεν πρόκειται να υποθέσουμε ότι ο Ευριπίδης πίστευε στα θάματα, και δεν μπορούμε να υποθέσουμε ότι πίστευε στην πρωτόγονη ιστορία που παρουσιάζει σχετικά με τη γέννηση του θεού. Πρέπει να επιτρέψουμε στον ποιητή να έχει τα σύμβολά του. Όταν αυτό γίνει, μπορούμε να δούμε σε τούτον τον Διόνυσο το σύμβολο μιάς έκστασης που βρίσκεται πάνω ή πέρα από τη λογική, μιάς έκστασης που ο φανατικός ορθολογιστής ή ηθικολόγος την απορρίπτει με τίμημα τον χαμό του».

¹¹⁴ Νικολαΐδου-Αραμπατζή (1996) 76.

Βασικές αρχές του Βεραλισμού αποτελούν οι εξής: το κοινό θα μπορούσε να αναγνωρίσει πως ο Ξένος είναι μία πλάνη, μόνο στην αρχή και στο τέλος της τραγωδίας είναι πράγματι ο θεός, στο υπόλοιπο έργο εκπροσωπείται από κάποιον θιασώτη- ξένο, ανατολίτη προφήτη, κατά συνέπεια η θεϊκή παρουσία του Διονύσου αμβλύνεται. Το κοινό θα εξάγει το συμπέρασμα πως όλοι οι χαρακτήρες του έργου, πέραν του ηρωικού Πενθέα αποτελούν τους δαίμονές του. Ο ίδιος φτάνει στο ακραίο σημείο να καταρρίπτει οποιοδήποτε θαυμαστό γεγονός λέγεται πως λαμβάνει χώρα στη σκηνή. Αυτά τα θαύματα αποτελούν τεχνάσματα ώστε να υποβαθμίσουν τη δύναμη του θεού, επίσης το κοινό δεν μπορεί να τα δει. Τέλος, το θαύμα του παλατιού θα μπορούσε να ιδωθεί ως εκδήλωση της συλλογικής υστερίας.¹¹⁵

3.1.3 Η αντιορθολογική ερμηνεία

Εκφράστηκε κυρίως από τον Dodds με τις μελέτες του *Euripides the Irrationalist*, (1929) *Euripides Bacchae*, (1944) και *The Greeks and the Irrational*, (1951), ο ίδιος αντιτάχθηκε τόσο στη θεωρία της παλινωδίας όσο και στη θεωρία του ορθολογισμού.¹¹⁶ Κέντρο της κριτικής του υπήρξε το στοιχείο του μαιναδισμού, το οποίο σύμφωνα με τον ίδιο ενδυναμώνει αλλά και υπογραμμίζει τη δύναμη του παραλόγου στην τραγωδία. Ο Dodds υποστηρίζει τη μεγάλη σημασία του διονυσιακού στοιχείου, της παράλογης επιθυμίας και της συγκίνησης γενικότερα, στην ελληνική κοινωνία. Έδωσε λοιπόν, έμφαση, κυρίως στο ψυχολογικό και συναισθηματικό υπόβαθρο του έργου, υποστηρίζοντας πως κύριο μέλημα του ποιητή δεν είναι να αποδείξει τίποτα, παρά μόνο να διευρύνει την ευαισθησία μας.¹¹⁷ Να τονιστεί πως στην ιστορία της φιλολογικής κριτικής οι μελέτες του Verrall και του Dodds είναι εκ διαμέτρου αντίθετες ως προς το περιεχόμενο, ωστόσο αποτελούν τις κυρίαρχες και σημαντικότερες ερμηνείες του έργου του Ευριπίδη¹¹⁸. (Verrall *Euripides the Rationalist* και Dodds *Euripides the Irrationalist*).

¹¹⁵Nussbaum (1990) xxvii.

¹¹⁶ Για την άποψη που εκφράζει ο Dodds σχετικά με τις θεωρίες της παλινωδίας και του ορθολογισμού, που ασκεί κριτική στους ισχυρισμούς του Verrall. βλ. Dodds (2004) Ixxxvi και xciv.

¹¹⁷Dodds (2004) Xcii

¹¹⁸ Νικολαΐδου-Αραμπατζή (1996) 96.

3.1.4 Η σχολή των ανθρωπολόγων του Παρισιού

Η σχολή των ανθρωπολόγων του Παρισιού ερμηνεύουν με βάση τη δομιστική και μεταδομιστική θεωρία και εκπροσωπείται από το έργο των ανθρωπιστών Vernant, Vidal-Naquet, Detienne και Girard. Οι κύριες απόψεις τους, επιγραμματικά περί διονυσιακής τραγωδίας είναι οι εξής: Οι ίδιοι καταλήγουν στο ότι δεν μπορούν να εξαχθούν βέβαια συμπεράσματα σχετικά με την καταγωγή της τραγωδίας, ούτε είναι ορθό να συνδέεται το προσωπίο με τους μεταμφιεσμένους σατύρους που χορεύουν προς τιμήν του Διονύσου, καθώς το τραγικό προσωπίο δεν είχε θρησκευτική λειτουργία αλλά αισθητική. Επίσης, καταρρίπτουν τη θεωρία του Rene Girard σχετικά με το ότι το τραγικό θέαμα εξομοιώνεται με τη θυσία του αποδιοπομπαίου τράγου, ως ένδειξη τελετουργικής πράξης, και αυτό γιατί δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να καταμαρτυρεί πως θυσίαζαν κάποιο τράγο μέσα στο θέατρο αλλά ούτε και στα Μεγάλα Διονύσια.¹¹⁹ Συμπερασματικά, κατά τους ανθρωπολόγους ο Διόνυσος των Βακχών είναι ο τραγικός θεός που παραλληλίζεται με το τραγικό που διέπει την ανθρώπινη ύπαρξη. Για να ερμηνεύσει κάποιος αυτόν τον θεό πρέπει να κατανοήσει πρωτίστως το παιχνίδι που επινοεί. Και αυτό μπορεί να το πετύχει μόνο ο τραγικός ποιητής που έχει αυτοστοχασθεί πάνω στην ίδια του την τέχνη, δηλαδή τη θεατρικότητα και τη δύναμη της ψευδαίσθησης που δημιουργεί το έργο του. Κατά συνέπεια, οι *Βάκχες* αποπνέουν μια βαθιά εσωτερικότητα, καθώς ο Ευριπίδης στην τελευταία αυτήν τραγωδία του, φαίνεται σαν να συνδιαλέγεται με την τέχνη του. Μέσω της προβολής του προσωπίδοφόρου θεού, στόχο έχει να αναδείξει έναν ευρύτερο προβληματισμό για το τραγικό της ανθρώπινης ύπαρξης.¹²⁰

3.1.5 Η μετατραγική θεωρία

Μία πιο σύγχρονη ερμηνευτική προσέγγιση των *Βακχών* συνιστά η μετατραγική. Η τραγωδία έχει μελετηθεί ως τραγωδία κατά κάποιον τρόπο, άλλα τα τελευταία χρόνια οι μελετητές έχουν στραφεί πιο επισταμένα από ότι στο παρελθόν στη μελέτη της αυτοαναφορικότητας που μπορεί να χαρακτηρίζει το έργο αλλά και στις προεκτάσεις που αυτή λαμβάνει ευρύτερα¹²¹. Όπως προαναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, ο Charles Segal ήταν ο υποκινητής της μετατραγικής προσέγγισης των *Βακχών* και αυτός που άνοιξε το δρόμο προς αυτήν τη σχετικά σύγχρονη ερμηνευτική

¹¹⁹Vernant-Naquet (1991) 26-27.

¹²⁰ Ο.π (321)

¹²¹Segal (1997) 16.

θεωρία¹²². Ύστερα από τη μελέτη του Segal ακολούθησε μία σειρά βιβλιογραφικών μελετών. Από τον αγγλόφωνο κυρίως χώρο υποστηρίχθηκε ένθερμα η μετατραγική προσέγγιση των *Βακχών* (Foley, Goldhill, Ringer, Bierl, Burian, Dobrov) από το γερμανόφωνο χώρο η θεωρία αυτή αμφισβητήθηκε (Kullman, Latacz, Radke και Ιακώβ), ενώ η Γακοπούλου στην πρόσφατη διδακτορική της διατριβή (2010) που εξετάζει συγκεκριμένα χωρία των *Βακχών* χωρίς να εφαρμόζει, ωστόσο κάποιες από τις σύγχρονες προσεγγίσεις της φαινομενολογίας, της σημειολογίας, του στρουκτουραλισμού και αποδόμησης, αποφαίνεται αρχικά στο ότι η μεταθεατρική θεωρία είναι κατά βάση στρουκτουραλιστική. Οι καταβολές αυτές του μεταθεάτρου οδηγούν αναπόδραστα σύμφωνα με την ίδια στην αποσπασματική μελέτη στοιχείων κυρίως γλωσσικών αλλά και σημείων που έχουν συνδεθεί μεταγενέστερα με μεταθεατρικές συνδηλώσεις. Η ίδια διατείνεται στο ότι οι σκηνές της συγκεκριμένης τραγωδίας οι οποίες έχουν συνδεθεί με μεταθεατρικές συνδηλώσεις δεν μπορούν να εξεταστούν αποκομμένες από το κεντρικό θέμα και από το μύθο του δράματος, και αυτό το συνδέει με την ασάφεια των όρων, της «δραματικής ψευδαίσθησης» και του «μεταθεάτρου», οι οποίοι όροι είτε δεν υφίστανται καθόλου είτε είναι φαινομενικοί. Ασπάζεται καταφανώς, την άποψη του Kullmann και του Ιακώβ, απορρίπτοντας την ύπαρξη μεταθεατρικών στοιχείων στα συγκεκριμένα χωρία που εξέτασε. Τέλος, σχετικά με το, εάν τέτοιες θεωρίες μπορούν να νομιμοποιηθούν και να εφαρμοσθούν στην αρχαία τραγωδία καταλήγει στο συμπέρασμα πως «η εφαρμογή σύγχρονων προβληματισμών πάνω στη θεατρική πράξη συνιστούν αναχρονισμούς ως προς την κατανόηση του φαινομένου της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας¹²³».

Παρά τις αντιτιθέμενες απόψεις των μελετητών και ως προς το αν είναι δόκιμο να συνδέονται σύγχρονες τέτοιες θεωρίες με την αρχαία ελληνική τραγωδία, η έννοια της αυτοαναφορικότητας που συνιστά ένδειξη μεταθεατρικότητας στις *Βάκχες* είναι κάτι που δεν μπορεί να παραβλεφθεί. Ποιο είναι, όμως το σημείο εκκίνησης αυτής της προσέγγισης που πυροδότησε το ενδιαφέρον ως προς αυτήν την ερμηνευτική σκοπιά; Αρχικά, ο πρωταγωνιστής ήρωας της τραγωδίας είναι ο θεός Διόνυσος, η

¹²² Για μία κριτική προσέγγιση της μελέτης του Charles Segal *Dionysiac Poetics And Euripides' Bacchae* βλ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή (1996) 129-133.

¹²³ Γακοπούλου (2010) 282. «Ο κυκεώνας των θεωριών που παραβιάζουν τη φύση των αρχαίων κειμένων, καθώς και οι λογοτεχνικές-θεωρητικές προσεγγίσεις που συχνά ετεροκαταρρίπτονται και παραγκωνίζουν τον συγγραφέα και τις προθέσεις του υποδεικνύουν την τήρηση μιάς επιφυλακτικής στάσης ως προς την αναζήτηση μεταθεατρικών στοιχείων και την αναζήτηση μετατραγικών υπαινιγμών [...] οι αναπόφευκτοι κίνδυνοι να εξομοιωθεί η μελέτη του αρχαίου δράματος με σύγχρονα μοντέλα ερμηνείας θεατρικών κειμένων-εν προκειμένω με τη μεταθεατρική ανάγνωση-θα πρέπει μάλλον να επισημανθούν και όχι να αγνοηθούν».

δεσπόζουσα παρουσία του καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, ακόμη και στον ρόλο του εξαγγέλλου όπως και ότι το έργο του παρουσιάζεται στο θέατρο του Διονύσου, όπου ήταν τοποθετημένο το άγαλμα του θεού του θεάτρου που υπενθύμιζε την παρουσία του αλλά και τον διττό του ρόλο, αυτό του θεατή και του θεωμένου¹²⁴. Τα στοιχεία αυτά πυροδότησαν τη μελέτη της μετατραγικής πλευράς των *Βακχών*. Η οποία μπορεί να συνδεθεί με αυτό που υποστήριξε ο Ringer πολύ εύστοχα «Όταν ένας χαρακτήρας μέσα στο έργο έχει στόχο να εξαπατήσει άλλους χαρακτήρες ή το θεατρικό κοινό μέσω της μεταμφίεσης ή της απατηλής συμπεριφοράς, όπως ο μεταμφιεσμένος θεός σε θνητό στο παρόν έργο, ώστε να ελέγξει την πίστη των ανθρώπων που ωστόσο η μεταμφίεση αυτή, ενέχει το απατηλό και το στοιχείο της εξαπάτησης, τότε το κοινό παροτρύνεται να αντιληφθεί τη φύση του έργου ως παράσταση, η οποία βρίθεται από διπλή μιμητική δραστηριότητα¹²⁵».

Με πολλούς τρόπους το έργο εφιστά την προσοχή των θεατών στον θεατρικό χαρακτήρα του Διονύσου ο οποίος λαμβάνει διττό ρόλο, αυτό του ηθοποιού αλλά και του σκηνοθέτη. Ο Διόνυσος στην τραγωδία αυτή προβάλλει πολλές μορφές, είναι ο επιβλέπων θεός που καθορίζει τη μοίρα των θνητών επί σκηνής, γεγονός που μας ωθεί να εξετάσουμε την τραγωδία υπό άλλη ερμηνευτική σκοπιά, αξιοποιώντας τις τεχνικές και τα μέσα του ίδιου του θεάτρου. Επιπλέον, το χαμογελαστό προσωπείο του θεού για το οποίο γίνεται αναφορά στους στίχους (439, 1021) αποτελεί έναν ξεκάθαρο μεταθεατρικό υπαινιγμό, εάν θέλουμε να μιλήσουμε με τους όρους της μετατραγικής θεωρίας, καθώς ο Διόνυσος είναι ο θεός των προσωπειών¹²⁶, γεγονός που καθιστά το θέατρο σημείο αναφοράς. Οι θεατές βλέπουν τη χαρακτηριστική δραματική μάσκα που φορούσαν οι τραγικοί ήρωες, ωστόσο ο Ξένος μέσω των δηλώσεων που κάνει τους ωθεί να συνειδητοποιήσουν πως αναφέρεται στο πρόσωπο που κρύβεται πίσω από τη μάσκα, αυτό του θεού. Πέραν όμως από τους θεατές, ο προσωπιδοφόρος θεός μεταμφιεσμένος σε θνητό δεν γίνεται αντιληπτός από τα άλλα σκηνικά πρόσωπα του έργου, συνεπώς το παράδοξο της θεατρικής ψευδαίσθησης και οι διονυσιακές παραισθήσεις συνιστούν τις κυριότερες

¹²⁴Mueller (2015) 60.

¹²⁵Ringer (1998) 7-8.

¹²⁶Segal (1997) 215. «ο Διόνυσος δεν είναι μόνο ο θεός του κρασιού, της μανίας και της θρησκευτικής έκστασης, αλλά και ο θεός της μάσκας. Η τελετουργία του διαλύει τα όρια όχι μόνο μεταξύ θεού, θηρίου και άνδρα, αλλά μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης. Στο θέατρο, ο μετέχων, καταλαμβανόμενος από βακχική μανία βγαίνει από τον εαυτό του, προσωρινά εγκαταλείπει τα ασφαλή όρια της προσωπικής του ταυτότητας και βιώνει μία άλλη διάσταση εμπειρίας.»

παραμέτρους της τραγωδίας αυτής.¹²⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διονυσιακής παραίσθησης αποτελεί και το προσωπείο του Πενθέα που λαμβάνει μεταθεατρικό ρόλο, τη στιγμή που η Αγαθή συνειδητοποιεί πως το κομμένο κεφάλι είναι του γιού της και όχι του λιονταριού που εικάζει.¹²⁸

Κατά τον Burian οι *Βάκχες* αποτελούν το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα μεταθεατρικού έργου, καθώς ο Διόνυσος είναι σαν να σκηνοθετεί όλη την τραγωδία, έχοντας ένα προδιαγεγραμμένο σχέδιο που οδηγεί στην τελική έκβαση. Ο ίδιος εξαγγέλλει από τον πρόλογο πως υποδύεται έναν ρόλο, αυτόν του ιερέα του θεού με σκοπό να τιμωρήσει τον Πενθέα. Κατά αυτόν τον τρόπο, καθιστά τους θεατές γνώστες αυτού του διττού του ρόλου, στοιχείο που φυσικά εγείρει τον μεταθεατρικό προβληματισμό. Στο τέλος ο θεός αποκαλύπτεται με την αληθινή του μορφή.¹²⁹

Ο Segal σημειώνει πως το έργο δίνει τη δυνατότητα στους θεατές συμμετέχουν στο τραγικό θέαμα μέσα στο θέατρο του Διονύσου, βιώνοντας την εμπειρία της θεϊκής επιφάνειας και της διονυσιακής έκστασης, χωρίς ωστόσο να αποτελούν τα θύματα της φρικτής τιμωρίας, όπως ο Πενθέας, η Αγαθή και ο Κάδμος. Ο Ευριπίδης προωθεί τους πολίτες και την πόλη μέσω της τελετουργικής μυθικής αναπαράστασης των νόμων να κατανοήσουν την προσωπική τους ανάγκη για την τάξη και να αντιμετωπίσουν τις δικές τους διονυσιακές παρορμήσεις, χωρίς τη βίαιη και αιματηρή εμπλοκή τους σε έναν κυριολεκτικό ή συναισθηματικό σπαραγμό.¹³⁰ Ενώ η Foley υποστηρίζει πως ο Ευριπίδης ολοκληρώνει την ποιητική του σταδιοδρομία με τη χειραγώγηση της δραματικής ψευδαίσθησης και τον επαναπροσδιορισμό των δραματικών συμβάσεων, από την παρουσίαση στο κοινό ενός ακόμη θεατρικού Διονύσου.¹³¹ Σε αντίθεση με πολλούς σύγχρονους του συγγραφείς δεν ενδιαφερόταν τόσο για την αναζήτηση της αυτοσυνειδησίας του δικού του έργου, παρά για το πώς η τέχνη προσλαμβάνει και ερμηνεύει την ανθρώπινη και θεϊκή εμπειρία μέσα στην πόλη.

Τον μεταθεατρικό προβληματισμό στο έργο αυτό επίσης, εντείνουν τα θεατρικά κοστούμεια που διαδραματίζουν καίριο ρόλο. Οι λέξεις (*σκευή*) και (*στολή*) λαμβάνουν

¹²⁷Στεφανής (2018) 78.

¹²⁸Burian π. 34 (2012) 298.

¹²⁹Burian (2012) 298.

¹³⁰Segal (1977) 218.

¹³¹Foley (2003) 342 βλ. υπ. 3 «Η Foley υποστηρίζει πως ο Διόνυσος στις *Βάκχες* είναι ένας φυσικός θεός ή ο θεός της θρησκευτικής έκστασης, όμως η μυστήρια θεότητα των *Βακχών* έχει πολλές πτυχές γι' αυτό η ίδια θέλει να δώσει έμφαση στο ότι ο Ευριπίδης παρουσιάζει τον Διόνυσο μέσω της δράσης, της πρωτοθεατρικής μορφής που είναι το κλειδί του δραματικού νοήματος»

ιδιαίτερη σημασία, καθώς παραπέμπουν σε κάποιο ιδιαίτερο ένδυμα, το οποίο συνδέεται με τη θεατρική σκευή, αυτό γίνεται κυρίως αντιληπτό στη σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα.¹³² Επιπροσθέτως, οι *Βάκχες* είναι μία από τις λίγες τραγωδίες στην οποία εντοπίζονται συγκεκριμένες αναφορές σχετικές με την σκηνική παραγωγή μέσα από το κείμενο όπως για τα μουσικά όργανα που ο Χορός μεταφέρει, αλλά και για τα κύρια χαρακτηριστικά των κοστούμιών, ενώ ο ίδιος ο Διόνυσος κάνει την είσοδό του στη Θήβα μέσω των οικείων στοιχείων του θεάτρου και της διονυσιακής παράδοσης, της φωνής, του κοστούμιού, του χορού και του τραγουδιού.

Η γλώσσα του έργου αναφέρεται με αξιοσημείωτη συχνότητα στην εικονική και μουσική εμπειρία, οι οποίες αποπνέουν μια μυστηριακή-θρησκευτική ατμόσφαιρα και συνδέονται με την λατρευτική διάσταση και κατανόηση του θεού. Ουσιαστικά, όμως είναι θεατρικές πράξεις, κατά μία έννοια συνιστούν την εξερεύνηση της φύσης της ψευδαίσθησης, της μεταμόρφωσης και του συμβόλου.¹³³ Η θεατρική λειτουργία του κοστούμιού επισημαίνεται κυρίως στη μεταμόρφωση που επιβάλει ο θεός. Προκειμένου οι πολίτες της Θήβας να αποδείξουν την έμπρακτη πίστη τους προς τον θεό, οφείλουν να ακολουθήσουν τους δικούς του κανόνες, που ορίζουν την αποδοχή της μεταμόρφωσης του “κανονικού” εαυτού τους μέσω του βακχικού κοστούμιού, να ανταποκριθούν στη μουσική και να οδηγηθούν στη συναισθηματική απελευθέρωση που ο Διόνυσος προσφέρει.

Συνοψίζοντας, στις *Βάκχες* κεντρικό θέμα συζήτησης καθίσταται η ίδια η θεατρική τέχνη. Ως έντονη μεταθεατρική πτυχή μπορεί να θεωρηθεί αυτή η συνειδητοποίηση των δικών της συμβάσεων και ιδιοτήτων. Σύμφωνα με την Zeitlin το έργο μπορεί να αντικατοπτρίσει αυτό που ήταν σιωπηρό στο θέατρο, ενώ την ίδια στιγμή μέσα από την αποδοχή αυτής της θεατρικής συνείδησης, να μεταμορφώσει το αντικείμενο της αντανάκλασής του, δίνοντάς του νέες διαστάσεις και διαφορετικές κατευθύνσεις. Σε ένα πιο σύνθετο επίπεδο, η τραγωδία γίνεται αντιληπτή ως η τελετουργία του Διονύσου εγκλωπωμένη στη θεατρική δράση. Η παράσταση επενεργεί διττά στους θεατές, από τη μία επεκτείνει τη συνειδητότητά τους για τον κόσμο και για τον εαυτό τους μέσα από τη θέαση του υποδύομαι τον άλλον¹³⁴, καθώς ο Διόνυσος είναι ο θεός που συγχωνεύει και καταστρέφει τις αντιθετικές διακρίσεις

¹³²Στεφανής(2018) 79.

¹³³Foley (2003) 343.

¹³⁴Zeitlin (1990) 87.

με τις οποίες ο ελληνικός πολιτισμός οριοθετεί τον εαυτό του, τον άνδρα και τη γυναίκα, τον θεό και τον άνθρωπο, θολώνει επίσης τη διάκριση μεταξύ του τραγικού και του κωμικού στοιχείου. Μία σειρά φρικτών ενεργειών των οποίων υποκινητής είναι ο τραγικός Διόνυσος ή αλλιώς ο (δεινότατος) θεός, όπως ο αποτρόπαιος διαμελισμός του Πενθέα, η τρέλα της Αγαύης και των πιστών του Χορού αποτελούν μέρος μίας χαρούμενης γιορτής, μοτίβο που παραδοσιακά επισφραγίζει την αρχαία κωμωδία.

Ο Ευριπίδης στην καταληκτική σκηνή προσφέρει στο κοινό την τραγική προοπτική του ίδιου γεγονότος, που εν τέλει ο τρόπος που αναπαρίσταται ο Διόνυσος μέσω του προσωπείου, συμπύσσει στη θεατρική μορφή τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής χρησιμοποιεί τη σκηνική δράση για να αναδείξει την διαφορούμενη φύση του θεού-προστάτη του θεάτρου¹³⁵. Επιπλέον, όπως ο θεός, έτσι και η τραγωδία καθιστούν εμφανείς τις αντιθέσεις κάτω από την επιφάνεια της πολιτισμένης ζωής. Το παράδοξο της τραγωδίας είναι το παράδοξο του διονυσιακού χώρου στην καρδιά της πόλης. Ο Διόνυσος εισέρχεται στην πόλη των Αθηνών ως ένας άνθρωπος που κάνει πολλά θαύματα όχι μόνο μεταφορικά αλλά και κυριολεκτικά, γεγονός που ωθεί τους θεατές έξω από τα όρια της πόλεως και της λογικής της. Και αυτό μπορεί να ιδωθεί ως ότι η θαυματουργική δύναμη είναι μέρος της θεατρικής ψευδαίσθησης του θεού που μας παρακινεί να δούμε ζωντανά γεγονότα και να βιώσουμε τον άγριο εκβιασμό, τη βαθιά θλίψη και την έντονη ανησυχία για μη πραγματικούς ανθρώπους και μη υπαρκτά γεγονότα¹³⁶. Τέλος, οι μυθικές και πολιτικές συγγένειες που ανιχνεύονται μέσα στο έργο λογικά συνδέουν τον θεό των γυναικών με τον προστάτη του θεάτρου, αποκαλύπτοντας τον δεύτερο μεταθεατρικό υπαινιγμό του έργου αυτού¹³⁷.

Στο παρόν κεφάλαιο θα αναλυθούν ενδελεχώς αντιπροσωπευτικές σκηνές που έχουν μεταθεατρικές διαστάσεις. Αυτές είναι: η σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα, το θαύμα του παλατιού(586-593) και η ακόλουθη πυρκαγιά στο ανάκτορο(στ.594-599). Επίσης, στο δραματικό κείμενο ανιχνεύονται λέξεις που παραπέμπουν στο θέαμα (700) και στο θεατή (829), όπως η έκφραση θεατής μαινάδων. Οι σκηνές αυτές θα προσεγγιστούν βάσει της κατηγοριοποίησης των πέντε τύπων μεταδράματος που προέβη ο Hornby και στη συνέχεια μετεξέλιξε ο Ringer, καθώς στην παρούσα

¹³⁵Foley (2003) 344.

¹³⁶Segal (1997) 218.

¹³⁷Zeitlin (1990)87.

τραγωδία δύναται να αξιοποιηθούν αυτές οι αντιστοιχίες. Συνεπώς, η δομή θα είναι η ακόλουθη:

- 1) Ο ρόλος μέσα στο ρόλο (*Role-playing within the role*) ο Διόνυσος ως Ξένος, το θαύμα του παλατιού
- 2) Η σκηνή της μεταμφίεση του Πενθέα (*Play within the play*).
- 3) Πομπή Πενθέα: Η επίδειξη της πομπής-θυσίας-πανηγυρισμού, αναπαράσταση από τμήμα της εορτής προς τιμήν του Διονύσου στο πλαίσιο της δραματικής παράστασης. (*The procession within the play*).
- 4) Το αυτοαναφορικό προσωπείο

3.2 Αναζήτηση των μετατραγικών στοιχείων στις *Βάκχες*.

Κικλήσκω Διόνυσον έρίβρομον, εύαστήρα, πρωτόγονον, διφυή, τρίγονον, Βακχεΐον άνακτα, άγριον, άρρητον, κρύφιον, δικέρωτα, δίμορφον, κισσόβρυον, ταυρωπόν, Άρηιον, εύιον, άγνόν, ώμάδιον, τριετή, βοτρυηφόρον, έρνεσίπεπλον

Ορφικός ύμνος προς τον Διόνυσο

3.2.1 Ο θεός Διόνυσος ως εσωτερικός σκηνοθέτης

Στοιχεία μεταθεατρικά εντοπίζονται από τους πρώτους κιάλας στίχους του προλόγου, όπου εισέρχεται ο θεός μπροστά από το βασιλικό ανάκτορο του Κάδμου¹³⁸ (στ.170) έχοντας ανθρώπινη μορφή. Ο ίδιος, αρχικά επιβεβαιώνει στους θεατές την θεϊκή του ταυτότητα, με έναν υπεροπτικό τόνο, που ακούγεται σαν απειλή και πρόκληση */Διός παΐς Διόνυσος, όν τίκει ποθ' ή Κάδμου κόρη(Βακχ. 1-2)* Στόχος λοιπόν του μονολόγου είναι να εντάξει τη δράση στο πλαίσιο της μυθικής παράδοσης, να προσδιορίσει τον χρόνο και τον χώρο αλλά και να κατατοπίσει τους θεατές για όσα πρόκειται να επακολουθήσουν. Αν και ο μονόλογος του Διονύσου, έχει παραλληλιστεί με τον πρόλογο της Αφροδίτης στον *Ιππόλυτο*, καθώς και οι δύο θεοί emphatically υπογραμμίζουν τη θεϊκή τους υπόσταση, ενώ στη συνέχεια

¹³⁸ Στεφανής (2018) 206, Dodds (2004) 62. Η σκηνή τοποθετείται στην ακρόπολη της Θήβας μπροστά από το βασιλικό ανάκτορο του Κάδμου. Στην σκηνή διακρίνεται ένας τάφος, αυτός της Σεμέλης, δίπλα από τον οποίο βγαίνει ασταμάτητα καπνός από τον γκρεμισμένο από τον κεραυνό του Δία θάλαμό της. Πάνω στον φράχτη που τον περιβάλλει αναρριχάται κλήμα ανθισμένου αμπελιού, γεγονός που τον καθιστά χώρο ιερό. Η πρόσοψη του ανακτόρου, που βρίσκεται στο βάθος της σκηνής, είναι δωρικού ρυθμού με κίονες, που υποβασιάζουν έναν θρίγκο.

ανακοινώνουν το σχέδιο εκδίκησης. Ωστόσο, ο θεός Διόνυσος εδώ, παραμένει ως δρων πρόσωπο, χωρίς να τον αναγνωρίζουν τα υπόλοιπα σκηνικά πρόσωπα λόγω της ανθρώπινης μορφής που έχει λάβει, κατευθύνοντας κατά αυτόν τον τρόπο την εξέλιξη της πλοκής. Αυτός ο τρόπος αυτοπαρουσίασης δεν αποτελεί έναν τυπικό τρόπο αυτοπαρουσίασης στους προλόγους. Ένας Ολύμπιος θεός υποδύεται έναν θνητό, ο οποίος προσποιείται έναν Λυδό-Ξένο. Αυτόν τον διττό του ρόλο θέλει να τον καταστήσει κατανοητό στους θεατές για αυτόν τον λόγο επαναλαμβάνει εμφατικά, την παρουσία του στους στίχους (20-25, 32-36, 41, 42, 47-52) και την ανθρώπινη μορφή τρεις φορές (στ. 4, 53, 54)¹³⁹. Γιατί όμως θέλει να επιστήσει την προσοχή σε αυτό το σημείο; Πιθανώς, και για λόγους σκηνικούς, ώστε να διασαφηνιστεί αυτή η ενδυματολογική ασάφεια ανάμεσα στον θεό και το κοστουμί που φορούσε επί σκηνής. Η μετοχή αόριστου (*ἀμείψας*) που σημαίνει μεταβάλλω, αλλάζω, ανταλλάσσω ακολουθούμενο από το κύριο ρήμα (*πάρειμι*) αποτελεί μία σαφή και άμεση αναφορά και καθιστά φανερό ότι ο ηθοποιός εμφανίζεται στη σκηνή μεταμφιεσμένος ως θνητός, θέλοντας να γνωστοποιήσει πως είναι ο θεός Διόνυσος¹⁴⁰. Ο θεός δηλώνει τη μεταμφίεσή του σε θνητό, με την αλλαγή της θεικής του μορφής.

Ο Segal σημειώνει πως η θεική διονυσιακή θεότητα θέλει να κάνει αισθητή την παρουσία της ανάμεσα στους ανθρώπους, για αυτό εκδηλώνεται με ανθρώπινη μορφή, χρησιμοποιώντας την ανθρώπινη γλώσσα. Μέσω αυτών των ανθρώπινων εκδηλώσεων εντοπίζεται το σημάδι-ίχνος της θεικής πραγματικότητας. Η παρουσία του στη Θήβα με τη μορφή του Ξένου υποδηλώνει την απουσία του θεού, ενώ το μνήμα της Σεμέλης αποτελεί ένα σημείο, το οποίο υπενθυμίζει στους θεατές τι θα συμβεί, όταν ο θεός έρθει στους ανθρώπους στην πραγματική του πλέον μορφή. Η ψευδαισθησιακή δύναμη της μαγείας και την υπνωτικής γοητείας του Ξένου, προτρέπουν τους θεατές να δούνε το θεό δια μέσω της απουσίας του.¹⁴¹ Από τους πρώτους κιόλας στίχους, ο θεός κάνει λόγο για ένα θαύμα, για μια φωτιά που καίει ακόμη, η φωτιά που είχε κατακάψει τη μητέρα του, Σεμέλη. Στη συνέχεια όμως ακολουθεί και ένα ακόμη θαύμα, ο θεός έκανε την άμπελο να φυτρώσει γύρω από

¹³⁹Oranje (1984) 34.

¹⁴⁰Foley (2003) 263.

¹⁴¹Segal (1997) 236.

τον τάφο της, γεγονός που επαληθεύει τη θεϊκή του υπόσταση, *ἀμπέλου*¹⁴² δέ νιν *πέριξ ἐγὼ ἄκλυπα βοτρυνώδει χλόη*. (Βακχ.11-12)Οι πρώτοι στίχοι έχουν το χαρακτήρα ποιητικής φόρμουλας με το συνδυασμό των ρημάτων (*Ἦκω*), και τη μετοχή (*λίπων*) που δηλώνει την αφετηρία του ταξιδιού του από την Φρυγία και τη Λυδία¹⁴³, ενώ στο στίχο 20 επαναλαμβάνεται το(*ἦλθον*). Κατά αυτόν τον τρόπο δίνει στο κοινό τις πληροφορίες για τα γεγονότα που έχουν συμβεί στο παρελθόν, ξεκινώντας από το μύθο της Σεμέλης και το θεϊκό σχέδιο εκδίκησης για την αμφισβήτηση της θεϊκής καταγωγής του. Ὑστερα αναφέρεται στο μεγάλο ταξίδι από την Ασία όπου ίδρυσε και διέδωσε τις τελετές του προς την Ελλάδα, υπογραμμίζοντας την παγκοσμιοποίηση της νέας θρησκείας¹⁴⁴. Στόχος του τώρα, λοιπόν είναι να διαδώσει τις τελετές του στη χώρα των Ελλήνων, ξεκινώντας από τη γενέτειρά του, τη Θήβα. Στο στίχο 23, απευθυνόμενος στο κοινό, αναφέρεται εμφατικά στη Θηβαϊκή γη ξανά, καθώς αυτός είναι ο τόπος της δραματικής δράσης. Ο ίδιος δεν ήρθε απροετοίμαστος, άκουσε τις τελετουργικές κραυγές, αφού πρώτα τους μύησε όλους με την εξάρτηση της λατρείας του. Ωστόσο, οι συγγενείς του παραπλανημένοι από τις σοφιστείες του Κάδμου, τον απορρίπτουν, έτσι το θεϊκό σχέδιο τίθεται σε εφαρμογή ξεκινώντας με το ότι, όλες οι γυναίκες έχουν εγκαταλείψει τους οίκους τους, φρενιασμένες από τον Διόνυσο και βρίσκονται στο βουνό του Κιθαιρώνα, αφού πρώτα τις ανάγκασε να ενδυθούν την τελετουργική βακχική σκευή¹⁴⁵. Η βίαιη μετατροπή των γυναικών της Θήβας σε βάκχες, δια μέσω του εξαναγκασμού τους να φορέσουν την βακχική στολή, υπογραμμίζει τον τιμωρητικό χαρακτήρα που έχει αυτή η κίνηση και αυτό καθίσταται φανερότερο στην περίπτωση του Πενθέα, όπου και στις δύο περιπτώσεις χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί η απώλεια του λογικού¹⁴⁶. Ο Βάκχος εδώ, προκαλεί μία κοινωνική ανατροπή, καθώς αυτό ήταν αντίθετο με τους κοινωνικούς κώδικες που επέτασσαν οι

¹⁴²Dodds (2004) πρβ σχ. 11 «Η άμπελος δηλώνει ότι το σημείο αυτό είναι ιερός τόπος του Διονύσου, σύμφωνα με μία άλλη εκδοχή της ιστορίας δεν πρόκειται για άμπελο αλλά για κισσό που αναπτύχθηκε πολύ γρήγορα σαν από θαύμα».

¹⁴³Dodds (2004) 67.

¹⁴⁴ Αναλυτικά για τη διονυσιακή θρησκεία βλ. Doddslix-lxv.

¹⁴⁵ Στεφανής (2018) 214. «Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στη χρήση του όρου (σκευή), ο οποίος απαντά στην τραγωδία αυτή τρεις φορές. Στις *Βάκχες* ο όρος (*σκευή*)προσδιορίζει την ειδική στολή της βάκχης(στ. 34), για την οποία ο θεός αναφέρει ότι πρόκειται για εκείνη που προσιδιάζει στις τελετές του(όργια), γνωστή και από τις απεικονίσεις στην αγγειογραφία, ενώ όταν ο Κάδμος εξέρχεται στη σκηνή την χαρακτηρίζει (*σκευήν*) θεού(στ.180). Τέλος, στη σκηνή της μεταμφίεσης, ο Πενθέας εξερχόμενος από τη σκηνή (στ. 845-846) προσφωνείται από τον Διόνυσο και καλείται να παρουσιαστεί στο κοινό σκευήν γυναικός μαινάδος βάκχης έχων στ. 915.» Taplin (2007) 67-69, Ο Oliver Taplin αναφέρεται στη μεταθεατρική αυτοαναφορική χρήση του όρου στην κωμωδία του Αριστοφάνη, συνδέοντάς τον με τον συγγενή ορατά σκευή (αποσκευές, σύνεργα)

¹⁴⁶ Στεφανής(2018) 214.

γυναίκες να είναι έγκλειστες αυστηρώς. Προκαλεί μία ανοιχτή σύγκρουση συμβολική ανάμεσα στον οίκο και την πόλη, ευρύτερα μεταξύ της οικιακής και πολιτικής δύναμης. Ο γυναικείος πληθυσμός όπως σύζυγοι, κόρες, αδελφές, μητέρες εκφράζουν μία ανατρεπτική απειλή για την ανδρική εξουσία, καθίστανται αντίπαλοι σε έναν αγώνα εξουσίας για έλεγχο που αντηχεί σε όλο το κοινωνικό και πολιτικό σύστημα. Οι άνδρες φαντάζονται πως μπορούν να ελέγξουν τον εσωτερικό χώρο από την προσπάθεια τους να ελέγξουν τις γυναίκες μέσα σε αυτόν, ως εκ τούτου στις *Βάκχες* σημειώνεται μία δραματική ανατροπή με τις γυναίκες να εγκαταλείπουν το στενό πλαίσιο του οίκου προς ένα παρόλα αυτά μη πολιτισμένο ανοιχτό χώρο, αυτό του κόσμου του δάσους και των βουνών¹⁴⁷. Ο Διόνυσος επαναλαμβάνει πως οι γυναίκες της Θήβας αναμειγμένες με όλη τη θηλυκή γενιά των Καδμείων έχουν εγκαταλείψει τα σπίτια τους, γεγονός που στους άνδρες θεατές θα δημιουργείται μια μνησικακία που ο θεός επέλεξε να συγκρουστεί με την Θήβα, πλήττοντας την ανδρική τιμή.¹⁴⁸

Στους στίχους 43-46 ο θεός εκθέτει τους λόγους της δραματικής σύγκρουσης με τον Πενθέα, ο βασιλιάς¹⁴⁹ θεομαχεί, ανοίγει πόλεμο με τον θεό. Το (*θεομαχεί*) έχει φορτισμένο σημασιολογικό περιεχόμενο υποδηλώνει αυτήν την απέλπιδα πάλη του Πενθέα με τον Διόνυσο, την εξαρχής καταδικασμένη αντίσταση σε μία συντριπτικά ανώτερη δύναμη, τη μάταια μάχη με τη φύση.¹⁵⁰ Ωστόσο, ο Πενθέας δεν μπορεί να αντιληφθεί τον εαυτό του ως θεομάχο, επειδή ο Διόνυσος είναι ένα ανύπαρκτο φαινόμενο για αυτόν, γι αυτό τον λόγο ο ίδιος θα αποδείξει στον Πενθέα και σε όλη τη Θήβα τη θεϊκή του δύναμη.¹⁵¹ Ο πυρήνας, συνεπώς γύρω από τον οποίο διαρθρώνεται όλη η πλοκή και η εξέλιξη του μύθου είναι η θεϊκή τιμωρία και το σχέδιο εκδικήσεως. Έτσι, ο ποιητής είναι σαν να ενεργοποιεί το κοινό να βλέπει ανάμεσα στο διπλό ρόλο του Ξένου, τους προσκαλεί να αποδεχθούν την ψευδαίσθηση, στοιχείο σύμφυτο με την αρχαία τραγωδία. Άρα, από τον πρόλογο εντοπίζεται ένας επαναπροσδιορισμός ή ένα παιχνίδι του ποιητή με τη δραματική ψευδαίσθηση.

¹⁴⁷Zeitlin (1990) 76-77. για την ανατροπή των δύο φύλων βλ. επίσης Segal (1978) 185-202.

¹⁴⁸Oranje (1984) 37.

¹⁴⁹Dodds (2004) Ιxvii «Είναι ο συντηρητικός Έλληνας αριστοκράτης, που περιφρονεί την νέα θρησκεία ως βάρβαρον, την απεχθάνεται επειδή καταργεί τις διακρίσεις ως προς το φύλο και την κοινωνική τάξη και την φοβάται θεωρώντάς την ως απειλή της κοινωνικής τάξεως και της δημόσιας ηθικής»

¹⁵⁰Dodds (2004) πρβ. σχ. 45, 73.

¹⁵¹Oranje(1984) 37.

Ο πρόλογος με την αμφίσημη παρουσία του μεταμφιεσμένου-θεού με το χαμογελαστό προσωπείο, μας αποκαλύπτει τα πολλαπλά επίπεδα νοήματος που πρέπει να συγχέονται για να δημιουργούν τον συγκεκριμένο δραματικό χαρακτήρα. Ο πρόλογος αντικατοπτρίζεται στον επίλογο, στον οποίον ο ηθοποιός πιθανώς, φοράει την ίδια μάσκα με διαφορετικό πλέον, κοστούμι. Όπως και στον πρόλογο, έτσι και στον επίλογο ένας ηθοποιός υποδύεται μια περσόνα, που υποδύεται μία άλλη περσόνα, ωστόσο δεν είναι ούτε δραματικός χαρακτήρας, ούτε ηθοποιός, ούτε ο Ξένος αλλά ο ίδιος ο Διόνυσος. Συνεπώς, τόσο στον πρόλογο όσο και στον επίλογο η προσοχή εστιάζεται στην παράδοξη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στον ηθοποιό και την περσόνα, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζεται ο σημαντικός ρόλος της μάσκας. Παράλληλα, οι ενδιάμεσες σκηνές προοδευτικά διευρύνουν την αντιληπτική ικανότητα σχετικά με αυτό που εκφράζει η δραματική περσόνα¹⁵².

Πώς όμως η θεϊκή δύναμη καταφέρνει να κυριαρχεί αλλά και να είναι πανταχού παρούσα σε όλο το έργο; Σκηνικά για να επιτευχθεί αυτή η διάχυτη παρουσία του θεϊκού αξιοποιούνται μέσα θεατρικά και παραστασιακά, αυτά είναι ο τελετουργικός εξοπλισμός, τα θεατρικά σύνεργα και η κατάλληλη αμφίεση του Χορού, ώστε να αποδίδεται το οπτικό αποτέλεσμα. Σε αυτό επίσης συμβάλλει η μουσική, ο χορός, η εκστατική κίνηση, στοιχεία τα οποία εντείνουν το θεϊκό στοιχείο επί σκηνής. Ο Διόνυσος είναι κατεξοχήν ο θεός του Χορού, οι συνεχείς αναφορές στις βάκχες¹⁵³ επαληθεύουν τον ρόλο του αυτό, του χοροδιδασκάλου (*Βακχ.* 55-64). Ο ίδιος σκηνοθετεί την είσοδο του Χορού, καλώντας τις ακόλουθές του από την Ασία πάνω στη σκηνή και όχι πολίτες της Θήβας.¹⁵⁴ Στην πάροδο(*Βάκχ.* 69-169) επιβεβαιώνεται αυτή η αντιστροφή που Θηβαίες γυναίκες οδηγούνται στα βουνά φρενιασμένες, ενώ οι Λυδές βάρβαρες κυριαρχούν μέσα στην πόλη της Θήβας. Και στις δύο περιπτώσεις ο Διόνυσος βρίσκεται παρών, καθοδηγώντας τες. Η τελετουργία του διενεργείται από τον Χορό στο πλαίσιο του θεάτρου, ενώ η είσοδος κάποιου στη διονυσιακή τελετή αποτελεί και μύηση στα βακχικά μυστήρια όπου εδώ ταυτίζεται με τον δραματικό Χορό, των πιστών ακολούθων του Διονύσου.¹⁵⁵ Συνεπώς, λόγω του δραματικού ρόλου του Χορού, το μεταθέατρο ενσωματώνεται σε συγκεκριμένες

¹⁵²Dunn (2010) 9.

¹⁵³Dodds(2004) xlix «Βακχεύω δεν σημαίνει «γλεντοκοπάω», αλλά «βιώνω» ένα είδος θρησκευτικής εμπειρίας, την εμπειρία της κοινωνίας με τον θεό, που μεταμορφώνει ένα ανθρώπινο ον σε βάκχον ή βάκχην.»

¹⁵⁴Foley (2003) 220.

¹⁵⁵Bierl (2013) 211-224.

μυθολογικές-τελετουργικές και παραστασιακές αναφορές. Παρατηρείται λοιπόν πως η χορωδιακή προβολή είναι ιδιαίτερα ισχυρή στις *Βάκχες*, επειδή προσιδιάζει στην αντίστοιχη τελετουργία του θεού. Αντίστοιχα οι χορικές ωδές έχουν στόχο την επίκληση και κατά συνέπεια πραγματοποίηση της θεϊκής επιφάνειας. Συνεπώς, φέρνουν τον θεό ανάμεσα τους, δημιουργώντας έναν διονυσιακό κόσμο όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και ευρύτερα στο θέατρο, ανάμεσα στους θεατές και αυτό συμβαίνει γιατί οι χορευτές που απαρτίζουν τον Χορό δεν λατρεύουν τον Διόνυσο στο πλαίσιο της τελετουργίας μόνο, αλλά ταυτίζονται μαζί του, γίνονται ένα με τον χορό του και έτσι καλούν την παρουσία του.¹⁵⁶

Εν συντομία, ο Διόνυσος μέσα από τη θνητή αμφίεση αποκαλύπτει τη θεϊκή του παρουσία, πρωταρχικά μέσα από το θέαμα, το κοστούμι και τον ήχο, καθώς αυτός ελέγχει και σκηνικά καθοδηγεί το έργο. Ορόλος του ως χοροδιδασκάλου (*Βακχ.* 59) *αἴρεσθε τὰ πικῶρι' ἐν Φρυγῶν πόλει τύπανα\κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄραϊ Κάδμου πόλιζεῖναι* αδιαίρετος από αυτόν του καθοδηγητή και θεού της τελετουργίας. Ο ρόλος του, αυτός του θεού της σκηνικής ψευδαίσθησης συμβαδίζει με την ικανότητά του να επηρεάζει τη διανοητική κατάσταση των ακολούθων του, ενώ η παρουσία του χαμογελαστού προσωπίου στον τραγικό αγώνα επικοινωνεί στους θεατές το μήνυμα της θρησκευτικής αμφισημίας.¹⁵⁷

3.2.2 Το θαύμα του παλατιού (στ. 576-659)

Δύο σκηνές που παίζουν αισθητά με τα όρια της φαντασίας, της παραίσθησης και της πραγματικότητας αλλά και με την ψευδαισθησιακή δύναμη που δημιουργεί το ίδιο το δραματικό θέαμα αποτελεί το θαύμα του παλατιού, ή αλλιώς ο σεισμός στο ανάκτορο του Κάδμου και ο κεραυνός. Όταν ο Πενθέας φυλακίζει τον θεό, μια σειρά θαυμαστών γεγονότων εκτυλίσσονται πάνω στην σκηνή, όπως ο σεισμός που το ανάκτορο κουνιέται, η απελευθέρωση του Ξένου, το απατηλό κνήγι ενός φάσματος (*Βακχ.* 576-646). Η σκηνή αυτή έχει αδιαμφισβήτητα μεταθεατρικό ερμηνευτικό ενδιαφέρον, καθώς συνυφαίνεται πάνω σε ένα αντιθετικό δίπολο, αυτό του ρεαλισμού και του συμβολικού, προσδίδοντας στο έργο μία μεταφυσική διάσταση. Αρχικά, η σκηνή αυτή σηματοδοτεί τη μετάβαση από την αδυναμία στη δύναμη και την κυριαρχία του θεού, από την φυλάκιση στην απελευθέρωσή του, μέσω της καταστροφής του ανακτόρου και της φωνής του, που ακούγεται από τον

¹⁵⁶Segal (1997) 371.

¹⁵⁷Foley (1980) 221.

εσωτερικό χώρο του θεάτρου. (Βακχ.576-603) Τι πραγματικά συμβαίνει όμως, πώς μπορεί να ερμηνευθεί ένα θαύμα που λαμβάνει τέτοιες προεκτάσεις, όπως μία καταστροφή η οποία θα πρέπει να αναπαρασταθεί σκηνικά;¹⁵⁸ Ο προβληματισμός και η αμφισημία της συγκεκριμένης σκηνής έγκειται στο γεγονός πως, ό,τι περιγράφεται από τον θεό γίνεται αντιληπτό από τον Χορό που το αισθάνεται και το βλέπει, δεν γίνεται αντιληπτό όμως από τον πολέμιο του θεού, τον Πενθέα. Συνεπώς, το διαφορούμενο αυτό βίωμα θα προβληματίζει τους θεατές που είναι οι τελικοί αποδέκτες του θεατρικού μηνύματος και θα τους εφιστά την προσοχή τόσο στη ψευδαισθησιακή όσο και στη ρεαλιστική πτυχή της συγκεκριμένης σκηνής, η οποία αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο του μύθου. Σύμφωνα με την Foley οι θεατές δεν βλέπουν το θαύμα, οι ίδιοι βιώνουν την εμπειρία του θαύματος μέσω της αναπαράστασης της θεατρικής ψευδαίσθησης, προσδίδοντας σε αυτό, έναν προφητικό και συμβολικό χαρακτήρα, παρά ρεαλιστικό.¹⁵⁹ Ενώ ο Segal δεν απορρίπτει την πραγματικότητα του θαυμαστού γεγονότος, αλλά υπογραμμίζει κυρίως την υποκειμενική πρόσληψη της σκηνής. Ο ίδιος υποστηρίζει πως από τη στιγμή που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε την πραγματικότητα, γιατί αυτή έγκειται στον τρόπο που προσλαμβάνεται από τον καθένα, καθώς η πραγματικότητα είναι σχετική κατά μία έννοια¹⁶⁰, τότε η αντίληψη συγχέεται με την ψευδαίσθηση και η ψευδαίσθηση με την παραφροσύνη. Συνεπώς, έργο του ποιητή είναι να δημιουργήσει μία σκηνή πολλαπλών επιπέδων και διαστάσεων.¹⁶¹

Η σκηνή του σεισμού, αποτελεί απότοκο των επικλήσεων- προσευχών του Χορού (Βακχ.525)

Ἴθι, Διθύραμβ', ἐμὸν ἄρσενα τάνδε βᾶθι νηδόν: ἀναφαίνω σε τόδ', ὦ Βάκχιε, Θήβαις ὀνομάζειν. μόλε, χρυσῶπα τινάσσων, / ἄνα, θύρσον κατ' Ὀλυμπον, / φονίου δ' ἀνδρὸς ὕβριν κατάσχεσ.

¹⁵⁸Goldhill (2007) 280.Ο Goldhill σημειώνει πως το θαύμα του παλατιού συνίσταται σε τρία θεμελιώδη ερωτήματα, αρχικά τι αντικρίζει το κοινό, ύστερα σε τι συνίσταται το σκηνικό και τέλος πως σχετίζονται και ποιος ο ρόλος της όρασης και κατανόησης, ψευδαίσθησης και φαντασίας.

¹⁵⁹ Ο.π

¹⁶⁰ Πολίτης(2004) 23. Αυτό παραπέμπει στη Γοργία γνωστική θεωρία σχετικά με τον ρόλο των αισθήσεων και τη σύλληψη της πραγματικότητας. Ο Γοργίας υποστήριζε πως δεν υπάρχει τίποτα κι αν υπάρχει δεν μπορεί να γίνει καταληπτό από τον άνθρωπο και στην περίπτωση που μπορεί να γίνει καταληπτό είναι αμετάδοτο και ανερμήνευτο στον άλλον[...] σχετικά με την ακαταληψία των πραγμάτων, αυτή μπορεί να εξαρτηθεί από το γεγονός ότι οι γνώσεις είναι απότοκες των αισθήσεων, οι οποίες διαφέρουν κατά τα πρόσωπα.

¹⁶¹Segal (1997) 222.

Οι Βάκχες του Χορού, αφού κάνουν μία αναφορά στην προηγούμενη αντιπαράθεση του Πενθέα και Διονύσου, καταγγέλλουν την αγριότητα του Πενθέα, ζητούν την τιμωρία του, επικαλούμενες στο θεό να φανερώσει τη δύναμή του καταστρέφοντας το ανάκτορο του εχθρού, ώστε να δώσει τέλος στην ύβρη του φονικού άνδρα. Στο στίχο 576 ακούγεται μία φωνή εκτός της θεατρικής σκηνής, είναι ο Διόνυσος που ανταπαντά στις βάκχες ακόλουθές του:

*ἰώ,
κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς, /
ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.*

Στο σημείο αυτό πραγματοποιείται θεϊκή επιφάνεια, καθώς αποκαλύπτεται ο θεός με την πραγματική του μορφή και όχι με το προσωπείο του Ξένου. Χαρακτηριστικά, αναφερόμενος στον Χορό ανταπαντά *πάλι φωνάζω της Σεμέλης εγώ και του Δία ο γιός.* (Βακχ. 581-582) Ο Mastronarde σημειώνει ότι εδώ γίνεται αντιληπτό από τους θεατές πως ο θεός ταυτίζεται με τον Ξένο-Λυδό, όχι όμως από τον Χορό και τον Πενθέα.¹⁶² Οι θεατές, όμως ήδη γνωρίζουν την ταυτότητα του Ξένου από τον πρόλογο, (στ.1-4 και 53-54) όπου ο ίδιος δηλώνει πως πρόκειται για τον θεό με ανθρώπινη μορφή, ενώ ο Χορός αισθάνεται την παρουσία του μέσω της θεϊκής επιφάνειας, ακούει τη φωνή του και δεν την συγχέει με εκείνη του Ξένου. Ο Χορός προσκαλεί τον Βρόμιο στον θίασό του και καλεί την καταστροφική δύναμη της φύσης, απευθύνεται στον σεισμό *σεῖε πέδον χθονὸς Ἔννοσι πότνια.* Στο σημείο αυτό, μία εκ των γυναικών προλέγει ότι ο Διόνυσος θα ταρακουνήσει το παλάτι και θα το ρίξει κάτω. Μέσα από την περιγραφή του Χορού, ο σεισμός πραγματοποιείται *βλέπετε πως πηγαινοέρχονται αυτά τα πέτρινα επιστύλια πάνω στις κολόνες.* (Βακχ.590) Στη συνέχεια, ενώ ο θεός φωνάζει δυνατά από τον εσωτερικό χώρο του ανακτόρου, ο Χορός προστάζει τον κεραυνό να κάψει το παλάτι και ισχυρίζεται πως βλέπει τις φλόγες να ξεπηδούν γύρω από τον τάφο της Σεμέλης από τον κεραυνό που έριξε ο γιος του Δία, γεγονός που προκαλεί το δέος και τον φόβο στις γυναίκες του Χορού, γι' αυτό πέφτουν στο έδαφος.¹⁶³

Με μία εκ του σύνεγγυς ανάγνωση παρατηρείται πως στη συγκεκριμένη σκηνή, υπάρχουν αρκετές σκηνοθετικές ενδείξεις αλλά και οπτικοακουστικές εικόνες

¹⁶²Mastronarde (2011) 176.

¹⁶³Dodds (2004) 201.

εἶδετε / ὄδ' ἀλαλάζεται στέγας ἔσω./πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀγάζη.(*Βακχ.*590-593)¹⁶⁴Οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν πως η σκηνή του σεισμού και της αστραπής δεν είναι τίποτα παραπάνω, παρά μονάχα μία ψευδαίσθηση, η οποία δημιουργείται μέσω της αυτό-εξαπάτησης του Χορού, είναι η επενέργεια της υπνωτικής δύναμης του θεού. Από την άλλη πλευρά, οτιδήποτε λιγότερο από την πλήρη κατάρρευση του ανακτόρου θα παραποιούσε, εν μέρει τις περιγραφές του Χορού. Αλλά το κτήριο της σκηνής δεν μπορεί να είχε καταστραφεί γεγονός που το επιβεβαιώνει και η επιστροφή του Πενθέα στο στίχο 642 καθώς δεν κάνει καμία αντίστοιχη αναφορά, ενώ μερικές από τις επακόλουθες δράσεις φανερώνουν πως τουλάχιστον ένα μεγάλο μέρος του σκηνικού χώρου παραμένει αμετάβλητο.¹⁶⁵ Ρεαλιστικά άλλωστε θα ήταν δύσκολο να αναπαρασταθεί από τον αρχαίο σκηνοθέτη, γι' αυτό μία τέτοια σκηνή θα μπορούσε να αποδοθεί με την χρήση οπτικοακουστικών μέσων. Οι ακόλουθες του Βάκχου μεταφέρουν και χρησιμοποιούν τύμπανα προσφέροντας το κατάλληλο ηχητικό αποτέλεσμα, έτσι η βροντή από τον διονυσιακό σεισμό θα μπορούσε να παραχθεί ακουστικά από τα τύμπανα, όπως προστάζει και ο Διόνυσος στο στίχο *ἄσσηκώστε τα τύμπανα ψηλά*.

Συνεπώς, το θαύμα του παλατιού όπως υποστηρίζει ο Castellani έχει συμβολική σημασία και μία συγκεκριμένη ερμηνεία και λειτουργία στις *Βάκχες*. Στην ουσία αποκαλύπτει την υπερβατική δύναμη του θεού, που σε αυτή υποτάσσονται οι νόμοι της βαρύτητας και της φυσικής τάξης. Η νέα θεότητα έχει τη δύναμη να καθυποτάσσει τους ηθικούς και πολιτικούς νόμους της Θήβας απειλώντας τον βασιλικό οίκο του Κάδμου μπροστά στα ίδια του τα μάτια¹⁶⁶. Η σκηνή λαμβάνει δύο προεκτάσεις μία πολιτική αλλά και μία θεατρική, καθώς αναδεικνύει ζητήματα που σχετίζονται με τη φύση του αριστοτελικού θεάτρου, αυτά της δραματικής ψευδαίσθησης η οποία εντείνεται αλλά και επαναπροσδιορίζεται. Η ασυμφωνία ανάμεσα στο περιγραφόμενο και σε αυτό που πράγματι εκτυλίσσεται στη σκηνή ωθεί τον θεατή στην αναγνώριση της συμβολικής αυτής φύσης. Επιπροσθέτως, αναδεικνύεται η δύναμη που ασκεί η τέχνη μέσω της συμβολικής αυτής αναπαράστασης ως απόρροια της δύναμης του Διονύσου που δημιουργεί έναν

¹⁶⁴Στεφανής (2018) 264, βλ. 596. «Αγάζη το ρήμα στη μέση φωνή (αν και η μοναδική χρήση του στην τραγωδία) για να δείξει ότι το υποκείμενο ενδιαφέρεται ιδιαίτερος γι' αυτό που βλέπει». Βλ. Dodds (2004) 207.

¹⁶⁵Castellani (1976) 61-83.

¹⁶⁶ Ο.π

φαντασιακό και πειστικό κόσμο μέσω των παραισθήσεων¹⁶⁷. Ηεπανάληψη των ρημάτων (*εἶδετε*) όπως και το ρήμα (*ἤσθησθ*) (στ. 605) εντείνει την προσοχή των θεατών στη δραματική ψευδαίσθηση, οι θεατές ακούνε, αλλά δεν βλέπουν το λεγόμενο θαύμα.

Αμέσως μετά το θαύμα ακολουθεί η αφήγηση του Ξένου, ο ίδιος ο θεός μεταμφιεσμένος περιγράφει αλλά και ερμηνεύει τα γεγονότα που συνέβησαν στον εσωτερικό χώρο του ανακτόρου κατά τη διάρκεια του θαύματος και τα οποία άμεσα σχετίζονται με την ψευδαισθησιακή δύναμη του θεού.(*Βακχ.624-631*)Εκφράσεις και λέξεις που ενισχύουν αυτήν τη δύναμη είναι:

*ὄτι με δεσμεύειν δοκῶν/δῶματ' αἴθεσθαι /δοκῶπαλάτι, ὃ δ' ἐπὶ τοῦθ' ὠρμημένος ἦ
σσε κάκέντει φαεννὸν αἰθήρ', ὡς σφάζων ἐμέ/*

(*Βάκχ.632*)

Η σκηνή αυτή έχει έντονο μεταθεατρικό χαρακτήρα, καθώς περιγράφεται από τον ίδιο τον μεταμφιεσμένο θεό το θέαμα στον εσωτερικό χώρο του ανακτόρου, δίνοντας στους θεατές μία εικόνα για όσα εκτυλίσσονται ένδον, η οποία εικόνα αισθητοποιείται έντονα μέσω των παραπάνω ρημάτων. Επίσης, η αφήγηση αυτή κινείται μεταξύ της ψευδαίσθησης, της παραίσθησης και της θεατρικής δύναμης, ώστε να δημιουργηθεί και η αντίστοιχη μυστηριακή ατμόσφαιρα στους θεατές που είναι οι τελικοί αποδέκτες. Η λέξη (*δόξαν*) αποτελεί ταυτολογία με την προηγούμενη έκφραση *ὄτι με δεσμεύειν δοκῶν* φράση που υποδεικνύει την αβεβαιότητα της σκηνής, καθώς το είδωλο που δημιούργησε ο θεός ίσως να αποτελεί το αποκύημα της φαντασίας του Πενθέα. Ο Ξένος μιλάει με έναν αινιγματικό τρόπο, υποδηλώνοντας στους θεατές πως είναι ο θεός-Διόνυσος. Αρχικά, στην αφήγησή του αποποιείται εμπρός στους θεατές ότι είναι το ίδιο πρόσωπο με τον Βάκχο καθώς όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, *στο διάστημα τότε αυτό ήρθε ο Βάκχος*, ενώ στο στίχο 622 που όπως αναφέρει *εγώ στεκόμουν δίπλα του και τον κοιτούσα* μπορεί να ταυτιστεί με τον αινιγματικό στίχο στον οποίον ο Ξένος τονίζει του Πενθέα, την παρουσία του θεού δίπλα του, την ώρα που τον φυλακίζει.(*Βακχ. 500*)*Και τώρα είναι δίπλα και βλέπει όσα παθαίνω*. Οι φράσεις αυτές αποτελούν έναν ξεκάθαρο υπαινιγμό προς τους θεατές, ότι είναι το ίδιο πρόσωπο, αφού τους εφιστά την προσοχή, συνεχώς στη διφυή υπόστασή του, αυτή του μεταμφιεσμένου Ξένου και

¹⁶⁷Segal (1997) 220.

του θεού, του θεού που παρακολουθεί τα πάντα. Κατά αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνονται τα όσα έχει δηλώσει στον πρόλογο. Η σκηνή αυτή αναδεικνύει έντονα το δίπολο μεταξύ του ορατού και του αοράτου το οποίο έχει άμεση σύνδεση με τον θεατρικό χώρο. Αυτή η διαπλεκόμενη σχέση μεταξύ πραγματικότητας, αλήθειας και φαντασίας, οξύνει το αντιθετικό δίπολο μεταξύ του απτού και του φανταστικού χώρου, προσδίδοντας μεγαλύτερη ζωντάνια στη σκηνή. Η οποία εντείνεται, όταν ο Διόνυσος αφηγείται τα οράματα μέσα στο ανάκτορο, τα οποία είναι αόρατα για το κοινό. Συνεπώς, η αφήγησή του καθιστά φανερή τη συμβατική αυθαίρετη φύση του χώρου που βλέπουμε μπροστά μας. Ο θεατρικός χώρος έτσι όπως αποκαλύπτεται είναι τρισδιάστατος. Ο πρώτος χώρος είναι το σκοτεινό εσωτερικό του παλατιού, ο δεύτερος χώρος είναι ο απομακρυσμένος τόπος του άγριου Κιθαιρώνα και ο τρίτος το παλάτι του Κάδμου. Συνεπώς, οι θεατές καθίστανται ενήμεροι για τις δύο αντιθετικές διαστάσεις μεταξύ του ορατού και του αοράτου, ενώ παράλληλα το έργο οριοθετεί τη συμβολική και μιμητική διάσταση της θεατρικής αναπαράστασης. Επίσης, όταν στη σκηνή αναπαρίσταται το παλάτι της Θήβας, οι θεατές παρακινούνται να δουν το αθέατο στον Κιθαιρώνα, επίσης.¹⁶⁸

Λέξεις όπως το *(δοκῶν)*, *(φαίνεται)*, *(ὡς ἔοικε)* που επαναλαμβάνονται, λαμβάνουν έντονο σημασιολογικό περιεχόμενο καθώς μεταφέρουν τους θεατές στη μυστηριακή ατμόσφαιρα που δημιουργεί ο Διόνυσος μέσω αυτού του τεχνάσματος. Ο ίδιος μεταβάλλει τη νοητική κατάσταση του Πενθέα, που βρίσκεται σε μία πλάνη, σε μία σύγχυση, προσπαθώντας να καταδιώξει το φάσμα του θεού. Σε αυτούς τους στίχους προβάλλεται έντονα το παιχνίδι με την ψευδαίσθηση, που δημιουργεί ο θεός εξασκώντας τόσο τη θεατρική ψευδαίσθηση όσο και την υπνωτική του δύναμη. Ο Πενθέας μοιάζει σαν να έχει απολέσει τη λογική του σκέψη, αφού προβάλλεται εμπρός του μία εικόνα, αυτή του συμβόλου του θεού, του ταύρου. Ο ίδιος προσπαθούσε να αλυσοδέσει τον ταύρο ζώο συμβολικό¹⁶⁹ του Διονύσου, νομίζοντας πως είναι ο ίδιος ο θεός. *(Βακχ. 617-621)* Ο Διόνυσος ωθεί τον Πενθέα να παγιδεύσει συμβολικά το διονυσιακό στοιχείο, όχι στην ανθρώπινη μορφή του αλλά στην ζωομορφική του.¹⁷⁰ Φυσικά, οι παραισθήσεις του Πενθέα είναι απόρροια της

¹⁶⁸Segal (1997) 242.

¹⁶⁹Segal (1997) 10. Για τις μορφές και τους συμβολισμούς που λαμβάνει ο Διόνυσος ο Segal σημειώνει «Ο Διόνυσος είναι ένας Ολύμπιος θεός που έχει όμως και χαρακτηριστικά θηρίου. Είναι η θεότητα που εμφανίζεται ως τερατόμορφη, λαμβάνει τη μορφή του ταύρου, του φιδιού ή του λιονταριού»

¹⁷⁰Dodds (2004) 207.

ευρύτερης ψευδαίσθησης που δημιουργεί η τελετουργία του Διονύσου, όπου τελικά μέσω της ίδιας τελετουργίας θα τιμωρήσει τον Πενθέα¹⁷¹, όπως θα ομολογήσει *ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγείς*. (Βακχ.8) Ενώ στη συνέχεια αναφέρει πως ο Πενθέας νομίζοντας πως καίγεται το παλάτι μία σημαντική λέξη που υπογραμμίζει την αυταπάτη του Πενθέα, την εσφαλμένη εντύπωση. Το παλάτι δεν κάηκε, αφού στην συνέχεια θα εισέλθουν μαζί ο Διόνυσος και ο Πενθέας. Ο Ιακώβ επιχειρηματολόγησε υπέρ αυτής της ερμηνείας, ο ίδιος θεωρεί πως ο λεγόμενος σεισμός πρέπει να αποδοθεί στον Χορό και όχι στον θεό Διόνυσο, καθώς εάν οι προσταγές προέρχονταν από τον Διόνυσο, το παλάτι θα είχε γκρεμιστεί.¹⁷² Ωστόσο, το θαύμα του παλατιού δεν παύει να αποτελεί μία δυσερμήνευτη σκηνή, και αυτό γιατί η μυστήρια διονυσιακή δύναμη έτσι όπως αποδίδεται μέσα στο έργο, σκοπό έχει να συσκοτίσει το νου, να οδηγήσει στην απώλεια της πραγματικής ταυτότητας και ίσως να υπενθυμίσει μέσω τέτοιων απατηλών θεαμάτων τη δύναμη που μπορεί να ασκήσει ο θεός. Ο θεός που αναμφισβήτητα εκπροσωπεί την ψευδαίσθηση μέσω της ίδιας της θεατρικής τέχνης, καθιστώντας την κεντρικό άξονα του έργου. Συνεπώς, η σκηνή έχει μεταθεατρικές προεκτάσεις.

Η αναμενόμενη είσοδος του Πενθέα πραγματοποιείται, ο Διόνυσος υπό μορφή ερωτήματος αναρωτιέται τι άραγε θα πει ύστερα από όλα αυτά τα θαυμαστά γεγονότα *τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ;* (Βακχ. 639) Το παράδοξο είναι πως ο Πενθέας δεν αναφέρει τίποτα, ούτε για τη φωτιά, ούτε για τους δύο σεισμούς, ούτε για την παραίσθηση που βίωσε με το φάσμα του Ξένου, ενώ φωνάζει οργισμένος πως *πέπονθα δεινά: διαπέφευγέ μ' ὁ ξένος*, ο Ξένος του διέφυγε. Το ασύνδετο σχήμα αποδίδει αυτήν την έντονη συναισθηματική φόρτιση στην οποία βρίσκεται, ο Πενθέας. Από την άλλη, όμως ούτε αρνείται την ύπαρξη αυτών των γεγονότων οπότε

¹⁷¹Segal (1997) 222.

¹⁷² Ιακώβ (2004) 58-59. Ο Ιακώβ όπως έχει προαναφερθεί αμφισβητεί τη μετατραγική προσέγγιση των Βακχών, συνεπώς θεωρεί πως αυτή η σκηνή του σεισμού, σε καμία περίπτωση δεν προσφέρεται για μετατραγική ερμηνεία. Ο ίδιος βασίζει τον ισχυρισμό στο γεγονός πως ο Πενθέας επισημαίνει τη διαφυγή του θύματός του από το δεσμοτήριο, ενώ δεν σχολιάζει καθόλου τα όσα διαδραματίστηκαν στον εξωσκηνικό χώρο και τα αφηγήθηκε ο Διόνυσος υπό την ιδιότητα του εξαγγέλου. Όπως ο πρόλογος, έτσι και η σκηνή αυτή εντάσσεται απόλυτα στο πλαίσιο της θεατρικής παράστασης και πρακτικής και δεν χρειάζεται επομένως να συσχετισθεί με τη μετατραγική θεωρία ενώ και η Γακοπούλου ασπάζεται την ίδια άποψη υποστηρίζοντας πως ούτε η ερμηνεία του θαύματος έχει κάποια σχέση με τον κόσμο του θεάτρου και τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα που προσπαθεί να προσδώσει ο Segal ούτε υπάρχει κάποιος λόγος να ολισθάνουμε σε μετατραγικές ερμηνείες από την στιγμή που η αντίθεση μεταξύ θεατρικής ψευδαίσθησης και πραγματικότητας είναι άσχετη με τους σκοπούς που εξυπηρετεί το θαύμα ως προς την πλοκή του δράματος. Πιο αναλυτικά για το θαύμα του παλατιού βλ. Γακοπούλου (2010) 197-213.

εμείς ως θεατές οφείλουμε, εν μέρει να τα αποδεχθούμε ως μέρος του παιχνιδιού, του οποίου υποκινητής είναι ο Διόνυσος. Ο Πενθέας αντικρίζοντας τον Ξένο οργισμένος τον ρωτάει με ποιόν τρόπο δραπέτευσε από το δεσμοτήριο. Αναμφισβήτητα, η μυστηριώδης παρουσία του Ξένου σε συνδυασμό με τον εξωλογικό τρόπο απόδρασής του θα έχουν κάποιον συναισθηματικό αντίκτυπο στον Πενθέα, που παρόλο την προβαλλόμενη δυσπιστία του, εσωτερικά θα αισθάνεται κάποιον φόβο δέος ή αμηχανία για την ανεξήγητη αυτή μορφή που στέκει απέναντι του. Εξάλλου, κι ο Ξένος στο στίχο 649 κάνει έμμεσους υπαινιγμούς για την υπερφυσική εξουσία¹⁷³.

Στα πρώτα δύο επεισόδια των *Βακχών* το κοινό γίνεται αποδέκτης δύο αλληλοσυγκρουόμενων γεγονότων, ο Πενθέας αρνείται κατηγορηματικά την ύπαρξη του θεού Διονύσου, από την άλλη οι θεατές βλέπουν πράγματι το θεό να εμφανίζεται. Χαρακτηριστικό αυτής της τραγικής ειρωνείας που υποδεικνύει και μία έμμεση αναφορά στους θεατές αποτελεί ο στίχος 502, όταν ο Πενθέας στη στιχομυθία του με τον Διόνυσο τον ρωτάει *που είναι ο θεός, γιατί στα δικά του μάτια τουλάχιστον, δεν είναι ορατός*, ο Διόνυσος του ανταπαντά *εδώ που είμαι εγώ, εσύ, όμως, όντας ασεβής, δεν τον βλέπεις*¹⁷⁴. Όπως ήταν γνωστό, στην άκρη της ορχήστρας ήταν τοποθετημένο το ξόανον του θεού Διονύσου, προς τιμήν του οποίου τελούνταν η τριήμερη εορτή των Μεγάλων Διονυσίων. Επομένως, η επιβλητική παρουσία του αγάλματος του θεού μέσα στο σκηνικό χώρο του θεάτρου, θα προκαλεί λογικά ένα πικρό μειδίαμα στους θεατές,¹⁷⁵ οι οποίοι συνδέουν την παρουσία του αγάλματος με τον ίδιο τον θεό που στέκει μπροστά τους, που προηγουμένως τους έχει ενημερώσει για την μεταμφίεση του σε θνητό. Στο τρίτο επεισόδιο ο θεός αποκαλύπτεται μπροστά τους φανερά, μέσω της απόκοσμης φωνής που ακούγεται και που υποτίθεται πως καθοδηγεί τον Χορό. Είτε δεχθούμε ότι το θαύμα του παλατιού βασίζεται στη συλλογική υστερία του Χορού όπως υποστήριζαν οι ορθολογιστές είτε ότι όντως αυτά τα θαυμαστά συμβάντα έλαβαν χώρα εμπρός στη σκηνή, ο δραματικός ποιητής είναι σαν να αφήνει στην προσωπική θέαση και εκτίμηση του κοινού τον κόσμο, στον οποίον ο θεός γίνεται εμφανής μέσω της αποκάλυψής του¹⁷⁶. Από την περιγραφική

¹⁷³Dodds (2004) 216.

¹⁷⁴ Ο Dodds σημειώνει πως δεν μπορείς ούτε να τον δεις, πολύ λιγότερο να τον καταλάβεις. Το όραμα απαιτεί όχι μόνο μία αντικειμενική προϋπόθεση, την παρουσία του θεού αλλά και μία υποκειμενική, ο δέκτης πρέπει ο ίδιος να έχει την ίδια χάρη. Βλ. σχ. 502 (2004) 189.

¹⁷⁵ Στεφανής (2018) 258.

¹⁷⁶Oranje (1984) 68.

οπτική, οι θεατές θα δέχονται τη φωτιά και το σεισμό ως δράσεις του θεού μέσα στην πραγματικότητα του θεάτρου, όπως θα αποδέχονται τη μανία των Θηβαίων γυναικών ως επενέργεια του θεού. Σύμφωνα με τον Oranje μία λογική εξήγηση που θα μπορούσε να ερμηνεύσει τη στάση του Πενθέα σχετικά με το ότι δεν κάνει καμία αναφορά στα συμβάντα που προηγήθηκαν είναι πως, ο ίδιος δεν έλαβε μέρος σε κανένα γεγονός που να το εξέλαβε ως θαύμα, και αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί από το γεγονός πως για τον ίδιο ο Διόνυσος δεν είναι θεός. Επίσης, η διπλή έκφραση του Ξένου (*φαίνεται*) και (*δόξαν*) σε αντίθεση προς την (*επιστήμην*) μπορεί να εκληφθεί ως μία προειδοποιητική επισήμανση προς τους θεατές ότι εφεξής τα όρια μεταξύ αλήθειας και φαντασίας¹⁷⁷ θα είναι δυσδιάκριτα.

3.2.3 Η μεταμφίεση, η δημιουργία ενός ρόλου επί σκηνής και το στοιχείο της θέασης.

Η σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα, αναμφισβήτητα θεωρείται μία εμβληματική σκηνή, καθώς ο ποιητής αξιοποιεί συγκεκριμένα θεατρικά μέσα και τεχνικές, ώστε να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της τραγικής πλοκής. Αναδεικνύει το στοιχείο της μίμησης και αναπαράστασης ενός ρόλου στο πλαίσιο της τελετουργίας, η οποία όπως αποδεικνύεται αποκτά μία ευρύτερη θεατρική και κοινωνική διάσταση στο σκηνικό χώρο, καθώς παρακολουθούμε τη δημιουργία ενός ρόλου μέσα στο ρόλο. Μερικά λοιπόν, από τα ερωτήματα που εγείρονται είναι πώς πραγματώνεται ένας ρόλος στο πλαίσιο της δραματικής πλοκής και ποια η δυναμική που αποκτά σε σχέση με τον αρχικό δραματικό χαρακτήρα; Ποιούς στόχους εξυπηρετεί και ποια η σχέση του ρόλου – φύσις. Το ενδιαφέρον συνίσταται κυρίως στο γεγονός πως οι θεατές παρακολουθούν τη διαδικασία, κατά την οποία ένας ηθοποιός δημιουργεί έναν ρόλο, μέσω από την ιδιότητα που του προσδίδει το θεατρικό κοστούμι, που εν προκειμένω εδώ, ταυτίζεται με το γυναικείο τελετουργικό ένδυμα της βάρκης. Και επειδή πρόκειται για τη βακχική σκευή η οποία μυεί τον πιστό στο διονυσιακό μυστήριο, οι θεατές παρακολουθούν μία αναπάντεχη μεταμόρφωση του βασιλιά Πενθέα, ο οποίος μεταμφιέζεται σε μαινάδα, λόγω της επιθυμίας του να τις δει, να γίνει (*θεατής*)(*Βακχ.* 829)μία λέξη με ξεκάθαρη μεταθεατρική σημασία, ενός

¹⁷⁷Ο.π 69 και βλ. υπ. 173

τρομερού(θεάματος) (*Βακχ.* 760), να κατασκοπεύσει (*κατασκοπήν*) (*Βακχ.*838) το θίασο των μαινάδων. Έτσι, ακούσια ενδύεται το κοστούμι (*στολήν*) (*Βακχ.*830) και υιοθετεί τους γυναικείους τρόπους, (*Βακχ.* 925) ενώ υποκινητής αυτής της αναπαραστατικής μορφής είναι ο θεός του θεάτρου μέσα στο ίδιο το θέατρο.¹⁷⁸ Εύστοχα ο Segal κάνει λόγο αναφορικά με αυτήν τη σκηνή για παραλληλισμό μεταξύ θρησκείας και θεατρικής πτυχής της δύναμης του Διονύσου. Εξάλλου, ο πυρήνας της διονυσιακής τελετουργίας, όπως και του θεάτρου ήταν η μίμηση.¹⁷⁹ Στη σκηνή της μεταμφίεσης παρατηρείται μία ανατροπή με κοινωνικές και ψυχολογικές προεκτάσεις. Αυτή η ανατροπή έγκειται στο ότι ο Πενθέας από την ισχύουσα θέση του βασιλιά θύτη μετατρέπεται σε τελετουργικό θύμα ή αλλιώς αποδιοπομπαίο τράγο, μεταβάλλει την αρσενική του φύση σε θηλυκή, αντίστοιχα μέσω της μεταμφίεσης χάνει την ανθρωπινή του ιδιότητα, εκτρέπεται σε ζώο και έτσι καθίσταται το θύμα του αποθηριωμένου θεού. Ο ίδιος αποτελεί το μετατραγικό σύμβολο, καθώς δρα με τη δύναμη της τραγικής μάσκας, αποκαλύπτοντας την κρυμμένη αλήθεια η οποία βρίσκεται κάτω από το βασιλικό ένδυμα και απελευθερώνει την ταυτότητα των αντιθέσεων.¹⁸⁰

Ο Πενθέας καταφέρεται εναντίον των βακχικών τελετών καθώς όπως ο ίδιος θεωρεί αυτές οι τελετές αποτελούν το πρόσχημα των γυναικών, ώστε να ικανοποιούν τις ερωτικές τους παρορμήσεις, τιμώντας περισσότερο τη θεά Αφροδίτη από ότι τον Βάκχο (*Βακχ.*221-226). Στο στίχο809,όμως παρατηρείται μία αναπάντεχη μεταστροφή από την απόλυτη άρνηση στην άσβεστη επιθυμία, ο Πενθέας ζητάει την πανοπλία του για να ξεκινήσει τη μάχη εναντίον των Βακχών και προστάζει τον Ξένο να πάψει να μιλάει, υπογραμμίζοντας την απόλυτη στάση του. Στο σημείο αυτό ένα από τα πιο εκφραστικά επιφωνήματα της τραγωδίας σηματοδοτεί την αποφασιστική τροπή του έργου. Ο Ξένος του ζητεί να επιστρέψει με ένα *ἄ* (*Βακχ.*811), που είναι σαν να δηλώνει έκπληξη ή σαν να εκφράζει έντονη διαμαρτυρία, *Στάσου! Θα ήθελες να τις δεις όλες μαζί να κάθονται στο βουνό;* Ο στίχος αυτός έχει μία έντονη μεταθεατρική ερμηνεία που αποδίδεται, τόσο στη μετοχή (*συγκαθημένας*) όσο και στο (*ιδεῖν*). Ο πρώτος όρος παραπέμπει στις γυναίκες Θηβαίες που κάθονται όλες μαζί στον Κιθαιρώνα σαν να πρόκειται να παρακολουθήσουν αυτές, μία παράσταση ή

¹⁷⁸Goldhill (1986) 276.

¹⁷⁹Muller (2015) 57.

¹⁸⁰Segal (1997) 223.

ακόμη και να συνεδριάσουν για πολιτικά θέματα,¹⁸¹ ενώ το (*ιδεῖν*) σε συνδυασμό με τον στίχο 829 (*θεατής*)εφιστά την προσοχή στην επιθυμία του Πενθέα να δει αλλά και να αποκτήσει το προνόμιο της θέασης που είχαν και οι αγγελιαφόροι προηγουμένως, παραπέμποντας στην ιδιότητα του θεατρικού κοινού¹⁸². Αυτό επιβεβαιώνεται και στην απάντηση που δίδει, *μάλιστα, μυρίον γε δούς χρυσοῦ σταθμόν*. (*Βακχ.* 812)Αυτή η απάντηση σύμφωνα με τον Dodds αναδεικνύει έναν άνθρωπο μανιακό, του οποίου οι αντιδράσεις αρχίζουν να μην είναι κανονικές, σαν η ερώτηση να διέγειρε μια κρυφή επιθυμία που αρχίζει να τον κυριεύει και να τον οδηγεί στην απώλεια της αυτοκυριαρχίας¹⁸³. Η συνέχεια της στιχομυθίας επαληθεύει αυτόν τον ισχυρισμό, στην ερώτηση που του θέτει ο Διώνυσος σχετικά με την ξαφνική επιθυμία που τον κυριεύσε, ο Πενθέας προς στιγμήν συνέρχεται, *απαντώντας με λύπη μου θα τις αντίκριζα μεθυσμένες*¹⁸⁴ (*Βακχ.* 815), στη συνέχεια όμως, το θέαμα των Μαινάδων καθίσταται ως επιτακτική ανάγκη του Πενθέα:

ὅμως δ' ἴδοις ἂν ἠδέως ἄ σοι πικρά;/

σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος.(*Βακχ.* 818).

Ο Ευριπίδης στον παρακάτω στίχο υιοθετεί ένα αριστοφανικό τέχνασμα, ώστε να προωθήσει την έκβαση της τελικής πλοκής, ο Ξένος προκειμένου να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο του απαντά στον Πενθέα πως οι μαινάδες θα τον εντοπίσουν ακόμη, κι αν πάει κρυφά και σιωπηλά να τις κατασκοπεύσει. Η λέξη (*λάθραι*) (*Βακχ.* 817)απαντά δύο φορές και στις *Θεσμοφοριάζουσες* (*Θεσμ.* 92-92)του Αριστοφάνη και αποτελεί έναν σαφή μεταθεατρικό υπαινιγμό. Αντίστοιχα, στο πλαίσιο της κωμικής πλοκής οΣυγγενής του Ευριπίδη θα μεταμφιεστεί σε γυναίκα, ώστε να παρεισφρήσει κρυφά στη γυναικεία τελετουργία με σκοπό να τις κατασκοπεύσει. Θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει πως, ο Ευριπίδης ανασκευάζει τη κωμική σκηνή, επιχειρώντας μία τραγική ανάγνωση του έργου.¹⁸⁵ Ο Ξένος, λοιπόν πείθει τον Πενθέα να ντυθεί σαν γυναίκα με το τελετουργικό ένδυμα, ώστε να μην γίνει αντιληπτός από τις μαινάδες. Παρόλο που ο δεύτερος παλεύει με τα εσωτερικά του διλήμματα

¹⁸¹Στεφανής (2018) 278.

¹⁸²Barrett (2002) 354.

¹⁸³Dodds(2004) 247.

¹⁸⁴Dodds (2004) 247. «Αυτό από μόνο του δεν αποτελεί απάντηση στην ερώτηση του Ξένου, θα έπρεπε ίσως να διαβάσουμε μέν αντί νιν. Ο Πενθέας θα μπορούσε να συνεχίσει με μία πρόταση που θα περιείχε το δε-«Φυσικά θα λυπόμουν να τις δω μεθυσμένες, αλλά πρέπει να τις δω» αν ο Ξένος δεν είχε μαντέψει τη σκέψη του και δεν τη συμπλήρωνε ο ίδιος με μία πρόταση με το δε.

¹⁸⁵Στεφανής (2018) 279.

ανάμεσα στο τελετουργικό ένδυμα αλλά και στο πρώτο κοστούμι του, αυτό του βασιλιά και του οπλίτη¹⁸⁶

τί δὴ τόδ’; ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ;/πῶς οὖν γένοιτ’ ἂν ἂ σὺ με νουθετεῖς καλῶς;/τί να στολήν; ἢ θῆλον; ἀλλ’ αἰδῶς μ’ ἔχει(Βακχ.809-846)

Η πρόταση αυτή να ντυθεί με γυναικεία ρούχα θίγει την ανδρική τιμή του, ο οποίος ταλαντεύεται ανάμεσα στην αξιοπρέπεια και τη λαγνεία¹⁸⁷Τελικά, δέχεται την πρόταση του Ξένου, υποκύπτοντας στη δύναμη του Διονύσου. Η Zeitlin σημειώνει πως, εάν η θηλυκότητα είναι το έμβλημα της ήττας του Πενθέα, η αντίστοιχη θηλυπρέπεια του Διονύσου είναι το όπλο υπεροχής του και το σημάδι της κρυμμένης δύναμής του. Αφού κερδίζει την κυριότητα, χειριζόμενος μια γυναικεία ταυτότητα, ενώ η άλλη εξανδραποδίζεται, όταν τελικά υποτάσσεται σε αυτή. Γίνεται αντιληπτό πως, όταν τα δύο αρσενικά εμφανίζονται μαζί στη σκηνή με παρόμοιο φόρεμα, αυτό σημειωτικά λειτουργεί διδακτικά ως προς τη λειτουργία του θηλυκού στοιχείου στο δράμα, στο ένα η θηλυκότητα καθίσταται σύμβολο δύναμης ενώ στο άλλο λειτουργεί ως σύμβολο αδυναμίας. Ο Πενθέας δεν ενδύεται το τελετουργικό ένδυμα με σκοπό τη συμμετοχή του στην τελετουργία του θεού, το ίδιο το κοστούμι του ενσταλάζει αυτήν την επιθυμία, μέσα του. Η τάση αυτή για απόλαυση αποτελεί την ακούσια συνέπεια της ενδυμασίας της βακχικής σκευής¹⁸⁸.

Ο Διόνυσος ολοκληρώνει τη νίκη του μέσα από τη λεπτομερή περιγραφή του κοστούμιού που ο Πενθέας καλείται να φορέσει *κόμην, πέπλοι ποδήρεις/μίτρα./θύρσον* (Βακχ.830-835).Η σκηνή αυτή ουσιαστικά αποτελεί μία σκηνή κάτοπτρο, καθώς αντικατοπτρίζει απόλυτα την προηγούμενη σκηνή, ενώ υπογραμμίζει την εξωτερική ομοιότητα του Πενθέα με τον Ξένο. Ο Πενθέας απειλούσε τον Ξένο πως θα του κόψει τους τρυφερούς βοστρύχους *ἄβρὸν βόστρυχον τεμῶ*(Βακχ 493)και πως θα έπρεπε να του παραδώσει τον θύρσο που κρατούσε, *θύρσον τόνδε παράδος ἐκ χεροῖν*.(Βακχ.495) Φανερά, οι δύο ρόλοι αντιστρέφονται, ο Πενθέας τώρα αποτελεί τον καθρέφτη του Διονύσου μέσω αυτής της αντιστροφής, ενώ ο Διόνυσος επιδεικνύει τη δύναμή του, υποκινώνταςτεχνηέντωςτον Πενθέα να υιοθετήσει τον καινούργιο του ρόλο.¹⁸⁹ Στη διονυσιακή παράσταση που εκούσια και ακούσια θα συμμετάσχει ο Πενθέας ως εν

¹⁸⁶ Zeitlin (1990) 64.

¹⁸⁷ Dodds (2004) 248-249.

¹⁸⁸ Mueller (2015) 62.

¹⁸⁹Dunn(2010) 10.

δυνάμει θεατής η λειτουργία είναι διττή και για το αληθινό κοινό. Καθώς θα μεταφερθούν από τον ασφαλή χώρο του θεάτρου, σε έναν δεύτερο χώρο θεάματος, στις άγριες βουνοπλαγιές. Συνεπώς, η θέαση δεν περιορίζεται μόνο στον κλειστό χώρο του θεάτρου (811)¹⁹⁰. Ενώ ο Πενθέας βρίσκεται σε μία αμφίσημη κατάσταση, γεγονός που το προσλαμβάνει το κοινό, αυτή του ηθοποιού που μιμείται έναν ρόλο, ο οποίος όμως ρόλος εκφράζει μία διττότητα μέσα από τη διπλή μάσκα. Ο Πενθέας θεωρεί πως μέσω της μεταμφίεσης του, θα καταφέρει να γίνει ένας θεατής και αυτό επαληθεύεται στους στίχους. (956-959, 1058-1062,829)

Στους στίχους 854- 855 μετά τη μεταστροφή του Πενθέα, ο ίδιος εμφανίζεται επί σκηνής με γυναικεία ρούχα. Ο Διόνυσος τον προστάζει να εξέλθει από το παλάτι με τη στολή γυναίκας μαινάδας βάκχης. Όπως σημειώνει ο Dodds δεν πρόκειται απλά για πλεονασμό, αλλά για μία σωρευτική περιφρόνηση, ο Πενθέας είναι ντυμένος σαν μία μαινόμενη διονυσιακή γυναίκα.¹⁹¹ (*Βακχ.* 915) Το στοιχείο της μίμησης παίρνει άλλη διάσταση σε αυτή τη σκηνή, καθώς εμφανώς η εξωτερική εμφάνιση προκαλεί μία ανάγκη για εσωτερική μεταμόρφωση, η οποία ξεφεύγει από τα όρια του ρόλου που υποδύεται¹⁹². Ο ίδιος αναρωτιέται, αν η μεταμφίεση είναι επιτυχής, και αν προσιδιάζει περισσότερο στην όψη και το παράστημα στην Ινώ ή τη μητέρα του, την Αγαυή. (*Βακχ.* 926) Όπως επιβεβαιώνει και ο μεταμφιεσμένος θεός, ο Πενθέας μοιάζει εκπληκτικά στην όψη, στη μητέρα του Αγαυή *πρέπει δὲ Κάδμου θυγατέρων μορφήν μῖα*, (*Βακχ.* 917-918) η οποία μέχρι στιγμής δεν έχει εμφανιστεί στη σκηνή.¹⁹³ Ο Διόνυσος τον βοηθάει να στρώσει τις ρέουσες μπούκλες του (928-933) μία σκηνή που ενέχει το κωμικό στοιχείο¹⁹⁴. Ωστόσο στόχο έχει τη γελοιοποίηση του Πενθέα, ταυτοχρόνως, όμως αποτελεί ένα σημείο για τους ίδιους τους θεατές, ότι το θύμα είναι έτοιμο πριν το σπαραγμό. Ο Πενθέας δίνει την αίσθηση του ηθοποιού, καθώς θέλει να προσαρμόσει το κοστουμί του πριν την παράσταση, το οποίο λειτουργεί σημειωτικά, καθώς θα αποτελέσει, το ύστερο σημάδι ενός αποτρόπαιου θεάματος, (*Βακχ.* 1232), ενώ ο Διόνυσος λειτουργεί ως σκηνοθέτης, που ντύνει και καθοδηγεί τον ηθοποιό του “ για το ρόλο που πρέπει να υποδυθεί”¹⁹⁵.

¹⁹⁰Segal (1997) 226

¹⁹¹Dodds (2004) 276.

¹⁹²Muller (2015) 63.

¹⁹³ Στεφανής (2018) 291. «Το στοιχείο αυτό θα επιτρέψει στην ηθοποιό που υποδύεται τον Πενθέα να επιστρέψει ως Αγαυή(στίχος 1168), με την αλλαγή απλώς του προσωπείου.

¹⁹⁴ Για τα κωμικά στοιχεία στις Βάκχες βλ. Seidensticker (1978) 35-63.

¹⁹⁵Muecke (1982) 33. Παρά το γεγονός, ότι η σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα συντελέστηκε εκτός σκηνής, τηρώντας τις καθιερωμένες δραματικές συμβάσεις, ωστόσο επιχειρείται ένα είδος

Όπως ένας αρχαίος τραγωδός, αποκρύπτει το αληθινό του πρόσωπο, πίσω από τη μάσκα που φέρει, ενώ εντέχνως εγείρει κάποιον προβληματισμό στους θεατές σχετικά με την σκηνοθετημένη σκηνή που διενεργείται στο πλαίσιο του έργου, εάν αυτή η πραγματικότητα μπορεί να είναι ψευδαίσθηση. Άρα, η σκηνή μας προσκαλεί να δούμε τη λειτουργία της δραματικής ψευδαίσθησης υπό το πρίσμα πολλών καθρεφτισμών.¹⁹⁶ Ο Πενθέας, επίσης μέσα σε αυτήν τη νοητική διαταραχή του βλέπει δύο ήλιους και διπλή τη Θήβα, πέραν όμως από τα φαινόμενα αντικρίζει το θεό στη βιαιότερη υπόστασή του, δηλαδή τη ζώομορφη πλευρά του Διονύσου. Ο ίδιος βλέπει για πρώτη φορά το θεό και το μη ανθρώπινο,

καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκᾶν/

δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον .(Βακχ.918-919)

Ενώ η αγωνιώδης προσπάθεια του να συμμορφώσει την εξωτερική του εικόνα, σε αυτήν των Βακχών *πότερα δὲ θύρσον δεξιᾶ λαβὼν χερσὶ/ἢ τῆδε, βάκχη μάλλον εἴκασθήσομαι;*(Βακχ.941-942), αποκαλύπτει όχι μόνο την ιδιαίτερη επιμέλεια που επιδεικνύει στις οποιεσδήποτε λεπτομέρειες του βακχικού κοστουμιού, ώστε να φαίνεται σαν μία από τις βάκχες αλλά ταυτόχρονα, ο ίδιος πλέον αισθάνεται σαν γυναίκα μιμούμενος ακόμη και τη θηλυκή φιλόρεσκη κίνηση του πέπλου του¹⁹⁷. Στη συγκεκριμένη σκηνή, ο Πενθέας εκθέτει το μηχανισμό της γυναικείας αναπαράστασης και εφιστά την προσοχή στη μεταμφίεση που συχνά ασκείται στη διονυσιακή λατρεία. Αλλά και οι θεατές, ομοίως βλέπουν μία διπλή εικόνα, δύο εκθηλυμένες φιγούρες πάνω στη σκηνή που έχουν την ίδια διονυσιακή εξάρτυση. Ο Πενθέας είναι σαν να παρωδεί ή να απομιμείται την εμφάνιση του Διονύσου μέσω του κοστουμιού και της ανάμειξης των φύλων.¹⁹⁸

Ο Διόνυσος φαίνεται πως τον τιμωρεί για τη δυσπιστία που του επέδειξε μεταβάλλοντάς τον, όχι μόνο σε βάκχη αλλά δεδομένης της θηλυπρεπούς κίνησής του, σε εταίρα. Φανερά, οι σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στον Πενθέα και τον Διόνυσο

επανάληψης της σκηνής της μεταμφίεσης μέσα από τις προσπάθειες που καταβάλει ο Διόνυσος προκειμένου να διορθώσει κάποιες ατέλειες στην εμφάνιση του.

¹⁹⁶Segal(1997) 226.

¹⁹⁷Zeitlin (1990) 74. Η Zeitlin σημειώνει πως ο Πενθέας φορώντας τα γυναικεία ρούχα ανακαλύπτει για πρώτη φορά το σωματικό εαυτό του, καθώς πρωτύτερα τον προστάτευε μαχητικά, ενάντια στο Άλλο. Ενώ υποστηρίζει πως η παραφροσύνη συνιστά εμβληματικό στοιχείο του θηλυκού, ο Πενθέας βλέπει δύο ήλιους και διπλή τη Θήβα γεγονός που κατά τη μελετήτρια οφείλεται στο ότι φόρεσε γυναικεία ρούχα και απέκτησε αυτά τα πνευματικά χαρακτηριστικά όπως τη διπλή συνείδηση. Κατά αυτόν τον τρόπο εισέρχεται και ο ίδιος στη θεατρική ψευδαίσθηση.

¹⁹⁸Theodoridou (2008) 80.

έχουν ανατραπεί, ο ισχυρός τώρα γίνεται αδύναμος, ενώ και οι δύο είναι εκθηλυμένοι επί σκηνής. Προηγουμένως, ο άνδρας βασιλιάς ήταν αναμφισβήτητα στην εξουσία, ενώ ο θηλυπρεπής ξένος ήταν το αντικείμενο χλευασμού. Η αμφίσημη ταυτότητά του ήταν αυτό που τον καθιστούσε αδύναμο. Οι απαντήσεις του Διονύσου, επιβεβαιώνουν το (*μεθέστηκας φρενῶν*)(*Βακχ.*946), που ξεκάθαρα πρόκειται για έναν διαταραγμένο νου, καθώς για την πραγματοποίηση του σχεδίου του, ο Διόνυσος επενέβη στο λογικό του Πενθέα με την προσθήκη μίας ελαφριάς μανίας όπως αναφέρει και ο ίδιος. (*Βακχ.*850-851) Η απόλυτη μεταστροφή του Πενθέα αποδεικνύεται στο γεγονός ότι ζητά αιφνιδίως από τον Ξένο να τον οδηγήσει φανερά, από τον κεντρικό δρόμο της Θήβας, καθώς είναι ο μόνος άνδρας που κάνει κάτι τόσο παράτολμο, ενώ το παράδοξο συνίσταται στο ότι όλη του η φροντίδα έως τώρα ήταν να μοιάζει στο παρουσιαστικό με τη θεία του ή τη μητέρα του. Επίσης σε αυτό το στίχο, παρατηρείται και η αμφισημία του ρόλου που λαμβάνει ο Πενθέας. Από θεατής γίνεται το θέαμα, ο ίδιος θεωρεί πως η μεταμφίεση του σε γυναίκα βάκχη αποκρύπτει την πραγματική του ταυτότητα γεγονός που θα του επιτρέψει να περάσει απαρατήρητα από τους πολίτες της Θήβας, ενώ ταυτόχρονα μετατρέπεται σε κεντρικό ήρωα της παράστασης που υποκινείται μέσα στην κεντρική παράσταση με καθοδηγητή τον Διόνυσο.¹⁹⁹

Στη συγκεκριμένη σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα, η δύναμη της ψευδαίσθησης αντανakλάται διττά, στην αναπαράσταση από τη μία της θεϊκής επιφάνειας και από την άλλη της κτηνώδους μεταμόρφωσης του θεού. Επιπλέον, η είσοδος του Πενθέα ως γυναίκας βάκχης αποτελεί μία αναμορφωμένη προσέγγιση του γνωστού τραγικού μοτίβου, σύμφωνα με το οποίο η πόλη είναι τόπος σωτηρίας, αλλά εδώ λειτουργεί αντεστραμμένα. Η μαινάδα μεταμφιέστηκε ώστε να αφήσει την ασφάλεια της πόλης. Στην τελική έξοδο ο Πενθέας θυσιάζεται για την πόλη σε ένα θεατρικό αγώνα θανάτου που τον οδηγεί ο σωτήρας του, ενώ επιστρέφει ως θέαμα πια στα χέρια της μητέρας του²⁰⁰. Ο Πενθέας παγιδεύεται και γίνεται το τελετουργικό θύμα του ανταγωνιστή του, ενώ πρωτότερα είχε προσπαθήσει να παγιδεύσει ο ίδιος τον Ξένο και να εξαφανίσει τα σημάδια της εξουσίας του. Ως υποκινητής αυτού του εγκιβωτισμένου έργου που διενεργείται εμπρός στα μάτια των θεατών, ο θεός

¹⁹⁹Barret (1998) 341.

²⁰⁰Dobrov (2001) 83.

μετατρέπει τον αμύητο βασιλιά σε μέσο για την ανάδειξη της συμβολικής δύναμής του που είναι η μανία, η θρησκευτική έκσταση και η δραματική ψευδαίσθηση.²⁰¹

3.2.4 Η τελετουργική πομπή και ο θάνατος του Πενθέα.

Η αναπαράσταση της πομπής και της τελετουργικής θυσίας του Πενθέα μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη αυτοαναφορικότητας λόγω του ότι παραπέμπει στο γνωστό για το αθηναϊκό κοινό τυπικό τελετουργικό σχήμα, της γιορτής προς τιμήν του Διονύσου, που κορυφώθηκε κυρίως με τους δραματικούς αγώνες. Οι *Βάκχες* φαίνεται πως αναπαράγουν συμβολικά την τυπική τελετουργική αυτή δομή η οποία παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με την τελετουργική ακολουθία πομπή-αγώνας-κομμός. Ο Πενθέας παρελαύνει στην πόλη της Θήβας, στη συνέχεια αποτελεί το θήραμα των μαινάδων των πιστών του θεού, και διαμελίζεται στο βουνό, έπεται το χαρμόσυνο τραγούδι του Χορού για τη νίκη του θεού επί του Πενθέα. Ως εκ τούτου, η πομπή του Πενθέα πρέπει να εξεταστεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο.²⁰² Μετά τη μεταστροφή και το δελεασμό του από τον μεταμφιεσμένο θεό να αποκτήσει το προνόμιο της θέασης και να καταστεί θεατής (*Βακχ.*829) των μαινάδων, αυτός ενδύεται τη βακχική σκευή με τον Διόνυσο να τον καθοδηγεί προς τον μαιναδικό χορό.

Παρατηρείται λοιπόν, πως η σκηνή της μεταμφίεσης και της πομπής του Πενθέα, αποκτούν έναν τελετουργικό χαρακτήρα, καθώς συμβαίνουν με μία τυπική ακολουθία με σκοπό το θύμα να καθαγιαστεί μέσω της μεταμόρφωσής του, που πραγματοποιείται με τρόπο μυσταγωγικό, ενώ η εξωτερική μεταμόρφωση διαδέχεται την εσωτερική. Χαρακτηριστικά ο Ξένος αναφέρει στο στίχο 964: *μόνος σὺ πόλεως τῆσδ' ὑπερκάμνεις, μόνος/ τοιγάρ σ' ἀγῶνες ἀναμένουσιν οὐς ἐχρῆν*, ο Πενθέας είναι αυτός που θα επωμιστεί το βάρος αυτής της πόλεως, μία φράση που έχει διττό ερμηνευτικό ενδιαφέρον. Από του θεατές θα εκλαμβάνεται ως το ότι πρέπει να υποφέρει για την ύβρη του προς τον θεό, ενώ ο Πενθέας πιθανώς θα το ερμηνεύει ως το ότι πρέπει να κοπιάζεις για αυτήν.²⁰³ Ωστόσο, ο Διόνυσος επαναλαμβάνει emphatically το (*μόνος*), θέλοντας να επιστήσει την προσοχή των θεατών

²⁰¹Segal (1997) 228.

²⁰²Foley (1985) 208, Sampatakakis (2004) 124.

²⁰³Dodds(2004) 281. «Ίσως ο υπαινιγμός ότι ο Πενθέας είναι σαν το φάρμακο, τον αποδιοπομπαίο τράγο, ο οποίος κουβαλούσε τις αμαρτίες του κόσμου, αφού πρώτα τον περιγελούσαν και το λιθοβολούσαν μέσα στο πλαίσιο της τελετουργίας.»

στο ότι μόνο αυτός μπορεί να έχει τον ρόλο του θεατή²⁰⁴, και όχι τυχαία. Αυτή η φράση πρέπει να εκληφθεί ως ένα σημείο, καθώς ενέχει το πραγματικό σχόλιο για τον ρόλο του βασιλιά, που δεν είναι αυτός του θεατή. Περισσότερο αναδεικνύεται η αποτυχία του να καταστεί ο ίδιος θεατής.

Το δεύτερο στάδιο της τελετουργίας αποτελεί η πομπή η οποία τελούνταν στο πλαίσιο των διονυσιακών εορτών. Όπως ο δούλος περιγράφει, ο Διόνυσος είναι ο πομπός, ο οδηγός αυτής της αποστολής. Στο στίχο μάλιστα 973 ο θεός μιλάει σαν σκηνοθέτης αλλά και φανερώνει το πραγματικό του πρόσωπο, αφού χρησιμοποιεί το πρώτο πρόσωπο και δεν χρησιμοποιεί τη μάσκα του Ξένου.

Τὸν νεανίαν ἄγω

τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὁ νικήσων δ' ἐγὼ

καὶ Βρόμιος ἔσται. τᾶλλα δ' αὐτὸ σημανεῖ. (Βακχ.974-976)

Μόλις φτάνουν στο βουνό του Κιθαιρώνα ο αγγελιαφόρος δημιουργεί την εικόνα με το φαράγγι, τα τρεχούμενα νερά, τα πεύκα που έδιναν σκιά και τις μαινάδες να είναι καθισμένες έχοντας διάφορες ασχολίες. Ο Πενθέας αναφωνεί πως το σημείο που στάθηκαν δεν είχε ορατότητα στις παραφροσύνες των γυναικών:

ἼΩ ζέν', οὗ μὲν ἔσταμεν, /οὐκ ἐξικνοῦμαι μαινάδων ὄσσοις νόσων(Βακχ.1060) για αυτό προτείνει να ανέβει στην κορυφή ενός ψηλού ελάτου, ώστε να δει ξεκάθαρα τις αισχρές τους πράξεις

ὄχθων δ' ἔπ', ἀμβὰς ἐς ἐλάτην ὑψαύχενα, ἴδοιμ' ἂν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχρουργίαν.

Από εκείνο το σημείο δεν θα έχει μόνο ορατότητα αλλά ο ίδιος θα παρέμενε απαρατήρητος, καθώς η κατακόρυφη κίνηση συνεπάγεται την απόσυρση από το οριζόντιο πεδίο δράσης. Ο θεός από το στίχο 916 είχε εμφατικά τονίσει τον όρο κατάσκοπος, προσδίδοντας την έννοια του αθέατου.²⁰⁵ Ο Ξένος επιδεικνύει την υπερφυσική του δύναμη, η οποία ξεπερνάει τα ανθρώπινα, όπως παραδέχεται και ο Πενθέας είδα τον Ξένο να κάνει πράγματα εκπληκτικά (Βακχ.1061-1062) από δω και πέρα. Ο ίδιος κατέβασε μία βουνίσια κλάρα τη λύγισε προς το έδαφος, επιτελώντας έργο που δεν γινόταν από ανθρώπινο χέρι. Ο Πενθέας λοιπόν, ανέβηκε και άρχισε να υψώνεται προς τον ουρανό. Οι προσδοκίες του, πάραυτα διαλύονται καθώς αυτός από

²⁰⁴Barrett (1998) 341.

²⁰⁵Barrett (1998) 340.

θεατής μετατρέπεται σε θέαμα, με αποτέλεσμα τα γεγονότα στο βουνό να αλλάζουν το σχέδιο της επιθυμίας του. Όπως σημειώνει η Foley, ο Πενθέας αναπαριστά την πόλη του, πηγαίνοντας στο βουνό με σκοπό να γίνει ο θεατής. Ωστόσο, η οπτική αλλάζει, αυτός γίνεται το θέαμα και ο μετέχων σε ένα υποκινούμενο παιχνίδι, ενώ ο Διόνυσος παραμένει ο πραγματικός θεατής.²⁰⁶ Που ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί πως ο πραγματικός θεατής του διονυσιακού έργου στο βουνό αποτελεί οαγγελιαφόρος, καθώς αυτός παραμένει αθέατος καθ' όλη τη διάρκεια του τραγικού συμβάντος. Ο Διόνυσος ως Ξένος εξαφανίζεται είτε γιατί αυτά τα θέαματα δεν απευθύνονται στους απλούς θνητούς είτε γιατί αυτός δια της απουσίας του δηλώνει την παρουσία του μέσω της θεϊκής πλέον υπόστασής του, ενώ ο αγγελιαφόρος παραμένει στη σκηνή χωρίς να γίνεται αντιληπτός.²⁰⁷

Οι μαινάδες τώρα αντιλαμβάνονται τον Πενθέα, ο ίδιος γίνεται θέαμα, αυτός όμως δεν τις βλέπει καθαρά. (*Βακχ.*1075) Ο Διόνυσος ως θεός της δραματικής ψευδαίσθησης εμπλέκει τον Πενθέα αλλά και τους θεατές σε ένα παιχνίδι αντιστροφής ρόλων. Από την επιθυμία του να κατασκοπεύσει τη διονυσιακή τελετουργία ως θεατής μετατρέπεται σε θέαμα ακούσια. Η σκηνή αυτή αποκτά έντονο μεταθεατρικό ενδιαφέρον λόγω του ότι η λέξη θέαμα και θεατής έχουν την ίδια ετυμολογική προέλευση με τη λέξη θέατρο και αυτομάτως παραπέμπουν σε όσους βρίσκονται στο θέατρο. Η θέαση των μαινάδων είναι λέξη με σαφείς θεατρικές και τελετουργικές συνδηλώσεις, οι θεατές μετά τη ρήση του Αγγελιαφόρου έχουν οδηγηθεί στο να οραματιστούν τον Πενθέα ως θεατή μαινάδων όπως επιβεβαιώνεται και στους στίχους (811, 814-816, 829, 838, 913, 916, 981), ενώ η αφήγησή του εφιστά την προσοχή τους στην πράξη της θέασης. Οι θεατές Πενθέας, ο ίδιος ο Αγγελιαφόρος και ο Διόνυσος κάθονται ήσυχα σε ένα ξέφωτο (*Βακχ.*1058-1062) όλοι έχουν μία διαφορετική οπτική γωνία στο θέαμα, καθώς ο ένας γίνεται το θέαμα του άλλου. Αρχικά, ο Πενθέας προκειμένου να έχει απεριόριστη θέα, σκαρφαλώνει στο δέντρο (*Βακχ.*1058-1062) ώστε να δει σωστά τις ανόσιες πράξεις τους, ενώ ο Αγγελιαφόρος βλέπει τον Πενθέα. (*Βακχ.*1063) Το πρώτο θέαμα του Αγγελιαφόρου είναι η θαυμαστή παρέμβαση του Διονύσου που τοποθετεί τον τραγικό ήρωα πάνω στην κορυφή του ελάτου. Ύστερα παρακολουθεί τη μετατροπή του σε θέαμα (*Βακχ.*1075-1095) καταλήγοντας στην τελική σκηνή του θεάματος που είναι ο σπαραγμός του. Η ορολογία της θέασης δεσπόζει στη ρήση του Αγγελιαφόρου

²⁰⁶Foley (1985) 212.

²⁰⁷Barret (1998) 341.

γεγονός που την καθιστά αυτοαναφορική.²⁰⁸ Κατά κάποιον τρόπο στη σκηνή αυτή, συμβολικά απαλείφεται η απόσταση μεταξύ θεατών και ηθοποιών και το έργο επιδρά στους θεατές άμεσα. Οι ίδιοι καθίστανται πρωταγωνιστές και εν μέρει συμμετέχοντες αυτού του θλιβερού θεάματος και έτσι η συναισθηματική ταύτιση εντείνεται, καθώς η ενδοδραματική θέαση βοηθά στην καλύτερη πρόσληψη και ανταπόκριση του κοινού με αυτό που παρακολουθούν. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από το εγκιβωτισμένο θέαμα, το οποίο αναμεταδίδεται στο κοινό ήδη προσδιορισμένο από την αντίδραση των ενδοδραματικών θεατών, γεγονός που ενδυναμώνει τη συναισθηματική διασύνδεσή τους με το τραγικό μέσω αυτής της διπλής θέασης.

Ξαφνικά από τον αιθέρα, ακούγεται η φωνή του Διονύσου, αποκαλύπτοντας την πραγματική του μορφή μέσα από το χαρακτηριστικό σύμβολο της φωτιάς, η οποία υψωνόταν από τη γη στον ουρανό. Η φωνή υποδεικνύει στις μαινάδες να τιμωρήσουν τον Πενθέα που τον γελοιοποίησε. Η υπερφυσική αυτή στιγμή περιγράφεται από τον αγγελιαφόρο με χαρακτηριστικό τρόπο (*Βακχ.*1082-1085), η σιωπή προιδαίνει ότι θα ακολουθήσει κάτι σημαντικό, καθώς όπως φαίνεται κρατούν την αναπνοή τους ο αιθέρας, η φύση, και τα θηρία. Όταν οι θυγατέρες του Κάδμου αναγνωρίζουν την ξεκάθαρη προσταγή του Βάκχου, ξεχνούνται όλες γρήγορα, στον ίδιο ρυθμό, μαζί και οι υπόλοιπες βάκχες, ξετρελαμένες από την ανάσα του θεού (*Βακχ.*1090-1096). Αυτές μόλις τον βλέπουν καθισμένο πάνω στο έλατο, του εξακοντίζουν ελάτινα κλαδιά, θύρσους στον αέρα, ενώ άλλες τραβούν με δύναμη τις ρίζες. Οι ίδιες θεωρούν πως είναι ένα θηρίο και κατόπιν της προτροπής της μητέρας του Αγαύης που λειτουργεί ως ιέρεια του φόνου (*Βάκχ.*1114) σε αυτήν την τελετουργική στιγμή, ρίχνουν στο έδαφος τον Πενθέα. Η Αγαύη βλέπει τον Πενθέα σαν ένα ζώο που σκαρφαλώνει αλλά οι επόμενες λέξεις καταδεικνύουν πως τον βλέπει επίσης και σαν άνθρωπο που κατασκοπεύει. Η ίδια έχει τη λειτουργία της ιέρειας, πρωτοστατώντας *πρώτη.... ἤρξεν* στη θυσία του Πενθέα που πρόκειται να γίνει το θύμα ενός τελετουργικού σπαραγμού που και ο Κάδμος θα επισημάνει στο στίχο 1246-1247.²⁰⁹ Η απομάκρυνση του κεφαλόδεσμου (*μίτρα*) τον επαναφέρει στα λογικά του, ο ίδιος αναγνωρίζει τα σφάλματά του (*ἀμαρτίαισι*), και ζητάει συγχώρεση από τη μητέρα του, ενώ εντείνει την προσπάθειά του, ώστε να τον αναγνωρίσει την ύστατη στιγμή. Το θύμα συνέρχεται, παράλληλα προσπαθεί επιδεικτικά να αποδιώξει τη μαιναδική του ταυτότητα. Στο σημείο αυτό είναι σαν να ολοκληρώνεται η

²⁰⁸Lada-Richards(2008) 462.

²⁰⁹Dodds(2004) 313.

παράσταση που οργανώθηκε από τον θεό, η οποία αρχίζει με την μεταμφίεση και ύστερα με την είσοδο του Πενθέα στον απαγορευμένο χώρο των βακχών. Οι θεατές αντιλαμβάνονται τη ξαφνική μεταστροφή του μέσα από την περιγραφή του αγγελιαφόρου, τη μανιώδη προσπάθειά του να αποδεσμευτεί από αυτό που πριν από λίγο άσβεστα επιθυμούσε²¹⁰.

Ἐγώ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν

Πενθέυς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος:

οἴκτιρε δ' ὦ μήτέρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς

ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης. (Βακχ.1119-1122)

Η αναγνώριση δεν επέρχεται καθώς η Αγαθή βρίσκεται υπό την κατοχή του Βάκχου και αρχίζει τον άγριο διαμελισμό, οι σάρκες ξεσκίζονταν κι όλες με ματωμένα χέρια πετούσαν τα μέλη του Πενθέα, σαν να έπαιζαν ένα τρομακτικό άθλημα. Σε αυτήν την σκηνή, για πρώτη φορά γίνεται η αποκάλυψη των πραγματικών ταυτοτήτων, καθώς ο Ξένος και ο Πενθέας αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον με την αληθινή τους μορφή, αυτή του θνητού και του θεού. Οι μαινάδες και όχι ο Διόνυσος ρίχνουν τον Πενθέα από το έλατο και τον διαμελίζουν, ωστόσο η αληθινή δύναμη του θεού αποκαλύπτεται δια μέσω των μαινάδων.

Το θύμα του σπαραγμού, ο Πενθέας σκοτώνεται και τελετουργικά διαμελίζεται από τις Θηβαίες μαινάδες²¹¹. Μία ακόμη, μεταθεατρική λεπτομέρεια έρχεται να προσδώσει άλλο νόημα στη σκηνή, τοποθετώντας τον Διόνυσο στο πρώτο πλάνο της ιστορίας. Η Αγαθή καρφώνει το κεφάλι του Πενθέα πάνω σε ένα θύρσο καθώς η ίδια φαντάζεται τον εαυτό της ως κυνηγό και επιστρέφει στο ανάκτορο θριαμβευτικά με αυτό να αποτελεί το κυριότερο τρόπαιο του κυνηγιού. Η σκηνική μορφή που αναπαριστά τον Πενθέα είναι πλέον αποσυντιθέμενη, ενώ η μάσκα/προσωπείο-που συμβολίζει το κεφάλι του- συνιστά το μοναδικό σημάδι που αποκαλύπτει τη θεϊκή δύναμη και βίαιη επενέργεια του θεού πάνω στην ανθρώπινη σφαίρα, αλλά λειτουργεί παράλληλα, κι ως ένα σημείο του παρελθόντος που σηματοδοτεί και

²¹⁰Dobron (2001) 83.

²¹¹Zeitlin(1990) 66. Η Zeitlin στην αναζήτηση της ισοδυναμίας των φύλων, αλλά και της αναπαράστασής τους στο πλαίσιο της θεατρικής πλοκής σημειώνει πως παρόλο που, όλοι οι ηθοποιοί στην τραγωδία είναι άνδρες, μέσα στο έργο βλέπουμε εκθηλυμένους άνδρες να έρχονται αντιμέτωποι με ανδροπρεπείς γυναίκες. Η ένδειξη της ισορροπίας, η συμμετρική αυτή ανατροπή αναπαρίσταται στη θεατρική πράξη έξω από την πόλη της Αθήνας, όπου άνδρες και γυναίκες αλλάζουν κοστούμια για μία ημέρα μιμούμενοι ο ένας τη συμπεριφορά και την εμφάνιση του Άλλου.

την καταστροφή της ίδιας της Αγαύης.²¹² Το τραγικό της σκηνής έγκειται στο ότι αυτό που απέμεινε από τον Πενθέα, ο οποίος πρωτίτερα είχε ενδυθεί ένα υπερβολικό κοστούμι πάνω από την βασιλική του φορεσιά είναι η τραγική μάσκα που διατηρεί την παρουσία του πάνω στη σκηνή, μέσω μίας σιωπηρής συνεκδοχής.

Η είσοδος της Αγαύης στην πόλη θυμίζει μία φρικιαστική σκοτεινή παρωδία της επίσημης εισόδου του θεού στο θέατρο πριν από τις δραματικές παραστάσεις²¹³. Αυτή επικαλείται τον Διόνυσο και τον συγχαίρει για τον *(καλλίνικον)*, ενώ ο Χορός την προσκαλεί να πάρει μέρος στον θριαμβευτική γιορτή *(κῶμον)* (*Βακχ.1167*)(*σύγκωμον*)(*Βακχ.1172*). Η ίδια αποκαλεί τον εαυτό της *(μάκαιρα)* και *(εὐδαίμονα)* για τη νίκη της και το πρώτο βραβείο. Μέσα από την επίδειξη της τελετουργίας προς τον θεό παρατηρείται πως η ύπαρξη του Διονύσου ξεπερνά το πλαίσιο της ευριπίδειας πλοκής. Σε αντίθεση με τον Πενθέα, την Αγαύη και τον Κάδμο, ο Διόνυσος δεν είναι ένας δραματικός χαρακτήρας ή μία μορφή φανταστική του μύθου, αυτός έχει μία ιερή και τελετουργική ύπαρξη και αποτελεί σύμβολο της κοινωνικής θρησκείας, η οποία αναπαράγεται δια μέσω συμβόλων εμπρός στους θεατές. Ο ίδιος επιδεικνύει τη δύναμή του μέσω του διαμελισμού του βασιλιά. Η θεατρική ή μετατραγική μάσκα η οποία μεταφέρεται πάνω στο κομμένο κεφάλι του Πενθέα καθιστά το σύμβολο της θεϊκής δύναμης²¹⁴ αλλά και εφιστά την προσοχή των θεατών στη θεατρική σύμβαση. Στη σκηνή της αναγνώρισης οι μεταθεατρικές προεκτάσεις είναι καταφανείς. Η ερώτηση του Κάδμου προς την κόρη του Αγαύη τίνος πρόσωπο κρατάς στην αγκαλιά σου, (*Βακχ.128*) στρέφει την προσοχή του κοινού προς στις τελετουργικές συνέπειες που επιφέρει η σκευή(το τελετουργικό ένδυμα), όπως επίσης αποτελεί μία ανοιχτή αναφορά στο προσωπείο του Πενθέα, το οποίο συμβολίζει αυτόν τον χαρακτήρα. Ο δισταγμός της Αγαύης να απαντήσει αλλά και η επιμονή της ότι κρατάει το κεφάλι ενός λιονταριού(*Βακχ.1278*) μπορούν να θεωρηθούν σημάδια μίας παρατεταμένης απώλειας της μνήμης, ίσως αυτή η καθυστέρηση δίνει το χρόνο και στους θεατές να προβληματιστούν σχετικά με αυτό που βλέπουν να κρατά στα χέρια της, να αναρωτηθούν αν μπορούν με σιγουριά να γνωρίζουν σε ποιόν ανήκει αυτό το προσωπείο.²¹⁵

²¹²Dobrov (2001) 84.

²¹³Mueller (2015) 68.

²¹⁴Segal (1997) 239.

²¹⁵Mueller (2015) 68.

Το αποτέλεσμα της μεταμφίεσης που διενεργήθηκε στο πλαίσιο του έργου με υποκινητή τον Διόνυσο διαφαίνεται τώρα καθαρά με την αναγνώριση. Η σύγχυση της, ότι το πρόσωπο που μεταφέρει είναι του λιονταριού υπογραμμίζει με ενάργεια τη θεατρική ψευδαίσθηση, καθώς το κοινό προφανώς θα αντιλαμβάνεται ότι υπονοείται το προσωπίο του Πενθέα, μιας και είχαν δει τον ηθοποιό να το φορά πρωτύτερα, ενώ τώρα το κρατά η Αγαθή.²¹⁶ Συνεπώς, η προβολή της μεταμφίεσης και της αναγνώρισης του ηθοποιού προδίδουν την ψευδαίσθηση, ενώ οι θεατές καλούνται να κάνουν διάκριση μεταξύ των διαφόρων επιπέδων, αυτά της αναπαράστασης, της πραγματικότητας και της ψευδαισθητικής δύναμης, όπου ούτε η σκηνική σύμβαση αλλά ούτε και το ίδιο το έργο προβαίνει ξεκάθαρα σε τέτοιου είδους διακρίσεις.²¹⁷

3.2.5 Το αυτοαναφορικό προσωπίο

Με βάση τα όσα προαναφέρθηκαν το έργο φαίνεται να έχει επίγνωση των συμβάσεων του τραγικού είδους του τόσο ανοιχτά, ώστε να τις εκθέτει στην πιο ειρωνική τους μορφή. Αυτό επαληθεύεται από την αμφίσημη λειτουργία της λέξης πρόσωπο που παραπέμπει στη μάσκα (*Βάκχ.* 1021,1275). Και στις δύο περιπτώσεις ο ηθοποιός φαίνεται να έχει σε ένα βαθμό αυτοσυνειδησία γύρω από τη χρήση της μάσκας και της λειτουργίας της, στην παράσταση. Ο τελευταίος λοιπόν, μεταθεατρικός υπαινιγμός αναφορικά με το έργο είναι ο αμφίσημος ρόλος του χαμογελαστού προσωπίου του Διονύσου, που αναφέρεται ξεκάθαρα στους στίχους 439(*γελῶν*) και 1021 (*γελῶντι προσώπω*). Ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ξένο φοράει γελαστή μάσκα καθ'όλη τη διάρκεια του έργου, η οποία παραπέμπει σε ένα αμφίσημο χαμόγελο του μάρτυρα και ύστερα του καταστροφέα²¹⁸. Ωστόσο είναι γνωστό από τις δραματικές συμβάσεις της τραγωδίας ότι το προσωπίο που φορούσαν οι ηθοποιοί δεν ήταν χαμογελαστό, οι θεατές συνήθως έβλεπαν ένα παγιωμένο προσωπίο το οποίο κάλυπτε το πραγματικό πρόσωπο του ηθοποιού. Ο Taplin σημειώνει πως το τραγικό προσωπίο είναι πιθανώς λευκό και χωρίς έκφραση, είναι πιο αυστηρό και επίσημο, ενώ η έκφραση προσαρμόζεται ανάλογα με τα γεγονότα του έργου²¹⁹. Και αυτό σχετίζεται με τη φύση της τραγωδίας που οι

²¹⁶Στεφανής (2018) 317.

²¹⁷Goldhill (1986) 280.

²¹⁸Dodds (2004) 175.

²¹⁹Taplin 1996 (194-196).

χαρακτήρες είναι μη ανθρώπινοι, σε αντίθεση με την κωμωδία που είναι πιο ανθρώπινοι.²²⁰

Σύμφωνα με τη Foley δεν είναι τόσο πιθανόν, η χαμογελαστή μάσκα²²¹ να αποτελεί έναν ευριπίδειο νεωτερισμό, παρόλο που αντίστοιχες μάσκες άλλων θεών και όχι μόνο, στην ελληνική τραγωδία δεν έχουν περιγραφεί ως χαμογελαστές ή πιθανώς να αποτελεί μία σύμβαση για θεότητες ή για τον Διόνυσο μόνο. Πάραυτα σε κανέναν άλλον δραματικό συγγραφέα πριν από τον Ευριπίδη, στον βαθμό που γνωρίζουμε η μάσκα δεν αποτέλεσε το σημείο που να έλκυσε την προσοχή τόσο ρητά.²²² Ο Διόνυσος εισέρχεται στη σκηνή με μία φτωχή ένδυση σε ανθρώπινη μορφή γεγονός που στην όψη παρέπεμπε στους ομηρικούς θεούς. Η αμφισημία της μάσκας έγκειται στο δυσπόστατο μήνυμα αλλά και στην τραγική ειρωνεία την οποία, το συγκεκριμένο έργο οπτικοποιεί αισθητά. Από τη μία, ο Ξένος αναγνωρίζεται από τους θεατές ότι είναι μία θεότητα με ανθρώπινη μεταμφίηση, από την άλλη, οι υπόλοιποι χαρακτήρες του έργου βλέπουν έναν άνθρωπο καθώς δεν έχουν άλλη θεατρική ένδειξη. Εμφανώς, ο Ευριπίδης εφιστά την προσοχή των θεατών πάνω στο χαμογελαστό προσωπείο που λαμβάνει διαφορετικές ταυτότητες για τους χαρακτήρες και για τους ίδιους, ενώ όσο προχωράει η δράση, η αμφισημία της μάσκας γίνεται πιο έντονη²²³. Συνεπώς, οι θεατές είναι σαν να αποκτούν μία καθοδηγούμενη αυτοσυνειδησία γύρω από το κοστούμι και τη θεατρική σύμβαση. Μία μάσκα αναπαριστά παράλληλα δύο σημασίες καθώς συγχωνεύει την κεντρική ειρωνεία της δραματικής δράσης. Το παράδοξο είναι πως στην τραγωδία, η αρχαία μάσκα ήταν φορέας ενός ξεκάθਾਰου μηνύματος, αποτελούσε το μέσο αναπαράστασης ενός χαρακτήρα. Σύμφωνα λοιπόν, με τη συγκεκριμένη αρχαία σύμβαση η λειτουργία της μάσκας εδώ αποκτά έναν διαφορετικό ρόλο, αποτελεί ένα μετατραγικό σύμβολο. Οι θεατές είναι σαν να βλέπουν πίσω από το προσωπείο, προσδοκώντας από τον ηθοποιό-ήρωα να σταματήσει να στηρίζει απλώς το πρώτο επίπεδο της δράσης. Οι ίδιοι είναι σαν να αναμένουν την αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας. Το οπτικό αποτέλεσμα του χαμογελαστού προσωπείου, το οποίο έρχεται σε αντίστιξη με

²²⁰Ο.π

²²¹Ducroux (227) 1991. Η Frontisi-Ducroux υποστηρίζει πως το χαμογελαστό προσωπείο του θεού στην παράσταση θυμίζει στους θεατές την γνώριμη και ευμενή όψη του προσωπείου του Διονύσου που βρίσκεται στη λίθινη στήλη ή ακόμη, και τις αινιγματικές μορφές, οι οποίες έχουν κάποια ειρωνεία που απεικονίζονται στους αμφορείς και στους κρατήρες. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί πως ο Ξένος στην τραγωδία είναι νεαρός και χωρίς γένεια γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τον ενήλικο γενειοφόρο θεό των αγγείων.

²²²Foley (1980) 362.

²²³Foley (1980) 364.

τα γεγονότα που εκτυλίσσονται επί σκηνής εκφράζει τη διττότητα που χαρακτηρίζει τη γλώσσα του έργου. Ο Χορός υπόσχεται ευδαιμονία στους πιστούς ακόλουθους του Διονύσου μία λέξη που έρχεται να αναδείξει το τραγικό αλλά και ειρωνικό στοιχείο, καθώς το ίδιο θα επαναλάβει και η Αγαθή μετά το διαμελισμό του γιού της και την επιστροφή της από τον Κιθαιρώνα. Η ίδια καλεί τον Πενθέα, ώστε να δει πόσο ευτυχισμένη είναι (*Βακχ.* 1258) για το θήραμα της.²²⁴

Το χαμόγελο του ευγενούς Ξένου αποκτά στο τέλος το πραγματικό του νόημα. Στην πρώτη μορφή λειτουργεί ακατανόητα, όταν όμως συντελείται η θεϊκή επιφάνεια στον επίλογο, η στυγνή έκφραση της ακατάλληλης χαράς σηματοδοτεί το γέλιο της εκδίκησης, της τιμωρίας αλλά και της αποκατάστασης της τάξης που είχε διαταραχθεί. Ο θεός είναι ο κυρίαρχος μέσα στο κόσμο των θνητών, ο οποίος συμβολικά αναπαρίσταται μέσα στο έργο, συνεπώς το προσωπείο του ως θεατρικό σύμβολο, λαμβάνει ευρύτερες διαστάσεις, αφού επικοινωνεί στους θεατές και προοικονομεί, κατά κάποιον τρόπο την τελική έκβαση της ιστορίας. Αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί στη σκηνή της μεταμφίεσης, όπου έχουμε τις δύο παρουσίες του Διονύσου και του Πενθέα με όμοιο τρόπο ενδεδυμένες σκηνικά, και αυτό δεν συμβαίνει τυχαία. Η μόνη διαφορά συνίσταται στα προσωπεία που φορούν οι δύο χαρακτήρες, που οι θεατές προφανώς έχουν αντιληφθεί. Η μία χαμογελαστή και συνεπώς μη ανθρώπινη, ενώ η άλλη σύμφωνα με τις δραματικές συμβάσεις, ανθρώπινη και όχι χαμογελαστή. Η οπτική αυτή αντίθεση των προσωπειών λειτουργεί και ως ένας θεατρικός τρόπος έκφρασης της απόστασης μεταξύ ανθρώπινης και θεϊκής φύσης, στοιχείο που διατρέχει τον πυρήνα του έργου. Επιπροσθέτως, η ταυτόχρονη παρουσίασή τους, όπου οι δύο χαρακτήρες προβάλλονται πλάι-πλάι λόγω της ομοιότητας των κοστουμιών τους, προϋδεάζει οπτικά το αποτέλεσμα της τελικής σκηνής, τη σύγκρουση του θεού και του ανθρώπου.

Στην περίπτωση του Πενθέα, η συμβατική ταύτιση μεταξύ της δραματικής μορφής και της μάσκας του έρχεται σε αντιστοιχία με τη δραματική του κατάσταση. Η μάσκα εκφράζει τόσο το εξωτερικό όσο και το εσωτερικό κομμάτι όπου ταυτίζονται, καταδεικνύοντας πως ο ήρωας δεν μπορεί να ξεφύγει ούτε να ελέγξει τη μοίρα του, αυτός είναι ένας απλός θνητός. Στην καταληκτική σκηνή της αναγνώρισης, το αιματοβαμμένο προσωπείο του Πενθέα έρχεται σε αντίθεση με το

²²⁴Ο.π

χαμογελαστό προσωπίο του Διονύσου, σηματοδοτώντας μία ακόμη ανατροπή ισχύος μεταξύ των δύο ανταγωνιστών. Ο κυνηγός μετατρέπεται σε θήραμα, ο βασιλιάς άνδρας σε εκθηλυμένο, ο θύτης σε θύμα με αποκορύφωση το χαμογελαστό προσωπίο του Ξένου στο πρώτο μέρος του έργου που διαδέχεται το αιματοβαμμένο προσωπίο του Πενθέα που μεταφέρεται πάνω στη σκηνή.²²⁵ Σε αντίθεση με τον θεό ο οποίος δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση ενός χαρακτήρα ενός ρόλου, ο ίδιος λόγω της θεϊκής του φύσης, χειραγωγεί τους ρόλους του, στοιχείο που συναντάται και στην κωμωδία.²²⁶ Η Foley συμφωνεί με τους περισσότερους μελετητές ότι ο θεός φοράει την ίδια μάσκα και το ίδιο κοστούμι σε όλη την παράσταση²²⁷. Στο τέλος του έργου, η χαμογελαστή μάσκα αναπαριστά τη θεότητα τόσο για τους θεατές όσο και για τους χαρακτήρες. Όπως φαίνεται, ο Διόνυσος κάνει αισθητή την παρουσία του δια μέσω των συμβόλων του και των θεατρικών σημείων, συνεπώς πρέπει να αποδεχθούμε την επιφάνεια του, ως μία συνειδητή προβολή του προσώπου του θεού δια μέσω της μάσκας, παρά ως μία πραγματική εκδήλωση ή άμεση εκδήλωση της πολυδιάστατης θεότητας.²²⁸

Συνοψίζοντας, στον επίλογο ο Διόνυσος εμφανίζεται ως θεότητα πια, ενώ το σώμα του Πενθέα αναπαρίσταται σε όλη του τη θλιβερή θνησιμότητα. Αναμφισβήτητα, η καταληκτική σκηνή συνιστά το αποκορύφωμα της συνάντησης μεταξύ των δύο ανταγωνιστών. Παράλληλα, η δύναμη αυτής της τελικής σκηνής αποτελεί απόρροια των μεταθεατρικών αποτελεσμάτων του έργου. Από τον πρόλογο, που ο Ξένος ισχυρίζεται ότι δεν είναι αυτό που φαίνεται έρχεται στον επίλογο να το επιβεβαιώσει, επιδεικνύοντας την καταλυτική του δύναμη. Η κρυμμένη ταυτότητα αποκαλύπτεται σταθερά και προοδευτικά μέσω της δράσης, ενώ η δύναμη του δράματος έγκειται σε αυτήν την κίνηση από την κάλυψη στην αποκάλυψη. Συνεπώς, η μεταθεατρικότητα εδώ, λειτουργεί εποικοδομητικά δεδομένου ότι επιτρέπει στο δράμα να οργανώσει τη διαδικασία της αποκάλυψης. Ακόμη, τα μεταθεατρικά αποτελέσματα εφιστούν την προσοχή στο παράδοξο της σημειωτικής του θεάτρου.

²²⁵Segal (1997) 247.

²²⁶Foley (1980) 366.

²²⁷Foley (1980) βλ. υπ. 41, 366. Δεν είθισται ούτε μπορεί να αποδειχθεί η αλλαγή της μάσκας στην ελληνική τραγωδία, επίσης αυτό θα μπορούσε να προκαλέσει στους θεατές σύγχυση. Συνεπώς είναι πιο ασφαλές να υποθέσουμε ότι δεν συνέβη ούτε εδώ αλλά ούτε συνέβαινε στην τραγωδία του 5^{ου} αιώνα. Επίσης, εάν το χαμογελαστό προσωπίο ήταν μία σύμβαση για το Διόνυσο, δεν θα χρειαζόταν να αλλάξει προσωπίο, όταν θα εμφανιζόταν ως θεός.

²²⁸Ο.π 367.

Όπως φαίνεται, το κοστούμι και η μάσκα μπορούν να αναπαραστήσουν έναν θνητό ή θεό, ωστόσο η αναπαράσταση και το αναπαριστώμενο δεν είναι ποτέ ταυτόσημα.

Στον πρόλογο ο θεός που παριστάνει τη δραματική περσόνα του Ξένου, ο οποίος παριστάνει τον θεό, εντείνει τη συνειδητότητα των θεατών για το κενό που υπάρχει ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, τις διαδοχικές σκηνές που βλέπουν οι θεατές αλλά δεν βλέπουν, τις υπερφυσικές δυνάμεις της θεότητας, με άλλα λόγια διατηρεί αυτό το χάσμα στη θέαση. Στον επίλογο ο θεός αυτοπαρουσιάζεται ή πιο εύστοχα ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ξένο παίζει με βεβαιότητα.²²⁹ Η μάσκα λοιπόν, μεταξύ των άλλων συνιστά αυτοαναφορικό δείκτη της τελετουργικής ή δραματικής δράσης. Ο σκοπός της δεν είναι να καταστήσει τον χαρακτήρα αναγνωρίσιμο μόνο, αλλά κυρίως να επιστήσει την προσοχή γύρω από το ιερό ή τελετουργικό περιεχόμενο του δράματος. Η σχέση του Διονύσου με το δράμα έγκειται, εν μέρει στη σύνδεση του με τη μάσκα, του συμβόλου του, που ορίζει τον Άλλον. Αυτός είναι ο θεός του διαφορετικού γεγονός που ενσωματώνεται στη μάσκα του, ενώ ο ίδιος είναι σε θέση να καθοδηγήσει κάποιον χαρακτήρα μέσα από αυτό το παιχνίδι των παραμορφωτικών καθρεφτισμών²³⁰

3.2.6 Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, οι *Βάκχες* αδιαμφισβήτητα αποτελούν το έργο με τις περισσότερες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Το θέμα που πραγματεύεται ο Ευριπίδης στην τελευταία του αυτήν τραγωδία αλλά και ο τρόπος που εντέχνως διαρθρώνει την πλοκή του γύρω από τον τελετουργικό άξονα της διονυσιακής θρησκείας είναι πράγματι, αξιοσημείωτος. Επίσης, το γεγονός πως οι *Βάκχες* συγκαταλέγονται στο γένος της δραματικής ποίησης συνεπάγεται προκαθορισμένες συμβάσεις, γεγονός που οφείλουμε να συνυπολογίζουμε αλλά και να συνεξετάζουμε σε κάθε απόπειρα ερμηνευτικής προσέγγισης του παρόντος έργου. Ωστόσο, η συγκεκριμένη τραγωδία προσφέρεται και όχι τυχαία, προς γόνιμο προβληματισμό καθώς συνιστά μία ανεξάντλητη πηγή νοημάτων και σημασιών που ενυπάρχουν πίσω από τις συμβάσεις του είδους της. Ζητήματα που αφορούν τη φύση του θεάτρου, ανιχνεύονται στις *Βάκχες* όπως η αναπαράσταση ενός θεατρικού ρόλου αλλά και η δημιουργία του επί σκηνής, ενώ η ύπαρξη του θεού ο οποίος έχει τον διττό ρόλο του ηθοποιού και του

²²⁹Dunn (2010) 11.

²³⁰Segal (1997) 372.

σκηνοθέτη καθ'όλη τη διάρκεια του έργου αποτελεί, πέραν από κάθε αμφιβολία πρωτοποριακό τέχνασμα για την εξέλιξη της πλοκής.

Η μετατραγική διάσταση, λοιπόν των *Βακχών* δεν έγκειται στη διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης, διότι πουθενά μέσα στο έργο δεν παρατηρήθηκε άμεσα η διάσπαση, ωστόσο οι *Βάκχες* προβάλλουν έντονα το θεατρικό τους χαρακτήρα μέσα από αλλεπάλληλες εναλλαγές και αντιθετικά δίπολα που συγκροτούν τον πυρήνα της τραγωδίας, καθώς το θεϊκό στοιχείο κινείται ανάμεσα στο κεκαλυμμένο και το ορατό, την κάλυψη και την αποκάλυψη. Οι θεατές βιώνουν την ίδια στιγμή τον ρεαλισμό και τον συμβολισμό, την ψευδαίσθηση και την παραίσθηση που δημιουργεί ο αμφίσημος θεός Διόνυσος, ο οποίος ενυπάρχει παράλληλα σε ένα διαφορετικό επίπεδο από αυτό των θνητών, δηλαδή σε μία μεταφυσική σφαίρα, ενώ ταυτόχρονα μετέχει μαζί τους στη δράση. Η μεταφυσική διάσταση των Βακχών προωθείται μέσω αυτών των μεταθεατρικών τεχνικών. Οι θεατές έχουν καταστεί ενήμεροι για το κενό αυτό, αλλά και για τα δύο επίπεδα τα οποία συνυπάρχουν μέσα στο έργο, το δραματικό σημάδι και την ύπαρξη που αντιπροσωπεύει. Γεγονός που τους υπενθυμίζει πως αυτό που βλέπουν δεν μπορεί να συγχέεται πραγματικά με αυτό που αναπαριστά, ενώ ταυτόχρονα και οι ίδιοι θεατές όπως και οι χαρακτήρες αγωνίζονται να κατανοήσουν έναν υπερβατικό Διόνυσο.

Συνεπώς, οι μετατραγικές αναφορές στο έργο σε καμία περίπτωση δεν συνεπάγονται την αυστηρή διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης, αντιθέτως συνυπάρχουν με αυτή και τη θέτουν σε άλλη βάση. Κάθε πτυχή του μεταθεατρικού νοήματος ξεδιπλώνεται μέσα από ένα σύμπλεγμα διαφορετικών στοιχείων του έργου και έτσι εξελίσσεται σταδιακά μέσα από συγκεκριμένες σκηνές, όπως στην προλογική δήλωση του Διονύσου για τη μεταμφίεση του σε θνητό, στο θαύμα του παλατιού και στα επακόλουθα αποτελέσματα, στη σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα. Να τονιστεί πως η μεταθεατρικότητα της μεταμφίεσης δεν αποτρέπει το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της φρίκης και του πάθους, αυτού του αβοήθητου ανθρώπινου θύματος, το οποίο προετοιμάζεται για το θυσιαστικό θάνατό του. Ουσιαστικά, η μετατραγική διάσταση του έργου είναι κομβική για την κατανόηση της φαντασιακής παρουσίας του θεού που επιτυγχάνεται μέσω των επιφανειών²³¹. Τέλος, όπως εύστοχα σημειώνει ο Segal η μετατραγική προσέγγιση του έργου έχει συμβάλει στο να προσανατολιστεί η τρέχουσα κριτική και σε άλλα σημεία μέσα στο

²³¹Segal (1997) 376-377.

έργο, ξεφεύγοντας από αυτές τις ατελέσφορες και ίσως στείρες συζητήσεις, για το εάν ο Ευριπίδης ήταν υπέρ ή κατά του Διονύσου και εάν τελικά οι *Βάκχες* αποτελούν μία ύστερη μεταστροφή του προς τον θεό. Το σίγουρο είναι, πως η μετατραγική προσέγγιση δεν οδηγεί στην αναίρεση άλλων προσεγγίσεων (ιστορικών, θρησκευτικών, τελετουργικών) αλλά διαφωτίζει και διασαφηνίζει σημεία μέσα στο έργο με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση του.

4. ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ, Η ΜΙΜΗΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΤΑΘΕΑΤΡΟ ΣΤΙΣ ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ.

4.1 Στοιχεία που συνθέτουν τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα των Θεσμοφοριαζουσών.

Οι *Θεσμοφοριάζουσες* συνιστούν διαρρήδη, μία αυτοαναφορική κωμωδία λόγω του ότι ο κωμικός ποιητής επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στο έργο αυτό, σε ζητήματα, κατεξοχήν καλλιτεχνικής και θεατρικής φύσεως. Σε σχέση με την πιο δημοφιλή ομώνυμη του κωμωδία *Λυσιστράτη* που παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά το 411 π.Χ οι *Θεσμοφοριάζουσες* τοποθετούν με έναν διαφορετικό τρόπο τις γυναίκες στο επίκεντρο της κωμικής πλοκής και της κοινωνίας, καθώς τα κύρια θέματα που συγκροτούν τον πυρήνα του έργου είναι η αναπαράσταση και η σύγκρουση των φύλων, η δημιουργία των ρόλων και το στοιχείο της μίμησης αλλά και η αντιπαράθεση των δύο δραματικών γενών, της κωμωδίας και της τραγωδίας. Η δράση των *Θεσμοφοριαζουσών* του Αριστοφάνη διαρθρώνεται γύρω από μορφές γνωστές από το χώρο του θεάτρου, αυτές του τραγικού ποιητή Ευριπίδη αλλά και του επίσης τραγικού ποιητή Αγάθωνα, ενώ η πλοκή τους δομείται πάνω στα έργα τους και στις οικείες προς το κοινό πρακτικές που οι ίδιοι αξιοποιούν.²³² Αυτό πραγματοποιείται ως επί το πλείστον με παρατραγικές αναφορές αλλά και την παρεμβολή σκηνών στο πλαίσιο της κωμικής πλοκής, από τρεις τραγωδίες του Ευριπίδη, τον *Παλαμήδη*, την *Ελένη* και την *Ανδρομέδα*. Η στάση του Αριστοφάνη

²³² Φουντουλάκης (2008)488.

μπορεί να χαρακτηριστεί ιδιαίτερα επικριτική και σκωπτική προς τη θεατρική πρακτική αλλά και καλλιτεχνική δημιουργία του Ευριπίδη²³³, τον οποίο τοποθετεί για τον λόγο αυτό κεντρικό ήρωα του έργου του, φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με τις γυναίκες που συνεδριάζουν εναντίον του, στη γυναικεία εορτή του Θεσμοφορίου. Συνεπώς, κύρια θεματική του έργου είναι η διακωμώδηση της ευριπίδειας τραγωδίας και η σύγκρουση του Ευριπίδη με τις γυναίκες.

Χαρακτηριστικό του έργου αυτού, αδιαμφισβήτητα είναι η μεταθεατρικότητα, η οποία υπογραμμίζεται και αναδεικνύεται με πολλούς τρόπους. Πρωτίστως, μέσω των αλληπάλληλων μεταμφίσεων των χαρακτήρων, οι οποίες διενεργούνται εμπρός στα μάτια των θεατών, τονίζοντας έτσι την αυτοσυνειδησία του ρόλου που υποδύονται. Ύστερα, μέσω των σκηνών που λαμβάνουν μέρος στο πλαίσιο του έργου που είναι οργανωμένες και ενορχηστρωμένες από τον ίδιο τον συγγραφέα. Παραδείγματα τέτοια αποτελούν η τραγική χορωδία του Αγάθωνα, ο Συγγενής²³⁴ στη συνεύλεση των γυναικών μεταμφιεσμένος σε γυναίκα και οι παρωδίες του Ευριπίδη. Ο Αριστοφάνης σε πολλά σημεία του έργου αποδομεί τις θεατρικές συμβάσεις, γνωστή βέβαια πρακτική της κωμωδίας και αποκαλύπτει επί σκηνής τη σύλληψη και τη δημιουργία ενός θεατρικού και λογοτεχνικού ρόλου μέσω της μίμησης, δημιουργώντας έτσι ένα συνειδητό παιχνίδι με την ψευδαισθησιακή ατμόσφαιρα και τη διάσπασή της. Επιπλέον, η θεματολογία του έργου εγείρει διαχρονικά ερωτήματα σχετικά με το, εάν και σε ποιο βαθμό ένας άνδρας συγγραφέας, είτε πρόκειται για τον Ευριπίδη, είτε για τον Αγάθωνα, είτε για τον ίδιο τον Αριστοφάνη, μπορεί πραγματικά να μιλήσει για τη γυναικεία φύση και εμπειρία ή αν όλες οι προσπάθειες τους περιορίζονται απλά στο αποτέλεσμα της μεταμφίσεως.²³⁵

²³³ Όπως τονίζει ο Αριστοφάνης (*Θεσμ.* 546) «ο Ευριπίδης έφτιαξε μόν Μελανίπες και Φαίδρες, Πηνελόπη όμως δεν έφτιαξε καμία» Η μονομερής αναπαράσταση της γυναίκας από τον Ευριπίδη και η καλλιέργεια του ταπεινού πάθους, έκαναν τις τραγωδίες του να ξεφύγουν από το υψηλό εκείνο επίπεδο που χαρακτηρίζει την τέλεια τραγωδία, σύμφωνα με τον ορισμό που της έδωσε ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του.

²³⁴ Στα του δράματος πρόσωπα ο χαρακτήρας αυτός αναφέρεται ως Κηδεστής Ευριπίδου, όπου Κηδεστής σημαίνει ο εξ αγχιστείας συγγενής. Ένα παπυρικό απόσπασμα του 2^{ου} αιώνα μ.Χ παρουσιάζει στον στ.279 τη συντομογραφία ο κήδε, δηλαδή ο κηδεστής. Αν και οι αρχαίοι σχολιαστές υποθέτουν ότι πρόκειται για τον πεθερό του Ευριπίδη Μνησίλοχο (στο χειρόγραφο της Ραβέννας, το μόνο που διασώζει αυτήν την κωμωδία, τα σχόλια ονομάζουν τον συγγενή 'Μνησίλοχο') κάτι τέτοιο δεν προκύπτει από το κείμενο των *Θεσμοφοριαζουσών*. Βλ. Dover (2010), Φουντουλάκης (2008) υπ.81, Austin&Olson (2004) 51.

²³⁵Slater (2002) 151.

Η θεματική, λοιπόν της κωμωδίας παρουσιάζει έντονη μεταθεατρικότητα, ενδεχομένως όχι τόσο ζωντανή όσο των μεταγενέστερων *Βατράχων*²³⁶, παρ' αυτά αξιοσημείωτη. Οι *Θεσμοφοριάζουσες* πυροδοτούν προβληματισμούς σχετικά με τα ζητήματα της μίμησης και της αναπαράστασης του αντίθετου φύλου, ενώ εφιστούν την προσοχή σε θέματα που σχετίζονται με τη δημιουργία ενός ρόλου. Όλοι οι χαρακτήρες ανεξαιρέτως υπόκεινται σε κάποια μορφή μίμησης, ενώ όλο το έργο αποτελεί μία άμεση αναφορά στην αναπαράσταση γυναικείων χαρακτήρων. Η Zeitlin, η οποία προσέγγισε με μία διαφορετική ερμηνευτική σκοπιά το έργο σε σχέση με τις γυναίκες και την αυτοαναφορικότητα (*self-reflexiveness*) του έργου ως τέχνης που ασχολείται με το καθεστώς της δικής του αναπαράστασης, στο σχετικό της άρθρο «*Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' Thesmophoriazousae*» αναφέρει χαρακτηριστικά πως το έργο και η εξέλιξη της πλοκής του διαρθρώνονται έτσι, ώστε να διασφαλίζουν τη διαχρονικότητα της κωμικής αξίας της γυναικείας μίμησης, αξιοποιώντας την έννοια του κοινωνικού φύλου. Γεγονός που εγείρει γόνιμα ερωτήματα συνδεδεμένα με το φύλο, τη μίμηση και την αναπαράσταση και τέλος την μεταμφίεση στα παρωδούμενα μέρη του έργου²³⁷.

Μέσω αυτής της αναπαράστασης τίγονται δύο καίρια ζητήματα, τα οποία σχετίζονται, τόσο με τη φύση της έμφυλης ταυτότητας, όσο και με τον τρόπο που αυτοπροσδιορίζονται οι χαρακτήρες μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο, λαμβάνοντας προεκτάσεις πολιτικές, σε αυτό έγκειται και η καινοτομία του παρόντος έργου. Από την άλλη, η ίδια η πλοκή της κωμωδίας υπενθυμίζει στους θεατές συνεχώς πως η γυναίκα συνιστά μία απλή μορφή μίμησης, λόγω του ότι οι ανδρικοί χαρακτήρες υποβαθμίζουν αυτή τη γυναικεία αναπαράσταση και ενίοτε τη γελοιοποιούν. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* παρουσιάζονται τρεις κατηγορίες ανδρικών χαρακτήρων που μεταμφιέζονται ή υποδύονται γυναικείους ρόλους για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Το ενδιαφέρον συνίσταται στο ότι οι ανδρικοί χαρακτήρες κινούνται ανάμεσα στα δίπολα της επιτυχούς και ανεπιτυχούς μεταμφίεσης, της εκούσιας και ακούσιας μίμησης και της μίμησης για λόγους αναγκαιότητας.²³⁸

²³⁶ Φουντουλάκης (2008) υπ. 80 « Πιθανό έτος παράστασης των *Θεσμοφοριαζουσών* είναι το 411 π. Χ, ενώ οι *Βάτραχοι* παραστάθηκαν το 405 π.Χ.

²³⁷Zeitlin (1981)133. «Το έργο σατιρικά μπορεί να αναπαριστά τον Ευριπίδη ως αφύσικο και θηλυπρεπή σχετικά με τον έρωτα και με τις γυναίκες, με τη γυναικεία σεξουαλικότητα και με τη γυναικεία ψυχολογία, παρουσιάζει μία εσωτερική σύνδεση μεταξύ των ασαφειών της θηλυκότητας και αυτές των τεχνών που συνδέονται με ποικίλους τρόπους σε ελληνικά ίχνη από την αρχή της δημιουργίας τους.»

²³⁸Taaffe (1993) 94.

Σ' ένα πρώτο πλάνο, οι Θεσμοφοριάζουσες δίνουν την αίσθηση πως είναι αμιγώς μία γυναικεία κωμωδία και αυτό επαληθεύεται τόσο σκηνικά όσο και θεματικά. Επί σκηνής, το γυναικείο φύλο επικρατεί, πέραν του Ευριπίδη του Συγγενή του, του Σκύθη τοξότη και ομοφυλόφιλου Κλεισθένη, ο οποίος είναι φίλος των γυναικών. Από την άλλη όμως, όσοι άνδρες βρίσκονται επί σκηνής μεταμφιέζονται σε γυναίκες, είτε εξ'ανάγκης όπως ο Συγγενής είτε συνειδητά για λόγους θεατρικούς και καλλιτεχνικούς όπως ο τραγικός ποιητής Αγάθων. Μέσω της μεταμφίεσης, οι άνδρες γίνονται γυναίκες και κάθε γυναίκα ένας αληθινός άνδρας.²³⁹ Σχετικά με αυτό έχει υποστηριχθεί από πολλούς σχολιαστές το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης, αποκαλύπτει με έμμεσο τρόπο πως όλες οι γυναίκες πάνω στη σκηνή είναι αληθινοί άνδρες. Ακολούθως, πως ο κωμικός ποιητής αμφισβητεί τη γυναικεία ύπαρξη, καθώς η ίδια παρουσιάζεται ως μία απλή θεατρική μορφή μίμησης, αποδεικνύοντας μέσα από την εξέλιξη της πλοκής ότι οι γυναίκες άξιζαν εντέλει, τη δυσφήμιση του Ευριπίδη.²⁴⁰ Επιπλέον, το γεγονός ότι ο Ευριπίδης και ο Συγγενής του αναγκάστηκαν να υποδυθούν γυναικείους ρόλους αποτελεί ένα είδος τιμωρίας για την εισβολή τους, στον απαγορευμένο τελετουργικό χώρο των γυναικών. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην τίθεται υπό αμφισβήτηση, η ανδρική τους ταυτότητα. Πράγματι, στην κωμική σκηνή των *Θεσμοφοριαζουσών*, οι αναπαραστάσεις των γυναικών δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, αλλά αντίθετα μπορούν να χαρακτηρισθούν ως στρεβλές, με την παρουσία των μεταμφιεσμένων ανδρών να γελοιοποιούν και να υποδαυλίζουν τη γυναικεία μορφή, τόσο στην κωμωδία όσο και στην τραγωδία.²⁴¹

Στο σατιρικό στόχαστρο ο κωμικός ποιητής θέτει τη λατρευτική δράση των γυναικών, αναδεικνύοντας με έντεχνο τρόπο τις τεταμένες σχέσεις τους με τους συζύγους, στην αθηναϊκή κοινωνία του 411 π. Χ. Η σύγκρουση αυτή οφείλεται στη δυσφήμιση που εκείνες έχουν υποστεί ως κεντρικές ηρωίδες στις τραγωδίες του Ευριπίδη. Στον κλειστό χώρο της τελετουργίας, οι γυναίκες ως άνδρες δράττονται της ευκαιρίας να υπερασπιστούν το φύλο τους με παρρησία και ελευθερία λόγου, στηλιτεύοντας τον Ευριπίδη για τον τρόπο που τις αναπαριστά. Οι γυναίκες, ωστόσο δεν επιχειρούν να αναπροσδιορίσουν το ρόλο τους ως σύζυγοι και μητέρες, αλλά αντίθετα επιθυμούν να αξιοποιήσουν το θεσμικό τους ρόλο μέσα από τη γιορτή, ώστε

²³⁹Bobrick (1997) 178.

²⁴⁰Stehle (2002) 371.

²⁴¹Taaffe (1993) 78.

να επιτεθούν στον τραγικό ποιητή.²⁴² Με αφορμή λοιπόν, αυτό το αδίκημα του Ευριπίδη, ο κωμικός ποιητής ενσωματώνει μία σειρά από παρωδίες των δραματικών του έργων, που ωστόσο η μορφή αυτής της μίμησης ξεπερνάει τα όρια του θεάτρου. Δεδομένου πως, στην κωμική πλοκή οι γυναίκες απεχθάνονται να είναι χαρακτήρες στα δράματα του Ευριπίδη, τον φέρνουν αντιμέτωπο με τις συνέπειες της δικής του μιμητικής πλοκής.²⁴³ Από την αρχή, ο Ευριπίδης πρέπει να δράσει με το μέρος του θεατρικού συγγραφέα μέσα στο έργο και να σχεδιάσει τη δική του πλοκή, να κατευθύνει τον Συγγενή του ως ηθοποιό, ώστε να υποδυθεί συγκεκριμένους ρόλους. Αρχικά για να τον υπερασπιστεί στις γυναίκες, ύστερα για να διασωθεί μέσω των έργων του. Ολοφάνερα, η κωμωδία δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτό το μεταθεατρικό παιχνίδι των μηχανών.

Η Bobrick σημειώνει πως οι *Θεσμοφοριάζουσες* είναι ένα ευριπίδειο έργο μηχανοραφίας, ξαναγραμμένο από τον Αριστοφάνη. Το τέχνασμα αυτό λειτουργεί ως μηχανή που χρησιμοποιεί ο ίδιος όχι μόνο για να συνδιαλεχθεί με άλλα έργα, μα και για να αναπαραστήσει τον έλεγχο που ασκούν οι θεατρικοί συγγραφείς επιτυχώς ή όχι, πάνω στους θεατές. Συνεπώς, καλυπτόμενο πίσω από τη μάσκα μίας δοκιμασμένης και αυθεντικής κωμικής φόρμουλας το έργο είναι μία αυτοαναφορική αναπαράσταση θεατρικών αφηγήσεων που αντανακλά τη δύναμη με την οποία εγκαθιδρύονται οι αναπαραστάσεις αυτές στην κοινωνική ιδεολογία.²⁴⁴ Επίσης, επειδή το έργο συνιστά έναν έμμεσο ανταγωνισμό μεταξύ του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη και των δραματικών γενών που εκπροσωπούν, το μεταθέατρο εδώ συμβάλλει στην ανάδειξη αλλά και ανύψωση του είδους της κωμωδίας πάνω στην τραγωδία. Κατά κάποιον τρόπο μέσω της στοχευόμενης επιλογής του καταξιωμένου τραγικού ποιητή, ως κεντρικού προσώπου του έργου επιδιώκει την υπονόμηση της τραγωδίας. Η κωμωδία αναγνωρίζει ανοιχτά ότι είναι ένα έργο που κάνει παιχνίδι με ένα άλλο έργο, σε αντίθεση με την τραγωδία που λειτουργεί με έναν πιο υπνωτικό τρόπο, καθώς απαιτεί την συγκέντρωση του ακροατηρίου της.²⁴⁵

Από την άλλη, ο Niall V. Slater με τη μελέτη του, *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes* που θεωρείται η πρώτη σημαντική μελέτη σχετιζόμενη με το μεταθέατρο ή την θεατρική αυτοσυνειδησία στο αριστοφανικό

²⁴²Tzanetou(2002) 304.

²⁴³Zeitlin (1981) 136.

²⁴⁴Bobrick (1997) 177.

²⁴⁵Taplin (1986) 171.

θέατρο, καταδεικνύει πως ο Αριστοφάνης αξιοποίησε το μεταθέατρο για λόγους διδακτικούς. Ο ίδιος θεωρεί πως στόχος του κωμικού ποιητή ήταν να προσανατολίσει του Αθηναίους πολίτες στο να ερμηνεύουν τις παραστάσεις και σε άλλους δημόσιους χώρους της αρχαίας δημοκρατίας, όπως τις πολιτικές συνελεύσεις και τα δικαστήρια. Κατά συνέπεια, η κωμωδία του Αριστοφάνη ωθούσε τους Αθηναίους να καταστούν ενεργοί συμμετέχοντες στα της πόλεως θέματα, διδάσκοντάς τους να βλέπουν τις παραπλανητικές παραστάσεις, είτε στη σκηνή είτε στη δημόσια σφαίρα. Επομένως, η αυτοσυνειδησία των έργων βοηθά τους πολίτες-θεατές να απομακρυνθούν από τον ρόλο των παθητικών δεκτών του θεάματος και να ξανασυνδεθούν κριτικά με την πολιτική διαδικασία. Σχετικά με τις *Θεσμοφοριάζουσες* ο Slater υποστηρίζει πως είναι λογικά απίθανο, οι ανησυχίες του Αριστοφάνη να είναι θεωρητικές ή αισθητικές, δηλαδή να είναι επικεντρωμένες μόνο στις πρακτικές ενός τραγωδού που αυτός, έχει παρωδήσει προηγουμένως, ούτε αφηρημένα να εστιάζει στη φύση της αναπαράστασης ή ακόμη και στην γυναικεία αναπαράσταση. Η θεματική του έργου δεν σχετίζεται μόνο με τα φύλα και τις προκαταλήψεις γύρω από αυτά, αλλά ενέχει το σχόλιο το πολιτικό. Ο ίδιος επιστρά την προσοχή στη διαχρονική μεταθεατρικότητα του έργου. Αυτό επιβεβαιώνεται και στο δεύτερο μέρος της κωμωδίας που παρουσιάζεται μία σκόπιμη συνέλευση. Η ιστορική συνέλευση των γυναικών στο Θεσμοφόριο ήταν θρησκευτική παρά πολιτική, ωστόσο ο Αριστοφάνης το αναπαριστά ως ένα άλλο αθηναϊκό δημοκρατικό σώμα. Σε μία πόλη που τα δικαιώματα της ελευθερίας και η ανοιχτή σύσκεψη ήταν σε κίνδυνο, η πολιτική αναπαράσταση του έργου έχει μεγαλύτερη σημασία από ότι μέχρι τώρα έχει αναγνωρισθεί.²⁴⁶

Ενώ για την Bobrick ο πολιτικός χαρακτήρας του έργου συνίσταται στο ότι το έργο, αντανakλά το πλαίσιο κατά το οποίο μέλη τριών πολιτικών κατηγοριών, όπως άνδρες-πολίτες, γυναίκες και βάρβαροι μπορούν να μετέχουν σε ένα κοινωνικό θέαμα, αυτό του θεάτρου, και συνεπώς να διαμορφώνουν τη δημόσια φαντασία²⁴⁷. Παράλληλα, αντικατοπτρίζει την ιεραρχική κυριαρχία των Αθηναίων πολιτών όπως και τον τρόπο που προσδιορίζονται στο κοινωνικό πλαίσιο μέσα από την αρνητική απεικόνιση των άλλων, που δεν εντάσσονται σε αυτό το πλαίσιο, δηλαδή των δούλων, των γυναικών και των ξένων. Ωστόσο, ο πραγματικός ξένος, ο άλλος μέσα στο έργο είναι ο Σκύθης τοξότης, ο οποίος είναι σκλάβος και βάρβαρος. Οι γυναίκες

²⁴⁶ Slater (2002) 150-151.

²⁴⁷Bobrick (1997) 190.

και ο αντίπαλος τους Ευριπίδης, ο θηλυπρεπής Αγάθων και ο Συγγενής του, έχουν περισσότερα κοινά μεταξύ τους από ότι έχουν με αυτόν τον κοινωνικά και πολιτικά ξένο²⁴⁸. Επίσης, ο Αριστοφάνης θίγει έμμεσα στην Παράβαση την ανικανότητα των ανδρών πολιτών να διασφαλίζουν την εύρυθμη και υγιή λειτουργία της πόλεως και του οίκου, όπου αυτό προτάσσεται ως το πρωταρχικό μέλημα και των δύο φύλων, ως μέλη της.

Στόχος λοιπόν αυτού του κεφαλαίου είναι η ανάλυση συγκεκριμένων σκηνών που αναδεικνύουν τις μεταθεατρικές πτυχές της παρούσας κωμωδίας. Σημείο εκκίνησης θα αποτελέσει η σκηνή του τραγικού ποιητή Αγάθωνα και οι θεωρίες που ασπάζεται, οι οποίες σχετίζονται με τη δημιουργία των ρόλων που συνθέτει μέσα από το βίωμα, τη μίμηση και την αναπαράσταση που έχουν ως αποτέλεσμα την πειθώ και τη γνώση. Οι πρώιμες αισθητικές αυτές θεωρίες που εκφράζει αποτελούν αποκάλυψη τόσο για την καλλιτεχνική δημιουργία όσο και για το ίδιο το θέατρο. Όπως και η συνακόλουθη μεταμφίεση του Συγγενή έχει έντονη μεταθεατρικότητα, καθώς οι θεατές παρακολουθούν επί σκηνής τη δημιουργία ενός ρόλου του αντίθετου κοινωνικού φύλου, με τον Συγγενή του Ευριπίδη να γίνεται αποδέκτης των θεωριών του Αγάθωνα και να τις θέτει σε εφαρμογή, επιβεβαιώνοντας τη διδακτική δύναμη του θεάτρου. Έπειτα, θα γίνει αναφορά στην τελετουργία των γυναικών και στην μιμητική αναπαράσταση της Εκκλησίας του Δήμου, όπου οι γυναίκες εμφανώς παίρνουν τον ρόλο των ανδρών, στην είσοδο του Συγγενή στην τελετουργία και τέλος στα παρωδούμενα μέρη των τραγωδιών.

²⁴⁸Ο.π 158.

4.1.1 Η πρόσληψη του θεατρικού ρόλου μέσω των θεωριών μίμησης του Αγάθωνα και το έργο στο πλαίσιο ενός νέου έργου.

Το έργο διακρίνεται σε τρία μέρη ως προς την μεταμφίεση των χαρακτήρων. Κάθε μέρος συνδέεται λειτουργικά και με ένα διαφορετικό σώμα ανδρικού φύλου, που μεταμφιέζεται, εκφράζοντας ένα προσωπικό σχόλιο σχετικά με την αναπαράσταση της εικόνας του. Στην πρώτη σκηνή οι κεντρικοί χαρακτήρες είναι ο Ευριπίδης με τον Συγγενή του και ο δραματικός ποιητής Αγάθων, ο οποίος θα μονοπωλήσει το ενδιαφέρον όχι μόνο των θεατών αλλά και του ίδιου του Συγγενή του Ευριπίδη λόγω της αμφίσημης αμφίεσης του και της ιδιαίτερης παρουσίας του. Η συγκεκριμένη σκηνή χαρακτηρίζεται από μεγάλο βαθμό αυτοσυνειδησίας, αφού αποκαλύπτεται ο μηχανισμός δημιουργίας ενός ρόλου, ενώ το θέατρο στρέφεται προς τον πυρήνα γένεσής του.

Η έναρξη του έργου τοποθετείται χρονικά στη δεύτερη ημέρα της γιορτής του Θεσμοφορίου, κατά την οποία ο Ευριπίδης επισκέπτεται μαζί με τον Συγγενή του, τον τραγικό ποιητή Αγάθωνα. Ο σκοπός της επίσκεψής του είναι να πείσει τον τελευταίο να παραιτηθεί από τη λαθραία (Θεσμ.87-88), μεταμφιεσμένο σε γυναίκα στην τελετουργική εορτή των γυναικών Αθηναίων, επειδή εκείνες σχεδιάζουν την τιμωρία του και είναι έτοιμες να τον εξοντώσουν. Ο λόγος συνίσταται στο γεγονός της δυσφήμισης του γυναικείου φύλου από τον δραματικό ποιητή. Ο Ευριπίδης πιστεύει πως ο Αγάθων λόγω της γυναικωτής του εμφάνισης είναι ο μόνος που θα μπορούσε να τις μεταπείσει και να αποτρέψει την τιμωρία του, καθώς θα πέρναγε απαρατήρητος από τις γυναίκες, και έτσι θα εξυπηρετούσε το συμφέρον του.

Στην αρχή του έργου ο Ευριπίδης και ο Συγγενής του προχωρούν προς το σπίτι του ποιητή. Ο Ευριπίδης δεν αποκαλύπτει εξ'αρχής στον Συγγενή του τον προορισμό τους και το πρόσωπο που θα συναντήσουν, όπως λέει είναι περιττό να ακούει όσα πρόκειται να δει σε λίγο με τα ίδια του μάτια (Θεσμ.5-6). Αυτή η αινιγματική στάση πυροδοτεί μία σύγχυση στον Συγγενή του η οποία εντείνει το κωμικό. Ενώ ο αριστοφανικός Ευριπίδης ανταπαντά κάνοντας επίκληση σε μία σοφιστική κοσμολογία. Ο ίδιος υποστηρίζει τη διάκριση ανάμεσα στη λειτουργία και τον ρόλο των αισθήσεων για τη σύλληψη της πραγματικότητας (Θεσμ.11), δημιουργώντας την εντύπωση στους θεατές ότι αναφέρεται σε μία γοργία γνωστική θεωρία που εν τέλει

καταρρίπτεται, αφού τα φαινόμενα γίνονται πραγματικότητα.²⁴⁹ Η πρόσληψη του φύλου μέσω των αισθήσεων το είναι και το φαίνεσθαι συγχέονται στην εμφάνιση του Αγάθωνα. Ο Συγγενής βασιζόμενος στις αισθήσεις του δεν μπορεί να κατανοήσει την εικόνα που εκπροσωπεί ο αμφίσημος άνδρας. Ο Συγγενής ανταπαντά στις σοφιστείες του Ευριπίδη

πῶς ἂν οὖν

πρὸς τοῖς ἀγαθοῖς τούτοισιν ἐξεύροιμ' ὅπως

ἔτι προσμάθοιμι χολὸς εἶναι τὸ σκέλει; (Θεσμ.23-24)

Σε αυτό το σημείο στα λόγια του Συγγενή αντηχεί μία ξεκάθαρη αιχμή κατά του Ευριπίδη, για το ότι ο ίδιος συνήθιζε να δημιουργεί επί σκηνής χολούς²⁵⁰ ήρωες. Ο Αριστοφάνης ασκεί εμμέσως την κριτική του, ενώ υποδειγματικά προετοιμάζει το έδαφος για τη μελλοντική δράση του έργου, αφού ο Συγγενής πρόκειται να καταστεί ο ίδιος ήρωας όχι μόνο σε μία αλλά σε αρκετές τραγωδίες του Ευριπίδη, στο πλαίσιο της κωμικής πλοκής.²⁵¹

Ενώ η στιχομυθία που ακολουθεί μεταξύ του Ευριπίδη και του Συγγενή του αξίζει να εξετασθεί διότι δίνει κάποιες πληροφορίες αναφορικά με την εικόνα του νεαρού ποιητή. Ηερώτηση του Συγγενή (*ποιὸς οὗτος Ἀγάθων;*) (Θεσμ. 30) πυροδοτεί μία σειρά ειρωνικών και σκωπτικών αστεισμών και σχολίων σχετικά με την ανδρικότητα του Συγγενή αλλά και τη θηλυπρέπεια του Αγάθωνα. Στοιχεία που επιβεβαιώνουν αυτή τη θηλυπρέπεια είναι πως ο Αγάθων δεν έχει γένεια (*δασυπόγων*), δεν είναι χεροδύναμος (*καρτερός*), μα ούτε και μαυριδερός, ενώ το υπονοούμενο του Ευριπίδη σχετικά με τη σεξουαλική του ταυτότητα,

καὶ μὴν βεβίηκας σύ γ', ἀλλ' οὐκ οἶσθ' ἴσως (Θεσμ.30) καταδεικνύει πριν ακόμη εμφανιστεί στη σκηνή ο γνωστός ποιητής²⁵² πως είναι ένας παθητικός ομοφυλόφιλος²⁵³.

²⁴⁹Bobrick (1997) 179.

²⁵⁰ Περί του Ευριπίδη ως χολοποιού βλ. *Αχ.* 411, *Ειρ.*147, *Βατρ.* 846.

²⁵¹Slater (2002) 152.

²⁵² Ο τραγικός ποιητής Αγάθων όπου γίνεται αναφορά και στους *Βατρ.* 84, ήταν μαθητής σοφιστών, λεπτός και ευγενής στους τρόπους και το λεκτικόν ύφος εισήγαγε στις τραγωδίες κάποιους νεωτερισμούς α) επινόησε θέματα καθαρά φαντασίας, β) υποκατέστησε τα αρχαία χορικά μέλη με ιντερμέδια (με παρεμβολές) τα οποία δεν σχετίζονταν με το έργο.

²⁵³Skinner (2005)115. Η ερωτική συνεύρεση ενός άνδρα πολίτη με έναν άλλον ισότιμο του τον στιγμάτιζε και τον κατέτασσε στην υποδεέστερη κοινωνική ομάδα του κίμαιδου ή καταπύγωνα ενός

Πριν την έξοδο του Αγάθωνα στη σκηνή, εμφανίζεται στο κατώφλι ένας εμφανώς θηλυπρεπής υπηρέτης, ο οποίος προετοιμάζει, ως μία πιο ήπια μορφή λεπτότητας τους θεατές για την ανδρόγυνη φύση του κυρίου του. Αρχικά, τους προστάζει όλους να σιωπήσουν, επειδή ο αφέντης του βρίσκεται σε διαδικασία σύνθεσης ενός δράματος (Θεσμ.53-56), προβάλλοντας έτσι την ποιητική ικανότητα να γράφει και να πλάθει περίτεχνους και εκλεπτυσμένους ήχους που συνάδουν με τη λεπτότητα και ευπρέπεια της εμφάνισης που φέρει. Ο υπηρέτης κάνει μία πρώτη αναφορά στην ποιητική παράσταση που πρόκειται να δώσει σε λίγο ο Αγάθων, ενώ είναι ο πρώτος ήρωας που αντιμετωπίζεται εχθρικά και απορρίπτεται από το εσωτερικό ακροατήριο.²⁵⁴ Οι άξεστοι τρόποι και η τραχύτητα του Συγγενή εδώ απορρέουν από κάποια στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της ανδρικής ταυτότητας που εκφράζει, προβάλλοντας με κωμικό τρόπο τον ρόλο του δυνατού αρσενικού μέσα στην κοινωνία που σατιρίζει τη θηλυπρέπεια και την εξευγενισμένη φύση του υπηρέτη, ακολούθως του Αγάθωνα με ειρωνείες και σεξουαλικά υπονοούμενα. Ο κωμικός φαλλός του Συγγενή απελευθερώνει την ατέρμονη ερωτική του προθυμία, η οποία πυροδοτείται από το σεξουαλικό σκόμμα του Ευριπίδη, ενώ διακηρύσσει τη σεξουαλική του ετοιμότητα για τον δούλο και τον Αγάθωνα, υποδηλώνοντας την υπεροχή και τη δύναμή του. Οι παρακάτω στίχοι προοικονομούν τη δική του γελοιοποίηση που ο ίδιος θα υποστεί μέσα από τη μεταμφίεση του σε γυναίκα και το ρόλο που ακούσια θα αναλάβει να υποδυθεί, καθώς η εικόνα του θα είναι αντισυμβατική συγκριτικά με αυτό που αντιπροσωπεύει, αλλά κυρίως με αυτό που τώρα διακωμωδεί, άνδρες που ντύνονται και φέρονται ως γυναίκες.

καὶ λαϊκάξει./ὄς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποιητοῦ

τοῦ καλλιποῦς κατὰ τοῦ θριγκοῦ

συγγογγύλας καὶ συστρέψας

*τουτὶ τὸ πέος*²⁵⁵*χοανεῦσαι (Θεσμ.59-62)*

Ο Ευριπίδης αφού αποκαλύπτει του λόγους που βρίσκονται έξω από το σπίτι του ποιητή Αγάθωνα στους θεατές και στον Συγγενή του (Θεσμ.80-85) κάνει λόγο για το

ανθρώπου, δηλαδή εκθηλυμένου ή σεξουαλικού άπληστου όπου συχνά σατιριζόταν από τον Αριστοφάνη στις κωμωδίες του.

²⁵⁴Bobrick (1997)180, Slater (2002) 152.

²⁵⁵ Διαμαντάκου-Αγάθου(2011) 664. Να σημειωθεί πως η κυρίαρχη επίδειξη του υπερμεγέθους τεχνητού φαλλού, που έφεραν στο κοστούμι τους οι χαρακτήρες ανεξάρτητα από τη δραματική τους ταυτότητα στις αριστοφανικές κωμωδίες, αναδεικνύει την ανδρική κυριαρχία αλλά και την άμετρη εγγενή σεξουαλική επιθυμία.

σχέδιό του. Εδώ πρέπει να σημειωθεί πως ο Ευριπίδης πέραν της κωμικής του αναπαράστασης και διακωμώδησης δεν χάνει την αυθεντική συγγραφική ιδιότητα του δραματικού ποιητή των τεχνασμάτων και αυτό διαφαίνεται έντονα στη στιχομυθία του με τον Συγγενή του, ο οποίος τον ρωτάει τι σκαρφίστηκε πάλι με το μυαλό του για να διασωθεί *ἀτὰρ τίν' ἐκ τούτων σὺ μηχανὴν ἔχεις;* (Θεσμ.78) Ο όρος(μηχανήν) είναι ένας θεατρικός όρος που παραπέμπει σε ένα ευρύτερο τέχνασμα συνυφασμένος με τον Ευριπίδη, αφού απαντά σε πολλά έργα του. Εδώ υπογραμμίζεται όχι μόνο η μεταθεατρικότητα αλλά και η διακειμενικότητα του έργου. Ο δραματικός ποιητής, επικαλείται τις οικείες προς το κοινό δραματικές του τεχνικές, μηχανεύεται, καταστρώνει σχέδια, που θα τον βοηθήσουν να αποδράσει από τη θέση του θύματος, ενώ ταυτόχρονα κάνει ένα σχόλιο για το θέατρο μέσα από το ίδιο το θέατρο. Αργότερα, ο Συγγενής του φτάνει στην επιθυμητή σωτηρία μέσω μιας σειράς έξυπνων στρατηγικών. Η καλύτερη κωμική εκδοχή της τραγικής δικαιοσύνης είναι ότι ο Ευριπίδης, ο κεντρικός ήρωας της πλοκής θα επιδείξει όλες τις τεχνικές του και θα μετατρέψει από θύμα σε θύτη τον ίδιο και τον Συγγενή του²⁵⁶. (Θεσμ.927)

Η σκηνή του Αγάθωνα πραγματοποιείται με έναν θεαματικό τρόπο, ο ίδιος εξέρχεται εντυπωσιακά, ντυμένος με γυναικεία ρούχα πάνω στο εκκύκλημα που οδηγείται από τον δούλο. (*οὐκκυκλούμενος*) (Θεσμ.96)Με τον ίδιο τρόπο θα εισέλθει στον οίκο του κατά την ολοκλήρωση της σκηνής. (*ἐσκυκλησάτω*)(Θεσμ. 265) Το εκκύκλημα παραπέμπει σε μηχανήμα του αρχαίου θεάτρου, κοινό στην τραγωδία που χρησιμοποιείται για να παρουσιάσει ένα εντυπωσιακό ή αναπάντεχο θέαμα.²⁵⁷Εδώ έχουμε διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης, καθώς η χρήση του εκκυκλήματος και γενικότερα των μηχανών παραπέμπουν στην τραγωδία²⁵⁸. Επίσης, αποτελεί ένα τέχνασμα ώστε να αποκαλυφθεί η θεατρική ιδιότητα του ποιητή που ξεπροβάλλει . Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί πως ο τρόπος που εμφανίζεται στη σκηνή ο Αγάθων, αποτελεί ένα είδος παρώδησης της δικής του ομοφυλοφιλίας αλλά και της φήμης του ως τραγικού ποιητή. Επιπλέον, με τον ίδιο τρόπο είχε εισέλθει και εξέλθει ο Ευριπίδης στους *Αχαρνείς* (*Αχαρν.* 409-479)πάνω σε εκκύκλημα. Συνεπώς, εδώ,

²⁵⁶Ο.π 136.

²⁵⁷Τσακμάκης (1997) 251.

²⁵⁸ Chapman(1983) 6.

πέραν του Αγάθωνα παρωδείται και η χρήση του εκκυκλήματος, το οποίο αντιπροσωπεύει εσωτερικές σκηνές στην τραγωδία.²⁵⁹

Στη σκηνή του Αγάθωνα οι μεταθεατρικές προεκτάσεις είναι προφανείς, καθώς εμπρός στα μάτια των θεατών αλλά και των δύο κεντρικών προσώπων του Ευριπίδη και του Συγγενή του, ο ποιητής παρουσιάζει μία παράσταση στο πλαίσιο του έργου, όπου ο ίδιος αντιμετωπίζεται ως θέαμα. Η παράσταση απαρτίζεται από τρία μέρη, ο Αγάθων αναλαμβάνει θεατρικούς ρόλους τοποθετημένους στο πλαίσιο ενός άλλου θεατρικού ρόλου²⁶⁰, υποδύεται τρεις διαφορετικούς ρόλους, πότε παίρνει το ρόλο της ιέρειας, πότε το ρόλο του Χορού Τρωάδες παρθένες και πότε το ρόλο της κορυφαίας.(Θεσμ.101-130) Ο ίδιος φορά ενδύματα που παραπέμπουν ως θεατρικά κοστούμια στους ρόλους του, ενώ γύρω του είναι τοποθετημένα τα αντικείμενα των χαρακτήρων που υποδύεται, θέλοντας να προσδώσει μεγαλύτερη αληθοφάνεια σε αυτό που αναπαριστά. Η σκηνή παρέχει τη δυνατότητα ανάλυσης μέσα από το βλέμμα του θεατή και της σημειωτικής του θεάτρου, ωστόσο ο θεατής καλείται να ερμηνεύσει τον Αγάθωνα μέσα από την οπτική του Συγγενή, ο οποίος βλέπει έναν άνδρα μέσα σε γυναικεία ρούχα,²⁶¹ δηλαδή ένα πρόσωπο που εμφανώς παραβιάζει τις θεατρικές συμβάσεις της ανδρικής σκευής. Οι θεατές μπορούν να δουν από την αρχή ότι ο Αγάθων λειτουργεί στο πλαίσιο του γυναικείου ρόλου που ο ίδιος δημιουργεί. Όπως προανέφερε ο Ευριπίδης, ο Αγάθων έχει λευκό πρόσωπο, είναι ξυρισμένος, έχει λεπτή και γυναικεία φωνή, σκηνικά θα εμφανιζόταν με λευκό προσωπίο, χαρακτηριστικός τρόπος παρουσίασης του θηλυπρεπούς άνδρα από τον Αριστοφάνη.²⁶²

Η εικόνα του είναι τόσο θηλυπρεπής, που προκαλεί απορία και σύγχυση στο Συγγενή, ο οποίος δεν μπορεί να καταλάβει τι βλέπει. Ο αυθόρμητος τόνος των ερωτήσεων του Συγγενή προς τον Ευριπίδη, προάγει την κωμικότητα της σκηνής που πυροδοτείται από το παράδοξο του θεάματος.

*ἀλλ' ἢ τυφλὸς μὲν εἰμ': ἐγὼ γὰρ οὐχ ὄρω
ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὄρω.*(Θεσμ. 94)

Ο Συγγενής αποφαινεται από το ντύσιμο και τα γυναικεία του καμώματα ότι το πρόσωπο που βλέπει δεν είναι άνδρας αλλά μία δημοφιλή εταίρα της εποχής η

²⁵⁹Austin & Olson (2004) 80.

²⁶⁰Φουντουλάκης (2008) 488 και Slater (2003)154.

²⁶¹Taaffe (1993) 80.

²⁶² Stehle (2002) 378.

Κυρήνη, όπου αναφέρεται και στους *Βατράχους* από τον αριστοφανικό Αισχύλο (*Βατρ.*1328)ως δωδεκαμήχανη.²⁶³ Η σύγχυση του Αγάθωνα γύρω από τη σεξουαλική του ταυτότητα μεταφέρεται και στη λογική του φύλου του χορικού άσματός του, το οποίο αποτελεί μέρος της ποιητικής του τέχνης. Χαρακτηριστικά αυτός τραγουδάει τη βασίλισσα Λητώ με την κιθάρα να περιγράφεται ως η μητέρα- γεννήτρα των ήχων με αρσενικό τόνο (*Θεσμ.*124-125). Το γλυκό αιθέριο και δαιδαλώδες τραγούδι του ποιητή συνεπαίρνει τον Συγγενή, ο οποίος το χαρακτηρίζει (*θηλυδριῶδες*) δηλαδή το θηλυπρεπές τραγούδι στα χείλη ενός θηλυπρεπούς άνδρα, ως (*κατεγλωττισμένον*) ακούγεται τόσο αισθησιακά σχεδόν ηδονικά, όπου ο Συγγενής υποδύεται πως διεγείρεται ερωτικά από το άκουσμά του (*Θεσμ.*133) λόγω του ότι ο ίδιος ταυτίζει τη γυναικεία φιγούρα του Αγάθωνα με το γλυκό του τραγούδι και αυτό του προκαλεί ερωτισμό. Εντύπωση προκαλεί η προσφώνησή του στις σεβάσμιες Γενετυλλίδες, οι οποίες είναι θεότητες της γονιμότητας και της αναπαραγωγής και συνδέονται με τη γυναικεία σεξουαλικότητα, συνεπώς και με το γυναικείο άσμα του Αγάθωνα.

Η αντίστιξη μεταξύ του Συγγενή και του Αγάθωνα μπορεί να ιδωθεί και μέσω των δύο τραγικών ποιητών του Αισχύλου και του Ευριπίδη και της ποίησης που πρεσβεύουν. Ο Συγγενής είναι αυτός που εκπροσωπεί έναν άλλο κόσμο πιο στιβαρό και πομπώδη σαν την ποίηση του Αισχύλου, η σχετική αναφορά στη *Λυκούργεια* του Αισχύλου στο στίχο 135, επιβεβαιώνει αυτόν τον συσχετισμό. Αυτή η αναφορά είναι αξιοσημείωτη, καθώς ο Αριστοφάνης σπάνια αναφέρει ποιόν παρωδεί. Στα τέλη του 5^{ου} αιώνα η αναβίωση του Αισχύλου είναι πιθανή πηγή για τη γνώση του κοινού πάνω στα έργα του. Η αναφορά αυτή είναι επίσης μία υποσυνείδητη προετοιμασία για την εσωτερική δράση των ηρώων, μιάς και ο Συγγενής θα πάρει τον αντίστοιχο ρόλο του Πενθέα και θα καταστεί το θύμα γελοιοποίησης του Αγάθωνα, ο οποίος έχει τον αντίστοιχο ρόλο του Διονύσου. Όπως ο Πενθέας έτσι και ο Συγγενής σύντομα θα μπει στον πειρασμό της γυναικείας μεταμφίεσης που αυτός τώρα διακωμωδεί και θα κινδυνεύσει. Ενώ ο Αγάθων με τον Ευριπίδη εκφράζουν την εκλέπτυνση και τη νεωτερικότητα.²⁶⁴ Από την άλλη, ο Ευριπίδης παραδέχεται ότι ήταν ένας εκλεπτυσμένος νέος, όταν άρχισε να ασχολείται με τη δραματική ποίηση,

²⁶³Austin & Olson (2004) 84.

²⁶⁴Given (2007) 33.

παραπέμποντας στη λεπτότητα που μεταφέρει ο Αγάθων μέσω της εμφάνισής του στα έργα του²⁶⁵.

Μετά το τέλος των ασμάτων του Αγάθωνα, ο Συγγενής προχωρεί σε περιπαικτικά σχόλια (*Θεσμ.*136-145) στην προσπάθειά του να αποκωδικοποιήσει την ταυτότητα αλλά και το φύλο του προσώπου που έχει απέναντί του. Ο αυθόρμητος τόνος των ερωταποκρίσεων καταδεικνύει το αλλόκοτο της παρουσίας του Αγάθωνα, που έγκειται στο ανακάτωμα της εμφάνισής του, καθιστώντας την αμφιλεγόμενη και ακατανόητη. Ο Συγγενής αναρωτιέται πως γίνεται να συνδυάζεται το κροκωτό²⁶⁶ ένδυμα, -το οποίο ήταν επίσημο γυναικείο ένδυμα που φορούσαν οι γυναίκες σε εορταστικές εκδηλώσεις και εδώ ταυτίζεται με την αναπαράσταση του Χορού των Τρωάδων από τον Αγάθωνα²⁶⁷- με τη βάρβιτο, το ελαιοδοχείο με το στηθόδεσμο και το καθρέφτη, το οποίο αποτελεί το έμβλημα της γυναικείας ματαιοδοξίας; Και όλα αυτά πως συνδέονται με το ξίφος; Ο Συγγενής προσλαμβάνει το φύλο ως μία κοινωνική κατασκευή, η οποία συνάδει με συγκεκριμένα πολιτισμικά προσδιορισμένα χαρακτηριστικά. Μέσω αυτής της κοινωνικής επιταγής ερμηνεύει τον ρόλο που πρέπει να έχει ο άνδρας και η γυναίκα, συνεπώς και ο Αγάθων. Πώς γίνεται να θεωρείται κάποιος άνδρας, ενώ δεν έχει φαλλό (*ποῦ πέος*;) Όπου αποτελεί το σύμβολο της ανδρικότητας ούτε φορά χλαίνη και λακωνικά υποδήματα (*Θεσμ.*142) μα πώς μπορεί να θεωρηθεί και γυναίκα κάποιος που δεν έχει γυναικείο στήθος.*(ποῦ τὰ τιθία;)* (*Θεσμ.*143) Η απουσία του ψεύτικου στήθους προκαλεί απορία στον Συγγενή, αφού είναι εγγενές στοιχείο της γυναικείας αναπαράστασης στο πλαίσιο της θεατρικής μίμησης από τους άνδρες.²⁶⁸ Ο Αγάθων δεν υποδύεται τη γυναίκα με πειστικό τρόπο, εμφανίζεται σαν μία τόσο συγκεχυμένη μορφή, με τους θεατρικούς δείκτες του φύλου να αναμειγνύονται γύρω του (*ἡ τάραξις*) (*Θεσμ.*137),(*ξύμφορον*) (*Θεσμ.*139) (*γύννις*) (*Θεσμ.* 136) ούτε γυναίκα, μα ούτε άνδρας.

²⁶⁵ Henderson (1975) 88-89. Ο Henderson αναφέρει ότι ο Αγάθων έχει όλα εκείνα τα εξωτερικά χαρακτηριστικά που συνηγορούν στο ότι είναι ένας εκθηλυμένος μεταμφιεσμένος άνδρας, γεγονός που τον καθιστά σύμβολο μιάς ευνουχισμένης, όπως την χαρακτηρίζει, νεωτερικής ποίησης, η οποία έχει ως κύριο εκπρόσωπο τον Ευριπίδη. Ευρύτερα όπως υποστήριξε, ο Αγάθων σηματοδοτεί την παρακμή αυτής της νεωτερικής ποίησης, μέσω της δικής του διαδοχής.

²⁶⁶ Φουντουλάκης (2008) υπ. 82 Πρόκειται για ένα επίσημο ένδυμα στο χρώμα του κροκού, ένα χρώμα μεταξύ κίτρινου και ώχρας, το οποίο οι γυναίκες συνήθως φορούσαν σε γιορτές και λατρευτικές εκδηλώσεις, λίαν προκλητικό. Βλ. *Αριστοφ. Λυσ.* 44-51, 219-220, *Βατρ.* 45.

²⁶⁷ Stehle (2002) 279.

²⁶⁸ Taaffe (1993) 81.

Ένας αφελής θεατής σαν τον Συγγενή προβαίνει σε μία λανθασμένη ανάγνωση, καθώς δεν μπορεί να απορροφηθεί από τη θεατρική απάτη και την ηδονή των λόγων και συγχέει την έμφυλη ταυτότητα με τον θεατρικό ρόλο. Εδώ, διαφαίνεται και η διαφορά των δύο ως προς τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την ταυτότητα, μιάς και για τον Συγγενή η φύση είναι σύμφυτη με την ταυτότητα και δεν μεταβάλλεται, ενώ για τον Αγάθωνα η ταυτότητα είναι κατά κάποιον τρόπο συναρτημένη με το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο και δύναται να διαφοροποιηθεί ανάλογα τις συνθήκες, εν προκειμένω για χάρη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Στο πρόσωπο του Αγάθωνα διαπλέκονται η σεξουαλική με την ποιητική ιδιορρυθμία ²⁶⁹, το φύλο με τον κοινωνικό ρόλο (gender). Εμφανώς είναι ένας άνδρας που ντύνεται γυναίκα, ένας τραγικός ποιητής που εμφανίζεται στην κωμωδία, είναι ένας άνδρας που η σεξουαλικότητα του ταυτίζεται με τη γυναικεία σεξουαλικότητα, συνεπώς αυτές οι ασυμφωνίες είναι ακατανόητες.²⁷⁰ Η παρουσία του Αγάθωνα αποτελεί αναμφισβήτητα ένα πρώτο μάθημα σχετικά με το πώς θα δουν οι θεατές τους άνδρες να υποδύονται τις γυναίκες, καθώς είναι ο πρώτος άνδρας υποκριτής που εμφανίζεται επί σκηνής ως γυναίκα. Ο Slater σημειώνει πως ο Αριστοφάνης σκόπιμα δημιουργεί αυτήν τη σύγχυση των οπτικών σημείων γύρω από την εμφάνιση του Αγάθωνα και συνυποβάλλει στο πρόσωπό του τις ιδιότητες του ποιητή και του ερμηνευτή, καθώς αυτό θα το αξιοποιήσει στη μετέπειτα εξέλιξη της πλοκής, που ακόμη το κοινό δεν γνωρίζει. Αυτό αφορά το σχέδιο το επινοημένο από τον Ευριπίδη, στο οποίο ο ίδιος θέλει να καταστήσει τον Αγάθωνα ερμηνευτή, ώστε να τον διασώσει.²⁷¹

Ο Αγάθων στους παρακάτω στίχους, ανταπαντά στις ερωτήσεις του Συγγενή. Εμφανώς ενοχλημένος υποστηρίζει την ανδρική ταυτότητά του, λέγοντας αρχικά πως τα περιπαικτικά και ειρωνικά σχόλια του Συγγενή είναι το αποτέλεσμα της ζήλιας του. Ύστερα, υποστηρίζει την ανδρική του ταυτότητα, βασιζόμενος σε κάποιες πρώιμες αισθητικές θεωρίες που εκφράζει, όπως λέει είναι άνδρας ποιητής (Θεσμ.148), μα κυρίως η εμφάνιση του είναι το αποκύημα της καλλιτεχνικής

²⁶⁹ Τσακμάκης (2007) 246.

²⁷⁰ Given (2007) 4. Όλες αυτές οι ασυμφωνίες που περιγράφουν την εμφάνιση του Αγάθωνα, μπορούν να ερμηνευθούν ως ένδειξη απληστίας για πολλαπλούς ρόλους στη ζωή του ή μπορεί να ερμηνευθούν ως ένδειξη αναποφασιστικότητας σχετικά με τον σωστό ρόλο. Με άλλα λόγια ο Αγάθων, έχει συνδυάσει τη σύνθεση της νεωτερικής ποίησης και τη θηλυκότητα, προδίδοντας με αυτόν τον τρόπο την ανικανότητά του να ελέγξει τις ορέξεις και τις σεξουαλικές του επιθυμίες και να ζήσει τη ζωή του καλού πολίτη.

²⁷¹ Slater (2008) 155.

διαδικασίας της μίμησης (*Θεσμ.* 156) και όχι μίας επιφανειακής απομίμησης. Ο ίδιος προβάλλει τη θεατρική θεωρία του, γύρω από του ρόλους που πλάθει και αναπαριστά, ενώ παράλληλα ανάγει σε ένα μεταθεατρικό επίπεδο το φιλοσοφικό και καλλιτεχνικό ζήτημα της μίμησης. Ο δραματικός ποιητής όπως λέει αλλά και ο ερμηνευτής οφείλει να προσεγγίζει, όχι μόνο με τη διάνοιά του, το ρόλο και την πραγματικότητα που πρόκειται να αναπαραστήσει, αλλά βιωματικά. Συνεπώς, η εμφάνιση του πρέπει να συνάδει με αυτό που έχει στο μυαλό του.²⁷² *ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ* (*Θεσμ.* 148) το φορῶ έχει τη σημασία του διαθέτω σωματικά ή πνευματικά χαρακτηριστικά, δηλαδή το σώμα να υιοθετεί μέσω της μίμησης, τη γυναικεία κινησιολογία (*σῶμα*) (*Θεσμ.* 152) και συμπεριφορά τους (*τρόπους*) (*Θεσμ.* 150). Ο Συγγενής προβαίνει σε ένα καυστικό σχόλιο ακούγοντας τη θεωρία του Αγάθωνα, κάνει τον αντίστοιχο συσχετισμό με τη Φαίδρα του Ευριπίδη, λέγοντας περιπαικτικά: *οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποιῆς;* δηλαδή όταν γράφεις για τη Φαίδρα ιπεύεις;

Ο ίδιος υπερασπίζεται τον εαυτό του και την τέχνη του, αναφέροντας ότι αυτή η γυναικεία αμφίεση έχει συγκεκριμένο σκοπό, καλλιτεχνικό και ότι η μίμηση προσφέρει όσα κάποιος δεν διαθέτει από τη φύση του, δηλαδή όταν κάποιος συνθέτει έργα σχετικά με άνδρες πρέπει η ιδιότητα αυτή να φαίνεται στο σώμα του *μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται.* (*Θεσμ.* 156) Τα γυναικεία ενδύματα λοιπόν του επιτρέπουν να συνθέτει πιο πειστικούς γυναικείους χαρακτήρες, δηλαδή ανάλογα των έργων που γράφει οφείλει να προσαρμόζεται ο ποιητής στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ρόλου. Επομένως, ο Αγάθων πρέπει να διαμορφώσει εκ νέου την ταυτότητά του για τις συνθέσεις του και σε αυτό έγκειται η θηλυκότητα του *αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποιῆ τις δράματα/μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν* (*Θεσμ.* 151-152). Αντίστοιχη αναφορά γίνεται και στους *Βατράχους* (*Βατρ.* 109) στη στιχομυθία ανάμεσα στον Διόνυσο και τον Ηρακλή, όπου ο Διόνυσος είναι ντυμένος ως Ηρακλής. Ο ίδιος αποκρίνεται χαρακτηριστικά, έχω αυτό εδώ το ντύσιμο, έχοντας εσένα ως πρότυπο μίμησης. Εδώ, υπάρχει μία συσχέτιση με την τεχνική των μίμων-ηθοποιών μέσω της κωμικής προσπάθειάς του να μοιάσει με τον Ηρακλή. Η

²⁷²Φουντουλάκης (2008) 489.

ίδια υποδήλωση είναι πιθανόν να εκφράζεται και στη μίμηση του Αγάθωνα, που ωστόσο έχει αποδειχτεί ότι είναι κωμικά ατελής αλλά και αμφίσημη²⁷³.

Κατά αυτόν τον τρόπο, ο Αγάθων προσπαθεί να αποδώσει με αληθοφάνεια τους χαρακτήρες, η οποία όμως αληθοφάνεια δεν έγκειται στην εξωτερική εμφάνιση μόνο, αλλά εκπηγάει από μία βιωματική γνώση του ρόλου. Η θεωρία περί μιμήσεως που εκθέτει ο Αγάθων, συγκαταλέγεται στις ολοκληρωμένες αισθητικές αντιλήψεις που συναντάμε στην Αριστοτελική Ποιητική.²⁷⁴ Κατά την οποίαν, ο ποιητής πρέπει να πλέκει τους μύθους και να δουλεύει τον λόγο, φέρνοντας όσο μπορεί τις σκηνές μπροστά στα μάτια του. (Ποιητ.1455a22-34) Ταυτόχρονα, αποτελεί και μία θεατρική τοποθέτηση που θα ευδοκιμήσει μεταγενέστερα με την υποκριτική μέθοδο Stanislavski, ενώ παραπέμπει και στο πρόταγμα του Γοργία σχετικά με τη θεατρική απάτη, όπου οι θεατές συμπαρασύρονται συναισθηματικά στα ψευδαισθησιακά δρώμενα της παράστασης μέσω αυτής της αληθοφάνειας των χαρακτήρων²⁷⁵. Συνεχίζοντας, αναφέρει ότι οι ποιητές μέσω της μίμησης μπορούν να αποδώσουν όσα δεν διαθέτουν από τη φύση τους. (Θεσμ.156) Σε αυτό το σημείο, ο Αγάθων δικαιολογεί την εξωτερική του εμφάνιση, και αυτό το πετυχαίνει μέσω της θεωρίας που εκφράζει, σχετικά με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται την έννοια του φύλου. Για τον ίδιο εν αντιθέσει με τον Συγγενή του, η ανατομία του σώματος δεν καθορίζει σταθερά και αμετάβλητα τον χαρακτήρα και την ταυτότητά του, δηλαδή το τι είναι ένας άνδρας και μία γυναίκα εξακολουθεί να υπάρχει, αφού είναι συναρτημένο με την προσωπική έμφυλη ταυτότητα και αυτό παραμένει αμετάβλητο. Όμως, από τη θεωρία του διαφαίνεται πως κανένα άτομο δεν ανήκει σε μία συγκεκριμένη κατηγορία ταυτότητας, διαχρονικά. Το άτομο έχει τη δυνατότητα να ελέγξει την ταυτότητά του και να τη μεταβάλλει, χωρίς να την αναιρεί μέσω της μίμησης.²⁷⁶ Συνεπώς, αν ο Αγάθων είναι ικανός να αλλάζει τη φύση του, έτσι ώστε να γίνεται γυναίκα, τότε μπορεί να αλλάζει τη φύση του για να ξαναγίνεται άνδρας, καθώς σύμφωνα με τα λεγόμενά του, η θηλυκότητά του είναι μόνο προσωρινή.

Συνεχίζει λέγοντας πως η φύση του ποιητή πρέπει να ταιριάζει με τη φύση των έργων του, *ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῆ φύσει.* (Θεσμ.167) Κάνοντας αναφορά στο πρότυπο κάλλους των παλαιών Ιώνων ποιητών και της εκλεπτυσμένης ιωνικής

²⁷³Muecke (1982) 52.

²⁷⁴Συκουτρής(2008) 44-48.

²⁷⁵Φουντουλάκης (2008) 489.

²⁷⁶Given (2007) 12.

συμπεριφοράς. Το πρότυπο αυτό ασπάστηκαν οι ποιητές όπως, ο Ίβυκος, ο Ανακρέων και ο Αλκαίος, οι οποίοι φορούσαν γυναικεία καλύμματα κεφαλιού, ακολουθώντας την εκλεπτυσμένη ζωή. Με άλλα λόγια, αυτός ο εκλεπτυσμένος τρόπος και η ευγένεια που τους χαρακτήριζε, τους βοηθούσε να συνθέτουν έργα για τον έρωτα. Αντίστοιχα επισημαίνει και τον Φρύνιχο όπου όμορφη και κομψή ένδυσή του, τον βοήθησαν να γράψει όμορφα έργα.(Θεσμ.157-167) Ακολουθώντας και ο Συγγενής παρατηρεί πως η αισχύροτητα, η ανηθικότητα και η ψυχρότητα του Φιλοκλή, του Θέογνη και του Ξενοκλή αποτυπώνονται στα έργα τους.

Η αμφισημία των λεγομένων του Αγάθωνα είναι εμφανής, καθώς πρωτίτερα υποστήριξε ότι τα ρούχα και οι ανάλογοι τρόποι τον βοηθούν να μεταβάλλει τη φύση του, να αποποιείται την ανδρική του ταυτότητα, ώστε να έρχεται πιο κοντά στους γυναικείους ρόλους. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η οπτική που προσλαμβάνεται το φύλο του, δεν ταυτίζεται με το υποκείμενο της μίμησης και της αναπαράστασης. Από την άλλη, επισημαίνει πως ο καλλιτέχνης πρέπει να εργάζεται σύμφωνα με τη φύση του. Συνεπώς, η δική του εμφάνιση είναι απόρροια της θηλυπρεπούς, εξευγενισμένης φύσης του και προφανώς δεν αποτελεί μόνο αποτέλεσμα της μιμήσεως. Αυτό επιβεβαιώνεται και στην περίπτωση της μεταμφίεσης του Συγγενή του Ευριπίδη, ο οποίος μεταμφιέζεται σε γυναίκα πάνω στη σκηνή, ώστε να σώσει τον Ευριπίδη, αλλά ωστόσο ο ίδιος δεν μπορεί να μετατραπεί σε τραγική ηρωίδα μόνο με την αλλαγή ρούχων,²⁷⁷ για αυτό θα γίνει αντιληπτός από τις γυναίκες. Ενώ ο Αγάθων αποπνέει τη θηλυκότητα και λόγω της έλλειψης του κωμικού φαλλού και λόγω του λευκού προσώπειου που φορά. Στη σκηνή παρουσιάζεται ως καρικατούρα ενός παθητικού ομοφυλόφιλου αλλά και ως εκλεπτυσμένος ποιητής που ασπάζεται καλλιτεχνικές θεωρίες. Συνεπώς, λόγω της σύζευξης αυτών των δύο χαρακτηριστικών, οι θεατές δεν τον βλέπουν ως κάποιον που φοράει γυναικεία ενδύματα και υιοθετεί γυναικείες συνήθειες προσωρινά, αλλά τον αντιμετωπίζουν ως μέλος της πολιτιστικής ελίτ.²⁷⁸

²⁷⁷Henderson (1975) 89.

²⁷⁸Given (2007) 40. και Henderson (1993) Οι ήρωες του Αριστοφάνη επιτίθενται στην πολιτική του ελιτισμού και του διανοουμενισμού. Ο Αγάθων εδώ εμφανίζεται ως μέλος αυτής της κοινωνικής ελίτ.

4.1.2 Η μεταμφίεση του Συγγενή, του δραματικού χαρακτήρα που καθίσταται ηθοποιός στο πλαίσιο του έργου.

Στη συγκεκριμένη σκηνή, η προσοχή των θεατών εστιάζεται επισταμένα στα θεατρικά κοστούμια στη δημιουργία και ανάληψη ενός ρόλου στο πλαίσιο ενός ήδη υπάρχοντος ρόλου αλλά επίσης, γίνεται και μία άμεση αναφορά τόσο στη σκηνοθετική όσο και στην υποκριτική τέχνη, η οποία απομυθοποιείται. Ωστόσο, στην αρχαία κωμωδία είναι σύνηθες το μοτίβο αυτό, δηλαδή να υπογραμμίζεται η λειτουργία του κοστούμιού μέσα στη κωμική πλοκή. Όπως εξετάστηκε λεπτομερώς και στη σκηνή του Αγάθωνα, ο Συγγενής απαριθμεί μία σειρά διαφόρων αντικειμένων και αξεσουάρ αλλά και μέρη του γυναικείου ενδύματος, ώστε να επιστήσει την προσοχή των θεατών στο παράδοξο της εικόνας που ο ίδιος αντίκριζε, αυτής του Αγάθωνα. Συνεπώς, το κοστούμι είναι άρρηκτα συνδεδεμένο και συνταυτισμένο με την εξέλιξη της κωμικής πλοκής, η οποία συνυφαίνεται γύρω από αυτό το παιχνίδι των μεταμφίεσεων και των εναλλασσόμενων θεατρικών ρόλων. Ειδικότερα, η αποτυχία της μεταμφίεσης, όπως συμβαίνει με τον Συγγενή, ο οποίος δεν μπορεί να υποδυθεί επιτυχώς τον γυναικείο του ρόλο στο πλαίσιο της κωμικής πλοκής, διασπά εμφανώς αυτήν τη λεγόμενη ψευδαίσθηση που διατηρεί σε απόσταση τους ηθοποιούς με τους θεατές, καθιστώντας τους ένα. Εδώ, ο Αριστοφάνης φαίνεται σαν να δημιουργεί ένα παιχνίδι με την ιδέα της μίμησης, ώστε να εξετάσει τα επίπεδα και τις συνέπειες της απομίμησης.

Ο Ευριπίδης προσπαθώντας να πείσει τον Αγάθωνα ότι είναι το κατάλληλο πρόσωπο που θα μπορούσε να τον βοηθήσει, δηλαδή να εισβάλει στο γυναικείο τελετουργικό χώρο, αντιπαραβάλλει το δικό του γερασμένο παρουσιαστικό «*Εγώ είμαι ασπρομάλλης και γεννάτος*» με την γυναικεία ομορφιά και νεότητα του Αγάθωνα «*Εσύ είσαι ευπρόσωπος, λευκός, ξυρισμένος, γυναικόφωνος, απαλός, χαριτωμένος στην όψη*». (Θεσμ.191-193). Ο υπαινιγμός αυτός αποτελεί σημείο σχετικά με την αναπαράσταση των φύλων στο θέατρο²⁷⁹, καθώς ο Ευριπίδης παρά είναι άνδρας για να προωθήσει τα σχέδιά του στο χώρο των γυναικών, ενώ ο Αγάθων ως μεταμφιεσμένη γυναίκα είναι μια “υπερβολική γυναίκα”, πράγμα που θα προκαλέσει τον φθόνο τους και την ερωτική αντιζηλία τους, με αποτέλεσμα να τον υποψιαστούν και ύστερα να τον καταστρέψουν. (Θεσμ.204-205) Συνεπώς, ο Αγάθων αρνείται να

²⁷⁹Taaffe (1993) 83.

αναλάβει την επικίνδυνη αποστολή που προσπαθεί να του αναθέσει ο Ευριπίδης, αναφερόμενος, μάλιστα σε έναν δικό του στίχο από την *Αλκίση*²⁸⁰, *χαίρεις ὄρων φῶς, πατέρα δ' οὐ χαίρειν δοκεῖς;* (*Θεσμ.*194) Και κατά αυτόν τον τρόπο σώζεται από τις κατηγορίες της θηλυπρέπειας και της ηθικής αυτοκαταστροφής, που θα επωμιζόταν. Την σκυτάλη παίρνει ο Συγγενής, ο οποίος προθυμοποιείται να αναλάβει τον ρόλο του υπερασπιστή του Ευριπίδη στις γυναίκες²⁸¹, ώστε να τον σώσει (*Θεσμ.* 211-212), γεγονός που σηματοδοτεί την μεταμφίεση του σε γυναίκα.

Ο Αγάθων δεν μένει αμέτοχος σε όλη τη διαδικασία, αντιθέτως συμβάλει στην ολοκλήρωση αυτού του τεχνάσματος, προσφέροντας το κροκωτό ένδυμά του (*Θεσμ.*254) και κάποια αντικείμενα και αξεσουάρ, όπως μια γυναικεία μάσκα και περούκα (*Θεσμ.*259), ένα πανωφόρι, ξυράφι και υποδήματα.²⁸² Ο Συγγενής εδώ, λαμβάνει τον ρόλο του ηθοποιού, καθώς υιοθετεί το γυναικείο ντύσιμο του προκατόχου του, ενώ καλείται να θέσει σε εφαρμογή τις καλλιτεχνικές θεωρίες περί μιμήσεως, που πρωτίτερα είχε υποστηρίζει ο δραματικός ποιητής.

Ο Ευριπίδης αρχίζει την προετοιμασία για την μεταμφίεση του Συγγενή του σε γυναίκα. Αρχικά, του ξυρίζει το πρόσωπο, ώστε να γίνει ευπρεπής σαν τον Αγάθωνα, (*Θεσμ.*234) οι τρίχες, όπου αποτελούν προφανή ένδειξη της ανδρικής του ταυτότητας, πρέπει να αφαιρεθούν προτού μιμηθεί τη γυναίκα. Ο Συγγενής έχει την πρωτόγνωρη εμπειρία να θεαθεί τον εαυτό του ως γυναίκα στον καθρέφτη, (*Θεσμ.*235-237) εδώ μετατρέπεται από απλό θεατή σε υποκριτή, αφού αρχίζει να μπαίνει σε έναν γυναικείο ρόλο που προηγουμένως, ο ίδιος είχε παρακολουθήσει από τον Αγάθωνα. Ο ίδιος δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του, αντί της εικόνας του βλέπει τον ομοφυλόφιλο Κλεισθένη, κίναϊδος που σατιρίζεται από τον Αριστοφάνη. Αυτή η αναφορά, πιθανώς αποτελεί πείραγμα του Αριστοφάνη, καθώς ο Συγγενής δεν γνωρίζει ακόμη πως είναι ο Κλεισθένης, αφού θα εμφανισθεί αργότερα μπροστά του.²⁸³ (*Θεσμ.*235) Τη στιγμή αυτή, το κοινό έχει τη δυνατότητα θέασης της μισής μάσκας που θα φέρει

²⁸⁰ Η φράση αυτή ελέχθη από τον Φέρητα στον γιο του, τον Άδμητο (*Αλκ.* 691) που του ζητούσε να πεθάνει αυτός στη θέση του. Η φράση αυτή έρχεται σε απόλυτη αντιστοιχία με αυτό που ο αριστοφανικός Ευριπίδης ζητά από τον Αγάθωνα, δηλαδή να υποστεί παρόμοιο κίνδυνο για χάρη του. Καθώς κι αυτός ο ίδιος τη θέλει τη ζωή του.

²⁸¹ Dover (2010) 232. «Η προθυμία του να αναλάβει επικίνδυνη αποστολή για λογαριασμό του Ευριπίδη, και η ευκολία με την οποία αποδέχεται ο Ευριπίδης την προσφορά του, μας οδηγούν να πιστέψουμε ότι ο ποιητής ήθελε να τον φανταστούμε "φτωχό συγγενή"- κάποιον που η δουλειά του είναι να κάνει μικροθελήματα και να διασκεδάζει τους καλεσμένους με τα χωρατά του.»

²⁸² Φουντουλάκης (2008) 492.

²⁸³ Taaffe (1993) 84, Slater (2003) 157-158.

λογικά ο Συγγενής στο πρόσωπό του, προτού επιστρέψει ώστε να ολοκληρωθεί η διαδικασία του ξυρίσματος.²⁸⁴ Στη συνέχεια, ακολουθεί το καψάλισμα των τριχών του σώματος με σκοπό να εξαφανιστούν εντελώς, και η απόκρυψη του φαλλού, όπου αποτελεί πολιτιστικό γνώρισμα της έμφυλης ταυτότητάς του. Ο Συγγενής πριν τη διαδικασία του καψάλισματος τρομοκρατημένος προσφωνεί πως θα μετατραπεί σε (*δελφάκιον*), (*Θεσμ.238*) δηλαδή σε χοιρίδιον, σημείο που παραπέμπει και στις τελετουργίες γονιμότητας που διεξήγαν στο Θεσμοφόριο με το χοιρινό κρέας, όπως επίσης θα μπορούσε να αποτελεί και μια μεταφορά, αναφερόμενη στο γυναικείο αιδού.²⁸⁵ Η διαδικασία του καψάλισματος, επίσης παραπέμπει στους νεαρούς ερωμένους που υπόκειντο σε αυτήν τη διαδικασία. Συνεπώς, εδώ σε ένα συμβολικό επίπεδο, ο Συγγενής μετατρέπεται ταυτόχρονα σε γυναίκα, σε τελετουργικό θύμα αλλά και σε νεαρό ερωμένο.²⁸⁶

Η επιτελεστική σκηνή της μεταμφίεσης ολοκληρώνεται με τον Συγγενή του Ευριπίδη να ενδύεται το μεταθεατρικό του κοστούμι, τον κροκωτό χιτώνα, ο οποίος συνδέεται με το στοιχείο της θηλυκότητας και της τελετουργίας, στοιχείο που θα αξιοποιηθεί από τον ίδιο στον τελετουργικό χώρο των Θεσμοφορίων και που λαμβάνει εμφανώς, μία σημειωτική λειτουργία για τους θεατές.²⁸⁷ Ο Ευριπίδης αναφωνεί ότι η μεταμφίεση είναι πολύ επιτυχημένη, καθώς αντικρίζει μια γυναίκα μπροστά του. Το μόνο που απομένει να μιμηθεί ο Συγγενής είναι τον γυναικείο τρόπο ομιλίας. (*Θεσμ.266-267*) Στο τέλος της σκηνής εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο μεταμφιεσμένος Συγγενής αναφέρεται στον εαυτό του χρησιμοποιώντας το θηλυκό γένος (*λαβοῦσα*) (*Θεσμ.285*), αν και ο ίδιος ξέρει καλά πως είναι άνδρας, εντούτοις δεν επιτρέπει στον πραγματικό του εαυτό να καταστεί εμπόδιο της αποτελεσματικής μίμησης. Ο Συγγενής φαίνεται να έχει γίνει δέκτης του θεατρικού μηνύματος και να έχει ασπαστεί τη θεωρία περί μίμησης του Αγάθωνα. Ο ίδιος φαίνεται να αντιμετωπίζει τον γυναικείο του ρόλο με έναν βιωματικό τρόπο, προετοιμάζοντας κατά κάποιον τρόπο τον εαυτό του για την 'παράσταση' που θα δώσει όχι μόνο μπροστά στις γυναίκες αλλά και στους ίδιους τους θεατές, οι οποίοι παρακολουθούν ένα εγκιβωτισμένο θέατρο. Ωστόσο, όπως σημειώνει η

²⁸⁴Slater (2003) υπ. 27296 «ο Stone υποστηρίζει πως το ξύρισμα αποτελεί μία διαδικασία μίμησης, ωστόσο ο Slater αντιτείνεται σε αυτό, καθώς όπως σημειώνει, αυτό δεν θα ήταν εφικτό από τη στιγμή που ο Συγγενής στην προσπάθειά του να ξεφύγει η μάσκα του θα έπρεπε να είναι μισοξυρισμένη. Πιο πιθανό θεωρεί να φέρει μία μάσκα χωρίς γένεια.»

²⁸⁵Hansen (1976) 174.

²⁸⁶Hansen (1976) 174-175.

²⁸⁷ Φουντουλάκης (2008) 492.

Ταaffeκανείς από τους θεατές δεν θα τον βλέπει ως το αντικείμενο επιθυμίας, όπως παρουσίαζε ο Αγάθων τον εαυτό του. Παρόλη τη γυναικεία του μεταμφίεση και την προσπάθεια του να θηλυπρεπίσει για τις ανάγκες του ρόλου που καλείται να υποδυθεί, οι θεατές θα τον ταυτίζουν με την ανδρική οπτική στις ερχόμενες σκηνές, αφού οι ίδιοι παρακολούθησαν όλη τη διαδικασία της μεταμφίεσης και έχουν κατανοήσει τη λειτουργία του κοστουμιού. Μετείχαν κατά κάποιον τρόπο στη συνωμοσία. Επίσης, γνωρίζουν την επιθετική και ισχυρή φύση της ανδρικότητας που προέβαλε στη σκηνή με τον Αγάθωνα και τον δούλο. Στην ουσία τώρα, η είσοδος του στην τελετή του Θεσμοφορίου συνιστά μία δεύτερη εγκιβωτισμένη παράσταση με αποτέλεσμα το θέαμα να περιπλέκεται. Ένας φεμινιστής αναγνώστης σύμφωνα με τη Ταaffeθα διακρίνει μία διάσπαση της ψευδαίσθησης.²⁸⁸

Η σκηνή αυτή είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική, τόσο για το θέατρο όσο και για τον τρόπο που προσλαμβάνεται ο ρόλος μέσω της μεταμφίεσης. Αρχικά, η μεταμφίεση του Συγγενή απεικονίζει ευρύτερα το πόσο εύκολη διαδικασία καθίσταται, η μετατροπή της ταυτότητας των θεατρικών χαρακτήρων. Πιο συγκεκριμένα, πόσο εύκολο καθίσταται για έναν άνδρα να μεταμφιεστεί και να πάρει τον ρόλο της γυναίκας. Αντιθέτως, οι γυναίκες όπως καταδεικνύεται και μέσα στο έργο, χρειάζεται να καταβάλλουν πολύ μεγαλύτερη προσπάθεια, ώστε να πάρουν μυστικά τον ρόλο των ανδρών. Αυτό, προαπαιτεί την άδεια αλλά και την οικονομική υποστήριξή τους, όπως στην περίπτωση της γιορτής του Θεσμοφορίου, όπου έχουν την σπάνια δυνατότητα να συγκεντρωθούν χωρίς την ανδρική παρουσία και επίβλεψη²⁸⁹. Ωστόσο, αυτή η ανταλλαγή ρόλων ανάμεσα στον Αγάθωνα και τον Συγγενή αποτελεί μια εγκιβωτισμένη παράσταση. Από την μία οι θεατές γνωρίζουν τις θεατρικές συμβάσεις σχετικά με τους ρόλους και τα θεατρικά κοστούμια, καθώς μόνο άνδρες υποδύονται τις γυναίκες στο αρχαίο θέατρο, από την άλλη παρακολουθούν μια μεταμφίεση που έχει σκοπό την μετατροπή του φύλου μέσα από τη δημιουργία ρόλου. Η θεατρική σύμβαση των ανδρών που έχουν τον ρόλο γυναικών έχει απεικονιστεί εκτεταμένα, εντούτοις το έργο τώρα προχωράει σε ένα επόμενο στάδιο, κατά το οποίο η θεατρική σύμβαση ταυτίζεται με την κατασκευή του φύλου με τον Συγγενή να έχει δύο ρόλους μέσα στο έργο, αυτή του ανδρικού κωμικού χαρακτήρα, ταυτοχρόνως του άνδρα υποκριτή που παίρνει τον ρόλο της κωμικής γυναίκας. Στην ουσία, η παράσταση του Αγάθωνα όπως και η συνακόλουθη

²⁸⁸Taaffe (1993) 86-87

²⁸⁹Bobrick (1997) 181.

μεταμφίεση του Συγγενή απομυθοποιούν την υποκριτική διαδικασία κατά την οποία ο ηθοποιός υποδύεται έναν άλλο χαρακτήρα. Κλείνοντας, όλη αυτή η σκηνή μπορεί να ιδωθεί ως ένα αριστοφανικό μεταθεατρικό τέχνασμα που στρέφει την προσοχή των θεατών από τον ψευδαισθησιακό κόσμο της κωμικής πλοκής στη συνειδητοποίηση της θεατρικής τεχνικής και του χαρακτήρα της δραματικής τέχνης.²⁹⁰

Συνοπτικά, η παρουσία του Αγάθωνα μας εισάγει στο κρυφό κόσμο των γυναικών, ο οποίος πρόκειται να αποκαλυφθεί μέσω της μυστικής τελετουργίας τους, ενώ ταυτόχρονα θέτει το σκηνικό κυριολεκτικά αλλά και μεταφορικά για τους δύο εισβολείς²⁹¹. Η κωμικότητα του ρόλου του έγκειται στο γεγονός ότι είναι ένας μεταμφιεσμένος, ξυρισμένος άνδρας, ο οποίος θεωρεί πως μπορεί να ενσαρκώσει μια αληθινή γυναίκα μέσα από τον τρόπο ντυσίματος. Το παράδειγμά του ακολουθούν και ο Συγγενής με τον Ευριπίδη, οι οποίοι μεταμφιέζονται, θεωρώντας πως μπορούν να ξεγελάσουν τις γυναίκες, μόνο από τα ρούχα. Μετά την έξοδο του Αγάθωνα, το παιχνίδι σάτιρας που υποκινεί ο Αριστοφάνης σχετικά με τις σταδιακές σκηνικές συμβάσεις σιωπηρά στρέφονται εναντίον του. Η σκηνή θα κατακλυστεί από γυναικίους εορτασμούς και τελετουργικούς ύμνους, όπου κάθε άνδρας ηθοποιός είναι ντυμένος ως γυναίκα.²⁹²

4.2 Η θεατρική αναπαράσταση της τελετουργίας του

Θεσμοφορίου και η ανατροπή των κοινωνικών ρόλων.

Το θρησκευτικό υπόβαθρο και η τελετουργική αναπαράσταση της γυναικείας εορτής του Θεσμοφορίου συνιστά το δεύτερο επίπεδο μεταθεατρικότητας των *Θεσμοφοριαζουσών*. Το ενδιαφέρον συνίσταται κυρίως στο στοιχείο της αναπαράστασης και του βιώματος που αποτελούν θεμελιώδη γνωρίσματα αυτών των τελετουργικών δρωμένων, αν αναλογισθεί κανείς ότι αυτά τα δρώμενα έχουν άμεση συνάφεια με το δράμα. Η συγκεκριμένη τελετουργία συσχετιζόταν με τη συμβολική αναπαράσταση της καθόδου της Περσεφόνης στον Άδη και της ανόδου της μετά το Χειμώνα και συμβόλιζε το θρήνο της θεάς Δήμητρας για την απώλεια της Κόρης της. Η πρώτη ημέρα ονομαζόταν Άνοδος, λόγω του ότι σηματοδοτούσε την

²⁹⁰ Φουντουλάκης (2008) 492-493.

²⁹¹ Bobrick (1997) 182.

²⁹² Bobrick (1997) 182.

τελετουργική πομπή των γυναικών στον ιερό χώρο των Θεσμοφόρων. Η δεύτερη μέρα αποκαλούνταν Νηστεία, μία ημέρα πένθους και θλίψης, όπου οι γυναίκες θρηνούσαν την Κόρη καθήμενες στο έδαφος πάνω σε σωρούς του αντιαφροδισιακού *Vitexagnus-castus*. Η Τρίτη και τελευταία ημέρα η Καλλιγένεια, συμβόλιζε τη χαρά και την αναγέννηση της φύσης αλλά και την πνευματική και κοινωνική γονιμότητα.²⁹³ Τα Θεσμοφόρια ήταν μία πανελλήνια εορτή, ευρύτερα διαδεδομένη κατά τους κλασσικούς χρόνους, όπου τελούνταν κάθε χρόνο για τρεις ημέρες κατά το μήνα Πυανεσιώνα από τις νόμιμες συζύγους των αρρένων πολιτών της Αθήνας, προς τιμήν της Δήμητρας και της Κόρης της Περσεφόνης και αποτελούσε εορτή που συνέδεε τη σπορά του φθινοπώρου με τη γυναικεία γονιμότητα.²⁹⁴ Η θεά Δήμητρα ήταν προστάτιδα του γάμου, του συζυγικού βίου και της μητρότητας και για το λόγο αυτό, άγονταν αποκλειστικά από παντρεμένες γυναίκες με απόλυτη μυστικότητα. Η είσοδος των ανδρών απαγορευόταν αυστηρώς.²⁹⁵ Οι Αθηναίες χωρίς τη συνοδεία δούλων ή άλλων ακόλουθων εγκατέλειπαν για λίγο τον οίκο τους και καταλάμβαναν την Πνύκα επιστρέφοντας σε ένα πρωτόγονο τρόπο ζωής, ενώ καταπιάνονταν με συλλογικές δραστηριότητες παραθεατρικής φύσης.²⁹⁶

Η τελετουργία του Θεσμοφορίου αποτελούσε μία κοινωνική τομή για τα δεδομένα της αθηναϊκής κοινωνίας, επειδή κατά τη διάρκεια της θρησκευτικής εορτής η καθημερινότητα των πολιτών άλλαζε ή αντιστρεφόταν. Στην Αθήνα οι γυναίκες είχαν έναν συγκεκριμένο ρόλο, που απαιτούσε τον εγκλεισμό τους στον οίκο, αυτές δεν είχαν κανένα λόγο στα πολιτικά δρώμενα, καθώς οι άνδρες κυριαρχούσαν στην πολιτική σφαίρα, που λάμβαναν τις σημαντικές αποφάσεις της πόλεως, στις συνεδριάσεις της Εκκλησίας του Δήμου. Στο Θεσμοφόριο οι γυναίκες ξέφευγαν από αυτόν τον στερεοτυπικό τους ρόλο, από τα στενά όρια του οίκου, αυτές αναλάμβαναν ενεργό ρόλο κοινωνικό και πολιτικό ως μέλη μίας θρησκευτικής πολιτικής οργάνωσης.²⁹⁷ Επιπλέον, η τελετουργική ακολουσία και η απελευθέρωση της ερωτικής επιθυμίας, που συνέβαινε κατά την πρώτη ημέρα σηματοδοτούσε την πλήρη ανατροπή του μοντέλου της σιωπής και της σεμνότητας, κάτι που αναμενόταν από τις Αθηναίες συζύγους. Ενώ από την άλλη, η χρήση φυτών αναφροδισιακών με στόχο την αγνότητα, που απαιτούσε η Τρίτη μέρα υποδήλωνε επίσης, μία συμβολική

²⁹³Taaffe (1993) 75.

²⁹⁴Bowie (1993) 206.

²⁹⁵ Taaffe (1993) 75.

²⁹⁶Wiles (2009) 143.

²⁹⁷Tzanetou (202) 335.

αντιστροφή της γυναικείας κοινωνικής θέσης από αυτήν των συζύγων, σε παρθένες με στόχο τη διασφάλιση της γονιμότητας.²⁹⁸ Συνεπώς, η γιορτή ενέχει τη σιωπηρή απειλή της κοινωνικής επανάστασης, αφού στον πυρήνα της υπάρχει η διάλυση της οικογένειας, ο διαχωρισμός των δύο φύλων με τον αποκλεισμό των ανδρών και η θεσμική σύσταση μίας κοινωνίας γυναικών, που τουλάχιστον μία φορά τον χρόνο επιδείκνυαν την ανεξαρτησία τους και τη συμβολή τους στην κοινωνία.²⁹⁹

Η παραβίαση του πεδίου δράσης των ανδρών σημειώνεται κυρίως στον πολιτικό χώρο, καθώς κατά την γιορτή των Θεσμοφοριών, τα δικαστήρια και η βουλή δεν συνεδριάζαν και οι γυναίκες ουσιαστικά αντικαθιστούσαν συμβολικά τους άνδρες στο πολιτικό κέντρο της πόλης³⁰⁰. Μέσα στο έργο υπάρχουν διάσπαρτες αναφορές σε ορισμένες εκδηλώσεις των Θεσμοφοριών όπως στο στίχο (Θεσμ.76-80) γίνεται αναφορά στο κλείσιμο των δικαστηρίων. Ο Συγγενής έκπληκτος αναρωτιέται πως θα δικαστεί ο Ευριπίδης από τη στιγμή που δε συνεδριάζει η Βουλή και δεν λειτουργούν τα δικαστήρια, αφού είναι η Μέση των Θεσμοφοριών. Στο στίχο 293 και 329-31 γίνεται αναφορά στο αποκλειστικό προνόμιο συμμετοχής μόνο των γυναικών πολιτών και στο στίχο 286-91 που ο Συγγενής μιμούμενος τη γυναίκα απευθύνει βωμολοχικές προσευχές στη Δήμητρα και την Περσεφόνη με στόχο να καλοπαντρευτούν οι κόρες του επαληθεύει την αισχρολογία και την ελευθεροστομία που χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες³⁰¹.

Ένα άλλο σημαντικό γνώρισμα αυτών των θρησκευτικών τελετουργικών δρωμένων αποτελούσε το στοιχείο της θεατρικότητας, καθώς η τελετουργία διαρθρώνεται μέσω της αναπαράστασης της ανόδου και της καθόδου της Περσεφόνης και του βιάματος, λόγω του ότι οι γυναίκες βίωναν συναισθηματικά την απώλεια της θεάς και με αυτό τον τρόπο συμπαραστέκονταν σε αυτή. Με τον ίδιο τρόπο βίωναν και τη χαρά, αποκτώντας τον ρόλο των δρώντων προσώπων που λάμβανε συμβολικές διαστάσεις για την ευημερία και τη γονιμότητα της πόλης. Η σύνδεση της τελετουργίας με το δράμα απορρέει από τις διονυσιακές καταβολές και των δύο γενών τόσο της τραγωδίας, όσο και της κωμωδίας³⁰², συνεπώς η είσοδος του Συγγενή στο Θεσμοφόριο και η αντίστοιχη μεταμφίεσή του με το εορταστικό ένδυμα,

²⁹⁸Ο.π

²⁹⁹Taaffe (1993) 76.

³⁰⁰Bowie (1993) 208.

³⁰¹Ο.π

³⁰²Φουντουλάκης (2008) 494.

λειτουργούν μεταθεατρικά για δεύτερη φορά, καθώς συνδέονται και ταυτίζονται με τη θεατρικότητα που χαρακτηρίζει την τελετουργία³⁰³.

4.2.1 Η είσοδος του Συγγενή στην τελετή του Θεσμοφορίου, η εγκιβωτισμένη παράσταση και οι γυναίκες ως άνδρες στην Εκκλησία του Δήμου.

Ο Αριστοφάνης ευρηματικά αξιοποιεί τον τελετουργικό χώρο των γυναικών, ώστε να δημιουργήσει αυτό το παιχνίδι ρόλων-φύλων και παραβάσεων αντιστοίχως. Το έργο έχει δομική σχέση με την ιδεολογία της γιορτής και αυτό ταυτίζεται με την ανατροπή. Από τη μία βλέπουμε τις γυναίκες να παραβαίνουν σε έναν κοινωνικά ανδροκρατούμενο χώρο, την Πνύκα, υποδηλώνοντας την πολιτική τους παρουσία και θέτοντας τους κανονισμούς τους στο χώρο της τελετουργίας. Ωστόσο, η ανατροπή αυτή των ρόλων διασφαλίζει την κοινωνική εξισορρόπηση ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα μέσα σε αυτή τη διαδικασία του κωμικού ανταγωνισμού. Από την άλλη πλευρά, η νόμιμη παρουσία των γυναικών στον μυστικό τελετουργικό τους χώρο αντιστρέφει τους όρους της παράβασης. Οι άνδρες είναι αναγκασμένοι να διαπεράσουν στον απαγορευμένο χώρο των γυναικών (Συγγενής-Ευριπίδης) με σκοπό να τις κατασκοπεύσουν και να μάθουν τα μυστικά τους³⁰⁴ και ουσιαστικά να πάρουν συμβολικά τον ρόλο των γυναικών μέσα στη τελετή. Εντούτοις, όταν η πόλη γίνεται σκηνή, τότε ποιο ρόλο καλούνται να έχουν οι γυναίκες σε αυτή; Κι εδώ έγκειται κι άλλη ανατροπή, καθώς η παράνομη εισβολή του ανδρικού στοιχείου στην τελετή, θέτει σε άλλες βάσεις τον ρόλο των γυναικών μέσα στο δικό τους τελετουργικό χώρο. Ο Ευριπίδης και ο Συγγενής του συμπεριφέρονται ως κυρίαρχα πρόσωπα ενός άλλου έργου, αυτό της διαφυγής από το Θεσμοφόριο με αποτέλεσμα, οι γυναίκες να μετατρέπονται από κυρίαρχα δρώντα πρόσωπα σε δευτερεύοντα μέσω της αμυντικής στάσης τους.³⁰⁵

Μετά την είσοδο του Συγγενή στο Θεσμοφόριο, αυτός αναζητά ένα καλό μέρος να σταθεί για να ακούει τον διάλογο των γυναικών. (Θεσμ.292-3) Ο ίδιος φαίνεται να έχει μνηθεί στη διαδικασία της μίμησης και στον καινούργιο του ρόλο, αυτό διαφαίνεται από την προσευχή-παρωδία που απευθύνει στη θεά Δήμητρα και την

³⁰³Φουντουλάκης (2008) 494.

³⁰⁴Zeitlin (1981) 135.

³⁰⁵Bobrick (1997) 162.

Κόρη της Περσεφόνη. Ταυτόχρονα λαμβάνει και έναν διττό ρόλο, αυτό του δρώντος προσώπου και του θεατή της τελετουργίας. Αρχικά, η γυναικεία συνεύλεση των Θεσμοφόρων συγκαλείται και έτσι απεικονίζεται η δεύτερη αναπαράσταση των γυναικών πάνω στη σκηνή, η οποία πρέπει να ιδωθεί υπό το πρίσμα της θεατρικής σύμβασης των ανδρών ηθοποιών επί σκηνής. Έως τώρα έχουν εμφανισθεί άνδρες υποκριτές, οι οποίοι υποδύονται άλλους ηλικιωμένους ή νεότερους άνδρες, όπως στην περίπτωση του Ευριπίδη και του Συγγενή του, αλλά και του δούλου. Άνδρες, οι οποίοι ντύνονται γυναίκες και άνδρες που μεταμφιέζονται σε γυναίκες και μάλιστα επί σκηνής. Ενώ στη δεύτερη πράξη της συνέλευσης των γυναικών, άνδρες υποκριτές αναπαριστούν τις γυναίκες, τις οποίες καλούμαστε να πιστέψουμε πως είναι αληθινές γυναίκες³⁰⁶, παρόλο που οι θεατές γνωρίζουν τη θεατρική σύμβαση. Η συγκεκριμένη συμμετρία σηματοδοτεί την ανατροπή των κοινωνικών ρόλων, έτσι ώστε οι γυναίκες να δρουν και να συμπεριφέρονται ως άνδρες στην Εκκλησία του Δήμου, ενώ ο Συγγενής ντύνεται και συμπεριφέρεται όπως οι γυναίκες στο Θεσμοφόριο. Αναμφισβήτητα, το κύριο θέμα που αναδεικνύεται συνεχώς είναι η θεατρικότητα που αυτή καθιστά σαφές το γεγονός ότι οι γυναίκες είναι απλά ένα αντικείμενο μίμησης.

Η είσοδος του Συγγενή συνιστά ένα νέο έργο μέσα στο οποίο, ο ίδιος θα έχει υψηλή αυτοσυνειδησία του ρόλου που πρόκειται να υποδυθεί. Η πάροδος ανοίγει με την εναρκτήρια προσευχή της Μίκκας, η οποία ονοματίζεται στο στίχο 760 και 898 και αποτελεί την ιέρεια των Θεσμοφόρων και την πρώτη γυναίκα που άγει τη τελετουργία. Ο λόγος της έχει έντονη πολιτική χροιά, καθώς κάνει λόγο για την συνέλευσή τους, η οποία πρέπει να είναι ωφέλιμη για την πόλη των Αθηνών.(*Θεσμ.*305) Αντίστοιχη αναφορά για το πολιτικό χαρακτήρα της γιορτής έχουμε και στο στίχο 84, 277 που ο Ευριπίδης προτρέπει τον Συγγενή του να βιαστεί να παρεισφρήσει στο Θεσμοφόριο, μιας και το σύνθημα της συνάθροισης έχει δοθεί. Στην συνέλευση που συγκαλούν οι γυναίκες υπάρχουν κάποιες αποκλίσεις από την τυπική συνέλευση των ανδρών, ωστόσο η μορφή αλλά και η δομή της ακολουθούνται με πειστικό τρόπο.³⁰⁷

Η Γυναίκα προσδιορίζει το γυναικείο χαρακτήρα της εορτής. Αυτό επαληθεύεται μέσω της γλωσσικής ακρίβειας και της χρήσης των γραμματικών γενών των

³⁰⁶ Taaffe (1993) 88, Slater (2002) 159.

³⁰⁷ Ο.π

γυναικῶν ταύτην,(Θεσμ.307)ὕμῃν αὐταῖς τάγαθά. Η ίδια προστάζει να ησυχάσουν όλες εὐφημία 'στω, εὐφημία 'στω(Θεσμ.295-296) με τον ίδιο τρόπο αντίστοιχα, είχε προστάξει και ο δούλος του Αγάθωνα να σιωπήσουν όλοι, πριν την έξοδό του εὐφημος πᾶς ἔστω.(Θεσμ.39-40)Ο τρόπος της εναρκτήριας προσευχής ταιριάζει και είναι περισσότερο κατάλληλος υφολογικά στη θρησκευτική τελετή των Θεσμοφορίων, παρά στο τρόπο με τον οποίο συγκαλούσαν οι άνδρες Αθηναίοι την Εκκλησία του Δήμου.³⁰⁸ Στη συνέχεια, έπεται η λυρική αντιφώνηση του Χορού που εισέρχεται ψέλνοντας και αυτός προσευχές (δεχόμεθα), (Θεσμ.312) όπως ακριβώς είχε αντιφωνήσει και ο Αγάθων, όταν εκτελούσε τα χορικά μέρη (δεξάμεναι),(Θεσμ.101), ωστόσο οι προσευχές εδώ είναι πιο σύνθετες, καθώς αρμόζει στην περίπτωση. Στη δεύτερη αντιφώνηση η Μίκα, με μια κωμικότητα επικαλείται αρσενικές και θηλυκές θεότητες. Η ίδια απευθύνει την τυπική κατάρα στους εχθρούς που μηχανεύονται το κακό τους ή διαπραγματεύονται ειρήνη με το χειρότερο εχθρός τους, τον Ευριπίδη ή επιβουλεύονται το δημοκρατικό σώμα των πολιτών (Θεσμ.331-336). Οι γυναίκες μιμούνται την Εκκλησία του Δήμου με σοβαρότητα και περίτεχνη επισημότητα, καθώς θέλουν να προσδώσουν νομιμότητα στη σύσκεψή τους χωρίς να επιθυμούν να διακωμωδήσουν την εγγενή αυστηρότητα και ακαμψία της διαδικασίας.³⁰⁹ Αυτό επαληθεύεται και από τις αναφορές μέσα στο ίδιο το κείμενο, αφού ρήτορες μιλούν στον Δήμο των γυναικῶν (Θεσμ. 335, 353, 1145) με σκοπό να συζητήσουν για ψηφίσματα και νόμους (Θεσμ. 361)³¹⁰. Η λογική της ιδεολογίας των Θεσμοφορίων εξωθείται στα άκρα με τις γυναίκες να δικάζουν τον Ευριπίδη. Ένας πολιτισμένος θεσμός, αυτός του δικαστηρίου συνεδριάζει την μέση ημέρα της Νηστείας και αυτό δεν είναι καθόλου τυχαίο, αφού συντελείται η ανατροπή με τα ανδρικά δικαστήρια να κλείνουν και τις γυναίκες να σφετερίζονται την δικαστική εξουσία.³¹¹

Το προβούλευμα της εκκλησίας των γυναικῶν είναι ότι ο Ευριπίδης είναι ένοχος και μισογύνης για αυτό το λόγο πρέπει να τιμωρηθεί, αφού τις αδικεί. (Θεσμ.372-379) Η ιέρεια στο στίχο 380 δίνει τον λόγο στην ομιλήτρια και την προετοιμάζει να μιλήσει, προσφέροντάς της το στεφάνι. Ο Χορός την παροτρύνει να μιλήσει καθαρά όπως συνηθίζουν οι ρήτορες στα κανονικά δικαστήρια

³⁰⁸Hansen (1976) 176.

³⁰⁹Bobrick (1997) 183.

³¹⁰Bowie (1997) 209.

³¹¹ Ο.π

ὄπερ ποιούσ' οἱ ῥήτορες. (Θεσμ. 382) Η πλαστή ταυτότητα του γυναικείου φύλου εδώ δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση απλά αποτελεί διαδικασία μίμησης, εν προκειμένω, απεικονίζεται η προσπάθεια της γυναίκας να παραστήσει και να μιμηθεί τον ανδρικό τρόπο ομιλίας στη βουλή. Η Γυναίκα Α, παίρνει το λόγο και κατακεραυνώνει τον Ευριπίδη για τη δυσφήμιση και τα δεινά που τους έχει προκαλέσει ο τρόπος που τις αναπαριστά, δηλαδή μοιχαλίδες (μοιχοτρόπους), λυσσασμένες για άνδρες αλκοολικούς, προδότες, κουτσομπόλες, μεγάλο κακό των ανδρών. (Θεσμ.392-394) Οι συκοφαντίες του Ευριπίδη έχουν διαταράξει την ομαλή λειτουργία του οίκου τους, εξαιτίας του ότι, οι άνδρες γυρνάνε από το θέατρο γεμάτοι καχυποψία. Οι ίδιοι ελέγχουν κάθε κίνηση τους *ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς σκοποῦνται τ' εὐθέως*, αφού θεωρούν πως υπάρχει μοιχεία μέσα στο σπίτι με αποτέλεσμα, οι γυναίκες να μην μπορούν να συνεχίσουν τον έκλυτο βίο τους. Σε αυτό το σημείο αντικατοπτρίζεται το ύψιστο δημοκρατικό φρόνημα των Αθηναίων αλλά και η νομική ιστορία της πόλης, καθώς η θεατρική αναπαράσταση της Εκκλησίας του Δήμου από τις γυναίκες έχει στόχο να καταδείξει αυτά τα θεμελιώδη γνωρίσματα. Σκόπιμα ο Αριστοφάνης ενσωματώνει στο πλαίσιο της κωμικής πλοκής μία δημοκρατική συνάθροιση, επιθυμώντας να κάνει ένα πολιτικό σχόλιο μέσα από τον θεατρικό χώρο, που όχι λίγες φορές συνιστούσε χώρος πολιτικού προβληματισμού, πέραν της αισθητικής και καλλιτεχνικής απόλαυσης ή της πρόκλησης του γέλιου.

Όπως εύστοχα σημειώνει ο Slater λίγη σημασία έχει δοθεί στη συγκεκριμένη πολιτική αναπαράσταση και στη λειτουργία της μέσα στο πλαίσιο του έργου. Παρόλο που δεν χρησιμοποιείται άμεσα ο όρος «εισαγγελία», η κατηγορία εδώ, παραπέμπει στην αντίστοιχη κατηγορία της προδοσίας και της δίωξης από τον δήμο των γυναικών. Η απόδειξη αυτού του ισχυρισμού συνίσταται στο γεγονός ότι η τύχη του Ευριπίδη θα κριθεί από τις γυναίκες στην (εκκλησίαν) (Θεσμ.300) και όχι από γυναίκες που συνιστούν μέλη ενός δικαστηρίου.³¹²

Στη κωμική σκηνή οι γυναίκες δεν θέλουν να γίνουν τραγικές ηρωίδες, όπως η Φαίδρα και η Μελανίπη, (Θεσμ.544-548) μα ούτε και να άγονται από τα ίδια πάθη. Στην ουσία, εδώ φαίνεται πως ο πραγματικός σκοπός της συνέλευσης δεν γίνεται με στόχο να αναμειχθούν οι γυναίκες σε ανδρικές υποθέσεις, αλλά να σταματήσουν οι άνδρες να μπλέκονται στις υποθέσεις του σπιτιού³¹³ και για αυτό επιθυμούν την

³¹²Slater (2003) 160-161.

³¹³Tzanetou (2002) 337.

εξόντωση του Ευριπίδη. Στη συνέχεια η Γυναίκα Β' ανεβαίνει στο βήμα, χρεώνοντας τον Ευριπίδη με την κατηγορία της αθεΐας. Χαρακτηριστικά, αναφέρει πως αυτό είχε αντίκτυπο στην δουλειά των ανδρών, η οποία έχει πέσει, λόγω του ότι εκείνοι δεν πιστεύουν πια στους θεούς. (Θεσμ.442-458) Η εξαφάνιση του Ευριπίδη, του εχθρού των γυναικών, αποφασίζεται με στόχο όχι τη διαφύλαξη της αθηναϊκής ηθικής ή την προστασία κάποιων αισθητικών προτύπων, αντιθέτως συνιστά μέτρο αποδυνάμωσης της ανδρικής συμπεριφοράς³¹⁴, καθώς ο Ευριπίδης είναι ο ποιητής που επηρεάζει τη δημόσια γνώμη μέσα από τα έργα του.

Η συνέλευση και το δριμύ κατηγορητήριο εναντίον του δραματικού ποιητή διακόπτεται από μια περίεργη γυναίκα, τον Συγγενή, ο οποίος παρεμβαίνει με δυναμικό τρόπο και αποκαλύπτει όλες τις ασωτίες των γυναικών. (Θεσμ.468) Ο μεταμφιεσμένος άνδρας τις παροτρύνει, πως μεταξύ τους πρέπει να παραδεχτούν την αλήθεια. Ο Συγγενής δίνει τώρα την παράσταση για την οποία είχε προετοιμαστεί προηγουμένως, ώστε να εξυπηρετήσει το συμφέρον του Ευριπίδη και να τον σώσει από την τιμωρία. Ο ίδιος προσπαθεί να προσεγγίσει με πειστικό τρόπο τον γυναικείο του ρόλο, ταυτίζοντας τον εαυτό του με τις γυναίκες και τα παράπονά τους. Προσχηματικά, υποστηρίζει πως και η ίδια μισεί τον Ευριπίδη (*μισῶ τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον*) (Θεσμ. 470), (*εἰ μὴ μαίνομαι*) κατά αυτόν τον τρόπο, προσπαθεί να κερδίσει την εύνοια των γυναικών και να προετοιμάσει το έδαφος για όσα θα ακούσουν παρακάτω. Ωστόσο, ο τρόπος που μιλάει όπως και το περιεχόμενο του λόγου του προδίδουν την ταυτότητά του, αφού είναι φανερά αμυντικός προς τις γυναίκες. Το πραγματικό φύλο δεν κρύβεται πίσω από το γυναικείο ένδυμα που φορά. Ο ηλικιωμένος άνδρας περιγράφει το γυναικείο δόλο, απαριθμώντας μια λίστα ανόσιων πράξεων που επιβεβαιώνουν και εμπρός στα μάτια των γυναικών, αλλά και των θεατών τη σεξουαλική ελευθεριότητα του γυναικείου φύλου. Εκείνες ξεγελάνε τους συζύγους τους, ώστε να ερωτοτροπήσουν με τους εραστές τους, (Θεσμ.479-489) μάλιστα για να καταδείξει το μέγεθος της ασέβειας των πράξεων τους, καταμαρτυρεί πως εκείνες επιδίδονται σε συζυγικές απιστίες εμπρός από το βωμό του θεού Απόλλωνος του Αγιεύς³¹⁵ και πιάνουν την δάφνη του. Επίσης, πως συνευρίσκονται ερωτικά με τον οποιονδήποτε, όπως με δούλους και αγωγιάτες

³¹⁴Bobrick (1997) 90.

³¹⁵ Φίλιππας 50. Αγιεύς, αποτελεί επίθετο του Απόλλωνος. Ο βωμός βρίσκεται εμπρός από τις θύρες των οικιών.

(Θεσμ.492) και πως μηχανεύονται υποτιθέμενες γέννες και παρουσιάζουν ξένα παιδιά ως δικά τους.³¹⁶

Ο Συγγενής, υπό την πλασματική οπτική μιας γυναίκας, δικαιώνει τον Ευριπίδη και παράλληλα αναδεικνύει την επικίνδυνη πλευρά της γυναικείας μορφής. Στη συνέχεια, ο ίδιος για να προσδώσει μεγαλύτερη αληθοφάνεια στον ρόλο του, κάνει επίκληση στη θεά Άρτεμις με έναν όρκο αμιγώς γυναικείο³¹⁷, γεγονός που αντανακλά το βίωμα και την αναπαράσταση και που προσφέρει μια αξιοπρεπή μίμηση του γυναικείου φύλου, όσον αφορά τη γλωσσική διάσταση. Εντούτοις, ο λόγος που εκφωνεί ως γυναίκα διαφέρει κατά πολύ από τον λόγο των προηγούμενων γυναικών, της Ιέρειας και της Γυναίκας Β. Ο προσποιητός τρόπος ομιλίας δεν συμμορφώνεται ακριβώς στους γυναικείους τρόπους, παραστατικά αυτό θα γίνεται αντιληπτό. Επίσης, το μήνυμα που περνάει μέσω του λόγου του υποδηλώνει εμφανώς ότι εξυπηρετεί ανδρικά συμφέροντα³¹⁸, δηλαδή του Ευριπίδη παρά των γυναικών. Εύλογα, η περιέργη φυσιογνωμία των λόγων του Συγγενή δεν περνά απαρατήρητη από τις γυναίκες, οι οποίες εξαγριώνονται μπροστά στην αυθάδειά του, (Θεσμ.508-519) εξαιτίας του ότι, εκείνος ως γυναίκα εκθέτει και υπονομεύει δημόσια το γυναικείο φύλο. Έτσι, οι γυναίκες μεταβάλουν το σοβαρό λεκτικό τόνο σε καθημερινό και βάνασο³¹⁹. Από την άλλη ο Χορός των γυναικών θέτει προβληματισμούς σχετικά με την φύση των γυναικών και αφήνει έμμεσα υπονοούμενα στους θεατές.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η θεατρική σύμβαση των ανδρών που υποδύονται γυναίκες αποκαλύπτεται μέσω της ρήσεως του Χορού των γυναικών. *Ἄλλ' οὐ γάρ ἐστι τῶν ἀναισχύτων φύσει γυναικῶν / οὐδὲν κάκιον εἰς ἅπαντα πλὴν ἄρ' εἰ γυναῖκες* (Θεσμ.531-532). Οι ίδιες οι γυναίκες κατά παράδοξο τρόπο, ομολογούν ότι δεν υπάρχει μεγαλύτερο κακό από τις εκ φύσεως ανείσχυντες γυναίκες, γεγονός που αποκαλύπτει πως ο Χορός των Θεσμοφοριαζουσών, μιλά εξ ονόματος των ανδρών υποκριτών και απευθύνεται σε άνδρες θεατές. Επίσης, οι γλαφυρές σκιαγραφήσεις των γυναικείων δραστηριοτήτων έτσι όπως προβάλλονται στο έργο αποτελούν αντανακλάσεις των κοινωνικών φόβων και ανδρικών ανασφαλειών, παρά μία

³¹⁶Slater (2002) 162.

³¹⁷Taaffe (1993) 90.

³¹⁸Taaffe (1993) 90.

³¹⁹Φουντουλάκης (2004) 496.

απεικόνιση της ιστορικής πραγματικότητας, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την εξέλιξη της κωμικής πλοκής.³²⁰

Για την βαθύτερη κατανόηση και ερμηνεία των ρόλων των δύο φύλων πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες αποτελούν αρνητικές κατασκευές και προβάλλονται ως αντιπρότυπα της θετικής αθηναϊκής αναπαράστασης του ανδρικού εαυτού³²¹, είναι απλά προβολές, μυθοπλασιακές κατασκευές, που πλάθονται υπό το πρίσμα όχι των πραγματικών Αθηναίων γυναικών, αλλά αντίθετα των μυθοπλασιακών γυναικών. Με άλλα λόγια, οι γυναίκες σε αυτό το θεατρικό παιχνίδι ρόλων, αποτελούν απλά αντικείμενα μιμήσεως. Αυτό επιβεβαιώνεται από το παιχνίδι εξουσίας, καθώς η ρευστότητα των αρσενικών σεξουαλικών κατηγοριών αποτυπώνεται με στόχο την επιβεβαίωση των παραδοσιακών περιχαρακωμένων και στενά προκαθορισμένων ορίων της γυναικείας σεξουαλικότητας³²². Όπως σημειώνει η Διαμαντάκου-Αγάθου, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες που προβάλλονται ως δίπλες μιμήσεις της γυναικείας παρουσίας, δηλαδή η ανδρική υπόδυση ενός γυναικείου ειδώλου επιβεβαιώνουν αλλά και μεταφέρουν σκηνικά τον απόηχο μια κλειστής, ανδροκρατούμενης, μισογυνικής, ομοφυλοφιλικής κοινωνίας.³²³ Οι άνδρες υποδύονται τις γυναίκες και μπορούν να μπουν σε αυτό το παιχνίδι ρόλων, ούτως ώστε όχι μόνο να τις επαναφέρουν υπό τον έλεγχό τους αλλά και για να δηλώσουν την εξουσία τους.³²⁴

Η αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του Συγγενή μέσα στον τελετουργικό χώρο των γυναικών πραγματοποιείται στο στίχο 576 από τον πιο εκθηλυμένο από όλους τους άνδρες, τον Κλεισθένη, ο οποίος είναι φίλος των γυναικών. Ο τρόπος που αυτοπαρουσιάζεται αλλά και συστήνεται, καταδεικνύει έναν εμφανώς, άνδρα θηλυπρεπή. Σκηνικά ο Κλεισθένης πιθανώς φορούσε άσπρο προσωπείο, ή το κοστούμι του δεν θα είχε τον χαρακτηριστικό ορατό φαλλό.³²⁵ Ο Κλεισθένης ταυτίζεται με τις γυναίκες πνευματικά και λειτουργεί ως συνήγορός τους, εκπροσωπώντας τες στην ανδρική αγορά, όπως παραδέχεται στο στίχο 576. Αντιστοίχως και ο Συγγενής συνηγορεί υπέρ του Ευριπίδη στη γυναικεία συνέλευση. Η διακριτή ωστόσο, διαφορά ανάμεσα στους δύο ρόλους-χαρακτήρες

³²⁰Slater (2002) 162.

³²¹Διαμαντάκου-Αγάθου (2011) 668.

³²²Bobrick (1994) 184.

³²³Διαμαντάκου-Αγάθου (2011) 668.

³²⁴Bobrick (1994) 184.

³²⁵Austin & Olson (2004) 220.

έγκειται, στο γεγονός ότι ο Κλεισθένης αποτελεί ένα κοινωνικό αντιπρότυπο, και αυτό γιατί ανήκει στους περιθωριοποιημένους. Αντιπροσωπεύει τον Άλλον, τον ξένο εκ μέρους των Άλλων γυναικών, λειτουργεί ως υποκατάστατο, αφού είναι ένας άνδρας που μιλάει για τις γυναίκες σε ένα διαφορετικό είδος θεάτρου, την Εκκλησία του Δήμου, ενώ ο Συγγενής ως μέλος του ισχυρού φύλου, αναπαριστά τον ‘κανονικό’ εκ μέρους των ‘κανονικών’ θεατών και του Ευριπίδη.³²⁶ Ο ρόλος του, στην εξέλιξη της πλοκής είναι κομβικός, διότι αυτός θα φανερώσει στις γυναίκες τη συνωμοσία του Ευριπίδη, συμβάλλοντας έτσι στην αποκάλυψη του Συγγενή. Ο ίδιος ως αλληλέγγυος με το γυναικείο φύλο, τις προτρέπει να προσέχουν, αφού ο Ευριπίδης έχει στείλει έναν άνδρα μεταμφιεσμένο σε γυναίκα

καὶ τᾶλλ' ἅπανθ' ὅσπερ γυναῖκ' ἐσκεύασεν, ὥστε να τις κατασκοπεύσει και να μάθει τα μυστικά τους (Θεσμ. 585, 588,586) Το (σκοπεῖν)- με την έννοια του θεώμαι-όπως και το (εσκεύασεν) έχουν ένα ιδιαίτερο σημασιολογικό περιεχόμενο, αφού παραπέμπουν στο θέμα της θέασης του κοστουμιού και στην υπόδειξη ότι, οι γυναίκες ψάχνουν για έναν ηθοποιό και για ένα κοστούμι³²⁷. Έτσι, αναδεικνύεται η μεταθεατρική πτυχή της κωμωδίας μέσω της συνεχούς υπενθύμισης στους θεατές πως όλοι οι χαρακτήρες δημιουργούνται από κοστούμια.

Η αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του Συγγενή, συντελείται βαθμιαία, ο ίδιος δεν μπορεί να προσποιηθεί, αφού ενοχλείται από το σκωπτικό σχόλιο του Κλεισθένη σχετικά με το καψάλισμα των τριχών και την μεταμφίεση του σε γυναίκα. (Θεσμ.590)

*πείθεσθε τούτω ταῦτα; τίς δ' οὕτως ἀνήρ
ἠλίθιος ὅστις τιλλόμενος ἠνείχετο; (Θεσμ.596-597)*

Ο Συγγενής ανταπαντά πως κανέναν άνδρα δεν θα δεχόταν, να γελοιοποιηθεί. Και σε αυτό το σημείο αντανakλάται η γελοιοποίηση που έχει υποστεί ο ίδιος, καθώς δεν αισθάνεται οικεία μέσα στα αταίριαστα από τη φύση του γυναικεία ρούχα. Η αστάθεια του επιβεβαιώνεται στον διπλό ρόλο που καλείται να υποστηρίξει, με την ανδρική αμηχανία του να ξεπροβάλλει στα γυναικεία υποκριτικά μέρη.³²⁸

Στην προσπάθεια του να ξεφύγει από την ανάκριση των υποψιασμένων γυναικών, προφασίζεται ότι πρέπει να ουρήσει, ώστε να γλιτώσει τον έλεγχο,

³²⁶Taaffe(1993) 92.

³²⁷Taaffe (1993) 92.

³²⁸Zeitlin (1981) 140.

(Θεσμ.611)κλιμακώνοντας την κωμικότητα της σκηνής, καθόσον πρακτικά ως γυναίκα αντιμετωπίζει πρόβλημα με τον τεράστιο φαλλό κάτω από το φόρεμά του³²⁹. Οι θεατές πρέπει να έχουν υποψιαστεί το φαλλό που κρύβεται πίσω από το γυναικείο ένδυμα, γεγονός που σηματοδοτεί τον δείκτη φύλου του, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με αυτό που υποδύεται³³⁰. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο Συγγενής προβαίνει σε μια δεύτερη συνωμοσία που σχετίζεται με τον φαλλό του, με σκοπό να εμποδίσει τις γυναίκες να ανακαλύψουν την πραγματική του ταυτότητα. Αντιστοίχως και οι Αθηναίοι (άνδρες) πολίτες του αριστοφανικού κοινού, προβαίνουν σε συνωμοσία με τους άνδρες ηθοποιούς, καθώς μετέχουν στο ίδιο μυστικό. Συνεπώς, οσυνεκτικός κρίκος της ανδρικής εξουσίας, ο φαλλός στον γυναικείο τελετουργικό χώρο συνδέει το ανδρικό φύλο³³¹ και τους καθιστά κυρίαρχους.

Ύστερα, από κάποιες άκαρπες ερωτήσεις του Κλεισθένη, η Γυναίκα Α' ξεσκεπάζει τον Συγγενή. Η πραγματική απόδειξη του φύλου του Συγγενή πρέπει να εκτεθεί δημόσια, για αυτό ακολουθεί η αφαίρεση των ρούχων ύστερα από το πρόταγμα της Γυναίκας:

ἀπόδυσον αὐτόν: οὐδὲν ὑγιὲς γὰρ λέγει/χάλα ταχέως τὸ στρόφιον ὄναισχυντε σύ.

(Θεσμ.638)Η σκηνή μετατρέπεται σε μία ευρεία φάρσα, διότι η θηλυκότητα και το κοστούμι αποδομούνται, μέσω της απογύμνωσης³³². Ο Συγγενής σε αυτό το σημείο στην προσπάθειά του να εκτοπίσει από το σώμα του το φαλλό, θυμίζει τον προκάτοχο του Αγάθωνα, όχι ως προς την σεξουαλική σύγκυση που ο ίδιος πρέσβευε αλλά ως προς την προσπάθεια του να αναδείξει ένα 'ουδέτερο' σώμα³³³. (Θεσμ.643,646,647,648-649) Ο φαλλός φανερώνεται και η αναγνώριση ολοκληρώνεται μπροστά σε όλους, καθώς πίσω από την μεταμφίεση του, εμφανίζεται το ανδρικό σώμα του. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί πως ο Συγγενής έχει έρθει αντιμέτωπος με την 'αληθινή' θηλυκότητα δύο φορές³³⁴. Μια φορά με τον Αγάθωνα και τώρα με τον Κλεισθένη και ταυτόχρονα έχει "αποδομηθεί" επί σκηνής³³⁵ από αυτές τις δύο μορφές της γυναικείας αναπαράστασης μέσω της

³²⁹Henderson (1975) 90.

³³⁰Stehle (2002) 388.

³³¹Taaffe (1993) 181.

³³²Slater (2002) 167.

³³³Stehle (2002) 389.

³³⁴Zeitlin (1981) 140.

³³⁵Taaffe (1993) 93.

μεταμφίεσης αλλά και της αποκάλυψης και της έκθεσης του φαλλού του μπροστά στις γυναίκες. Στη σκηνή αυτή το κοινό συμμετέχει ενεργά όχι μόνο μέσω της θέασης αλλά και της γνώσης. Οι γυναίκες αναζητούν τον κατάσκοπο άνδρα που είδε αυτό που δεν έπρεπε να έχει δει, ενώ το θέατρο είναι γεμάτο από άνδρες.

Συνεπώς, το σώμα του, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί 'μέσο' πειράματος έχει αποτελέσει το αντικείμενο θέασης και γελοιοποίησης δύο φορές. Η ντροπή που νιώθει, επιβεβαιώνεται και στο στίχο 939-42 τη στιγμή της κρίσιμης ώρας της τιμωρίας, ο Συγγενής ζητάει από τον πρύτανη να τον δέσουν γυμνό, ώστε να μη γίνει ρεζίλι με τα φουστάνια και τις κορδέλες στα κοράκια που θα έρθουν να τον φάνε. Ωστόσο, ο Πρύτανης εξαγγέλλει την επίσημη απόφαση να παραμείνει ο Συγγενής δεμένος με τα γυναικεία του ρούχα πάνω στο σανίδι, ώστε να εκτεθεί σε όλους ο απατεώνας και κατά αυτόν τον τρόπο να τον τιμωρήσει, γελοιοποιώντας τον. (Θεσμ.943-944) Ο αβοήθητος και ανυπεράσπιστος Συγγενής ταιριάζει τώρα περισσότερο στο ρόλο της Ανδρομέδας, που πρόκειται να υποδυθεί με στόχο την σωτηρία του. Έτσι, ο ίδιος παρουσιάζει την τελευταία και μεγαλύτερη ασυμφωνία ανάμεσα στον πραγματικό του εαυτό, του γέρο-Συγγενή και της θεατρικής του περσόνας της όμορφης κόρης.³³⁶

Με την αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του Συγγενή και την επερχόμενη τιμωρία του, παρατηρείται ότι ο κόσμος της ανδρικής εξουσίας, εισβάλλει μέσα στο έργο. Ταυτόχρονα, όμως, πραγματοποιείται και μια πλήρη ανατροπή, αφού ο Συγγενής, ο οποίος αντιπροσωπεύει το ισχυρό φύλο, αιχμαλωτίζεται από το ασθενές φύλο των γυναικών και έτσι από την κυριαρχία μεταβαίνει στην υποταγή³³⁷. Επίσης, επιβεβαιώνεται για ακόμη μια φορά η υπεροχή του άνδρα- πολίτη και υπογραμμίζεται ο ρόλος του στην αθηναϊκή κοινωνία. Ο Συγγενής πρέπει να τιμωρηθεί από έναν νόμιμο πολίτη και αυτός είναι μόνο άνδρας και μάλιστα Αθηναίος. Η ίδια η Γυναίκα Α' στο στίχο 763-64, επισημαίνει πως η εισβολή του Συγγενή πρέπει να αναφερθεί στους Πρυτάνεις. Οι γυναίκες χάνουν σημαντικό βαθμό από την εξουσία και τον έλεγχό τους μέσα στο δικό τους τελετουργικό χώρο, παρόλο που θεωρητικά γιορτάζουν τη δική τους εξουσία μέσα στην πόλη, από την στιγμή που στρέφονται

³³⁶Zeitlin (1981) 141.

³³⁷Ο.π 140.

στους άνδρες και εδώ έγκειται μια ακόμη ανατροπή³³⁸, χαρακτηριστικό που διατρέχει όλο το έργο.

4.2.2 Οι παρωδούμενες τραγωδίες του Ευριπίδη και το μεταθέατρο.

Πέραν από κάθε αμφιβολία, η μορφή του Ευριπίδη στην εξέλιξη της πλοκής διαδραματίζει καίριο ρόλο, ενώ η συγγραφική και θεατρική του ιδιότητα, αυτή του δραματικού ποιητή προσδίδει σε όλο το έργο μία επιπλέον θεατρικότητα. Μέχρι στιγμής, ο Ευριπίδης συνιστά τον υποκινητή αλλά και διοργανωτή της θεατρικής δράσης του Συγγενή, καθώς αυτός τον μυεί στον γυναικείο του ρόλο με στόχο να τον υποδυθεί όσο το δυνατόν πειστικότερα, ενώ τώρα θα συμβάλει ξανά στην επιχείρηση διάσωσης του, επιστρατεύοντας τις θεατρικές του γνώριμες τεχνικές. Αυτή τη φορά, ο Συγγενής θα αναλάβει θεατρικούς ρόλους και θα συμμετάσχει σε ευριπίδειες τραγωδίες, αναγνωρίσιμες προς το κοινό του 5^{ου} αι. π.Χ. Συνεπώς, η παρουσία του Ευριπίδη, ως κεντρικού προσώπου αποτελεί το σημείο εκκίνησης για την ενσωμάτωση μέσα στο δεύτερο μισό του έργου μίας σειράς παρωδιών³³⁹ των δικών του δραματικών έργων.

Η μεταθεατρικότητα των σκηνών αυτών, μπορεί να οδηγήσει τους θεατές στη συνειδητοποίηση και στην ευρύτερη γνώση, η οποία είναι συνδεδεμένη με την αξία της μίμησης και αναπαράστασης. Συνεπώς, οι θεατές διαμορφώνουν μία αντίληψη για το πώς αυτά τα στοιχεία είναι εγγενή με τη θεατρική διαδικασία αλλά και πώς αυτά συμβάλλουν στη διαμόρφωση της πλοκής και στους θεματικούς άξονες του έργου.³⁴⁰ Ωστόσο, στο έργο του ο Αριστοφάνης εν συνόλω, επικεντρώνεται και πραγματεύεται με αξιοσημείωτη επιμονή τη δραματική ποιητική παραγωγή, εγκολπώνοντας στην κωμική πλοκή συγκεκριμένα δραματικά έργα, ήρωες, σκηνές, στίχους, θεματικά και γλωσσικά μοτίβα, δομικά στοιχεία και φυσικά θέτοντας στο επίκεντρο συγκεκριμένους δραματικούς ποιητές του παρελθόντος ή της δραματικής θεατρικής πρακτικής.³⁴¹

³³⁸Bobrick (1994) 184.

³³⁹Tsitsiridis (2010) 364-365. Κωμικό στοιχείο της παρωδίας αποτελεί η διακειμενικότητα. Η παρωδία αξιοποιεί το στοιχείο της μίμησης ενός προτύπου με σκοπό τη δημιουργία του κωμικού αποτελέσματος που προκαλείται από αυτήν την ασυμφωνία μεταξύ του νέου και του προτύπου. Επίσης, στόχος της είναι η αναγνώριση του προτύπου από τον θεατή και η εκτίμηση του κωμικού αυτού αποτελέσματος.

³⁴⁰Φουντουλάκης (2008) υπ.91 493.

³⁴¹Diamantakou-Agathou (2011) 132.

Η επιτυχία των σκηνών αυτών εξαρτάται από την ικανότητά τους ως δείγματα της τραγικής τέχνης να εξαπατήσουν το κωμικό τους κοινό μέσα στο έργο με την μιμητική τους αξιοπιστία. Ο Συγγενής, εμφανώς κινείται σε υψηλά επίπεδα αυτοσυνειδησίας, αξιοποιώντας την τέχνη της μίμησης, η οποία δημιουργεί επιπλοκές και σύγχυση. Αυτό επαληθεύεται με τους κωμικούς θεατές μέσα στο έργο, τους οποίους θα δελεάσει, ώστε να εκτελέσουν το δράμα του, ενώ αυτοί θα κατανοούν όλο και λιγότερα, καταλήγοντας με τον βάρβαρο που μιλάει σπαστά ελληνικά.³⁴² Σύμφωνα με την Zeitlin η παρωδία έχει διττούς και διακριτούς σκοπούς, από τη μία λειτουργεί ως πλαισιωμένη διακοπή της αφηγηματικής συνέχειας αλλά και ως αναπόσπαστο και ολοκληρωμένο στοιχείο της πλοκής. Το εξωτερικό κομμάτι του έργου παίζει με το εσωτερικό μέσω μίας αλληλουχίας, ενώ κάθε παρωδία υποτάσσεται στο παρόν κωμικό του περιεχόμενο αλλά και στο αντίστοιχο πρότυπό του.

Οι τέσσερις παρωδίες στις *Θεσμοφοριάζουσες* παρουσιάζονται με μία αρμονική διάταξη. Οι δύο πρώτες είναι παρωδίες ανδρικών ρόλων, που ο Συγγενής υποδύεται το πραγματικό του φύλο και αυτό έρχεται σε αντίστιξη με τη γυναικεία του ενδυμασία.

Η γυναικεία μεταμφίεση του Συγγενή που έχει υιοθετήσει από τον Αγάθωνα στον πρόλογο, αξιοποιείται εδώ ως στοιχείο εξαπάτησης, αρχικά για να ανατρέψει το σχέδιο του Ευριπίδη και ύστερα για να πραγματοποιήσει τη διαφυγή του από τον χώρο των γυναικών χωρίς να αποκαλυφθεί η πραγματική του ταυτότητα. Αρχικά, επιχειρεί να σωθεί υιοθετώντας τον ρόλο του Τήλεφου, του βασιλιά της Μυσίας που μεταμφιέζεται ως ζητιάνος στο δικαστήριο του Αγαμέμνονα, παίρνοντας ένα μωρό ως όμηρο, όχι του Ορέστη όπως στο πρότυπο αλλά μίας γυναίκας που, στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα ασκί με κρασί και καταφεύγει σε ένα βωμό. Η συγκεκριμένη σκηνή παραπέμπει τόσο στην πρότυπη σκηνή του *Τήλεφου* όσο και στην αντίστοιχη σκηνή της Ομηρίας στους *Αχαρνείς* που παρουσίασε ο Αριστοφάνης. Το κοινό στοιχείο και στα δύο έργα είναι η μεταμφίεση. Η παρουσίαση της συγκεκριμένης παρωδίας προετοιμάζει την είσοδο του Ευριπίδη στον απαγορευμένο χώρο των γυναικών.³⁴³ Η πλοκή αυτή δεν τον διασώζει, οι γυναίκες δεν θα τον αφήσουν και έτσι ο Συγγενής αποφασίζει να καλέσει τον Ευριπίδη για βοήθεια.

³⁴²Zeitlin (1981)141.

³⁴³Platter (2007) 166.

Στη συνέχεια στους στίχους 765-784 δανείζεται το τέχνασμα του Οίακα από τον ευριπίδειο *Παλαμήδη*. Ο Συγγενής προκειμένου να ξεφύγει από τη δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται μηχανεύεται τον τρόπο με τον οποίο ο αδελφός του Παλαμήδη, Οίαξ επικοινωνήσε με τον πατέρα του. *ἄγε δὴ τίς ἔσται μηχανὴ σωτηρίας;* Ο Συγγενής παραλλάσσει το ευριπίδειο έργο, γράφοντας πάνω σε πλάκες και όχιστα κουτιά. Ο στίχος αυτός και ιδίως η λέξη (*μηχανή*) παραπέμπει στις καινοτομίες του Ευριπίδη, ενώ η χρήση της μετοχή (*έσκυλίσας*) αποτελεί άμεση αναφορά στο θεατρικό εκκύκλημα. Επίσης, ο Συγγενής αναφέρει στίχους από την ίδια την υπόθεσή του:

*Παλαμήδη οἶδ' ἐγὼ καὶ δὴ πόρον /
ἐκ τοῦ Παλαμήδους: ὡς ἐκεῖνος, τὰς πλάτας
ρίψω γράφων.* (Θεσμ.770)

Εδώ, ο Συγγενής μιμείται το τραγικό ύφος παράλληλα διακωμωδεύεται το δραματικό ύφος του ευριπίδειου λόγου από τον Αριστοφάνη. Ωστόσο, ούτε αυτό το τέχνασμα καταφέρνει να τον διασώσει³⁴⁴.

Στις επόμενες δύο παρωδίες η σχέση μεταξύ φύλου και κοστουμιού αντιστρέφεται. Ο Συγγενής αναλαμβάνει θεατρικούς γυναικείους ρόλους, αυτούς της *Ελένης* και της *Ανδρομέδας* από τις φερόνυμες τραγωδίες του Ευριπίδη, ενώ και οι δύο τραγωδίες απαιτούν από τον Συγγενή να βιώσει τη γυναικεία εμπειρία, ώστε να κερδίσει τη διάσωσή του.³⁴⁵ Επίσης, αυτές οι δύο παρωδίες φέρνουν τον Ευριπίδη στη σκηνή, ο οποίος αναλαμβάνει τους ανδρικούς ρόλους του Μενελάου αλλά και του Περσέα, ώστε να διασώσει τον Συγγενή του. Ο Συγγενής θα αναπαραστήσει την εκδοχή της ευριπίδειας *Ελένης*, της αγνής και ενάρετης συζύγου, η οποία δεν πήγε ποτέ στην Τροία αλλά μεταφέρθηκε στην Αίγυπτο, στην Τροία ήταν μόνο το είδωλό της, ένα σύννεφο. Στην παρωδία της *Ελένης* το κωμικό κοινό είναι η Κρίτυλλα, η γυναίκα Β' που τον φυλάει μέχρι να έλθει ο Πρύτανης. Ο Συγγενής προσπαθεί να της προσδώσει τον ρόλο της Θεονόης, ωστόσο αυτή δεν πείθεται από την παράσταση που δίδει ο ίδιος αλλά και ο Ευριπίδης ως Μενέλαος, χαρακτηριστικά του λέει *δεύτερη φορά πας να παραστήσεις τη γυναίκα, προτού τιμωρηθείς για την πρώτη.* (Θεσμ.863-864) Σε αυτό το σημείο είναι έντονο το στοιχείο της θεατρικότητας, καθώς ο Αριστοφάνης διασπά εμφανώς τη δραματική ψευδαίσθηση με αυτές τις αναφορές των χαρακτήρων στους ρόλους που υποδύονται ή έχουν υποδυθεί, όπως αυτοί του

³⁴⁴ Austin & Olson (2004) lix.

³⁴⁵ Zeitlin (1981)c 143.

Συγγενή. Τα ερωτήματα, λοιπόν μεταξύ της ψευδαίσθησης και της πραγματικότητας, της αλήθειας και του ψεύδους, της μίμησης και της εξαπάτησης, αναδιαμορφώνονται με έναν μεταθεατρικό τρόπο.³⁴⁶

Η επόμενη παρωδία είναι η *Ανδρομέδα*, η οποία θεματικά ομοιάζει με την *Ελένη*, καθώς διαδραματίζονται σε εξωτικούς χώρους Αίγυπτο/Αιθιοπία, ενώ και στα δύο έργα πρωταγωνιστούν αβοήθητες γυναίκες αιχμάλωτες που βρίσκονται σε κίνδυνο και ζητούν διάσωση. Το κωμικό σε αυτήν την παρωδία έγκειται στην υπερβολική αντίθεση μεταξύ του ρόλου της *Ανδρομέδας*, της πριγκίπισσας που αντιμετωπίζει σοβαρό κίνδυνο και χρειάζεται διάσωση, και του ηθοποιού που την υποδύεται, αυτή του ηλικιωμένου-Συγγενή που για τις ανάγκες της παρωδιακής σκηνής φορά γυναικείο φόρεμα³⁴⁷. Ο Μονόλογος του Συγγενή στους στίχους 1015- 1055 αποδίδει μέσα από μία πληθώρα στοιχείων και λεπτομερειών την κωμική κατάσταση, καθώς ο Συγγενής αξιοποιεί την τραγική *Ανδρομέδα* και η παρωδία λαμβάνει μία διπλή εστίαση ανάμεσα στο τραγικό και το κωμικό.

Ο Αριστοφάνης διεκδικεί την εικόνα του άνδρα ηθοποιού σε γυναικείο ρόλο, ενώ μέσω των παρωδιών αξιοποιεί τα σκηνικά για τη δημιουργία του τραγικού περιβάλλοντος και την εγγενή γλωσσική ιδιότητα του βαρβάρου. Ο Συγγενής υποδύεται τώρα δύο ρόλους, τον εαυτό του αλλά και την *Ανδρομέδα*, ενώ υπάρχει εναλλαγή μεταξύ του μονολόγου και του διαλόγου. Αντίστοιχα και ο Ευριπίδης υποδύεται έναν διπλό ρόλο της *Ηχούς* και του άνδρα Περσέα. Αρχικά, βασανίζοντας τον Συγγενή με τις καταχρηστικές επαναλήψεις, επαναλαμβάνοντας αυτά που λέει ο μεταμφιεσμένος ήρωας και ύστερα συνεχίζοντας αυτό το λεκτικό παιχνίδι με τον Σκύθη Τοξότη. Η σκηνή αυτή, είναι η πιο καθαρή απόδειξη της αναπαράστασης της μίμησης μέσω της απομίμησης της ομιλίας και των λέξεων. Ο Ευριπίδης προσπαθεί να μιμηθεί τη γλωσσική ιδιοτυπία του ξένου βάρβαρου Τοξότη.

Και οι τρεις παρωδίες αναδεικνύουν το στοιχείο της μίμησης και της θεατρικής αναπαράστασης, αποκαλύπτοντας μέσα από την κωμική προσπάθεια των ηθοποιών να αναπαραστήσουν τους τραγικούς ήρωες, την αξία τους στη θεατρική διαδικασία. Η μεταθεατρικότητα των σκηνών είναι διάχυτη, οι θεατές συμμετέχουν σε αυτή τη διαδικασία της εξαπάτησης μέσω της γνώσης αυτής που λαμβάνουν από τους ίδιους τους ήρωες, οι οποίοι έχουν μία διπλή υπόσταση, των ηθοποιών και των χαρακτήρων

³⁴⁶Ο.π

³⁴⁷Taaffe (1993) 97.

του έργου. Η μίμηση εμφανίζεται ως εγγενές στοιχείο και των τριών παρωδιών, η οποία λαμβάνει διαφορετική μορφή. Στον *Παλαμήδη*, ο Συγγενής μιμείται το τέχνασμα της γραφής πάνω στις πλάκες, στην *Ελένη* αναδεικνύεται μέσω της μίμησης της ανθρώπινης μορφής του ειδώλου και τέλος στην *Ηχώ* που ο Ευριπίδης μιμείται τη φωνή και την γλώσσα του Σκύθη τοξότη. Αυτό που διακρίνει την *Ηχώ* από τις υπόλοιπες παρωδίες είναι το παράδοξο ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό. Είναι γνωστό πως η μίμηση αποτελεί μία αναπαράσταση της φύσης, συνεπώς εδώ η μιμητική αναπαράσταση της *Ηχούς* πάνω στη σκηνή μεταφράζεται ως η απομίμηση της φύσης, η οποία προσδίδει ένα τεχνητό θεατρικό αποτέλεσμα.³⁴⁸ Επίσης, είναι εμφανής η θεατρική αυτοσυνειδησία στον πρόλογο της σκηνής της *Ηχούς*, όπου ο Ευριπίδης κάνει άμεση αναφορά για το πώς πρέπει να υποδυθεί τον ρόλο του ο Συγγενής, ενώ γίνεται μία ανοιχτή συζήτηση για τον ρόλο.

Ευ.άλλ' ὃ τέκνον σὲ μὲν τὸ σαυτῆς χρῆ ποιεῖν,μέρος/κλάειν ἔλεινῶς.(Θεσμ.1061-1062)

Συγγ. σὲ δ' ἐπικλάειν ὕστερον./

Ευ.ἐμοὶ μελήσει ταῦτά γ'. ἀλλ' ἄρχου λόγων.

Συμπερασματικά, όπως σημειώνει η Muecke παρωδία δεν χρησιμοποιείται με στόχο ο κωμικός ποιητής να ασκήσει κριτική στον Ευριπίδη, όσο στο να εστιάσει σε αυτήν τη δραματική συναλλαγή, μα κυρίως στο να υπογραμμίσει τη σχέση μεταξύ της μυθοπλαστικής φύσης του έργου και της αναφοράς που αρμόζει στο κοινό. Οι πτυχές αυτών των σκηνών αποτελούν το ισχυρότερο παράδειγμα της θεατρικής αυτοσυνειδησίας και πηγής προβληματισμού για τη φύση του ίδιου του θεάτρου, πρόλογο που δεν παρουσιάζεται ρητά η διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης.³⁴⁹

4.2.3 Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, η λεπτομερής ανάλυση κομβικών εδαφίων των *Θεσμοφοριαζουσών* επαληθεύουν την αρχική θέση πως το έργο είναι σημαντικά πολυσύνθετο και πολυστρωματικό, μιάς και τα θέματα του δεν περιορίζονται αποκλειστικά και μόνο στη σύγκρουση της τραγωδίας με την κωμωδία, ούτε στη διαμάχη των δύο φύλων αλλά προβάλλουν ζητήματα καλλιτεχνικά και κυρίως

³⁴⁸Zeitlin (1981) 146.

³⁴⁹Muecke (1977) 67.

θεατρικά. Οι *Θεσμοφοριάζουσες* συνιστούν μία άμεση αναφορά στο ίδιο το θεατρικό καθεστώς. Η πλοκή συνυφαίνεται γύρω από αυτήν τη συνεχή εναλλαγή της ψευδαίσθησης και της διάσπασής της αλλά και της διαρκούς υπενθύμισης πως όλη η κωμωδία είναι μία αναπαράσταση, γεγονός που την καθιστά αυτοαναφορική. Η οποία απαρτίζεται από ήρωες που χαρακτηρίζονται από πλήρη αυτοσυνειδησία των ρόλων που υποδύονται, στοιχεία που προσδίδουν έντονη μεταθεατρικότητα.

Αρχικά, στη σκηνή του Αγάθωνα οι θεατές παρακολουθούν τον τραγικό ποιητή ως ερμηνευτή και δημιουργό των δικών του ρόλων. Ο Αγάθων αποτελεί μία κομβική θεατρική περσόνα, λόγω του ότι στο πρόσωπό του συγχέονται οι κοινωνικοί ρόλοι, χάριν της θεατρικής δημιουργίας. Ο ίδιος προσπαθεί να οδηγήσει τόσο τους εσωτερικούς του θεατές (Συγγενής) όσο και τους εξωτερικούς στη συνειδητοποίηση της μεταμορφωτικής δύναμης του θεάτρου. Η μίμηση που είναι προϊόν της αναπαράστασης ενός ρόλου προτάσσεται ως το πρωτεύον στοιχείο όλου του έργου. Αυτό, επιβεβαιώνεται στη μεταμφίεση που έπεται της εγκιβωτισμένης παράστασης του Αγάθωνα, αυτής του Συγγενή. Η μεταμφίεση αυτή αποτελεί ίσως μία προσπάθεια του ίδιου του Αριστοφάνη να αποδομήσει από τη μία τη θεατρική σύμβαση. Ωστόσο η διαδοχή των σκηνών του Αγάθωνα και του Συγγενή δεν γίνεται τυχαία. Ίσως συνιστά μία πειραματική προσπάθεια η οποία σχετίζεται με αυτό που θέλει να αναδείξει ο Αριστοφάνης, δηλαδή τη διδακτική δύναμη του θεάτρου μέσω των θεωριών που υποστηρίζει ο δραματικός ποιητής Αγάθων, σχετικά με την μίμηση το βίωμα και την αληθοφάνεια. Πόσο αληθοφανής μπορεί να καταστεί η μεταμφίεση του Συγγενή σε γυναίκα, πώς μπορεί ένας ηλικιωμένος άνδρας με άξεστους τρόπους να προσαρμόσει τους τρόπους του στο νέο γυναικείο ρόλο που υιοθετεί και να τον υποδυθεί, επιτυχώς;

Ύστερα, η αναπαράσταση των τελετουργικών δρωμένων του Θεσμοφορίου λαμβάνει μεταθεατρικές διαστάσεις, λόγω των δραματικών καταβολών τους. Επίσης, οι συνεχείς υπαινιγμοί από τον ίδιο τον Αριστοφάνη, στο ότι οι γυναίκες είναι δημιουργήματα αλλά και προεκτάσεις της ανδρικής προκατάληψης αλλά και θεατρικές αναπαραστάσεις, υπενθυμίζουν πως οι γυναίκες μέσα στο Θεσμοφόριο είναι αντικείμενο μίμησης και γι' αυτό δεν μπορούν να χαρακτηρισθούν ως επιτυχείς. Ο χώρος που θεωρείται απαγορευμένος για τους άνδρες αποτελεί το σημείο αναφοράς της θεατρικής πλοκής. Συνεπώς η θέαση υπογραμμίζεται ως χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου και μάλιστα η διπλή θέαση, τόσο από τον Συγγενή όσο και από

τους άνδρες θεατές, που εισβάλλουν στον απαγορευμένο χώρο των γυναικών με στόχο να μάθουν τα μυστικά τους. Τέλος, οι παρωδίες αναδεικνύουν τη δύναμη της μίμησης και της αναπαράστασης, καθώς οι δύο ήρωες αποκαλύπτουν τις τεχνικές και τους τρόπους που δημιουργούν τους ρόλους, αξιοποιώντας τα κοστούμια και άλλα θεατρικά σκηνικά, στα οποία γίνονται αναφορές. Με αποτέλεσμα, η δραματική εγκυρότητα της αναπαράστασης να μην είναι ποτέ τόσο δυνατή, αφού γίνεται φανερό στους θεατές πως οι ίδιοι αναλαμβάνουν γυναικείους και ανδρικούς ρόλους.

Εν συνόλω, οι *Θεσμοφοριάζουσες* είναι το έργο που αντλεί το υλικό του από άλλα έργα ενώ η κωμική προσαρμογή των θεατρικών αυτών έργων είναι ουσιαστικά μεταθεατρική. Επίσης, βλέπουμε πως τα όρια μεταξύ θεατών, συγγραφέα και ηθοποιών δεν είναι απολύτως διακριτά, καθώς ο ένας αναλαμβάνει την ιδιότητα του άλλου πολλές φορές μέσα στο έργο. Το κοινό αποκτά το προνόμιο της θέασης πίσω από τα παρασκήνια αφού έχει τη δυνατότητα να εξετάζει τη σύνθεση μίας παράστασης μέσα στο πλαίσιο της παράστασης αλλά και να αντιλαμβάνεται τη λειτουργία που αποκτά το κοστούμι μέσα σε αυτή, από την αλληλεπίδραση που έχει με τον χαρακτήρα. Το κοστούμι λαμβάνει μία δυναμική με μεταθεατρικές προεκτάσεις σε σχέση με το ρόλο που πλαισιώνει. Η μεταθεατρικότητα λοιπόν, γίνεται φανερή μέσα από τις αναφορές που κάνουν εμφανώς, οι ήρωες γύρω από τους ρόλους που πλάθουν και αναπαριστούν, τις μεταμφιέσεις και τις συνεχείς εναλλαγές των κοστούμιών που λαμβάνουν χώρα στη σκηνή, με στόχο την επίτευξη του επιδιωκόμενου κωμικού αποτελέσματος, αφήνοντας πάντα ένα έμμεσο ή άμεσο σχόλιο για το θέατρο μέσα στο θέατρο.

5. ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΩΝ *ΒΑΚΧΩΝ* ΚΑΙ ΤΩΝ *ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΩΝ* ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑΣ.

5.1 Ο Συνεκτικός θεματικός κρίκος των *Βακχών* και των *Θεσμοφοριαζουσών*.

Προτού συναχθούν συμπεράσματα που να προκύπτουν από τη συγκριτική αποτίμηση συγκεκριμένων μεταθεατρικών σκηνών ανάμεσα στα δύο δραματικά είδη, σκόπιμο κρίνεται να επισημανθεί ο συνεκτικός θεματικός κρίκος που ανιχνεύεται τόσο στις *Βάκχες* όσο και στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Τα δύο αυτά έργα τέθηκαν στο κέντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος της παρούσης εργασίας λόγω κάποιων κοινών θεματικών μοτίβων αλλά και θεατρικών σκηνών που παρουσιάζουν μία κοινή προβληματική. Το ενδιαφέρον συνίσταται κυρίως στο γεγονός πως πρόκειται για δύο διαφορετικά δραματικά είδη, που έχουν τις δικές τους συμβάσεις όπως αναλύθηκε εκτενώς στο πρώτο κεφάλαιο. Ωστόσο φαίνεται να πραγματεύονται κάποια κοινά ζητήματα όπως αυτά, της ανατροπής της καθεστηκυίας τάξης, της παράβασης του πεδίου δράσης του άλλου, της γυναικείας αναπαράστασης και μίμησης. Επίσης, το τελετουργικό υπόβαθρο των δύο έργων αποτελεί τη βάση γύρω από την οποία συνυφαίνεται και διαπλέκεται τόσο η κωμική όσο και η τραγική πλοκή, άρα συνδέεται άρρηκτα με την ερμηνεία τους.

Αρχικά, όσον αφορά στις *Βάκχες* καμία άλλη τραγωδία δεν έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον τόσο επισταμένα σχετικά με τη γυναικεία αναπαράσταση. Παρατηρείται πως σκιαγραφείται και αποδίδεται με μεγάλη ενάργεια η γυναικεία έξαρση που συνδέεται με τη διονυσιακή θρησκεία και την τελετουργία. Εμφανώς, στις *Βάκχες* σημειώνεται μία κοινωνική τομή και ανατροπή με τις γυναίκες να αποκτούν δύναμη, παραβιάζοντας τα προκαθορισμένα όρια σε μία κοινωνία που κυριαρχείται από άνδρες. Πέραν της πραγμάτευσης της διονυσιακής θρησκείας και το σχέδιο εκδικήσεως του θεού προς τους άπιστους, στις *Βάκχες* τίγονται και άλλα ζητήματα και αυτά αφορούν την απειλητική σύγκυση των δύο φύλων, δηλαδή του αρσενικού και θηλυκού ρόλου αναδεικνύοντας τις σκοτεινές προεκτάσεις που λαμβάνει αυτή η σύγκυση στο πλαίσιο του μύθου. Μπορεί να υποστηριχθεί πως συντελείται μία

κοινωνική και πολιτισμική ανατροπή καρναβαλικού τύπου³⁵⁰ η οποία απαντάται κυρίως στις κωμωδίες του Αριστοφάνη.³⁵¹ Ο Διόνυσος είναι ο υποκινητής αυτής της ανατροπής, καθώς είναι ο θεός που καταρρίπτει τη σοβαρή διάκριση και τον διαχωρισμό των κοινωνικών ρόλων σε αυτήν την εξαιρετικά στρωματοποιημένη κοινωνία. Είναι ο θεός που επιθυμεί να ενσωματώσει με όλες τις τιμές στο κέντρο του κοινωνικού οργανισμού την ετερότητα, ο ίδιος είχε πολλές θηλυκές ιδιότητες, ήταν θηλύμορφος, και το παράδοξο ήταν ότι λατρευόταν σε φαλλικές πομπές.³⁵² Η απελευθέρωση από τον έλεγχο και την πειθαρχία των ανδρών πολιτών γινόταν σε μία ατμόσφαιρα μυστηριακή, δια μέσω της μουσικής και της τέχνης. Αντιστοίχως, το ίδιο μοτίβο της παράβασης αλλά και του καρναβαλικού τύπου ανατροπή, παρατηρείται στις *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου οι παραδοσιακοί και κοινωνικοί ρόλοι και νόρμες αντιστρέφονται με τις γυναίκες να σημειώνουν μία κοινωνική επανάσταση, έχοντας τον πρώτο λόγο κατά των ανδρών, σε έναν χώρο που εθιμοτυπικά συνδέεται με τη δράση του ανδρικού φύλου.

Στην πραγματικότητα, η επανάσταση αυτή ήταν στενά οριοθετημένη στο πλαίσιο μίας συγκεκριμένης θρησκευτικής τελετουργίας πράγμα που την καθιστούσε ακίνδυνη. Στη σφαίρα όμως του κωμικού, οι άνδρες έχουν μετατραπεί σε αβοήθητες και εξαρτημένες γυναίκες, όπου παρακαλούν να διασωθούν από την ατίμωση, καθώς οι γυναίκες παίρνουν τον έλεγχο της κατάστασης, συγχωρώντας την ανδρική παραβατικότητα από τη θέση της εξουσίας.³⁵³ Στις *Θεσμοφοριάζουσες* αναπαρίσταται η γυναικεία εορτή προς τιμήν της Δήμητρας και της Περσεφόνης, η οποία λαμβάνει χώρα στο κέντρο της πόλης σε αντίθεση με τον Χορό των γυναικών βακχών που ως τιμωρία έχουν μεταφερθεί έξω από την πόλη υπό βακχική μανία. Επίσης, η γυναικεία εορτή του Θεσμοφορίου επειδή συνδέεται με τη γυναικεία γονιμότητα είχε συμβολικά θετικό πρόσημο. Η είσοδός τους στο Θεσμοφόριο κατοχυρώνεται από τους άνδρες στο πλαίσιο της δημόσιας σφαίρας, λόγω του ότι γιορτάζονταν ο γάμος, από εκείνες εξαρτιόνταν η ευφορία των καρπών και η διαίωσιση του οίκου ενώ η

³⁵⁰Μπαχτίν (2017) 9-13.

³⁵¹Platter (2007) 1. «Έχει αναγνωρισθεί ότι το έργο του Mikhail Bakhtin έχει προσφέρει μία άλλη οπτική στη μελέτη των κωμωδιών του Αριστοφάνη. Το έργο του *Rabelai and his world* είναι γνωστό για την ιδέα της καρναβαλικής συνείδησης, όπου αποτελεί την προσωρινή ανατροπή της καθημερινής ζωής, τέτοιες καρναβαλικές δράσεις, σύμφωνα με τον Bakhtin, καθοδηγούνται από τη λαϊκή κουλτούρα του κοινού λαού και γίνονται ανεκτά από την επίσημη κουλτούρα, η οποία θα μπορούσε να καταστείλει σε μεγάλο βαθμό.

³⁵²Segal (1997) 368.

³⁵³Hubbard (1991) 183.

κίνηση των μαινάδων από το κέντρο της πόλης στους εξωτερικούς χώρους των βουνών ελλόχευε κινδύνους, επειδή αυτές σφετερίζονταν τον ρόλο των ανδρών.

Ωστόσο, και στα δύο έργα παρατηρείται πως η συλλογική δύναμη των γυναικών κυμαίνεται ενάντια των ανδρών, γεγονός που εγείρει ερωτήματα σχετικά με τα όρια ανάμεσα στον οίκο και τον δημόσιο χώρο, καθώς προκαλείται μία κοινωνική εξάρθρωση από μέσα προς τα έξω. Μπορεί να υποστηριχθεί, όμως πως το ένα έργο αποτελεί αντανάκλαση του άλλου έργου. Παρά τις διαφορές ως προς το τελετουργικό υπόστρωμα, στις *Θεσμοφοριάζουσες* τίθενται τα όρια του κοινωνικά αποδεκτού, τα οποία είναι απόλυτα προκαθορισμένα και περιχαρακωμένα, και αυτό επαληθεύεται μέσα από το γεγονός ότι οι αναπαραστάσεις των κοινωνικών ρόλων παρουσιάζονται στον αντίποδα της κοινωνικής πραγματικότητας, όπως συμβαίνει και στις *Βάκχες*. Επίσης, ένα ακόμη κοινό μοτίβο που μπορεί να επισημανθεί είναι αυτό της αιχμαλωσίας και της διάσωσης που παρατηρείται έντονα στις *Βάκχες*. Ο Διόνυσος αιχμαλωτίζεται από τον εχθρό του, ωστόσο τελικώς διασώζεται, τιμώντας τον. Αντίστοιχες στρατηγικές διάσωσης ξεδιπλώνονται και στις *Θεσμοφοριάζουσες* και εκφράζονται, από τη μία μέσω αυτού του διονυσιακού μοτίβου αυτοαπελευθέρωσης και τιμωρίας των εχθρών, και από την άλλη μέσω της Δήμητρας-Θεσμοφόρου, που μέσω της συνεργασίας επέρχεται η συμφιλίωση.³⁵⁴

5.1.1 Η λειτουργία της μίμησης και της μεταμφίεσης στις *Βάκχες* και στις *Θεσμοφοριάζουσες*.

Σπάνιες φορές, στην ελληνική τραγωδία η σημασία μίας σκηνής συνδέεται ερμηνευτικά και έχει άμεση συνάρτηση με τις αλλαγές κοστουμιών που κάνει ένας χαρακτήρας. Το αντίθετο φυσικά συμβαίνει με την αρχαία κωμωδία, όπου οι μεταμφιέσεις και οι εναλλασσόμενες αλλαγές κοστουμιών συνιστούν αναπόσπαστο μοτίβο, καθώς αυτές οι αλλαγές συμβαίνουν σκοπίμως με στόχο την εξαπάτηση, την πραγματοποίηση μίας διαφυγής, την αναγέννηση ή την αποκατάσταση της ηρωικής φήμης. Πολλές φορές, η μεταμφίεση στοιχείο χαρακτηριστικό των *Θεσμοφοριαζουσών* συνδέεται και με τον χαρακτήρα του ήρωα. Συνήθως οι ήρωες αυτοί είναι αφελείς και για αυτό θυματοποιούνται, όπως στην περίπτωση του ηλικιωμένου-Συγγενή του Ευριπίδη. Ενώ, στην περίπτωση του εκθηλυμένου

³⁵⁴Tzanetou (2002) 331.

Αγάθωνα, προτάσσεται μέσω των πολλαπλών μεταμφίεσεων το στοιχείο της μίμησης ως εγγενές στοιχείο της θεατρικής διαδικασίας. Όπως επίσης προβάλλεται η σημασία των θεατρικών αντικείμενων που παραπέμπουν στον αντίστοιχο ρόλο, ώστε αυτός να ολοκληρωθεί επιτυχώς. Στην τραγωδία, όπως αποδείχθηκε από την ανάλυση των *Βακχών*, η μεταμφίεση αρχικά αποτελεί μία μηχανή, ένα τέχνασμα του χαρακτήρα με στόχο να εξαπατήσει άλλους χαρακτήρες μέσα στο έργο. Αυτό επιβεβαιώνεται στη μεταμφίεση του θεού-Διόνυσου σε θνητό, ο ίδιος ενδύεται κουρελιασμένα ρούχα και υποδύεται τον θνητό με στόχο, πρώτον να αποκρύψει τη θεϊκή του ταυτότητα και ύστερα να εξαπατήσει τους γύρω του, και αυτό για να ελέγξει την πίστη τους προς το πρόσωπό του. Το παράδοξο είναι πως στο στίχο 353, ο Πενθέας θα τονίσει τη θηλυκή εμφάνιση που έχει ο Ξένος (*τὸν θηλύμορφον ξένον*), συνεπώς στο στίχο 54 (*μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν*) όπου ο Διόνυσος αναφέρει πως υιοθέτησε το παρουσιαστικό άνδρα θνητού θα έπρεπε πιθανώς να προκαλεί ένα μειδίαμα στα χείλη των θεατών και κάποιο ξάφνιασμα ως προς την αμφισημία της εικόνας και των λόγων του. Η εμφάνιση του παραπέμπει στην αντίστοιχη εμφάνιση του κωμικού χαρακτήρα των *Θεσμοφοριαζουσών*, Αγάθωνα.

Η μεταθεατρικότητα αυτής της μεταμφίεσης είναι προφανής, αφού το κοινό είναι ενημερωμένο και κατά κάποιον τρόπο αντιλαμβάνεται διαφορετικά τη δράση του πρώτου χαρακτήρα, που κάποιες φορές ενέχει και το στοιχείο της συνενοχής. Παρόλο αυτά, παρατηρούμε πως τόσο στις *Βάκχες* όσο και στις *Θεσμοφοριάζουσες* η μεταμφίεση και η μεταμόρφωση συνιστούν στοιχεία που ενέχουν ένα βαθύτερο ερμηνευτικό υπόστρωμα δεν γίνονται μόνο για να σατιριστούν ή να γελοιοποιηθούν οι χαρακτήρες. Στην περίπτωση των *Βακχών*, ο Διόνυσος, ο οποίος δεν χάνει ποτέ την ιδιότητα του προστάτη του θεάτρου, ως πρωταγωνιστής του έργου εφιστά την προσοχή των θεατών στη μεταμόρφωση των πιστών του και υπογραμμίζει τη σημασία που λαμβάνει το τελετουργικό ένδυμα, στην κατανόηση αλλά και στην συνένωση του πιστού με τον ίδιο. Όπως σημειώνει η Lada-Richards το τελετουργικό ένδυμα προσφέρει στην ακόλουθη του Διονύσου μία νέα κοινωνική και θρησκευτική ταυτότητα και αυτό γιατί την αποσπά από την κόσμο της πραγματικότητας και την ανυψώνει στο μυθικό περιβάλλον του Διονύσου. Ανεξάρτητα λοιπόν, από την εσωτερική της διάθεση, η γυναίκα της πόλης που θα ενδυθεί την τελετουργική σκευή, λαμβάνει συμβολικά στα μάτια της κοινότητας που την παρακολουθεί τη θέση μίας

μανιασμένης διονυσιακής νύμφης.³⁵⁵ Εξάλλου, ο ίδιος ο Διόνυσος, είναι ένα πολυπρόσωπο και μέσα στο έργο παρατηρείται αυτή η εναλλαγή των ταυτοτήτων, πότε παίρνει τη μορφή του θνητού, πότε τη μορφή του ζώου(ταύρος-φίδι), πότε τη θεϊκή του μορφή. Συνεπώς και οι χαρακτήρες είτε ως πιστοί είτε ως άπιστοι ωθούνται σε αυτό το παιχνίδι υιοθέτησης των πολλών ταυτοτήτων.

Η μεταμφίεση στις *Βάκχες* ενέχει λοιπόν, το στοιχείο της μεταμόρφωσης είτε για λόγους θρησκευτικούς είτε για λόγους τιμωρίας. Η μεταμόρφωση προωθεί τη συγκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του υποκειμένου, άρα της απώλειας, εν μέρει του πραγματικού εαυτού. Όπως είδαμε, η διονυσιακή λατρεία καταρρίπτει τα ταξικά και σεξουαλικά όρια, οι άνδρες εκθηλώνονται μέσω των μεταμφιέσεων και οι γυναίκες συμπεριφέρονται με ελευθεριότητα που δεν αρμόζει στο φύλο τους. Από τη μία λοιπόν, η αλλαγή του κοστουμιού συμβάλλει στην κατανόηση της τελετουργίας του θεού. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα στις *Βάκχες* αποτελεί η ένδυση των ηλικιωμένων Κάδμου και Τειρεσία με τη βακχική στολή. Οι ίδιοι όπως δηλώνουν στο στίχο 324 θα φορέσουν φύλλα κισσού και θα χορέψουν προς τιμήν του Βάκχου. Η σκηνή αυτή αποπνέει μία κωμικότητα λόγω της αντίθεσης που θα δημιουργείται ανάμεσα στη σωματική αδυναμία λόγω της ηλικίας από τη μία, και της μάσκας της νεότητας και του ενθουσιασμού, που θα φορούν οι ηλικιωμένοι από την άλλη. Η μεταμφίεση αυτή, μπορεί να συγκριθεί ως προς το θεατρικό αποτέλεσμα με τη σκηνή της μεταμφίεσης του ηλικιωμένου Συγγενή στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Το αταίριαστο γυναικείο κοστούμι με τη φύση του και την ηλικία του προμηνύει την αποτυχία της μεταμφίεσης, ακολούθως, την αποκάλυψη του στη γυναικεία τελετουργία, φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με τις συνέπειες αυτής της μεταμφίεσης. Αντιστοίχως, ο Κάδμος στην τελική σκηνή, έρχεται αντιμέτωπος με τον τραγικό ρόλο που έχει υιοθετήσει μέσα από το τελετουργικό ένδυμα.

Η μεταμφίεση του Κάδμου, προετοιμάζει την εμβληματική σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα, η οποία έχει θεωρηθεί από κάποιους μελετητές σαν ο Ευριπίδης να ξαναδουλεύει την κωμική σκηνή της μεταμφίεσης των *Θεσμοφοριαζουσών*, δίνοντας όμως μία τραγική προοπτική σε αυτή. Ο ισχυρισμός αυτός έχει μία λογική βάση, κατά την άποψή μου. Ο Ευριπίδης είναι ένας από τους αγαπημένους σατιρικούς στόχους του Αριστοφάνη στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ο δραματικός ποιητής είναι ο κεντρικός ήρωας του έργου, ενώ οι τραγωδίες του

³⁵⁵ Lada-Richards (1999) 332-333.

παρωδούνται. Στη σκηνή της μεταμφίεσης του Συγγενή του, ο ίδιος επιμελείται τη μεταμφίεση του σε γυναίκα με τη σύμπραξη του θηλυπρεπούς Αγάθωνα. Στις *Βάκχες*, ως δημιουργός πλέον, είναι σαν να συνδιαλέγεται με το κωμικό έργο, σαν να υιοθετεί στοιχεία και να τα προσαρμόζει ανάλογα με τις επιδιώξεις της τραγικής πλοκής και τις δραματικές συμβάσεις του είδους του. Οι διαφορές ανάμεσα στα δύο δραματικά είδη απαιτούν την ενσωμάτωση της συγκεκριμένης σκηνής στην τραγωδία, σαφώς παραλλαγμένης. Ωστόσο, αυτό όπως επιβεβαιώθηκε και στην ανάλυση δεν αμβλύνει τη μεταθεατρική της διάσταση.

Κάποιοι διατείνονται στο ότι η σκηνή της μεταμφίεσης του Πενθέα διαφέρει από την αντίστοιχη αυτή αριστοφανική σκηνή των *Θεσμοφοριαζουσών* με τον Συγγενή του Ευριπίδη.³⁵⁶ Αρχικά, εντοπίζεται ένα κοινό τέχνασμα, αυτό της μεταμφίεσης ενός άνδρα, ώστε να παρεισφρήσει λαθραία σε μυστικές γυναικείες τελετές, όπου η είσοδός τους είναι αυστηρώς απαγορευμένη. Επίσης, το δεύτερο κοινό μεταξύ των δύο σκηνών συνιστά το στοιχείο της θέασης, καθώς τόσο ο αριστοφανικός όσο και ο ευριπίδειος ήρωας επιθυμούν να δουν και να ακούσουν, και ο μόνος τρόπος επίτευξης αυτού, είναι η μεταμφίεση. Η διαφορά ανάμεσα στις δύο σκηνές εντοπίζεται στο ότι στις *Θεσμοφοριαζούσες* προβάλλεται επί σκηνής η διαδικασία της μεταμφίεσης του Συγγενή σε γυναίκα, σε αντίθεση με τη μεταμφίεση του Πενθέα, ο οποίος εξέρχεται από το παλάτι ντυμένος με τη στολή βάκχης, διατηρώντας κατά κάποιον τρόπο τη δραματική σύμβαση. Παρόλο που, σπανίζει η άμεση παρουσίαση σκηνών μεταμφίεσης στην τραγωδία, εδώ φαίνεται ο Ευριπίδης να παίζει αισθητά με τα όρια. Από τη μία, η μεταμφίεση πραγματοποιείται εκτός σκηνής, από την άλλη ο Διώνυσος επιμελείται τις τελευταίες λεπτομέρειες της εμφάνισης του Πενθέα, δίνοντας την αίσθηση της επανάληψης της σκηνής. Ενώ, ο ίδιος ο Πενθέας περιγράφει τη συμπεριφορά του μέσα στο παλάτι. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει *μέσα σαν ήμουν και κουνούσα τα μαλλιά μου πάνω κάτω//χοροπηδώντας σαν βάκχη τη μετακίνησα από τη θέση της*. (*Βακχ.* 930-931) εδώ φαίνεται πως όχι μόνο έχει αποδεχθεί τη νέα του εμφάνιση, αλλά κάνει και πρόβα τον καινούργιο του ρόλο, προσπαθώντας να προσαρμόσει το κοστούμι του σαν ηθοποιός. Επίσης ο όρος (*ἔνδον*) εμπεριέχει μεταθεατρικά στοιχεία, αφού δίνει πληροφορίες για το τι συμβαίνει στο εσωτερικό της σκηνής του θεάτρου. Η προσπάθεια να προσαρμοστεί στον ρόλο του, παραπέμπει στις αισθητικές θεωρίες που εκφράζει ο δραματικός ποιητής Αγάθων

³⁵⁶ Στεφανής (2018) 94.

σχετικά με του ρόλους που αναπαριστά. Ο Πενθέας επιθυμεί να προσδώσει αληθοφάνεια στον ρόλο που πρόκειται να αναπαραστήσει, προτάσσοντας το στοιχείο της μίμησης ως το κυρίαρχο στοιχείο της σκηνής. Η μεταθεατρικότητα της τραγικής σκηνής έγκειται στο ότι το κοινό έχει συνείδηση της θεατρικής ψευδαίσθησης, εστιάζοντας την προσοχή στο θέαμα της εμφάνισης και της πραγματικότητας. Ενώ στη σκηνή της μεταμφίεσης του Συγγενή, η δραματική ψευδαίσθηση εμφανώς διασπάται, μιας και οι συμβάσεις του κωμικού είδους το επιτρέπουν.

Επίσης, ένα ακόμη κοινό στοιχείο που εντοπίζεται ανάμεσα στα δύο έργα είναι αυτό της αποκάλυψης της δραματικής σύμβασης, η οποία επιτάσσει την αναπαράσταση των γυναικείων ρόλων από άνδρες.³⁵⁷Καθοριστικό στοιχείο και ένδειξη της συμβατικής φύσης συνιστά αυτή η ένδυση του άνδρα ηθοποιού με γυναικεία ρούχα, προκειμένου να αποδώσει τους γυναικείους ρόλους. Στο τέλος, και οι δύο ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με τις συνέπειες της μεταμφίεσής τους όπως είδαμε, ενώ το κοστουμί λαμβάνει μεταθεατρικές διαστάσεις λόγω του ότι αποτελεί ένα σύμβολο, ένα σημείο αναφοράς για τους θεατές που γνωρίζουν πως οι ίδιοι υποδύονται έναν γυναικείο ρόλο και αναμένουν την αποκάλυψη. Η αποκάλυψη έχει και για τους δύο τις αντίστοιχες επιπτώσεις. Ο Συγγενής γελοιοποιείται και προσπαθεί να μηχανευτεί τρόπους που θα τον διασώσουν, ενώ ο Πενθέας έρχεται αντιμέτωπος με την τραγική του τιμωρία. Στην ουσία, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως στις *Βάκχες* η μεταμφίεση και το κοστουμί συνδέονται, πρωτίστως με την τελετουργία, και ύστερα με το θέατρο, καθώς η τελετουργία είναι συνυφασμένη με τη θεατρική δράση. Η μεταμφίεση του Πενθέα είναι εντελώς συνδεδεμένη με το θρησκευτικό θέμα της τραγωδίας, που είναι η διονυσιακή λατρεία και τελετουργία. Επιπλέον, η ανδρόγυνη μορφή αποτελεί κεντρική πτυχή των θεοτήτων της βλάστησης και της γονιμότητας με τη μεταμφίεση να αποτελεί το ουσιαστικό μέρος της λατρείας τους³⁵⁸. Ο Διόνυσος εξάλλου εκφράζει αυτήν την ανδρόγυνη μορφή μέσα από την αμφίσημη παρουσία του, συνεπώς η θηλυπρέπεια και η μεταμφίεση των ακόλουθων πιστών, συνταυτίζονται με αυτή του θεού.³⁵⁹ Η θηλυπρεπής εμφάνιση του Διονύσου,

³⁵⁷Για μία αναλυτική πραγμάτευση του θέματος σχετικά με τη δραματική σύμβαση βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου (630-638) 2011.

³⁵⁸Muecke (1982) 31.

³⁵⁹Dodds (2004) 178 « Η θηλυπρέπεια του Διονύσου (*θηλύμορφον* 353) δεν είναι εν τούτοις επινόηση του Ευριπίδη. Ο Αριστοφάνης παραθέτει από του *Ηδωνούς* του Αισχύλου(*Θεσμ.*134) την ερώτηση *ποδαπός ο γύννις;* που απευθύνεται στον αιχμάλωτο Διον. Στην κωμωδία φορά τον γυναικείο κροκωτόν (*Αριστοφ. Βάτρ.*46) και τον χλευάζουν για την θηλυπρέπεια του. Πρβ. επίσης Ησύχ. Διονύς ο γυναικείας και παραθήλυς. Στην ζωγραφική και την γλυπτική ο εξιδανικευμένος γενειοφόρος θεός της

ήταν αυτή που παρακίνησε και τελικώς έπεισε τον Πενθέα στο να ενδυθεί τη γυναικεία στολή και να καταστεί ένας από τους ακόλουθούς του. Σε αυτό το σημείο υπάρχει μία αντιστοιχία ανάμεσα στους δύο, ο Διόνυσος ως Ξένος μεταμφιέζεται από θεό σε άνθρωπο, ενώ ο Πενθέας αργότερα θα είναι ένας άνδρας μεταμφιεσμένος αλλά επίσης και ένας άνθρωπος που αυτή του η μεταμφίεση του δίνει μία θεϊκή ιδιότητα, καθώς εν μέρει ταυτίζεται με τον Διόνυσο.³⁶⁰ Ο Ευριπίδης εντέχνως δημιουργεί μία σκηνή με πολλές ομοιότητες με την προγενέστερη σκηνή των *Θεσμοφοριαζουσών*, προσδίδοντάς της έναν περισσότερο θρησκευτικό χαρακτήρα και λιγότερο θεατρικό. Εντούτοις, η αναπαράσταση και η μίμηση αναδεικνύονται εμφανώς, καθώς ο Πενθέας λαμβάνει τον ρόλο του ηθοποιού-μυομένου, ενώ ο Διόνυσος τον ρόλο του μύστη-σκηνοθέτη. Αυτό φυσικά, θα γίνεται εμφανές στο κοινό που στην ουσία παρακολουθεί την υιοθέτηση ενός ρόλου μέσα στο πλαίσιο ενός άλλου ρόλου, ο οποίος είναι εκ διαμέτρου αντίθετος από τον πρώτο. Στο στίχο 831, ο Διόνυσος θα απλώσει τα μαλλιά του βασιλιά Πενθέα, ώστε να τον κάνει να μοιάζει με γυναίκα. Η περιγραφή αυτή, παραπέμπει στην εμφάνιση του Διονύσου, στην ανάλογη σκηνή κατά τη συνάντησή του με τον Πενθέα που τον έφεραν ενώπιόν του, συνεπώς όπως ο Συγγενής, έτσι και ο Πενθέας υιοθετούν τη θηλυπρεπή εμφάνιση του προκατόχου τους.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες* παρατηρείται το αντίθετο, δίνεται έμφαση στο θέατρο και ύστερα στην τελετουργία. Αυτό επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι ο Αγάθων είναι ένας δραματικός ποιητής που συνθέτει έργα και ρόλους που ο ίδιος ύστερα αναπαριστά, ενώ ο Συγγενής μεταμφιέζεται επί σκηνής φορώντας τα ενδύματα του ίδιου του Αγάθωνα, προσπαθώντας να μιμηθεί τη γυναίκα όσο πιο πειστικά γίνεται. Η αναπαράσταση, η μίμηση και η πειθώ είναι στοιχεία απαραίτητα στη θεατρική διαδικασία και αυτά βλέπουμε να προβάλλονται εμφανώς σε αυτήν τη σκηνή. Ο Συγγενής προσπαθεί να προσαρμόσει τους τρόπους του στον νέο του ρόλο, δηλαδή να αποκτήσει μία βιωματική γνώση του ρόλου, ώστε να τον αποδώσει με μεγαλύτερη αληθοφάνεια στην παράσταση που θα δώσει στη γυναικεία τελετουργία. Έπειτα, το ένδυμα που φορά ο Συγγενής, ο γυναικείος κροκωτός χιτώνας έχει συνδεθεί με τις λατρευτικές εκδηλώσεις, καθώς το φορούσαν οι γυναίκες σε γιορτές. Συνεπώς, λαμβάνει μία σημειωτική λειτουργία, η οποία συνδέεται με τον τελετουργικό χώρο,

αρχαϊκής και κλασσικής τέχνης αρχίζει να αντικαθίσταται από ένα χαριτωμένο αγένειο νεαρό, του οποίου τα χαρακτηριστικά και το περίγραμμα δείχνουν ήδη κάτι από τον θηλυπρεπή χαρακτήρα.

³⁶⁰ Theodoridou (2008) 79.

στον οποίο πρόκειται να παρεισφρήσει κρυφά. Ο Συγγενής θα αξιοποιήσει το τελετουργικό του ένδυμα κατά τα τελετουργικά δρώμενα της γιορτής των Θεσμοφορίων, στα οποία θα μετάσχει.³⁶¹

Το ίδιο συμβαίνει και με το τελετουργικό ένδυμα του Πενθέα. Ύστερα, και στα δύο έργα παρατηρείται πως το σώμα αποτελεί ένα μέσο πειράματος. Από τη μία ο Συγγενής όχι μόνο μεταμφιέζεται εξωτερικά σε γυναίκα, φορώντας γυναικεία ρούχα, αλλά αποκρύπτει το φαλλό του και καψαλίζει τις ανδρικές τρίχες του, χαρακτηριστικό πολιτισμικό γνώρισμα της έμφυλης ταυτότητάς του, ενώ ύστερα στην αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας ξεγυμνώνεται, γεγονός που τον καθιστά αντικείμενο θέασης και γελοιοποίησης για δεύτερη φορά στους θεατές. Ο ίδιος από θεατής μετατρέπεται σε θέαμα και το σώμα του εκτίθεται ως το τεκμήριο της αποτυχημένης μεταμφίεσής του. Αντίστοιχα, το ίδιο παρατηρείται και στη σκηνή του Πενθέα, το σώμα του Πενθέα προβάλλεται ως μέσο πειράματος, ο ίδιος αλλάζει κοστούμι, προσπαθεί να μιμηθεί όσο πιο πειστικά γίνεται τη μαινάδα, ύστερα ακολουθεί η δημόσια πομπή μέσα στην πόλη και τέλος η σκηνή όπου γίνεται αντιληπτός από τις βάκχες. Ο διακαής πόθος του να τις δει, να τις παρακολουθήσει τον οδηγεί στο θάνατο. Ο Πενθέας ως μαινάδα γίνεται το θέαμα όχι μόνο των μανιασμένων γυναικών αλλά και των θεατών των εσωτερικών και εξωτερικών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Διόνυσος στο στίχο 855 *θέλω να προξενήσει γέλια στους Θηβαίους καθώς θα οδηγείται μέσα από την πόλη με μορφή γυναίκας, αυτός που προηγουμένως προκαλούσε φόβο με τις απειλές του*. Στο τέλος ο διαμελισμός του σώματός του, αποτελεί την απόδειξη αυτού του πειράματος, θεατρικά το μόνο που απομένει δεν είναι τίποτα άλλο, παρά σχισμένα κομμάτια ρούχων, τα υπολείμματα ενός κοστούμιού.

Οι θεατές λοιπόν και στην κωμική σκηνή αλλά και στην τραγική εκδοχή της, παρακολουθούν ένα παρόμοιο θέαμα, το δυνατό αρσενικό που αρχικά βρίσκεται σε θέση ισχύος και σατιρίζει τη θηλυπρέπεια, να υιοθετεί αρχικά αυτή τη γυναικεία εμφάνιση, έπειτα να χειραγωγείται αλλά και να γελοιοποιείται δύο φορές από αυτό που προηγουμένως κατέκρινε. Η θέαση, η οποία αποτελεί έναν ξεκάθαρο μεταθεατρικό υπαινιγμό αποτελεί στοιχείο που αναδεικνύεται και προβάλλεται, εξίσου στα δύο έργα. Συνεπώς, από όλα τα παραπάνω εξάγεται το συμπέρασμα πως στις *Βάκχες* δραματική ψευδαίσθηση δεν διασπάται εμφανώς, επαναπροσδιορίζεται

³⁶¹ Φουντουλάκης (2008) 492.

κατά κάποιον τρόπο, καθώς ο Ευριπίδης γνωστός για τους νεωτερισμούς του, από τη μία διατηρεί τις δραματικές συμβάσεις του είδους, από την άλλη παίζει με τα αντιληπτά όρια της ψευδαίσθησης και της πραγματικότητας. Οι θεατές αναμφισβήτητα καθίστανται πρωταγωνιστές αυτού του θεάματος, μιάς και ο ίδιος ο Ευριπίδης υπενθυμίζει άρρητα, τον ρόλο τους αυτόν. Από την άλλη, στις *Θεσμοφοριάζουσες* η διάσπαση της δραματικής ψευδαίσθησης είναι προφανής, ο Αριστοφάνης εκθέτει επί σκηνής τους μηχανισμούς δημιουργίας ενός ρόλου αλλά και απομυθοποιεί εμφανώς την υποκριτική διαδικασία. Έπειτα, ο Διόνυσος ως θεός τόσο της κωμωδίας όσο και της τραγωδίας είναι αυτός που μπορεί να διαλύει και να ξεπερνά τα όρια ανάμεσα στο κωμικό και το τραγικό είδος, πόσο μάλλον σε ένα έργο που αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο.

5.1.2 Η σύγκριση της αυτοαναφορικότητας στις *Βάκχες* και στις *Θεσμοφοριάζουσες*.

Συνεξετάζοντας τις *Βάκχες* και τις *Θεσμοφοριάζουσες* παρατηρούμε πως η αυτοαναφορικότητα και η αυτοσυνειδησία, χαρακτηριστικά του μεταθέατρου, αποτελούν έναν από τους πιο βασικούς πυλώνες των έργων αυτών. Οι συμβάσεις της τραγωδίας δεν επέτρεπαν εμφανώς, αυτήν την κατάλυση του θεατρικού πλαισίου, δηλαδή την άμεση αποστροφή προς τους θεατές ή άλλες μορφές θεατρικής αυτοαναφορικότητας που μπορούσε να αξιοποιήσει η αρχαία κωμωδία³⁶². Ωστόσο στις ευριπίδειες τραγωδίες, και συγκεκριμένα στις *Βάκχες*, στον πρόλογο δίνεται η αίσθηση πως ο θεός Διόνυσος απευθύνεται προς τους θεατές, κατατοπίζοντάς τους για όσα πρόκειται να επακολουθήσουν.³⁶³ Αφού αυτοπαρουσιάζεται, παρέχει πληροφορίες για τη θεϊκή καταγωγή του, τους καθιστά ενήμερους για τη μεταμφίεση του σε θνητό, στοιχείο μεταθεατρικό, καθώς το επαναλαμβάνει εμφατικά, ώστε να γίνει κατανοητό σε κάθε θεατή, ενώ στους στίχους 55-63 όπου ο Διόνυσος προσφωνεί τις Λυδές γυναίκες του Χορού, πληροφορώντας τες για τις μελλοντικές του κινήσεις είναι σαν να απευθύνεται συγχρόνως στο κοινό, το οποίο και ενημερώνει. Οι

³⁶² Burian (2012) 298.

³⁶³ Για μία ευρύτερη εξέταση της θεατρικής αυτής πρακτικής, της προσφώνησης προς τους θεατές βλ. Γακοπούλου, η οποία θεωρεί πως οι θεατρικές αυτές πρακτικές υπόκεινται εξ'ολοκλήρου στις δραματικές συμβάσεις της αρχαιότητας. Γακοπούλου (2010) 57-102. Και Ιακώβ (2004) 54-58, που υποστηρίζει πως ο θεϊκός πρόλογος αποτελεί ένα επικό αφηγηματικό τέχνασμα.

πρόλογοι των θεών στον Ευριπίδη³⁶⁴ λαμβάνουν έναν κατά κάποιον τρόπο, σκηνοθετικό ρόλο, και αυτός ο ρόλος επαληθεύεται στις *Βάκχες*, καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Ο Διόνυσος υποκινεί τη δράση και αναμειγνύεται μέσα σε αυτή ως το κυρίαρχο δρων πρόσωπο, ενώ στο τέλος γίνονται φανερές προς τους θεατές οι αξιώσεις του για απόδειξη της θεϊκής του καταγωγής. Ο θεός αυτοαποκαλύπτεται, παίρνοντας τη γνωστή λατρευτική του μορφή. Όπως υποστηρίζει ο Bain υπάρχουν περιπτώσεις στην αρχαία τραγωδία που δίνεται η εντύπωση πως υπάρχει κάποια άμεση επικοινωνία ανάμεσα στον ηθοποιό και στο κοινό και στην παραδοχή ότι η διαδικασία αυτή, διεξάγεται στο θέατρο. Αυτό παρατηρείται κυρίως στους θεϊκούς προλόγους του Ευριπίδη, όταν ο ομιλητής ανακοινώνει τις προθέσεις του και τους σκοπούς του³⁶⁵. Ο συγκεκριμένος πρόλογος ενέχει στοιχεία μεταθεατρικά, διότι ο δραματικός ποιητής κατευθύνει την προσοχή των θεατών στους κώδικες και στις συμβάσεις του είδους μέσω του στοιχείου της μεταμφίεσης αλλά και της παράλληλης δράσης του μεταμφιεσμένου θεού στην ανθρώπινη σφαίρα. Επίσης, το αυτοαναφορικό προσωπείο του Διονύσου, όπως αναλύθηκε εκτενώς στο προηγούμενο κεφάλαιο, ξεφεύγει από τις καθιερωμένες δραματικές συμβάσεις, καθώς ο Ευριπίδης εφιστά την προσοχή των θεατών στο αμφίσημο χαμογελαστό προσωπείο, το οποίο λαμβάνει μία αυτοαναφορική λειτουργία όσο εξελίσσεται η πλοκή.

Από την άλλη στις *Θεσμοφοριάζουσες* η αυτοαναφορικότητα γίνεται πιο εμφανής στην παράσταση που διενεργείται στο πλαίσιο της κωμικής παράστασης από τον Αγάθωνα, ο οποίος υποδύεται και τους τρεις ρόλους, ενώ υπογραμμίζεται και στις σκηνές των παρωδιών, όπου γίνονται συνεχείς αναφορές στα ίδια τα έργα μέσω των σκηνοθετικών οδηγιών αλλά και των αναφορών σε θεατρικά μηχανήματα και αντικείμενα αλλά και σε τεχνικούς όρους που παραπέμπουν στο θέατρο και στη θεατρική διαδικασία.³⁶⁶ Συνεπώς, στις *Βάκχες* ανιχνεύεται μία συγκεκριμένη σκηνοθετική δράση του θεού, ο οποίος καθοδηγεί και υποκινεί εξ αρχής τη δράση των ηρώων, εφιστώντας την προσοχή των θεατών σε συγκεκριμένα σημειωτικά θεατρικά στοιχεία, δηλαδή στις μάσκες, στα κοστούμια ακόμη και στη γλώσσα(η θέαση)-που παραπέμπει ξεκάθαρα στην ιδιότητα του θεατή, αλλά παρατηρείται και

³⁶⁴Στεφανής (2018) 208. «Στα σωζόμενα έργα του, υπάρχουν άλλες τέσσερις εμφανίσεις θεϊκών χαρακτήρων (στην *Αλκίση*, στον *Ιππόλυτο*, στις *Τρωάδες* και στον *Ιωνα*) Η εμφάνιση του ειδώλου του Πολυδώρου στην *Εκάβη* έχει παρόμοια λειτουργία.

³⁶⁵Bain (1987) 2. Και Bain (1977).

³⁶⁶Chapman(1987) 2-22.

στις προτροπές που ο ίδιος κάνει. Ο Διόνυσος είναι αυτός που προτρέπει τις βάρκες να δουν τον μεταμφιεσμένο Πενθέα πάνω στο δέντρο και να τον τιμωρήσουν. Η τραγική αυτοαναφορικότητα όπως φαίνεται εντείνει ακόμη περισσότερο το τραγικό, καθώς ο θεατής κινείται ανάμεσα στο δίπολο της μέθεξης που προκαλεί η δραματική ψευδαίσθηση αλλά ταυτοχρόνως και της συνειδητοποίησης των τραγικών σημείων. Από την άλλη, η αυτοαναφορικότητα η οποία είναι σαφέστερα και πιο έκδηλη στις *Θεσμοφοριάζουσες* στοχεύει, όπως καθίσταται φανερό στο να εντείνει το κωμικό, το οποίο είναι αυτοσκοπός, αλλά και στο να προάγει κάποιον ευρύτερο κοινωνικό προβληματισμό στο πλαίσιο της κωμικής πλοκής.

Αναμφισβήτητα, το γεγονός πως ο Συγγενής έχει αυτοσυνειδησία του πρώτου γυναικείου του ρόλου αλλά και των ρόλων που αναλαμβάνει προκειμένου να διασωθεί στις παρωδίες, εντείνουν ακόμη περισσότερο την κωμικότητα της σκηνης, αφού οι θεατές γνωρίζουν τον αρχικό χαρακτήρα, ο οποίος έρχεται σε αντίστιξη με αυτό που ύστερα υποδύεται είτε ο Συγγενής είτε ο Ευριπίδης. Οι θεατές σε όλο το έργο είναι σχεδόν πάντα ενήμεροι για το γεγονός ότι οι ηθοποιοί προσποιούνται πως είναι οι χαρακτήρες που υποδύονται³⁶⁷. Επίσης, η εμφανής αυτοσυνειδησία των ηρώων για τους ρόλους που υποδύονται είτε είναι άνδρες ως γυναίκες στην Παράβαση, είτε άνδρες που μεταμφιέζονται ως γυναίκες (Συγγενής-Ευριπίδης) λειτουργεί ως ένα άμεσο θεατρικό σχόλιο στους άνδρες πολίτες θεατές για το ανδρικό το γυναικείο φύλο³⁶⁸. Φανερά, τα θέματα που πραγματεύονται τόσο οι *Βάρκες* όσο και οι *Θεσμοφοριάζουσες* παρόλο που, ενσωματώνονται στο πλαίσιο της δικής τους πλοκής και δραματικής σύμβασης αναδεικνύονται μέσω αυτών των μεταθεατρικών τεχνασμάτων και αναφορών.

³⁶⁷Muecke (1975)

³⁶⁸Slater (2003) 180 Ο Slater σημειώνει πως πίσω από τα σκωπτικά και κωμικά σχόλια του Αγάθωνα και του Συγγενή του υπάρχει αληθινή ανησυχία για την ελευθερία της δημοκρατίας, καθώς αυτή απειλείται από την αμοιβαία εχθρότητα των φατριών. Ο Αριστοφάνης προτείνει λύσεις όχι τόσο λεπτομερείς όσο στους Βατράχους, αλλά είναι σαν να προβλέπει τις μεταγενέστερες κινήσεις προς εσωτερική ενότητα. Μέσα στο κωμικό πλαίσιο, ο Αριστοφάνης προτείνει να μετατραπεί η εσωτερική εχθρότητα σε εξωτερική, ενάντια των βαρβάρων, όπως ο Περικλής ένωσε την Ελλάδα ενάντια στην Περσική απειλή.

6. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ανακεφαλαιώνοντας, το μεταθέατρο λαμβάνει πολλές συνδηλώσεις στο πλαίσιο της θεατρικής διαδικασίας και προσδιορίζεται κυρίως από τη σχέση που αναπτύσσει το κοινό με την παράσταση. Στην ουσία πρόκειται για ένα σημειωτικό σύστημα του θεάτρου, αν αναλογισθούμε τις στρουκτουραλιστικές και μεταδομιστικές του καταβολές και μπορεί κατά μία έννοια να ερμηνευθεί βάσει αυτών των θεωριών. Ωστόσο, όπως διαφαίνεται από τη συνολική παρουσίαση και πραγμάτευση του όρου, η μεταθεατρική προσέγγιση διαφέρει ανάλογα το λογοτεχνικό είδος και την εποχή. Αναμφισβήτητα, το μεταθέατρο έχει συνδεθεί με πιο σύγχρονα έργα, αυτά της ελισαβετιανής εποχής, αλλά και με τα έργα του Μπρεχτ που η αποστασιοποίηση των θεατών αποτελεί κύρια επιδίωξή του, ώστε να επιτύχει τον ευρύτερο κοινωνικό προβληματισμό. Παρατηρείται λοιπόν, πως το «μεταθέατρο» πρόκειται όχι μόνο για έναν νεολογισμό αλλά και για έναν σύγχρονο όρο. Όρος που περιγράφει καλύτερα έργα της σύγχρονης εποχής που το θέατρο ξεφεύγει από τους αυστηρούς κανόνες της αριστοτελικής θεώρησης και επιχειρεί να πειραματιστεί με τους θεατές, διασπώντας εμφανώς αυτό το τείχος που διαχωρίζει την αίθουσα από τη σκηνή. Ωστόσο, το θέατρο αποτελεί κομμάτι του πολιτισμού κάθε εποχής, συνεπώς δεν πρέπει να παραβλέπεται η εξελικτική του ροή μέσα στο χρόνο.

Ο όρος «μεταθέατρο», προφανώς αποτελεί αναχρονισμό στην περίπτωση των αρχαίων δραμάτων, διότι όπως διαφαίνεται και από τη σύγχρονη βιβλιογραφία τόσο η κωμωδία όσο και η τραγωδία προσδιορίζονται από τις δικές τους δραματικές συμβάσεις και ακολουθούν μία πιο τυπική μορφή τόσο στη σύνθεση της πλοκής όσο και στη θεματολογία που πραγματεύονται, ενώ ο όρος αυτός ήταν άγνωστος για τους ποιητές της εποχής. Θα ήταν άστοχο, συνεπώς να γίνεται λόγος για μεταθέατρο στο αρχαίο δράμα σύμφωνα με τις συμβάσεις του σύγχρονου θεάτρου, διότι αυτό μπορεί να προσληφθεί ως μία προσπάθεια μεταγενέστερης οπτικής και προσέγγισης, η οποία δεν άπτεται των κανόνων που διαμορφώνονταν τα αρχαία δράματα. Μπορεί όμως να υποστηριχθεί πως η μετατραγωδία στην περίπτωση της τραγωδίας και το μεταθέατρο στην περίπτωση της κωμωδίας, εάν ιδωθούν υπό το πρίσμα της εποχής τους και ληφθούν υπόψη οι επιδιωκόμενοι στόχοι των δύο δραματικών γενών, τότε

δεν καθίσταται απαγορευτική η σύνδεσή τους με το αρχαίο δράμα. Έπειτα, η δραματική ψευδαίσθηση στοιχείο αναπόσπαστο του μεταθεάτρου, όπως φάνηκε από τα υπό εξεταζόμενα χωρία, προτάσσεται συνεχώς ως εγγενές στοιχείο της θεατρικής διαδικασίας. Στην τραγωδία μέσω των συνεχών υπαινιγμών σε αυτή και στην κωμωδία μέσω της διάσπασής της και του επαναπροσδιορισμού της. Όσον αφορά τα δύο έργα που αναλύθηκαν, ως αντιπροσωπευτικά δείγματα της λειτουργίας της μεταθεατρικότητας στο αρχαίο δράμα, μπορεί να υποστηριχθεί, αρχικά, πως στην τραγωδία των *Βακχών* δεν είναι αυθαίρετη αυτή η προσέγγιση. Ενδεχομένως, το ερώτημα, εάν οι *Βάκχες* του Ευριπίδη είναι μετατραγωδία αποτελεί φύσει μονομερές. Αυτό όμως που διαφαίνεται από την παρούσα μελέτη είναι πως εμφανώς, οι *Βάκχες* συνιστούν ένα έργο που αντιβαίνει και παίζει με τους κανόνες που επιτάσσει το είδος του αισθητά, δημιουργώντας την αίσθηση πως η δραματική ψευδαίσθηση αποτελεί το αντικείμενο πραγμάτευσης της συγκεκριμένης τραγωδίας, καθώς συνταυτίζεται με τη δύναμη του προστάτη του θεάτρου, Διονύσου. Η ύπαρξη του θεού στη σκηνή αποτελεί μία καινοτομία για το είδος, ενώ αυτή η μεταθεατρικότητα εντείνει το θεϊκό στοιχείο ακόμη περισσότερο.

Άρα, μπορεί να υποστηριχθεί πως το «μεταθέατρο» όχι με την ακριβή σημασία που λαμβάνει στον παρόντα χρόνο, λειτουργεί ως μία μηχανή. Μέσω της οποίας οι θεατές μπορούν να συνδεθούν συναισθηματικά αλλά και να κατανοήσουν αυτά που παρακολουθούν μέσω της σημειωτικής της λειτουργίας για τα όσα διενεργούνται στο πλαίσιο της σύμβασης. Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει το έργο να εξετάζεται αποσπασματικά, διότι κάθε σκηνή αποτελεί λειτουργικό μέρος του όλου, ωστόσο σε κάποιες σκηνές οι οποίες αναλύθηκαν εκτενώς στο δεύτερο κεφάλαιο καθίσταται φανερό πως η ψευδαίσθηση, η θέαση αλλά και τα ίδια τα κοστούμια λειτουργούν αποκαλυπτικά γύρω από το έργο. Η αποκάλυψη αυτή οδηγεί στη σύλληψη του κεντρικού θέματος του έργου αλλά και εντείνει τη συναισθηματική ταύτιση των θεατών. Επιπλέον, το κεντρικό θέμα της τραγωδίας προσδιορίζεται από τη σύζευξη της ανθρώπινης και θεϊκής σφαίρας και συνυφαίνεται γύρω από συγκεκριμένα δίπολα, αυτά της πίστης και της τιμωρίας, της πραγματικότητας και της παραίσθησης, της επιθυμίας και της καταπίεσης, του ορθολογισμού και του παραλόγου. Προκειμένου λοιπόν, αυτά τα δίπολα να αποδοθούν με μεγαλύτερη ενάργεια απαιτούνται κάποια θεατρικά τεχνάσματα, τα οποία συσχετίζονται με μεταθεατρικές συνδηλώσεις. Συνεπώς, στην τραγωδία των *Βακχών* το μεταθέατρο

λαμβάνει μία άλλη μορφή, η οποία, όμως όπως αποδεικνύεται δεν υποσκάπτει το ευρύτερο νόημά τους, ούτε αναιρεί τον τραγικό τους χαρακτήρα, αντιθέτως τον ενιχύει.

Όσον αφορά στην κωμωδία, ομολογουμένως όπως διαφαίνεται και από την τρέχουσα βιβλιογραφία είναι συμφωνημένη η άποψη πως το μεταθέατρο αποτελεί ένα εμφανές χαρακτηριστικό της. Αυτό μπορεί να δικαιολογηθεί, αρχικά λόγω της πιο άμεσης σχέσης που δημιουργούσαν οι ηθοποιοί με τους θεατές και το αντίστροφο. Σε αντιδιαστολή με την τραγωδία, η οποία απαιτούσε την απόλυτη αδράνεια των θεατών, στην κωμωδία το κοινό ενθαρρύνεται από τους ίδιους τους ηθοποιούς να εκφράσει την ανταπόκριση του μέσω του γέλιου, ενώ δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Χορός μιλούσε ευθέως στους θεατές. Από την άλλη, παρατηρείται πως η κωμωδία είναι αυτοαναφορική, στοιχείο που επαληθεύει τη μεταθεατρικότητα. Συγκεκριμένα, ο Αριστοφάνης φαίνεται να καθιστά την ίδια του την τέχνη αντικείμενο πραγμάτευσης σημαντική πτυχή της μεταθεατρικότητας, καθώς ένα από τα κύρια γνωρίσματά της είναι η αυτοαναφορικότητα. Εάν αναλογισθούμε πως η ομηρική ποίηση ενσωματώνει έναν μεταλογοτεχνικό στοχασμό με τις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις του Οδυσσέα,³⁶⁹ ενώ αντιπροσωπευτικό παράδειγμα στο πλαίσιο της δραματικής ποίησης αποτελούν οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο αναστοχασμός και η αυτοαναφορικότητα ήταν ως ένα βαθμό οικείος προς τον κωμικό ποιητή.

Ο Αριστοφάνης φαίνεται πως αντιλαμβάνεται την ποίηση ως τέχνη η οποία διακρίνεται από αυτοσυνειδησία.³⁷⁰ Στις *Θεσμοφοριάζουσες* αυτό καθίσταται φανερό στο γεγονός ότι ο μεταθεατρικός χαρακτήρας τους δεν συνίσταται μόνο στις αλλαγές κοστούμιών και στις μεταμφιέσεις, αλλά στις πρώιμες καλλιτεχνικές θεωρίες που εκφράζονται από τον Αγάθωνα. Η σκηνή του Αγάθωνα ενέχει έναν βαθύτερο αυτοαναφορικό στοχασμό γύρω από την ίδια τη θεατρική τέχνη που ο ίδιος υπηρετεί, καθώς ο δραματικός ποιητής φαίνεται να έχει επίγνωση της θεατρικότητάς του. Η επίγνωση της παρουσίας του στη σκηνή αναδεικνύεται κυρίως μέσω της εγκιβωτισμένης παράστασης που δίδει μπροστά σε ένα ενδοδραματικό κοινό αλλά και τις αισθητικές θεωρίες που προβάλλει σχετικά με την τέχνη του ηθοποιού, τεκμηριώνοντάς τες με αντίστοιχα παραδείγματα ποιητών της εποχής. Παρατηρείται

³⁶⁹ Για τις αφηγήσεις αυτές βλ. Suerbaum (1999) 325-359.

³⁷⁰ Γακοπούλου σχ. 5 (2010) 279.

λοιπόν, πως το μεταθέατρο στην κωμωδία των *Θεσμοφοριαζουσών* εντείνει την συνείδηση των θεατών γύρω από τις τεχνικές και τα μέσα του θεάτρου, ενώ οι ήρωες χαρακτηρίζονται από αυτοσυνειδησία ως προς τη διπλή υπόστασή τους, αυτή των ηρώων που υποδύονται αλλά και των πραγματικών χαρακτήρων. Σε πολλά σημεία του έργου αποκαλύπτεται η δραματική σύμβαση, γεγονός που υπενθυμίζει στους θεατές πως όλοι οι γυναικείοι ρόλοι είναι μορφές αναπαράστασης και συγκεκριμένα μίας διπλής αναπαράστασης. Συνεπώς, το μεταθέατρο και οι συνδηλώσεις που λαμβάνει αυτό στο κωμικό πλαίσιο έχει διττό σκοπό, από τη μία να εντείνει το κωμικό αποτέλεσμα και σε αυτό συμβάλλουν οι μεταμφιέσεις αλλά και τα παρωδούμενα μέρη των τραγωδιών του Ευριπίδη. Από την άλλη να διεγείρει έναν ευρύτερο προβληματισμό, ο οποίος συνειδητά υποκινείται από τον Αριστοφάνη για θέματα σχετικά με την πόλη και τον οίκο.

Συμπεραίνουμε λοιπόν, πως το «μεταθέατρο» δεν είναι ένας μονοσήμαντος όρος. Τα κύρια γνωρίσματα του μεταθεάτρου παραμένουν σταθερά, ωστόσο αυτό διαφέρει ανάλογα το λογοτεχνικό είδος που προσδιορίζει. Συνεπώς, μεταξύ της κωμικής και τραγικής μεταθεατρικότητας παρατηρούνται αρκετές ομοιότητες αλλά και διαφορές οι οποίες συνίστανται στις αντίστοιχες δραματικές συμβάσεις των δύο ειδών όπως φάνηκε από τη συγκεκριμένη μελέτη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

DODDS, E.R., (2004), *Ευριπίδου Βάκχαι*, Κριτική και ερμηνευτική έκδοση E.R. Dodds, μτφρ. Γ. Υ. Πετρίδου-Δ. Γ. Σπαθαράς, Αθήνα.

DOLEZEL, L., (2004), «Ο δομισμός της Σχολής της Πράγας» στο: R.,Seldom (επιμ.) *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, επιμ.μτφρ. Μ.Πεχλιβάνος, Μ. Χρυσανθόπουλος, Θεσσαλονίκη, 57-89.

DOVER, K.J., (2010), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ. Κακριδή. Αθήνα.

ELAM, K., (2001), *Η Σημειωτική του θεάτρου και του δράματος, μετάφραση-εισαγωγή-σημειώσεις*:Καίτη Διαμαντάκου, Αθήνα.

GOLDHILL, S.,(2007), «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο:P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία:Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λ.Ρόζη –Κ.Βαλάκας, Ηράκλειο, 267-314.

LADA-RICHARDS, I., (2008), «Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία των Κλασικών Χρόνων: Συναίσθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια», μτφρ. Χ. Γραμμένος, στο:Α. Μαρκαντωνάτος- Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία.Θεωρίακαι Πράξη*, Αθήνα, 451-565.

PAVIS,P. (2006), *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Α. Στρουμπούλη, γεν. επιμ. Κ. Γεωργουσόπουλος, Αθήνα.

SUERBAUM, W., (1999), «Οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις του Οδυσσέα. Σκέψεις γύρω από την επική τεχνική της Οδύσσειας» στο:Δ. Ιακώβ-Ι.Ν. Καζάζης –Α. Ρεγκάκος (επιμ.), *Επιστροφή στην «Οδύσεια»*, Θεσσαλονίκη, 325-359.

VERNANT, J.R.-VIDAL-NAQUET, P.,(1988-1991). «Ο θεός της τραγικής φαντασίωσης» στο: των ιδ., *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Α. Τάττη, τόμος II, Αθήνα, 33-55.

-, «Ο προσωπιδοφόρος Διόνυσος των Βακχών», στο: των ιδ., *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Α. Τάττη, τόμος II, Αθήνα, 33-55.

WILES, D.(2009), *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση*, μτφρ. Ε. Οικονόμου, Αθήνα.

- BURIAN, P.,(2007), «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στο:P.E.Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία:Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λ.Ρόζη –Κ.Βαλάκας, Ηράκλειο 267-314.
- ΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Κ.,(2010), *Θέατρο και Μεταθέατρο, Θέσεις και Αντι-θέσεις πάνω στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας*, Αθήνα.
- ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ, Κ., (2011), «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας κωμωδίας»στο: Θ.Παππάς - Α.Μαρκαντωνάτος (επιμ.) *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 630-671.
- ΙΑΚΩΒ, Ι.Δ.,(2004b), «Είναι οι Βάκχες του Ευριπίδη μετατραγωδία;» στο: Δ. Ιακώβ-Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο,49-62.
- ΚΙΤΤΟ, D.F., (2010), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα.
- ΛΙΓΝΑΔΗΣ, Τ.,(1992), *Θεατρολογικά Ι*, Αθήνα.
- ΜΑΤΣΑΓΓΟΥΡΑΣ, Η., (2004), *Η Σχολική Τάξη τόμος Β΄ ,Κειμενοκεντρική Προσέγγιση του Γραπτού Λόγου*, Αθήνα.
- ΜΠΑΧΤΙΝ,Μ., (2017), *Ο Ραμπελάι και ο κόσμος του, Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Ηράκλειο.
- ΝΙΑΡΧΟΣ, Κ., (2005), *Αρχαία ελληνική φιλοσοφία, Μετά των θεμελιωδών αυτής εννοιών*, Τόμος Α, Αθήνα.
- ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΑΤΖΗ, Σ., (1998a), *Η υποδοχή των Βακχών του Ευριπίδη κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα. Ένας μεταθεωρητικός κριτικός απολογισμός*, διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- ΠΑΠΠΑΣ, Θ.Γ., (2016), *Αριστοφάνης, ο ποιητής και το έργο του*, Αθήνα.
- ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ, Σ., (1995), *Μεταθεατρικά 1985-95*, Θεσσαλονίκη.
- ΠΕΦΑΝΗΣ, Γ., (2012), *Το Θέατρο και τα Σύμβολα, Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Ν.Γ., (2004), *Φιλοσοφήματα*, Αθήνα.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., (1985), *Σημειολογία του Θεάτρου*, Αθήνα.
- ΣΑΜΑΡΑ, Ζ., (1991), «Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο. Σύγκριση», 2, 68-87.

- ΣΤΕΦΑΝΗΣ, Α.,(2018), *Ευριπίδου Βάκχαι, Εισαγωγή, Αρχαίο κείμενο, Μετάφραση, Σχόλια*, Ακαδημία Αθηνών.
- ΣΥΚΟΥΤΡΗΣ, Ι., (2008), *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*, Ακαδημία Αθηνών.
- ΤΖΟΥΜΑ, Α., (1997), *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία, θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G.Genette*, Αθήνα.
- ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ, Α., (1997), «Σκηνικές και Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις στις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη». *Ελληνικά*, 47, 241-260.
- ΦΙΛΙΠΠΑΣ,Ν.Σ, *Αριστοφάνους Θεσμοφοριάζουσαι*, Αρχαίον κείμενο, Εισαγωγή-μετάφραση, Πάπυρος.
- ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗΣ, Α. (2008), «Βίωμα, Αναπαράσταση και Γνώση στις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη» στο: Μ. Α. Πουρκός (επιμ.) *Ενσώματος Νους, Πλαισιοθετημένη Γνώση και Εκπαίδευση: Προσεγγίζοντας την Ποιητική και τον Πολιτισμό του Σκεπτόμενου Σώματος. Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 487-507.

Β) Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- ABEL, L., (1963), *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York.
- AUSTIN, C. & OLSON, S.D. (Ed.) (2004). *Aristophanes: Thesmophoriazusae*. Oxford.
- BAIN, D., (1975), «Audience Address in Greek Tragedy», *CQ* 25,Oxford, 13-25.
- (1977), *Actors and Audience. A study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- ,(1987), «Some Reflections on the Illusion in Greek Tragedy», *BICS*34, 1-14.
- BARRET, J.,(1995),«Pentheus and the Spectator in Euripides' Bacchae», *AJPh*119, 337-360.
- BOBRICK, E. (1997), «The Tyranny of Roles: Playacting and Privilege in Aristophanes' Thesmophoriazusae» in: G.W. Dobrov (Ed.), *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill & London, 177-197.
- BIERL, A., (2013), «Mainadism as self-referential chorality in Euripides' Bacchae» in: R. Gagne-M. Govers Hopman (επιμ.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 211-226.
- ,(1990), «Dionysus, Wine, and Tragic Poetry: A Metatheatrical Reading of P.Kö In VI 242A=TrGF II F646a»in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 31,353-390.

- BOWIE, A. M.,(1993), *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge.
- CALDERWOOD, J.,(1971), *Shakesperean Metadrama*, Minneapolis.
- CASTELLANI, V.,(1976), «That troubled House of Pentheus in Euripides' Bacchae», *TAPhA*,61-83.
- CHAPMAN, G.A.H.,(1983), «Some notes on dramatic Illusion in Aristophanes», *AJPh* 104,1-23.
- CULLER, J.,(1975), *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the study of literature*, London.
- DIAMANTAKOY-AGATHOU, K., (2011), «Old Comedy on ancient actors: Speculations on an odd and unexpected discrimination», *Logeion vol.1*, 121-144.
- DOBROV, G. W., (2001), *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford.
- DUNN, F., (2010), «Metatheatre and Metaphysics in Two Late Greek Tragedies» in: *Text and Presentation*, (Ed). K. Gounaridou, Jefferson NC, 5-18.
- EPSTEIN, P.D (2003), Aristophanes' *Thesmophoriazusae* and the nature of tragedy, *animus* 8,Oklahoma University, 3-10.
- FOLEY, H., (2003),«The Masque of Dionysus» in: J. Mossman (επιμ.),*Oxford Readings in Classical Studies.Euripides*,342-368, Oxford (=TAPhA 110 (1980), 107-133.
- ,(1985). *Ritual Irony:Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca/New York.
- FRONTISI-DUCROUX, F.,(1991), *Le dieu-masque.Une figure du Dionysos d'Athenes*, Paris/Rome.
- GIVEN, J., (2007),The Agathon scene in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*,*Symbolae Osloenses*, 82, East Carolina University, 37-51.
- GOLDHILL, S.,(1988), «Doubling and Recognition in the Bacchae», *Metis* 3,137-156.
- HANSEN, H.,(1976), «Aristophanes' *Thesmophoriazusae*: Theme, Structure, and Production.» *Philologus* 120, 165-185.
- HENDERSON, J.,(1975), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*. New Haven and London.
- HENDERSON, J., (1993), «Comic Hero Versus Political Elite», in: Sommerstein-Halliwell-Henderson-Zimmermannet al. (eds.),*Tragedy,comedy and the polis*, Bari, 307-319.
- HORNBY, R., (1986), *Drama, Metadrama, and Perception*, London/Toronto.

- HUBBARD, T.K.,(1991),*The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca and London.
- KULLMANN, W., (1993), «Die “Rolle” des euripideischen Pentheus. Haben die Bakchen eine “metatheatralische” Bedeutung?» στο: G.W.Most,-H.Petersmann-A.M Richtigern (επιμ.), *Philanthropia kai Eysebeia.Festschrift fur Albrecht Dihle zum70.Geburstag*, Gottingen,248-263.
- LADA-RICHARDS, I.,(1999), *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes’ Frogs*, Oxford.
- LSJ: LIDDEL H.G., SCOTT R., A Greek English Lexicon(revised by H.S Jones and R. McKenzie), Oxford 1940. With a Revised Supplement by P.G.W.Glare and A.A.Thomson, Oxford 1996.
- MASTRONARDE, D.J., (2011). *The art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, (2010).
- MUECKE, F.,(1977). «Playing with the Play: Theatrical self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon 11*, 52-67.
- ,(1982). «A Portrait of the Artist as a Young Woman». *Classical Quarterly 32*, 41-55.
- ,(1982b)«“I Know You-By Your Rags”». Costume and Disguise in fifth-century Drama», *Antichthon 16*, 17-34.
- MUELLER, M.,(2016), «Dressing for Dionysus: Statues and Material Mimesis in Euripides’ *Bacchae*» in: *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funsione, rappresentazione, comunicazione*. Edited by A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori, Padua, 57-70.
- NELSON, R., (1958), *The play Within the play. The Dramatist’s Conception of the Art:Shakespeare to Anouilh*,New Haven.
- NUSSBAUM, M., (1990), *The Bacchae of Euripides, a new version* by C.K. Williams, New York.
- ORANJE, H.,(1984), «Euripides’ *Bacchae*. The play and its Audience» *Mnemosyne Supplementum 78*, Leiden.
- PLATTER, C.,(2007), *Aristophanes and the Carnival of Genre*, The Johns Hopkins University Press.
- RINGERS, M.,(1998), *Electra and the Empty urn, Metatheater and Role-Playing inSophocles*, Chapel Hill.

- ROSENMEYER, T.G.,(2002), «“Metatheatre”:An essay on Overload», *Arion* 10.2, 87-119.
- SAMPATAKAKIS, G., (2004), *Bakkhai-Model: The Re-usage of Euripides' Bakkhae* in:Royal Holloway College, University of London.
- SEGAL,C.,(1978), «The Menace of Dionysus:Sex Roles and Reversal in Euripides' *Bacchae*», *Arethusa*11, 185-202.
- ,(1996), «Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy» *Tragic theatre and shared emotion in M.S., Silk:Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*,Oxford, 149-172.
- ,(1997), *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*,(expanded edition),Princeton.
- SEIDENSTICKER, B.,(1978), «Comic Elements in Euripides' *Bacchae*», *AJPh* 99,303-320.
- SIFAKIS, G.M., (1971), *Parabasis and animal Choruses*, London.
- SKINNER, M.B.,(2005), *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Malder.
- SLATER, N.,(2002), *Spectators Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Pennsylvania Press.
- SYROPOYLOS, S.D.,(2012),«Women VS Women :The Denunciation of Female Sex by Female Characters in Drama» *Agora. Estudos Classicos en Debate* 14, 27-47.
- STEHLE, E. (2002). «The Body and its Representations in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*: Where Does the Costume End?» *American Journal of Philology* 123, 369-406.
- STONE, L.M., (1981). *Costume in Aristophanic Comedy*. New York.
- TAAFFE, L.K., (1993). *Men as Women: Thesmophoriazusae. Aristophanes and Women*, New York.
- TAPLIN, O., (1986a) «Fifth Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *JHS* 106,163-174.
- ,(1993) «Comedy and the tragic», in: M.S., *Silk, Tragedy and the Tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford, 188-202.
- THEODORIDOU, N.,(2008) «A Queer Reading of Euripide's *Bacchae*» *Platform e-journal* 3.1: 73-89.

TSITSIRIDIS, S.,(2010)«On Aristophanic Parody: The Parody techniques»στο: Σ, Τσιτσιρίδης(εκδ.), *Παραχορήγημα. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ.Σηφάκη*, Ηράκλειο, 359-382.

TZANETOU, A., (2002), «Something to do with Demeter: Ritual and Performance in Aristophanes' Women at the Thesmophoria». *American Journal of Philology*, vol.123 no.3, Project MUSE, 329-367.

ZEITLIN, F.I.,(1981). «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*» in:E. Abel, *Writing and Sexual Difference*, Chicago, 131-158.

-, «Playing the Other. Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Literature»in: J.Winkler –τηςίδ.(επιμ.), *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, New Jersey, 63-96.

Όλα τα πρωτότυπα χωρία που παρατίθενται αντλήθηκαν από την ηλεκτρονική διεύθυνση:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco>