



Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και Δράμα

Βάιος Λιαπής



© Μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τους φοιτητές του Mathesis μόνο για προσωπική τους χρήση και όχι για να διανεμηθεί κατά οποιονδήποτε τρόπο.

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	1
Διδάσκων.....	4
Περιγραφή μαθήματος.....	4
Πρόσθετη βιβλιογραφία.....	5
Γενικές επισκοπήσεις	5
Καταγωγή και πρώιμα στάδια του δράματος	5
Σκηνικός χώρος, όψεις, θεσμικό πλαίσιο.....	6
Τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα	8
Επιβίωση του αρχαίου δράματος στους νεότερους χρόνους.....	10
ΕΒΔΟΜΑΔΑ 1: ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ: ΈΝΑΣ ΓΝΩΣΤΟΣ ΑΓΝΩΣΤΟΣ	13
1.1 Το πλαίσιο του αρχαίου δράματος: Θρησκεία, θεσμοί, χωροταξία	13
V1.1.1 Διαφορές του αρχαίου θεάτρου από το σύγχρονο (Α' μέρος): Θρησκευτικό, φυσικό και θεσμικό πλαίσιο (9')	13
V1.1.2 Διαφορές του αρχαίου θεάτρου από το σύγχρονο (Β' μέρος): Οργάνωση και εκτέλεση των παραστάσεων (13')	15
V1.1.3 Χωροταξία του αρχαίου θεάτρου (I) (7')	19
V1.1.4 Χωροταξία του αρχαίου θεάτρου (II): Η χαμηλή εξέδρα (10')	21
V1.1.5 Χωροταξία του αρχαίου θεάτρου (III): Μεταγενέστερες εξελίξεις (12')	24
1.2 Η τέχνη του ηθοποιού: Τεχνικές πλευρές, οργάνωση, απήχηση	28
V1.2.1 Ηθοποιοί: Ιστορική επισκόπηση (11')	28
V1.2.2 Θίασοι, ηθοποιοί, θεατρική τέχνη (9')	31
V1.2.3 Οι Διονυσιακοί Τεχνίται (7')	33
V1.2.4 Το προσωπίο (9')	35
V1.2.5 Η υποκριτική τεχνική και το υποκριτικό ύφος στην αρχαιότητα (9')	38
ΕΒΔΟΜΑΔΑ 2: ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ ΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΕΣ ΕΟΡΤΕΣ	41
2.1 Θέατρο και γιορτή	41
V2.1.1 Οι θεατρικές εορτές της αρχαίας Αθήνας (Α' μέρος): Τα Μεγάλα Διονύσια (11')	41
V2.1.2 Οι θεατρικές εορτές της αρχαίας Αθήνας (Β' μέρος): Τα Μικρά Διονύσια, τα Λήναια, τα Ανθεστήρια (10')...	44
V2.1.3 Οι θεατρικοί αγώνες και η επιλογή των νικητών (8')	47
V2.1.4 Το κοινό των θεατρικών παραστάσεων (Α' μέρος): Η σύνθεση του κοινού (16')	49
V2.1.5 Το κοινό των θεατρικών παραστάσεων (Β' μέρος): Η συμπεριφορά των θεατών· το θεωρικών (10')	54
2.2 Η καταγωγή του δράματος και η διονυσιακή λατρεία	58
V2.2.1 Ο Αριστοτέλης για την καταγωγή του δράματος (14')	58



V2.2.2 Άλλες πηγές για την καταγωγή του δράματος: ο ρόλος του τελετουργικού θρήνου (14')	62
V2.2.3 Σύγχρονες θεωρίες για την καταγωγή του δράματος (16')	66
V2.2.4 Η διονυσιακή λατρεία (13')	70

ΕΒΔΟΜΑΔΑ 3: Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ 5^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ: ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΒΑΣΙΚΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ 74

3.1 Η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα: Πολυσυλλεκτικότητα και φορμαλισμός 74	74
V3.1.1 Η τραγωδία του 5 ^{ου} αιώνα: ένα πολυσυλλεκτικό είδος (10')	74
V3.1.2 Η τραγωδία του 5 ^{ου} αιώνα: ένα φορμαλιστικό είδος (8')	77
V3.1.3 Η τραγωδία του 5 ^{ου} αιώνα: Ο ρόλος του Χορού (10')	79
V3.1.4 Η τραγωδία ως καθολικό καλλιτεχνικό έργο (14')	82
V3.1.5 Η αρχαία τραγωδία: Κείμενο και παράσταση (11')	85
3.2 Η δραματουργία του Αισχύλου 89	89
V3.2.1 Αισχύλος: Σύντομα βιογραφικά και εργογραφικά (10')	89
V3.2.2 Η κοσμοθεωρία της αισχυλικής δραματουργίας (6')	91
V3.2.3 Αισχύλος: Γλώσσα και ύφος (7')	93
V3.2.4 Αισχύλου <i>Πέρσες</i> (13')	95
3.3 Η <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου 99	99
V3.3.1 Αισχύλου <i>Ορέστεια</i> : Η γενεαλογία του κακού (13')	99
V3.3.2 Αισχύλου <i>Ορέστεια</i> : Γλώσσα και ύφος (11')	102
V3.3.3 Αισχύλου <i>Ορέστεια</i> : Δραματικός τόπος και δραματικός χρόνος (17')	105

ΕΒΔΟΜΑΔΑ 4: ΟΙ ΔΥΟ ΝΕΟΤΕΡΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ: ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΚΑΙ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ 111

4.1 Σοφοκλής 111	111
V4.1.1 Σοφοκλής: Ένας αριστοτέχνης της σκηνής (12')	111
V4.1.2 Η θεολογία του Σοφοκλή και η επώδυνη μετάβαση από την άγνοια στη γνώση (15')	114
V4.1.3 Η δραματουργική τεχνική του Σοφοκλή: <i>Οιδίπους Τύραννος</i> (12')	118
V4.1.4 Οι δραματικοί χαρακτήρες του Σοφοκλή: Το παράδειγμα της Αντιγόνης (Α' μέρος) (12')	121
V4.1.5 Οι δραματικοί χαρακτήρες του Σοφοκλή: Το παράδειγμα της Αντιγόνης (Β' μέρος)..... 124	124
4.2 Ευριπίδης 127	127
V4.2.1 Ευριπίδης: Βιογραφικές και εργογραφικές πληροφορίες (14')	127
V4.2.2 Οι φλέβες των ανθρώπων, ένα δίχτυ των θεών: Ιππόλυτος και Μήδεια (12')	130
V4.2.3 Η δραματική τεχνική του Ευριπίδη: δράματα με διπλή περιπέτειαν (Ηρακλής, Ανδρομάχη) (15')	133
V4.2.4 Το πρόβλημα της θεοδικίας στον Ευριπίδη: <i>Εκάβη, Ηλέκτρα</i> (10')	137
V4.2.5 Απηχήσεις της σοφιστικής στον Ευριπίδη (12')	139
V4.2.6 Οι ιλαροτραγωδίες του Ευριπίδη (<i>Ιφιγένεια η εν Ταύροις, Ελένη, Άλκηστη, Ίων</i>) (17')	143



ΕΒΔΟΜΑΔΑ 5: ΤΟ ΙΛΑΡΟ ΘΕΑΤΡΟ-ΜΕΤΑΓΕΝΕΣΤΕΡΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ-ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ	149
5.1 Η αρχαία κωμωδία	149
V5.1.1 Καταγωγή και χαρακτήρας της Παλαιάς Κωμωδίας (13΄)	149
V5.1.2 Ο Αριστοφάνης και η Παλαιά Κωμωδία (9΄)	152
V5.1.3 Το προσωπικό σκώμμα και η πολιτική σάτιρα στην Παλαιά Κωμωδία (15΄)	155
V5.1.4 Η Παλαιά Κωμωδία: Δομή και διάρθρωση (11΄)	159
V5.1.5 Η Παλαιά Κωμωδία: Γλώσσα και ύφος (15΄)	162
V5.1.6 Το τέλος της Παλαιάς Κωμωδίας (9΄)	167
5.2 Μέση και Νέα Κωμωδία	170
V5.2.1 Η Μέση Κωμωδία (7΄)	170
V5.2.2 Η Νέα Κωμωδία (15΄)	172
V5.2.3 Μένανδρος (17΄)	175
V5.2.4 Μίμος και παντόμιμος (10΄)	180
V5.2.5 Το σατυρικό δράμα (13΄)	183
5.3 Μεταγενέστερες εξελίξεις στην τραγωδία. Επιβίωση του αρχαίου δράματος	187
V5.3.1 Η μεταγενέστερη τραγωδία (Α΄ μέρος): Συνθήκες, συγγραφείς, λογοτεχνικά περικείμενα (11΄)	187
V5.3.2 Η μεταγενέστερη τραγωδία (Β΄ μέρος): <i>Ρήσος, Αλεξάνδρα, Εξαγωγή</i> (16΄)	190
V5.3.3 Η μεταγενέστερη τραγωδία (Γ΄ μέρος): Η διεθνοποίηση του δράματος (11΄)	194
V5.3.4 Η επιβίωση του αρχαίου δράματος (Α΄ μέρος): Νεότερη και σύγχρονη σκηνική πρόσληψη (14΄)	197
V5.3.5 Η επιβίωση του αρχαίου δράματος (Β΄ μέρος): Νεότερη και σύγχρονη λογοτεχνική πρόσληψη (16΄)	200



Διδάσκων

Ο **Βάιος Λιαπής** είναι Καθηγητής στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικές Σπουδές του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Σπούδασε κλασική φιλολογία στα Πανεπιστήμια Αθηνών και Γλασκώβης. Έχει διδάξει ως μέλος του ακαδημαϊκού προσωπικού στα Πανεπιστήμια Κύπρου, Μόντρεαλ και Πατρών, και ως επισκέπτης καθηγητής στην École Normale Supérieure (Παρίσι). Έχει διατελέσει μέλος του Institute for Advanced Study (Princeton) και επισκέπτης ερευνητής στα Πανεπιστήμια του Princeton, του Cincinnati και του Toronto. Έχει δημοσιεύσει μονογραφίες και άρθρα σχετικά με την τραγωδία του 5^{ου} και του 4^{ου} αιώνα π.Χ., την αρχαία ελληνική σοφολογική γραμματεία, την αρχαία ελληνική θρησκεία, την επιβίωση της αρχαίας τραγωδίας στους νεότερους χρόνους κ.ά. Έχει τιμηθεί με το Κρατικό Βραβείο Απόδοσης Έργου της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας στα Νέα Ελληνικά για τη μετάφραση του *Κύκλωπα* του Ευριπίδη (εκδόσεις Κίχλη, 2016).

Περιγραφή μαθήματος

Το αρχαίο ελληνικό δράμα είναι αναπόσπαστο κομμάτι της θεατρικής ζωής στην Ελλάδα και στην Κύπρο. Είμαστε λοιπόν εκ των πραγμάτων εξοικειωμένοι ως θεατές με αυτή τη μορφή θεάτρου που γεννήθηκε και άνθισε πριν από είκοσι πέντε αιώνες στην αρχαία Αθήνα και αλλού. Ίσως όμως η εξοικείωση αυτή μας κάνει να παραβλέπουμε πόσο ριζικά διαφορετικό ήταν το αρχαίο θέατρο από το σύγχρονο, τόσο ως θέαμα όσο και ως βιωμένη εμπειρία. Το αρχαίο ελληνικό δράμα δεν εξαντλούνταν στο ολοκληρωμένο σκηνικό αποτέλεσμα που παρακολουθούσαν οι θεατές του θεάτρου, αλλά (τουλάχιστον στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα) εντασσόταν σε ένα πλέγμα πολιτειακών και θρησκευτικών εκδηλώσεων με θεσμικό χαρακτήρα, στις οποίες συμμετείχαν κεντρικοί παράγοντες της αθηναϊκής πόλης-κράτους.

Σκοπός του μαθήματος «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και Δράμα» είναι να εισαγάγει το κοινό στην πολυδιάστατη φύση της αρχαίας ελληνικής θεατρικής ζωής. Τα θέματα που θα διερευνήσουμε περιλαμβάνουν τη χωροταξία του αρχαίου θεάτρου, τους συντελεστές του (συγγραφείς, υποκριτές, χορό, χορηγούς, συντεχνίες κ.λπ.), το θεσμικό πλαίσιο του, το θεατρικό κοινό κ.ά. Κεντρική θέση στο μάθημά μας κατέχει, βεβαίως, η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα, τόσο του 5^{ου} αιώνα όσο και μεταγενέστερων περιόδων. Θα εξετάσουμε τα γενικά χαρακτηριστικά αυτών των θεατρικών ειδών και θα μιλήσουμε για τους κυριότερους εκπροσώπους τους και για τα γνωρίσματα της θεατρικής γραφής τους. Επίσης, θα διερευνήσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στην αρχαιοελληνική δραματολογία και στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Το μάθημά μας θα ολοκληρωθεί με την εξέταση μεταγενέστερων εξελίξεων (από τον 4^ο αιώνα και εξής) στην τραγωδία και στην κωμωδία, ενώ θα ρίξουμε και μια σύντομη ματιά στην επιβίωση του αρχαίου δράματος στο νεότερο ελληνικό κράτος.



Πρόσθετη βιβλιογραφία

Γενικές επισκοπήσεις

- Csapo E. και Slater, W., *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1994.
- Green, J. R. *Theatre in Ancient Greek Society*. London: Routledge 1994.
- Ley, G. *A Short Introduction to the Ancient Greek Theatre*, Chicago: University of Chicago Press 1991.
- McDonald, M. και Walton, M. (επιμ.), *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο: από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Β. Λιαπής, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2011.
- Roisman, H. M. (επιμ.), *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, 2 τόμ. (Malden: Wiley/Blackwell 2014).
- Scodel, R. (επιμ.), *Theatre and Society in the Classical World*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1993.

Καταγωγή και πρώιμα στάδια του δράματος

- Adrados, F. R., *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*, μτφρ. C. Holme, Leiden: Brill 1975.
- Burkert, W. 'Greek Tragedy and Sacrificial Ritual', *Greek Roman and Byzantine Studies* 7.2 (1966) 87-121 = *Savage Energies: Lessons of Myth and Ritual in Ancient Greece*, μτφρ. P. Bing (Chicago: The University of Chicago Press 2001) 1-36.
- Csapo, E., και Miller, M. C. (επιμ.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- Else, G. F., *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1965.
- Goldhill, S. 'The Great Dionysia and Civic Ideology' σε: J.J. Winkler και F. I. Zeitlin (επιμ.), *Nothing To Do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context* (Princeton: Princeton University Press 1990), 97-129.
- Hammond, N. G. L. και Moon, W.G. 'Illustrations of Early Tragedy at Athens', *American Journal of Archaeology* 82.3 (1978) 371-83.
- Poe, J. P. 'The Altar in the Fifth-Century Theatre', *Classical Antiquity* 8 (1989) 116-139.



- Rothwell, K. S. *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy: A Study of Animal Choruses*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- Seaford, R., 'Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries', *The Classical Quarterly* 31.2 (1981) 252-75.
- Sifakis, G. M. *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Comedy*. London 1971.
- Winkler, J. J. 'The Ephebes' Song: Tragoidia and Polis', σε: J. J. Winkler και F. I. Zeitlin (επιμ.), *Nothing To Do With Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (Princeton, 1990), 20-62.

Σκηνικός χώρος, όψις, θεσμικό πλαίσιο

- Aneziri, S. *Die Vereine der Dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft* (Historia Einzelschriften 163), Munich: Steiner, 2003.
- Arnott, P. D., *Public and Performance in the Greek Theatre*, London and New York 1989.
- Ashby, C., *Classical Greek Theatre: New Views of an Old Subject*, Iowa, Univ. of Iowa Press 1999.
- Bain, D. *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford: Clarendon Press 1977.
- Blume, H.-D., *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μ. Ιατρού, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1986.
- Boshier, K. 'To Dance in the Orchestra: A Circular Argument', *Illinois Classical Studies* 33-34 (2008-2009) 1-24.
- Easterling, P. E. και Hall, E. (επιμ.), *Greek and Roman Actors*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Frederiksen, R., Gebhard, E. R. και Sokolicek, A. (επιμ.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre: Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*. Aarhus: Monographs of the Danish Institute at Athens, 2015.
- Gebhard, E. 'The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater', *Hesperia* 43 (1974) 428-40.
- Green, J. R. 'On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens', *Greek Roman and Byzantine Studies* 32 (1991) 15-50.
- R. Green και E. Handley, *Εικόνες από το αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μ. Μάντζιου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2003.
- Hughes, A. *Performing Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press 2014.



- Hugoniot, C., Hurllet, F., και Milanezi, S. (επιμ.), *Le Statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais 2004.
- Le Guen, B. *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, 2 τόμ., Nancy: Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité 2001.
- Ley, G. και Evans, M. 'The Orchestra as Acting Area in Greek Tragedy', *Ramus* 14.2 (1985) 75-84.
- Ley, G. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago: The University of Chicago Press 2007.
- Papastamati-von Moock, C., 'The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its "Lycurgan" Phase', σε: E. Csapo, H.R. Goette, J.R. Green, P. Wilson (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (Berlin/Boston: De Gruyter 2014), 15-76.
- Pickard-Cambridge, A. W. *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1946.
- Pickard-Cambridge, A.W., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2η έκδ. αναθ. J. Gould και D. M. Lewis (1968). Νέα ανατύπ. 1988, με διορθώσεις.
- Séchan, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris: Champion 1926.
- Taplin, O. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφρ. Β. Ασημομύτης, Αθήνα: Παπαδήμας 2003.
- Taplin, O. *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Townsend, R. F. 'The Fourth-Century Skene of the Theater of Dionysos at Athens', *Hesperia* 55.4 (1986), 421-38.
- Wiles, D. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Wiles, D. *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Wiles, D. *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- Wilson, P. *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City, and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.



Τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα

(περιλαμβάνονται μόνο έργα εισαγωγικού ή γενικού χαρακτήρα)

- Barlow, S. A. *The Imagery of Euripides*, 3η έκδ., London: Bloomsbury 2008.
- Blume, H.-D., *Menander*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Boshier, K. (επιμ.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge: Cambridge University Press 2012.
- Bowie, A. M. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Burian, P. (επιμ.), *Directions in Euripidean Criticism*. Durham, NC: Duke University Press 1985.
- Conacher, D. *Euripidean Drama*. Toronto: Toronto University Press 1967.
- Conacher, D. *Euripides and the Sophists*. London: Duckworth 1998.
- Cropp, M. J., Lee, K., και Sansone, D. (επιμ.), *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Illinois Classical Studies 24-25 (1999-2000)).
- Dover, K. J., *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ. Κακριδής, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1978.
- Easterling, P. E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2007.
- Garvie, A. F. *The plays of Aeschylus*. London: Bloomsbury Academic 2016.
- Goldhill, S. *i>Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- Gould, J. *Αρχαία ελληνική τραγωδία και τελετουργία: δέκα μελετήματα*, μτφρ. Β. Λιαπής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2018.
- Gregory, J. (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden: Blackwell 2005.
- Griffin, J. 'The Social Function of Greek Tragedy', *The Classical Quarterly* 48 (1998) 39–61.
- Griffin, J. 'Sophocles and the Democratic City', σε: J. Griffin (επιμ.), *Sophocles Revisited: Essays in Honour of Hugh Lloyd-Jones* (Oxford 1999) 73–94.
- Goldhill, S. 'Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again', *Journal of Hellenic Studies* 120 (2000) 34–56.
- Goward, B. *Αφήγηση και τραγωδία*, μτφρ. Ν. Μπεζαντάκος, Αθήνα: Καρδαμίτσα 2002.
- Hall, E. *The Theatrical Cast of Athens: Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press 2006.
- Hall, E. *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*, Oxford: Oxford University Press 2010.



- Heath, M. *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press 1987.
- Heath, M. 'The 'Social Function' of Tragedy: Clarifications and Questions', σε: D. Cairns και V. Liapis (επιμ.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and His Fellow Tragedians in Honour of A. F. Garvie (Swansea 2006)*, 253-82.
- Hourmouziades, N. C., *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space* (Αθήνα 1965).
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. *Σατυρικά. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη 1984.*
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. *Ευριπίδης Σατυρικός*, Αθήνα: Στιγμή 1986.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*. Αθήνα: Στιγμή 2003.
- Kitto, H. D. F., *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Παπαδήμας 1993.
- Knox, B. M. W., *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1979.
- Krumeich, R., Pechstein, N., και Seidensticker, B. (επιμ.), *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.
- Lawrence, S. *Moral Awareness in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2013.
- Lesky, A. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α' -Β', μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1987.
- Liapis, V. και Petrides, A. K. (επιμ.), *Greek Tragedy After the Fifth Century: A Survey from ca. 400 BC to ca. AD 400*. Cambridge: Cambridge University Press 2019.
- Lloyd, M. (επιμ.), *Oxford Readings in Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press 2006.
- MacDowell D.M., *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*, Oxford 1995.
- Mossmann, J. (επιμ.), *Readings in Euripides*. Oxford: Oxford University Press 2003.
- Padel, R. *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press 1992.
- Padel, R. *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton: Princeton University Press 1995.
- Pelling, C. B. (επιμ.), *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Oxford University Press 1997.
- Rehm, R. *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge 1992.
- Rhodes, P. J. 'Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis', *Journal of Hellenic Studies* 123 (2003) 104–19.



- Rutherford, R. B. *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press 2012.
- Seaford, R. 'The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin', *The Classical Quarterly* 50 (2000) 30–44.
- Seaford, R. *Ανταπόδοση και τελετουργία: ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, μτφρ. Β. Λιαπής, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2003.
- Segal, E. (επιμ.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press 1983.
- Sifakis, G. M. *Studies in the History of Hellenistic Drama*. London: Athlone 1967.
- Silk, M. S. (επιμ.), *Tragedy and the Tragic*. Oxford: Oxford University Press 1996.
- Sommerstein, A. H. *Greek Drama and Dramatists*, London and New York: Routledge 2002.
- Sommerstein, A. H. *Talking about Laughter: And Other Studies in Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press 2009.
- Sommerstein, A. H. *Aeschylean tragedy*, 2η έκδ. London: Duckworth 2010.
- Sommerstein, A. H. *The Tangled Ways of Zeus and Other Studies In and Around Greek*. Oxford: Oxford University Press 2010.
- Sourvinou-Inwood, C. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham: Lexington Books 2003.
- Taplin, O. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press 1977.
- Taplin, O., 'Sophocles in his Theatre', σε: *Sophocle, Entretiens Fondation Hardt* 29 (Vandoeuvres–Genève 1983), 155–83.
- Winnington-Ingram, R. P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press 1980.
- Wright, M. *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia Among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press 2005.
- Zimmermann B., *Die griechische Komödie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

Επιβίωση του αρχαίου δράματος στους νεότερους χρόνους

- Ανδρεάδης, Γ. *Στα ίχνη του Διονύσου: παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000 — In the tracks of Dionysus: ancient tragedy performances in Greece, 1867-2000*, Αθήνα: Σιδέρης 2005.



- Bierl, A., *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne: Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996.
- Burian, P., “Tragedy Adapted for Stages and Screens: The Renaissance to the Present”, σε: P. E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge : Cambridge University Press 1997, σ. 228-83.
- Flashar, H., *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. München: C.H. Beck 1991.
- Foley, H.P. “Twentieth-Century Performance and Adaptation of Euripides”, σε: M. Cropp, K. Lee και D. Sansone (επιμ.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century* (ειδική έκδ. του περιοδ. *Illinois Classical Studies* 24-25 για τα έτη 1999-2000), σ. 1-13.
- Garland, R. *Surviving Greek Tragedy*. London: Duckworth 2004.
- Gildenhard, I. και Revermann, M. (επιμ.), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin: de Gruyter 2010.
- Goldhill, S., *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago: University of Chicago Press 2007.
- Hall, E. και Macintosh, F., *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660-1914*. Oxford: Oxford University Press 2005.
- Hall, E., Macintosh, F., και Taplin, O. (επιμ.), *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: Legenda 2000.
- Halter, T. König *Oedipus: Von Sophokles zu Cocteau*. Stuttgart: Steiner 1998.
- Hardwick, L. και Stray, C. (επιμ.), *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: Blackwell, 2008.
- Hart, M. L., Taplin, O., Hall, P., Sellars, P., Stein, P. και Koniordou, L. ‘Ancient Greek Tragedy on the Stage’, *Arion* 10 (2003) 125-75.
- Hartigan, K. *Greek Tragedy on the American Stage 1882-1994*. Westport: Greenwood 1995.
- Λιαπής, Β. «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον εικοστό (και τον εικοστό πρώτο) αιώνα», σε: Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη* (Αθήνα : Gutenberg 2008), σελ. 265-447.
- Macintosh, F., “Tragedy in Performance: Nineteenth-and Twentieth-Century Productions”, σε: P. E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, σ. 284-323.



- Macintosh, F., Michelakis, P., Hall, E. και Taplin, O. (επιμ.), *Agamemnon in Performance 458 B.C. to A.D. 2004*. Oxford: Oxford University Press 2005.
- McDonald, M., *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. New York: Columbia University Press 1992.
- McDonald, M. *Sing Sorrow: Classics, History, and Heroines in Opera*. Westport, CT: Greenwood Press 2001.
- McDonald, M. *The Living Art of Greek Tragedy*. Bloomington, IN: Indiana University Press 2003.
- Riley, K. *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Segal, C. 2001. *Οιδίπους Τύραννος: τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μτφρ. Ε. Δ. Μακρυγιάννη και Ι.-Θ. Α. Παπαδημητρίου, Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία 2001.
- Σιδέρης, Γ. *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1972*. Τόμ. Α': 1817-1932. Αθήνα: Ίκαρος.
- Smith, B. R. *Ancient Scripts and Modern Experience on the English Stage, 1500-1700*. Princeton: Princeton University Press 1988.
- Χασάπη-Χριστοδούλου, Ε. 2002. *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα: από την εποχή του κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20^{ού} αιώνα*, τόμ. Α'-Β'. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2002.



Εβδομάδα 1: Το αρχαίο δράμα: Ένας γνωστός άγνωστος

1.1 Το πλαίσιο του αρχαίου δράματος: Θρησκεία, θεσμοί, χωροταξία

V1.1.1 Διαφορές του αρχαίου θεάτρου από το σύγχρονο (Α' μέρος): Θρησκευτικό, φυσικό και θεσμικό πλαίσιο (9')

<https://youtu.be/TaB90eJ6Udk>

απομαγνητοφώνηση krasisi / αντιπαράβολη Asimonia

Ένα δημοφιλές ελληνικό τραγούδι, που κυκλοφόρησε το 1993, τελειώνει με τους εξής στίχους:

«[...] στο πρώτο υπόγειο του Κουν
και στην Επίδαυρο που ακούν
θεούς κι ανθρώπους να νικούν
τα πάθη και το χρήμα».

Πρόκειται ασφαλώς για το τραγούδι «[Τα πιο ωραία λαϊκά](#)», σε στίχους της Λίνας Νικολακοπούλου και μουσική του Σταμάτη Κραουνάκη. Οι τελευταίοι στίχοι του τραγουδιού που μόλις ακούσατε είναι, πιστεύω, ενδεικτικοί της σχέσης που έχουμε εμείς, οι σημερινοί Έλληνες, με την κληρονομιά του αρχαίου θεάτρου. Θα προσέξατε –ας πούμε– ότι το τραγούδι δεν αναφέρει πουθενά τη λέξη «αρχαίο θέατρο» ούτε ονομάζει κάποιον από τους αρχαίους δραματικούς συγγραφείς ή κάποιον από τα έργα τους. Αρκεί να αναφέρει απλώς τη λέξη «Επίδαυρος» και όλα τα υπόλοιπα εξυπακούονται. Βέβαια, είναι αλήθεια ότι το τραγούδι παρουσιάζει μία κάπως εξιδανικευμένη εικόνα της αρχαίας τραγωδίας. Στην πραγματικότητα, οι τραγικοί ήρωες δεν νικούν τα πάθη και το χρήμα, αλλά μάλλον νικούνται από αυτά. Ακόμη κι έτσι όμως, αυτή η εξιδανικευμένη εικόνα είναι ενδεικτική της δικής μας, πανεθνικής σχεδόν, εμμονής με το αρχαίο δράμα ως ύψιστη –όπως πιστεύουμε– μορφή τέχνης. Η εθνική αυτή εμμονή εκδηλώνεται κάθε χρόνο, ιδιαίτερα την καλοκαιρινή περίοδο, όταν τα υπαίθρια θέατρα –αρχαία και μη– φιλοξενούν συστηματικά παραστάσεις αρχαίου δράματος, κυρίως τραγωδίας και κωμωδίας, γιατί το σατυρικό δράμα πολύ σπανιότερα παίζεται.

Εδώ ανοίγω μία παρένθεση για να πω ότι όταν μιλάμε για **αρχαίο δράμα** εννοούμε και την τραγωδία και το σατυρικό δράμα και την κωμωδία – δηλαδή δράμα δεν είναι μόνο το σοβαρό ή το τραγικό θέατρο. Έλεγα λοιπόν ότι είμαστε εκτεθειμένοι ως θεατές κάθε καλοκαίρι σε πολυάριθμες και ποικίλες σύγχρονες σκηνικές εκδοχές του αρχαίου δράματος. Έτσι, ίσως πιστεύουμε ότι είμαστε αρκετά εξοικειωμένοι με αυτή τη μορφή θεάτρου που γεννήθηκε και



άνθησε πριν από 2.500 χρόνια περίπου στην αρχαία Αθήνα¹ και αλλού. Ωστόσο αυτή η εξοικείωσή μας, που συχνά –ας το ομολογήσουμε– είναι επιφανειακή, μας κάνει ίσως να παραβλέπουμε πόσο ριζικά διαφορετικό ήταν το αρχαίο θέατρο από το σύγχρονο – τόσο ως θέαμα όσο και ως βιωμένη εμπειρία. Δεν πρέπει να ξεχνάμε τις σημαντικές και ουσιώδεις διαφορές που χωρίζουν τη θεατρική εμπειρία του αρχαίου θεατή από τη δική μας θεατρική εμπειρία. Μερικές από αυτές τις διαφορές θα ήθελα, στη συνέχεια αυτού του εισαγωγικού μαθήματος, να περιγράψω και να καταγράψω:

Να ξεκινήσουμε από το θρησκευτικό πλαίσιο. Οι θεατρικές παραστάσεις της κλασικής αρχαιότητας ήταν συνδεδεμένες άμεσα και άρρηκτα με θρησκευτικές εορτές προς τιμήν του θεού Διονύσου, ο οποίος –ως γνωστόν– ήταν ο θεός του κρασιού και της μεταμφίεσης – εννοείται της θεατρικής μεταμφίεσης, δηλαδή του θεάτρου. Οι θεατρικές παραστάσεις στην αρχαιότητα αποτελούσαν λοιπόν τμήμα του προγράμματος μιας διονυσιακής εορτής. Το τμήμα αυτό ήταν ισότιμο και αντίστοιχο με τις θρησκευτικές πομπές, με τις σπονδές, με τις θυσίες, με τις μουσικές εκτελέσεις, με όλες τις άλλες –τέλος πάντων– εκδηλώσεις που πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο αυτό της εορτής προς τιμήν του θεού. Με άλλα λόγια, αυτό σημαίνει ότι δεν μπορούσε κανείς να παρακολουθήσει θέατρο κάθε μέρα ή σχεδόν κάθε μέρα, όπως συμβαίνει κατά κανόνα σήμερα· έπρεπε να περιμένει την κατάλληλη θρησκευτική εορτή, την κατάλληλη –για την ακρίβεια– διονυσιακή εορτή. Το θέατρο λοιπόν δεν ήταν κοσμικό γεγονός στην αρχαιότητα, ήταν μέρος θρησκευτικών εορτασμών, ήταν μία από τις τελετουργίες με τις οποίες αποδίδονταν λατρευτικές τιμές στον θεό του κρασιού, της μεταμόρφωσης και του θεάτρου, τον Διόνυσο. Στην Αθήνα της κλασικής εποχής θεατρικές παραστάσεις ανέβαιναν συνήθως στο πλαίσιο τεσσάρων εορτών, που όλες τους, επαναλαμβάνω, είχαν σχέση με τον Διόνυσο. Οι γιορτές αυτές ήταν τα *Εν άστει* ή *Μεγάλα Διονύσια*, τα *Κατ' αγρούς* ή *Μικρά Διονύσια*, τα *Λήναια* και τα *Ανθεστήρια*. (Δεν θα πούμε εδώ τίποτε άλλο για τις γιορτές αυτές, γιατί θα μιλήσουμε αναλυτικότερα σε κατοπινό μάθημα).

Μια άλλη διαφορά, που διακρίνει την αρχαία θεατρική εμπειρία από τη σημερινή, είναι οι συνθήκες της παράστασης – και εννοώ τις φυσικές συνθήκες. Σήμερα οι θεατρικές παραστάσεις, στη συντριπτική πλειονότητά τους, γίνονται –όπως ξέρουμε– το βράδυ, ακόμη και όταν πραγματοποιούνται σε ανοιχτούς χώρους ή σε αρχαία θέατρα [εικ. 04:40]. Αντίθετα κατά την αρχαιότητα οι θεατρικές παραστάσεις δίνονταν πάντα κατά τη διάρκεια της ημέρας, με φυσικό φως. Ο λόγος βεβαίως είναι προφανής: Οι αρχαίοι δεν διέθεταν τα τεχνικά μέσα για να φωτίσουν τόσο μεγάλους υπαίθριους χώρους, διότι τα μόνα μέσα φωτισμού που διέθεταν –οι δάδες δηλαδή και τα λυχνάρια κ.λπ.– ήταν ανεπαρκή για τέτοιους ανοιχτούς χώρους.

Μία τελευταία από τις διαφορές μεταξύ αρχαίου και σύγχρονου δράματος, που θα πρέπει να τονίσουμε, είναι ο διαγωνιστικός χαρακτήρας τον οποίο είχαν πάντοτε οι θεατρικές παραστάσεις στην αρχαιότητα. Αυτό σημαίνει ότι μια θεατρική παράσταση στην αρχαιότητα δεν ήταν αυτόνομο καλλιτεχνικό γεγονός όπως σήμερα. Αντίθετα, τα δράματα

¹ Κατά κανόνα, όταν μιλάω για την «αρχαία Αθήνα», αναφέρομαι στην Αθήνα του 5ου αιώνα π. Χ. Β.Λιαπής



παρουσιάζονταν ως συμμετοχές σε διαγωνισμό, ο νικητής του οποίου αναδεικνυόταν από επιτροπή κριτών – μάλιστα στην Αθήνα οι κριτές των δραματικών διαγωνισμών ήταν, και οι ίδιοι, πολίτες που ορίζονταν με κλήρο. Σε μεταγενέστερες περιόδους, μετά τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου και ακόμη αργότερα κατά τη ρωμαϊκή περίοδο, οι θεατρικοί αγώνες συνυπήρχαν με άλλα είδη αγώνων (αθλητικούς, μουσικούς), πάντοτε όμως στο πλαίσιο θρησκευτικών εορτών. Μάλιστα είναι ενδιαφέρον ότι το διαγωνιστικό μέρος των θεατρικών παραστάσεων δεν αφορούσε μόνο τους τραγικούς ή κωμικούς ποιητές που διαγωνίζονταν, αφορούσε και τους υποκριτές, δηλαδή τους ηθοποιούς. Διαγωνισμός με αντίστοιχο βραβείο για τον καλύτερο τραγικό ηθοποιό καθιερώθηκε στα Μεγάλα Διονύσια το 449 π.Χ., ενώ λίγο αργότερα καθιερώθηκε αντίστοιχος διαγωνισμός τραγικών υποκριτών και στη διονυσιακή εορτή των Ληναίων, η οποία γινόταν λίγο νωρίτερα, στη διάρκεια του χειμώνα. Αλλά και για τους κωμικούς ηθοποιούς υπήρχαν βραβεία και διαγωνισμοί βεβαίως.

Στην εορτή των Ληναίων –για την οποία μόλις μίλησα– στην οποία είχε επίσης προεξάρχοντα ρόλο η κωμωδία, ο διαγωνισμός κωμικών ηθοποιών πρέπει να καθιερώθηκε γύρω στο 440 π.Χ., ενώ στην εορτή των Μεγάλων Διονυσίων ο διαγωνισμός για τον καλύτερο ηθοποιό κωμωδίας δεν καθιερώνεται πάρα πολύ αργότερα, μεταξύ του 328 και 312 π.Χ. Γιατί αυτή η μεγάλη χρονολογική διαφορά; Γιατί καθιερώνεται τόσο νωρίς διαγωνισμός κωμικών ηθοποιών στα Λήνια, ενώ αντίστοιχος διαγωνισμός κωμικών ηθοποιών αργεί να καθιερωθεί στα Διονύσια; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι πιθανότατα ότι στην εορτή των Ληναίων είχε προεξάρχοντα ρόλο η κωμωδία· συμμετείχαν περισσότεροι κωμικοί ποιητές παρά τραγικοί. Οι κωμικοί ποιητές ήταν από τρεις έως πέντε, ο καθένας με μία κωμωδία, ενώ οι τραγικοί ποιητές ήταν μόνο δύο και ο καθένας τους παρουσίαζε δύο τραγωδίες. Τα Λήνια λοιπόν ήταν κατεξοχήν η εορτή της κωμωδίας, οπότε είναι εύλογο το ότι στην εορτή αυτή καθιερώθηκε νωρίτερα ο διαγωνισμός κωμικών ηθοποιών.

Σήμερα, βεβαίως, υπάρχουν βραβεία που απονέμονται σε ηθοποιούς, σε σκηνοθέτες, σε ανθρώπους του θεάτρου γενικά, αλλά τα βραβεία αυτά είναι συνήθως εξατομικευμένα, δεν απονέμονται –συνήθως λέω και πάλι– σε θεατρικές παραγωγές ή σε θεατρικές παραστάσεις, και οπωσδήποτε μία θεατρική παράσταση δεν συμμετέχει σε διαγωνισμό με άλλες θεατρικές παραστάσεις – αξιολογείται αυτή καθαυτή από το κοινό, από τους θεατρικούς κριτικούς, αλλά για την αξιολόγηση αυτή δεν υπάρχει συνήθως επίσημο διαγωνιστικό πλαίσιο.

V1.1.2 Διαφορές του αρχαίου θεάτρου από το σύγχρονο (Β' μέρος):

Οργάνωση και εκτέλεση των παραστάσεων (13')

<https://youtu.be/stvYellhE94>

απομαγνητοφώνηση annas / αντιπαραβολή krasisi

Στο προηγούμενο βίντεο ξεκινήσαμε να μιλάμε για κάποιες από τις διαφορές που διακρίνουν το αρχαίο ελληνικό θέατρο από το σημερινό. Είδαμε ότι τέτοιες διαφορές έχουμε στο θεσμικό πλαίσιο, στις διαγωνιστικές συνθήκες, στις φυσικές συνθήκες, στον θρησκευτικό χαρακτήρα του αρχαίου θεάτρου κ.λπ. Οι διαφορές όμως μεταξύ αρχαίου και σύγχρονου



θεάτρου δεν περιορίζονται εκεί. Αφορούν επίσης και τους ανθρώπους του θεάτρου, δηλαδή τους ανθρώπους που εργάζονταν και συνεργάζονταν για να ανέβει μια θεατρική παράσταση. Πολλοί από αυτούς τους ανθρώπους τότε –όπως και σήμερα– δεν φαίνονταν στη σκηνή, αλλά δρούσαν και εργάζονταν από τα παρασκήνια.

Μία ενδιαφέρουσα κατηγορία ανθρώπων, χάρη στους οποίους πραγματοποιούνταν οι θεατρικές παραστάσεις στην αρχαιότητα, ήταν οι *χορηγοί* (και ο αντίστοιχος θεσμός της *χορηγίας*). Σήμερα, όταν μιλάμε για τον «μέγα χορηγό» ή για τους «χορηγούς» ενός καλλιτεχνικού γεγονότος, εννοούμε συνήθως ιδιωτικούς φορείς ή μεγάλες εταιρίες ή ιδρύματα, οργανισμούς, πλούσιους ιδιώτες κ.λπ. οι οποίοι ενισχύουν οικονομικά το καλλιτεχνικό γεγονός. Ο αρχαίος χορηγός, ο *χορηγός* έτσι όπως γινόταν κατανοητός ο όρος στην αρχαία Αθήνα, ήταν ελαφρώς διαφορετικός από αυτό που εννοούμε σήμερα με τον όρο *χορηγός*. Ο *χορηγός* στην αρχαία Αθήνα ήταν ένας πλούσιος πολίτης ο οποίος αναλάμβανε να καλύψει όλα τα έξοδα που σχετίζονταν με τον Χορό του δράματος αλλά και με άλλες όψεις της παράστασης που επρόκειτο να ανέβει στα Διονύσια ή στα Λήναια ή σε οποιαδήποτε άλλη γιορτή. Τέτοια έξοδα που σχετίζονταν με την παραγωγή ήταν μεταξύ άλλων:

- η προγύμναση των χορευτών,
- η συντήρησή τους κατά τη διάρκεια των δοκιμών – γιατί αυτοί οι άνθρωποι δεν ήταν επαγγελματίες, ήταν πολίτες που άφηναν τα μαγαζιά τους ή τα χωράφια τους για να έρθουν να υπηρετήσουν ως μέλη του Χορού· έπρεπε λοιπόν να λάβουν μια αποζημίωση.

Ο χορηγός κάλυπτε επίσης:

- την αμοιβή του χοροδιδασκάλου,
- την κατασκευή των κοστούμιών, των προσωπείων,
- την αμοιβή τυχόν κομπάρσων κ.λπ.

Η *χορηγία* δεν ήταν ένας θεσμός που ξεφύτρωσε από το πουθενά, ήταν μέρος ενός ευρύτερου αμιγώς αθηναϊκού συστήματος έμμεσης φορολογίας το οποίο είναι γνωστό σήμερα –και τότε βέβαια– με τον γενικό όρο (τον όρο *ομπρέλα*) *λειτουργία*. Να μην μπερδεύουμε την αρχαία αθηναϊκή λειτουργία με τη σημερινή. Οι λειτουργίες στην αρχαία Αθήνα ήταν θεσμός, στο πλαίσιο του οποίου ευκατάστατοι Αθηναίοι αναλάμβαναν να καλύψουν κάποια σημαντική δημόσια δαπάνη. Μπορεί αυτή η δαπάνη να ήταν η συντήρηση ενός πολεμικού πλοίου, μιας τριήρους δηλαδή για έναν χρόνο, οπότε η αντίστοιχη λειτουργία ονομαζόταν *τριηραρχία*. Η δαπάνη μπορεί να αφορούσε την προγύμναση μιας αθλητικής ομάδας για συμμετοχή σε αθλητικούς αγώνες, και η αντίστοιχη λειτουργία ονομαζόταν *γυμνασιαρχία*. Μέρος λοιπόν αυτών των λειτουργιών ήταν και η χορηγία, η οποία βεβαίως ήταν εξαιρετικά τιμητική αλλά και πολυέξοδη· όπως είπα και πριν, ήταν ένα είδος έμμεσης φορολογίας του μεγάλου πλούτου. Για να πάρουμε μια ιδέα για το πόσο πολυέξοδη υπόθεση ήταν η χορηγία, αρκεί να πούμε ότι στο τέλος του 5^{ου} αιώνα ένας χορηγός τραγωδίας κατέβαλλε το ποσό των 3.000 δραχμών περίπου, ένας χορηγός κωμωδίας επιβαρυνόταν με 1.600 δραχμές περίπου, ενώ το κόστος για τον χορηγό του *διθυράμβου* (που ήταν ένας χορικός ύμνος προς τιμήν του Διονύσου) ανερχόταν στις 5.000 δραχμές. Και



όλα αυτά σε μία εποχή στην οποία η ημερήσια αμοιβή ενός ειδικευμένου εργάτη ή ενός απλού στρατιώτη δεν ξεπερνούσε τη μία (1) δραχμή.

Προφανώς, εννοείται ότι το κόστος της χορηγίας ποίκιλλε ανάλογα με τη διοργάνωση, ανάλογα με το είδος της χρηματοδοτούμενης παραγωγής. Όπως είδαμε μόλις τώρα, ο χορηγός του διθύραμβου επιβαρυνόταν με μεγαλύτερα έξοδα από ό,τι ο χορηγός της τραγωδίας, για τον απλούστατο λόγο ότι ο Χορός που εκτελούσε τον διθύραμβο ήταν πολύ πιο πολυάριθμος (περιείχε 50 χορευτές), ενώ ο Χορός της τραγωδίας είχε 12 και αργότερα 15 χορευτές. Αν τώρα ένας χορηγός χρηματοδοτούσε την παραγωγή θεατρικής παράστασης που πετύχαινε να κερδίσει το πρώτο βραβείο στους δραματικούς αγώνες, τότε ο χορηγός μοιραζόταν την τιμητική διάκριση (το βραβείο) μαζί με τον ποιητή. Φυσικά ο χορηγός φρόντιζε να απομνημειώσει τη νίκη του, προσφέροντας επίσης με δικά του επιπρόσθετα έξοδα ένα αφιέρωμα στον Διόνυσο, και το αφιέρωμα αυτό είχε συνήθως τη μορφή ενός τρίποδα. Αυτό το αφιέρωμα, αυτό το μνημείο –ό,τι μορφή και αν είχε– ήταν το λεγόμενο **χορηγικό μνημείο**². Και αν έχετε περπατήσει στο κέντρο της Αθήνας, θα έχετε σίγουρα δει ένα από τα πιο γνωστά χορηγικά μνημεία, το μνημείο του Λυσικράτη [εικ. 05:34], το οποίο ανεγέρθηκε γύρω το 334 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στην αθηναϊκή οδό των Τριπόδων, η οποία συνδέει το Θέατρο του Διονύσου με την αρχαία Αγορά της Αθήνας.

Μιλήσαμε για τους χορηγούς χάρη στους οποίους –όπως είπαμε– καθίστατο δυνατή η χρηματοδότηση μιας θεατρικής παραγωγής, και θα πρέπει τώρα βεβαίως να μιλήσουμε και για τους ηθοποιούς, οι οποίοι –ως γνωστόν– στα αρχαία ελληνικά ονομάζονται **ὑποκριταί**. Ένα βασικό δεδομένο που πρέπει να θυμόμαστε πάντοτε είναι ότι τόσο στις τραγωδίες, όσο και στις κωμωδίες, οι ηθοποιοί (οι ὑποκριταί) ήταν μόνο άντρες – οι άνδρες δηλαδή έπαιζαν και τους γυναικείους ρόλους, φορώντας ανάλογα κοστούμια και ανάλογο προσωπείο. Από τα κείμενα των αρχαίων δραμάτων που σώζονται σήμερα προκύπτει ότι μάλλον υπήρχε ένας άτυπος –καθώς φαίνεται– περιορισμός στον αριθμό των ηθοποιών που μπορούσε να χρησιμοποιήσει ένας συγγραφέας. Οι τραγικοί ποιητές, οι οποίοι έγραφαν και τα σατυρικά δράματα, κατά κανόνα χρησιμοποιούσαν τρεις, το πολύ, ηθοποιούς, ενώ οι κωμικοί ποιητές φαίνεται ότι είχαν μεγαλύτερη ελευθερία, από την άποψη αυτή, και μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν και τέταρτο ή σπάνια πέμπτο ηθοποιό. Βεβαίως οι ρόλοι ενός έργου είναι συνήθως περισσότεροι από τρεις, οπότε αυτό σημαίνει ότι ο κάθε ηθοποιός ήταν υποχρεωμένος να υποδύεται διαφορετικούς ρόλους –αντρικούς και γυναικείους–, αλλάζοντας βεβαίως κάθε φορά μάσκα και κοστούμι. Μόνο ο πρωταγωνιστής είχε –και αυτός όχι πάντα– τη δυνατότητα να παίζει έναν μόνο ρόλο· τον πρωταγωνιστικό εννοείται. Δεν θα πούμε όμως περισσότερα για τους ηθοποιούς στο σημείο αυτό, γιατί στη συνέχεια αυτών των μαθημάτων θα έχουμε την ευκαιρία να μιλήσουμε αναλυτικότερα για το θέμα αυτό.

² Το χορηγικό μνημείο δεν ανέφερε τα έργα για τα οποία βραβευόταν ο χορηγός. Ανέφερε όμως το είδος του διαγωνισμού (διθύραμβος, τραγωδία, κωμωδία κ.λπ.) για το οποίο απονεμήθηκε το βραβείο. Επίσης, ανέφερε και άλλες πληροφορίες, όπως το όνομα του χορηγού και η φυλή του (κάποτε και το πατρωνυμικό του), τα ονόματα των νικητών ποιητών, το όνομα της νικήτριας φυλής στον διαγωνισμό διθύραμβου (όπου διαγωνίζονταν χοροί από καθεμία από τις δέκα αττικές φυλές) κ.λπ. Β. Λιαπής



Αναλυτικότερα θα έχουμε την ευκαιρία να μιλήσουμε και για ένα άλλο θέμα: το **προσωπείον** (τη μάσκα) που ήταν αναπόσπαστο στοιχείο οποιασδήποτε θεατρικής παράστασης κατά την αρχαιότητα – με μία εξαίρεση για την οποία θα μιλήσουμε αργότερα. Ήταν αδιανόητο να εμφανιστεί στη σκηνή ηθοποιός χωρίς μάσκα, ενώ στο σύγχρονό μας θέατρο αντιθέτως η μάσκα είναι κάτι σπάνιο και αξιοπερίεργο. Θα πούμε όμως περισσότερα πράγματα για το προσωπείον (για τη μάσκα) σε κατοπινό σημείο αυτής της σειράς μαθημάτων.

Ένα άλλο στοιχείο που διαφοροποιούσε μία αρχαία παράσταση από μία σημερινή ήταν το γεγονός ότι σε κάθε παράσταση κωμωδίας, τραγωδίας, σατυρικού δράματος ήταν υποχρεωτική η παρουσία Χορού. Και όταν μιλάμε για **Χορό** –με Χ κεφαλαίο κατά προτίμηση– εννοούμε ένα χορικό σύνολο, ένα σύνολο ατόμων που τραγουδούν και χορεύουν συντονισμένα. Όπως οι ηθοποιοί έτσι και τα μέλη του Χορού υποδύονταν κάποιον ρόλο, αλλά η διαφορά είναι ότι τα μέλη του Χορού δεν είχαν εξατομικευμένους ρόλους· όλοι μαζί υποδύονταν ένα σύνολο προσώπων. Μπορεί να ήταν πολιτικοί σύμβουλοι του βασιλιά, μπορεί να ήταν συμπολίτισσες της πρωταγωνίστριας, μπορεί να ήταν γυναίκες που αιχμαλωτίστηκαν και υποδουλώθηκαν κ.λπ., οτιδήποτε. Μόνο στο σατυρικό δράμα η ταυτότητα του Χορού έμενε σταθερή και अपαράλλαχτη: τα μέλη του Χορού του σατυρικού δράματος υποδύονταν πάντοτε Σατύρους, αυτούς τους δαίμονες της άγριας φύσης που ήταν συνοδοί του θεού Διονύσου.

Στο σύγχρονο θέατρο, ως γνωστόν, αυτό το συλλογικό στοιχείο συνήθως απουσιάζει. Πολύ σπάνια έχουμε στη σύγχρονη δραματουργία ομάδες με ομοιογενή ταυτότητα· συνήθως οι ρόλοι είναι εξατομικευμένοι. Να πούμε επίσης –παρόλο που θα μιλήσουμε αργότερα πιο αναλυτικά για τον Χορό– ότι στην τραγωδία τα χορικά άσματα συνήθως σχολίαζαν τη δράση του έργου και, σπανιότερα –κυρίως στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή–, προωθούσαν έμμεσα και εν μέρει μόνο τη δράση, ενώ αντίθετα στην κωμωδία και στο σατυρικό δράμα ο ρόλος του Χορού είναι πιο ενεργός: αποτελεί οργανικό μέρος της σκηνικής δράσης, δεν περιορίζεται μόνο στον σχολιασμό της δράσης, αντιθέτως ιδίως στην κωμωδία, μπορεί και να την προωθεί.

Ένα τελευταίο σημείο το οποίο θα πρέπει να θίξουμε, και το οποίο συνιστά μία ακόμα διαφορά ανάμεσα στο αρχαίο και στο σύγχρονο δράμα, είναι ο έμμετρος ρυθμικός χαρακτήρας του αρχαίου ελληνικού θεατρικού λόγου. Σήμερα είμαστε συνηθισμένοι στο **θέατρο πρόζας**, σε ένα θέατρο όπου οι ηθοποιοί μιλούν σε πεζό λόγο, αναπαράγοντας λίγο-πολύ το ύφος της καθημερινής ομιλίας. Επομένως, για το δικό μας αισθητήριο, ένα θέατρο που απαιτεί τη ρυθμική, την έμμετρη εκφορά του θεατρικού λόγου φαίνεται μάλλον ανοίκειο· μπορεί να φαίνεται και απωθητικό. Ίσως δεν συνειδητοποιούμε όλοι μας (ή δεν συνειδητοποιούμε πάντα) ότι μερικά από τα μεγαλύτερα θεατρικά έργα της προνεωτερικής δραματουργίας είναι γραμμένα σε έμμετρο λόγο: τα έργα του Σαίξπηρ, ας πούμε, είναι ως επί το πλείστον σε ιαμβικούς πεντάμετρους στίχους, αυτό που λέγεται *blank verse* στα αγγλικά· τα έργα του Ρακίνα είναι γραμμένα επίσης σε μέτρους, στους λεγόμενους *αλεξανδρινούς στίχους*, που είναι ιαμβικοί στίχοι με δώδεκα συλλαβές. Αλλά και τα έργα της



καθ' ημάς Κρητικής Αναγέννησης –στα θεατρικά έργα του Χορτάτση³ για παράδειγμα– είναι επίσης γραμμένα σε ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους. Και στο αρχαίο δράμα συνέβαινε κάτι ανάλογο: ο θεατρικός λόγος στο αρχαίο δράμα ήταν πάντοτε έμμετρος, ποτέ πεζός. Τα διαλογικά μέρη τα οποία απήγγελλαν οι ηθοποιοί ήταν συνήθως σε *ιαμβικούς τριμέτρους*⁴ (τιΤΑΜ | τιΤΑΜ | τιΤΑΜ), σπανιότερα σε *τροχαϊκούς στίχους* που έχουν τον αντίστροφο ρυθμό (ΤΑΜτι | ΤΑΜτι | ΤΑΜτι | ΤΑΜ), ενώ τα χορικά μέρη ήταν γραμμένα σε μία πολύ πιο μεγάλη ποικιλία λυρικών μέτρων και είχαν συνήθως *στροφική διάρθρωση*· όταν μιλάμε για **στροφική διάρθρωση** εννοούμε ότι υπήρχε μία στροφή που περιείχε ποικίλα μέτρα και η στροφή αυτή ακολουθούσαν και αντιστοιχούσε επακριβώς στην αντιστροφή (σε μία δεύτερη στροφή η οποία επαναλάμβανε τη μετρική διάρθρωση και τη μετρική αλληλουχία της στροφής). Σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί μάλιστα να υπήρχαν και μονωδίες των ηθοποιών, ή λυρικοί διάλογοι ανάμεσα στους ηθοποιούς ή ανάμεσα στους ηθοποιούς και στον Χορό.

Με λίγα λόγια, το μουσικό (το ρυθμικό) στοιχείο ήταν κυρίαρχο γνώρισμα του αρχαίου δράματος. Αντιθέτως οι περισσότερες μορφές δράματος με τις οποίες είμαστε εξοικειωμένοι σήμερα, όπως ήδη έχουμε πει, είναι θέατρο πρόζας. Και στο σημερινό θέατρο, ως γνωστόν, η μουσική και το τραγούδι περιορίζονται συνήθως σε πολύ συγκεκριμένα σκηνικά είδη, όπως είναι η όπερα ή το μιούζικαλ.

V1.1.3 Χωροταξία του αρχαίου θεάτρου (I) (7')

<https://youtu.be/LoteuHClkxc>

απομαγνητοφώνηση mariba5b / αντιπαραβολή Mirella

Θα ήθελα να μιλήσουμε τώρα λίγο για τον θεατρικό χώρο, για τη χωροταξία του αρχαίου θεάτρου για την οποία έχουμε πει μέχρι στιγμής πολύ λίγα πράγματα. Είπαμε μόνο, υπενθυμίζω, ότι οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν σε ανοιχτά θέατρα, διότι κλειστοί θεατρικοί χώροι δεν υπήρχαν κατά κανόνα, και γίνονταν με το φυσικό φως της ημέρας.

³ Ο Γεώργιος Χορτάτσης ή Χορτάτζης (1550-1610) θεατρικός συγγραφέας της Κρητικής Αναγέννησης. Έργα του: *Ερωφίλη*, *Κατσούρμπος* και *Πανώρια*.

⁴ Ο ρυθμός στην αρχαία ελληνική στιχουργία δεν δημιουργείται από την εναλλαγή τονούμενων και μη τονούμενων συλλαβών (όπως στη νεοελληνική στιχουργία), αλλά από την εναλλαγή μακρών και βραχειών συλλαβών. Έτσι, ο **ιαμβικός ρυθμός** βασιζόταν στην ακολουθία βραχύ-μακρό-βραχύ-μακρό (αν και το πρώτο βραχύ μπορούσε να αντικαθίσταται από μακρά συλλαβή). Αντίθετα, ο **τροχαϊκός ρυθμός** βασιζόταν στην αντίστροφη ακολουθία: μακρό-βραχύ-μακρό-βραχύ (αν και το τελευταίο βραχύ μπορούσε να αντικαθίσταται από μακρά συλλαβή).

Επειδή η πρώτη συλλαβή του ιαμβικού μέτρου και η τελευταία του τροχαϊκού μπορούσε να είναι είτε μακρά είτε βραχεία, ονομάζουμε αυτές τις συλλαβές «άλογες». Διεθνώς χρησιμοποιείται ο λατινικός όρος (syllaba) anceps. Βάιος Λιαπής



Θα δούμε τώρα ότι από την άποψη της χωροταξίας, ο χώρος του αρχαίου θεάτρου ήταν, και αρχιτεκτονικά και λειτουργικά, διαφορετικός από τους θεατρικούς χώρους με τους οποίους είμαστε εξοικειωμένοι εμείς σήμερα.

Οι θεατές καθόντουσαν σε ένα αμφιθεατρικό τμήμα, του οποίου η ονομασία ήταν απλώς **θέατρον**, ενώ οι σύγχρονοι αρχαιολόγοι για λόγους μεγαλύτερης ακρίβειας το ονομάζουν συχνά **κοίλον** ή μπορεί να χρησιμοποιούν και τον λατινικό όρο *cavea* που σημαίνει το ίδιο πράγμα: κοίλον. Το θέατρον λοιπόν, ή το κοίλον, χωριζόταν καθέτως σε σφηνοειδή τμήματα, τις **κερκίδες**. Φανταστείτε τις κερκίδες, το βλέπετε άλλωστε στο διάγραμμα [εικ. 01:15], φανταστείτε τις σαν φέτες τυριού, οι οποίες χωρίζονται μεταξύ τους από σκάλες, τις λεγόμενες **κλίμακες**, οι οποίες διευκολύνουν τη μετάβαση από το κάτω μέρος στο πάνω και αντίστροφα.

Οριζοντίως το κοίλον χωριζόταν από το **διάζωμα**, έναν διάδρομο ο οποίος έτεμνε το θέατρο περίπου στη μέση. Ενώ στο πάνω μέρος του κοίλου, εκεί που τελείωναν τα καθίσματα, υπήρχε ένας ακόμα διάδρομος, ο επονομαζόμενος **περίπατος**, τον οποίο επίσης βλέπετε στο σχεδιάγραμμα.

Εστιακό σημείο του θεάτρου, το σημείο δηλαδή στο οποίο εστιαζόταν η προσοχή των θεατών, ήταν βεβαίως η **ορχήστρα**. Ήταν ένας χώρος αρχικά πιθανώς τραπεζοειδής, αργότερα οπωσδήποτε κυκλικός, ο οποίος προοριζόταν κυρίως για την όρχηση του Χορού (εξού και *ορχήστρα*) και σε ορισμένες περιπτώσεις για τους ηθοποιούς. Στην ορχήστρα μπορούσε να μπει κανείς από δύο παράπλευρους διαδρόμους, που ονομάζονταν **είσοδοι**. Καμιά φορά τους ονομάζουμε, όχι τόσο σωστά, *παρόδους*. Οι είσοδοι βρίσκονταν δεξιά και αριστερά της ορχήστρας και χρησίμευαν, όπως είπα, για την είσοδο και την έξοδο του Χορού και όσων ηθοποιών υποτίθεται ότι έμπαιναν στον σκηνικό χώρο προερχόμενοι από μακρινά μέρη.

Υπαινίχθηκα προηγουμένως ότι παρόλο που σε μεταγενέστερες περιόδους η ορχήστρα των αρχαίων θεάτρων είχε σχήμα ημικυκλίου, είναι πιθανό ότι στα πρωιμότερα στάδια της εξέλιξης του θεάτρου το σχήμα της ορχήστρας έμοιαζε πιο πολύ με ακανόνιστο τραπέζιο. Από τις αρχαιολογικές μαρτυρίες γνωρίζουμε ότι κάποια άλλα θέατρα της Αττικής, κυρίως το θέατρο του Θορικού κοντά στο Λαύριο, διέθεταν ακριβώς μια τέτοια τραπεζοειδή ορχήστρα. Και να σημειωθεί εδώ ότι το θέατρο του Θορικού στο Λαύριο είναι πιο παλιό από το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα. Αλλά και στο ίδιο το θέατρο του Διονύσου, τα ελάχιστα αρχιτεκτονικά ίχνη της πρώιμης ορχήστρας του θεάτρου που έχουν σωθεί είναι και αυτά συμβατά με το ακανόνιστο τραπεζοειδές σχήμα που βρίσκουμε στην ορχήστρα του Θορικού και άλλων θεάτρων.

Πίσω από την ορχήστρα τώρα, στο βάθος της, βρισκόταν η **σκηνή**. Όταν μιλάμε για σκηνή στο αρχαίο θέατρο, δεν εννοούμε αυτό που συνήθως εννοούμε σήμερα. Δεν εννοούμε δηλαδή τη ράμπα πάνω στην οποία παίζουν οι ηθοποιοί· εννοούμε ένα χαμηλό ξύλινο οικοδόμημα, μία καλύβα, που χρησίμευε πρωτίστως για τη φύλαξη των θεατρικών –των σκηνικών– αντικειμένων και για να μπαίνουν μέσα οι ηθοποιοί και να αλλάζουν προσωπίο και κοστούμι πριν να ξαναβγούν έξω για να παίξουν τον επόμενο ρόλο. Θυμάστε ότι είπαμε πως κάθε ηθοποιός έπαιζε κατά κανόνα περισσότερους του ενός ρόλους.



Στο κέντρο τώρα της σκηνής, αυτού του σκηνικού οικοδομήματος, αυτής της ξύλινης καλύβας, υπήρχε μία θύρα από την οποία μπορούσαν να βγαίνουν και να μπαίνουν οι ηθοποιοί όταν η σκηνή αυτή είχε πλέον ενσωματωθεί στη σκηνική δράση και αντιπροσώπευε κάτι, αντιπροσώπευε ένα κτήριο, π.χ. έναν ναό ή ένα ανάκτορο. Το λέω αυτό διότι πολλοί μελετητές πιστεύουν, όχι αδικαιολόγητα, πως η σκηνή δεν αποτελούσε ανέκαθεν τμήμα της σκηνικής δράσης. Ακόμα και αν υπήρχε ως κτίσμα, ακόμα και αν υπήρχε εκεί για τις πρακτικές ανάγκες των ηθοποιών, δεν ενσωματωνόταν ανέκαθεν στη σκηνική δράση. Πώς το ξέρουμε αυτό; Το ξέρουμε γιατί αυτό το συμπέρασμα βγάζουμε από τις μαρτυρίες των ίδιων των κειμένων· για παράδειγμα τα πρωιμότερα σωζόμενα έργα του Αισχύλου: οι *Πέρσες* που είναι του 472 π.Χ., οι *Επτά επί Θήβας* που είναι του 467 π.Χ. και οι *Ικέτιδες* που δεν ξέρουμε ακριβώς τη χρονολογία τους, αλλά είναι δεκαετία του 460 π.Χ. Όλα αυτά τα έργα δεν ενσωματώνουν τη σκηνή, το σκηνικό οικοδόμημα, στη δράση τους. Δεν έχουμε, ας πούμε, μέσα στο κείμενο αυτών των δραμάτων εισόδους και εξόδους προσώπων που να απαιτούν τη θύρα, την ύπαρξη θύρας, του σκηνικού οικοδομήματος.

Αντίθετα, λίγα χρόνια πιο μετά, στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, που παριστάνεται το 458 π.Χ., είναι σαφές ότι η σκηνή έχει ενσωματωθεί ως θεατρικό σύμβολο στη δράση των έργων, και αποτελεί μάλιστα ουσιώδες τμήμα της δράσης. Η σκηνή εκεί αντιπροσωπεύει κάτι, λειτουργεί ως σκηνικό σήμα. Αναπαριστάνει, ας πούμε, στον *Αγαμέμνονα* και στις *Χοηφόρους* το ανάκτορο του Ατρέα στις Μυκήνες.

Αν είναι αλήθεια ότι τα πρώιμα έργα του Αισχύλου δεν απαιτούν την ύπαρξη σκηνικού οικοδομήματος για να παιχτούν, αυτό σημαίνει πιθανότατα ότι η θεατρική δράση των έργων αυτών, τόσο του Χορού όσο και των ηθοποιών, εστιαζόταν στην ορχήστρα του θεάτρου.

V1.1.4 Χωροταξία του αρχαίου θεάτρου (II):

Η χαμηλή εξέδρα (10')

<https://youtu.be/LyPcSquplBw>

απομαγνητοφώνηση ioan / αντιπαραβολή krasisi

Θα συνεχίσουμε και σε αυτό το βίντεο τη συζήτηση, που ξεκινήσαμε στο προηγούμενο, σχετικά με τη χωροταξία του αρχαίου θεάτρου. Σε αυτό το βίντεο θα επικεντρωθούμε κυρίως στη συζήτηση για το αν υπήρχε ή δεν υπήρχε στο αρχαίο θέατρο μία χαμηλή εξέδρα –ένα χαμηλό ξύλινο βάθρο ύψους περίπου ενός μέτρου (1,20 μέτρα)– πάνω στο οποίο έπαιζαν οι ηθοποιοί. Υπάρχουν ενδείξεις –και θα μιλήσουμε ευθύς αμέσως για αυτές– που μας κάνουν να πιστεύουμε ότι γύρω στο τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα –ίσως και νωρίτερα– ενδέχεται ανάμεσα στην ορχήστρα και στη σκηνή (στο σκηνικό οικοδόμημα) να προστέθηκε μια χαμηλή εξέδρα με ύψος, όπως είπα και πριν, 1,00 με 1,20 μέτρα· υπάρχουν διάφοροι λόγοι που μας κάνουν να το πιστεύουμε αυτό. Οι λόγοι είναι και αρχαιολογικής φύσεως και φιλολογικής.

Θα ξεκινήσουμε με τις αρχαιολογικές ενδείξεις που έχουμε για την ύπαρξη μιας τέτοιας εξέδρας: Μια σπάνια αναπαράσταση [εικ.: 01:17] τέτοιας εξέδρας σώζεται σε ένα αττικό αγγείο –χους είναι η τεχνική ονομασία του–, το οποίο βρίσκεται σήμερα στο Εθνικό



Αρχαιολογικό Μουσείο και χρονολογείται γύρω στο 420 π.Χ. – είναι επομένως αρκετά πρώιμη μαρτυρία για το πώς έδειχνε το θέατρο της εποχής. Αξίζει λοιπόν να σχολιάσουμε αυτό το αγγείο (αυτόν τον αττικό χου) λίγο εκτενέστερα. Στα αριστερά της σύνθεσης βλέπετε δύο θεατές καλοντυμένους, περιποιημένους, που κάθονται πάνω σε κλισμούς – είναι αυτά τα καθίσματα που μοιάζουν κάπως με πολυθρόνες. Παρόμοιους κλισμούς βρίσκουμε, αργότερα στον 4^ο αιώνα, σκαλισμένους σε μάρμαρο, στην **προεδρίαν** του διονυσιακού θεάτρου (προεδρία είναι οι πρώτες τιμητικές σειρές καθισμάτων). Ίσως οι θεατές αυτοί να είναι **άγωνοθέται**, δηλαδή κριτές που θα αποφασίσουν σε ποια παράσταση θα δοθεί το βραβείο αυτού του δραματικού αγώνα· αυτό όμως είναι απλώς μια υπόθεση. Στα δεξιά της σύνθεσης απεικονίζεται μια ξύλινη εξέδρα στην οποία βλέπουμε ότι ανεβαίνει κανείς με μια ξύλινη σκαλίτσα – φαίνονται τρία σκαλοπάτια εκεί. Επάνω στην ξύλινη εξέδρα χορεύει ένας κωμικός ηθοποιός που εκ πρώτης όψεως μπορεί να μοιάζει γυμνός, αλλά δεν είναι. Φοράει ένα εφαρμοστό ένδυμα –κάτι σαν κολάν–, το οποίο στη σημειολογία του αρχαίου κωμικού θεάτρου υποδηλώνει γυμνότητα. Έχει υποστηριχθεί ότι ο χορευτής αυτός υποδύεται τον Περσέα, τον μυθικό ήρωα που αποκεφάλισε τη Μέδουσα. Ίσως να έχουμε εδώ δηλαδή παρωδία ενός προγενέστερου δράματος ή τραγωδίας με ήρωες τον Περσέα και την Ανδρομέδα. Ξέρουμε ότι τέτοια τραγωδία έγραψε ο Ευριπίδης, αλλά την έγραψε σε εποχή μεταγενέστερη από την εποχή στην οποία φιλοτεχνήθηκε αυτό το αγγείο. Προσέχουμε ότι ο χορευτής αυτός, για τον οποίο μιλάμε και λέμε ότι ίσως υποδύεται τον Περσέα, κρατάει στο αριστερό του χέρι ένα δρεπανόσχημο μαχαίρι, την ἄρπην, ενώ στο χέρι του κρατάει επίσης και την κίβισιν, έναν σάκο που ίσως προορίζεται να κρατήσει το κομμένο κεφάλι της Μέδουσας – αυτά βέβαια είναι όλα λίγο-πολύ υποθετικά. Η δραματική ταυτότητα αυτού του ηθοποιού παραμένει αβέβαιη και εν πάση περιπτώσει δεν μας ενδιαφέρει και πάρα πολύ εδώ. Αυτό που μας ενδιαφέρει, και αυτό στο οποίο ήθελα να σταθούμε, είναι η παρουσία ακριβώς της ελαφρώς υπερυψωμένης εξέδρας, που –ίσως θα πρέπει να υποθέσουμε ότι– αποτελούσε σταθερό μόνιμο στοιχείο του αρχαίου θεάτρου. Το λέω αυτό γιατί; Διότι η εικόνα/η αγγειογραφία την οποία σχολιάσαμε δεν είναι η μοναδική μαρτυρία για την ύπαρξη μιας τέτοιας εξέδρας. Την παρουσία μιας τέτοιας εξέδρας μπορούμε να τη συναγάγουμε (να τη συμπεράνουμε) από τα ίδια τα δραματικά κείμενα του 5^{ου} αιώνα.

- Θα ξεκινήσουμε από τους *Σφήκες* του Αριστοφάνη – ένα έργο που παραστάθηκε το 422 π.Χ., δηλαδή σχεδόν την ίδια εποχή με το αττικό αγγείο που είδαμε προηγουμένως. Στο τέλος του έργου υπάρχει μια σκηνή στην οποία ο Φιλοκλέων (ένας από τους δύο πρωταγωνιστές του έργου) προσκαλεί μια εταίρα να πιαστεί από τον φαλλό του –οι ηθοποιοί της κωμωδίας φορούσαν τεχνητό, δερμάτινο φαλλό, για προφανές κωμικό αποτέλεσμα– για να ανέβει ευκολότερα «εδώ πάνω». Όταν ο Φιλοκλέων λέει «πιάσου από εκεί για να ανεβείς ευκολότερα εδώ πάνω» προφανώς το λέει γιατί στέκεται σε μία υπερυψωμένη εξέδρα προς την οποία προσκαλεί την εταίρα, η οποία βρίσκεται ακόμη στο επίπεδο της ορχήστρας.
- Να προχωρήσουμε σε μία δεύτερη φιλολογική μαρτυρία που προέρχεται από τον *Ίωνα* του Ευριπίδη, μια τραγωδία που παραστάθηκε ίσως γύρω στο 412 π.Χ. ή και αργότερα. Εκεί έχουμε μία σκηνή στην οποία ένας γεροντάκος παρακαλεί την πρωταγωνίστρια, την Κρέουσα, να τον βοηθήσει να ανέβει ίσαμε το μαντείο των



Δελφών – η τραγωδία εξελίσσεται στους Δελφούς· το μαντείο των Δελφών αντιπροσωπεύεται –υποθέτουμε εύλογα– από τη σκηνή του θεάτρου. Όταν λοιπόν ο γέρος λέει στην Κρέουσα «τράβα με και κουβάλησέ με ίσαμε το μέγαρο· πολύ ψηλό και απόκρημνο μου πέφτει το μαντείο», αυτό δείχνει προφανώς ότι το «μαντείο» βρίσκεται σε υπερυψωμένη θέση σε σχέση με την ορχήστρα και ότι ο Πρεσβύτες πρέπει να ανέβει για να το φτάσει. Και εύλογα υποθέτει κανείς ότι ο γεροντάκος αυτός θα ανέβαινε τα τρία-τέσσερα σκαλιά που οδηγούσαν στην ελαφρώς υπερυψωμένη εξέδρα, την οποία είδαμε να απεικονίζεται στο αττικό αγγείο που εξετάσαμε προηγουμένως.

- Δύο ακόμη έμμεσες μαρτυρίες για την ύπαρξη αυτής της εξέδρας βρίσκουμε στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, ένα έργο που παραστάθηκε το 409 π.Χ. Εκεί ο Οδυσσέας και ο Νεοπτόλεμος έχουν έρθει στη Λήμνο για να εντοπίσουν τον Φιλοκτήτη που ζει εκεί εξόριστος 10 χρόνια. Ο Οδυσσέας, που βρίσκεται ακόμη στην ορχήστρα του θεάτρου, στέλνει τον Νεοπτόλεμο να παρατηρήσει τη σπηλιά του Φιλοκτήτη, η οποία βεβαίως αναπαριστάνεται από τη σκηνή (από το σκηνικό οικοδόμημα). Ο Νεοπτόλεμος ανακοινώνει ότι βρήκε το σπήλαιο. «Πού είναι;» τον ρωτάει ο Οδυσσέας, «από πάνω ή από κάτω; δεν καταλαβαίνω» (*ἄνωθεν ἢ κάτωθεν; οὐ γὰρ ἔννοῶ*, του λέει). Και ο Νεοπτόλεμος του απαντάει: *τόδ' ἐξῦπερθε* (να αυτό εδώ πάνω είναι). Είναι και πάλι σαφές ότι το «σπήλαιο» –δηλαδή η σκηνή του θεάτρου– βρίσκεται σε κάπως μεγαλύτερο ύψος από την ορχήστρα και φτάνει κανείς εκεί περνώντας από την υπερυψωμένη εξέδρα, που υποθέσαμε ότι θα πρέπει να υπάρχει στο θέατρο.
- Άλλωστε στον ίδιο τον *Φιλοκτήτη* –σε κατοπινό σημείο του έργου– ο ήρωας του έργου, ο Φιλοκτήτης, απειλεί ότι θα αυτοκτονήσει πέφτοντας *ἄνωθεν* στα απόκρημνα βράχια. Για να έχει –έστω και ελάχιστη– θεατρική πειστικότητα αυτή η σκηνή, θα πρέπει ο ηθοποιός που υποδυόταν τον Φιλοκτήτη να βρισκόταν σε σχετικά υπερυψωμένο σημείο για να μπορεί να ισχυριστεί ότι θα μπορεί να πέσει *ἄνωθεν* και θα γκρεμιστεί στα βράχια.

Τα παραδείγματα που εξετάσαμε προέρχονται όλα από έργα περίπου της τελευταίας εικοσαετίας του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Υπάρχει όμως και ένα πρωιμότερο έργο στο οποίο φαίνεται, ότι ενδεχομένως, να γινόταν χρήση της υπερυψωμένης εξέδρας.

- Το έργο αυτό είναι οι *Ικέτιδες*, του Αισχύλου, που είδαμε ότι παραστάθηκε κάποια στιγμή τη δεκαετία του 460 π.Χ. Σε σχετικά πρώιμο σημείο του έργου, ο Δαναός καλεί τις κόρες του –που είναι ο Χορός του έργου, οι Δαναΐδες–, τις καλεί να καθίσουν «σε αυτόν εδώ τον βράχο (τον *πάγον* λέει), που είναι αφιερωμένος στους συναθροισμένους θεούς», για να χρησιμοποιήσουν αυτόν τον βράχο ως άσυλο. Αυτός ο βράχος (αυτός ο *πάγος*), μάλλον θα πρέπει να αναπαριστανόταν από μια ελαφρώς υπερυψωμένη ξύλινη κατασκευή, οπότε δεν είναι εντελώς απίθανο ότι η χαμηλή ξύλινη εξέδρα πάνω στην οποία έπαιζαν οι ηθοποιοί, να είχε κάνει την εμφάνισή της ήδη από τη δεκαετία του 460 π.Χ. – αν και ίσως όχι ως μόνιμο χαρακτηριστικό του θεάτρου, όπως φαίνεται να γίνεται στις τελευταίες δύο με τρεις δεκαετίες του 5^{ου} αιώνα.



Εν πάση περιπτώσει, αυτό που πρέπει ίσως να συγκρατήσουμε είναι ότι η εισαγωγή αυτής της χαμηλής ξύλινης εξέδρας ήταν το πρώτο βήμα για τον χωροταξικό διαχωρισμό ανάμεσα στους ηθοποιούς και στον Χορό – αυτή είναι μια τάση που θα συνεχιστεί και θα ενταθεί τις επόμενες δεκαετίες.

V1.1.5 Χωροταξία του αρχαίου θεάτρου (III):

Μεταγενέστερες εξελίξεις (12')

<https://youtu.be/pn3OPkGHL8>

απομαγνητοφώνηση Hara / αντιπαραβολή krapisi

Θα ολοκληρώσουμε αυτή την εισαγωγική ενότητα με λίγα ακόμα λόγια σχετικά με τη χωροταξία του αρχαίου θεάτρου. Θα επικεντρωθούμε κυρίως σε μεταγενέστερες εξελίξεις και θα δούμε κατά πόσον από αυτές τις μεταγενέστερες εξελίξεις μπορούμε –ή δεν μπορούμε– να βγάλουμε συμπεράσματα για το πώς έδειχνε ο θεατρικός χώρος την εποχή των τριών «μεγάλων τραγικών» – και του Αριστοφάνη βεβαίως.

Στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αιώνα π.Χ., το αθηναϊκό Θέατρο του Διονύσου ανακαινίστηκε και εξωραΐστηκε χάρη στις ενέργειες του ρήτορα και πολιτικού Λυκούργου κατά τις δεκαετίες του 330 και 320 π.Χ. (παρόλο που ξέρουμε ότι η πρωτοβουλία για την ανακαίνιση του Θεάτρου είχε αναληφθεί νωρίτερα, γύρω στο 350 π.Χ., από έναν άλλο Αθηναίο πολιτικό, τον Εύβουλο). Με την ανακαίνιση αυτή το Θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα απέκτησε λίθινα καθίσματα για τους θεατές –ενώ μέχρι τότε τα καθίσματα ήταν ξύλινα– και μαρμάρινα καθίσματα για τις θέσεις των επισήμων (τη λεγόμενη *προεδρία*, χώρο που αναφέραμε και νωρίτερα, ακριβώς διότι οι σειρές αυτές των επισήμων βρίσκονταν μπροστά-μπροστά στο θέατρο). Εικόνες της σωζόμενης σήμερα προεδρίας του διονυσιακού θεάτρου μπορείτε να δείτε στη φωτογραφία αυτή [εικ. 01:20] όπου βλέπετε και τα μαρμάρινα καθίσματα.

Είδαμε, σε προηγούμενο σημείο του μαθήματος, ότι η πρωϊμότατη μορφή της ορχήστρας του διονυσιακού θεάτρου ενδεχομένως να ήταν τραπεζοειδής. Είτε ήταν είτε δεν ήταν, το βέβαιο είναι πως στο θέατρο της ελληνιστικής εποχής –δηλαδή τέλη του 4^{ου} αιώνα και εξής– η ορχήστρα του διονυσιακού θεάτρου και άλλων θεάτρων αποκτά πλέον σχήμα ημικυκλίου (έχει τη μορφή δηλαδή με την οποία γνωρίζουμε και φανταζόμαστε την ορχήστρα σήμερα). Επίσης στο θέατρο της ελληνιστικής εποχής, η σκηνή (το σκηνικό οικοδόμημα) είχε γίνει πλέον –θα λέγαμε– διώροφο ή εν πάση περιπτώσει διαρθρωνόταν σε δύο επίπεδα· οπότε οι ηθοποιοί είχαν τη δυνατότητα να χρησιμοποιούν την οροφή του πρώτου επιπέδου (του λεγόμενου *προσκήνιου*) ως ένα είδος υπερυψωμένης σκηνής, η οποία διαχωρίζε χωροταξικά τους ηθοποιούς από την ορχήστρα και τον Χορό. Ένα σχεδιάγραμμα [εικ. 02:41] ανασυντεθειμένο –εν μέρει υποθετικό δηλαδή– του Θεάτρου του Διονύσου κατά την ελληνιστική εποχή (τέλος του 4^{ου} αιώνα) βλέπετε αυτή τη στιγμή μπροστά σας, οπότε βλέπετε και τι εννοούμε όταν μιλάμε για το προσκήνιο.

Από τον 2^ο αιώνα π.Χ. και μετά ή ίσως και νωρίτερα, η οροφή του προσκήνιου, αυτού του επίπεδου σχήματος που βλέπετε μπροστά στη σκηνή, ονομάζεται **λογεῖον** (είναι ο χώρος



όπου λέγουσιν, ακούγεται ο λόγος των ηθοποιών, εξού και λογεῖον)· ο όρος αυτός απαντά για πρώτη φορά σε επιγραφή που βρέθηκε στη Δήλο και προέρχεται από τον 3^ο αιώνα π.Χ. Στο σχεδιάγραμμα που βλέπετε, παρατηρείτε ότι στην πρόσοψη του δεύτερου, του υψηλότερου, επιπέδου της σκηνής υπάρχουν κενά διαστήματα ανάμεσα στους κίονες. Αυτά τα κενά διαστήματα χρησίμευαν για την τοποθέτηση ξύλινων πινάκων, οι οποίοι πίνακες έφεραν σκηνογραφικές παραστάσεις (ήταν δηλαδή στοιχείο της σκηνογραφίας του έργου). Εδώ τώρα θα πρέπει να σημειώσουμε, ότι όσα λέμε ισχύουν για την ελληνιστική εποχή και αργότερα – δεν είναι δηλαδή καθόλου βέβαιο, και μάλιστα είναι μάλλον απίθανο, ότι στο θέατρο του 5^{ου} αιώνα (στο θέατρο για το οποίο έγραφε ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης) χρησιμοποιούνταν τέτοιοι σκηνογραφικοί πίνακες. Έχουμε δει ότι το σκηνικό οικοδόμημα (η σκηνή) μπορούσε να αναπαριστάνει ένα ανάκτορο, έναν ναό, ένα σπήλαιο κ.λπ., αλλά δεν χρειαζόταν η χρήση ειδικής σκηνογραφίας για να γίνει αυτό. Οι θεατές μπορούσαν μια χαρά να φανταστούν τι αναπαριστάνει κάθε φορά η σκηνή, διότι καθοδηγούνταν από τα λόγια των προσώπων του δράματος. Όταν, ας πούμε, η Ιφιγένεια εν Ταύροις του Ευριπίδη λέει ότι «εγώ είμαι η Ιφιγένεια και θυσιάζω ξένους σε αυτόν εδώ τον ναό της Άρτεμης», αμέσως καταλαβαίνουμε ότι το σκηνικό οικοδόμημα, που έχει πίσω του ο ηθοποιός, αντιπροσωπεύει γι' αυτό το συγκεκριμένο έργο τον ναό της Άρτεμης. Το ίδιο ισχύει πιθανότατα και για τη γενικότερη τοπογραφία του δράματος, όπως αποτυπώνεται στον θεατρικό χώρο.

Παλαιότερα επικρατούσε η άποψη ότι οι *εἴσοδοι* του αρχαίου θεάτρου –ή οι *πάροδοι*, αν προτιμάτε, δηλαδή οι δύο παράπλευροι διάδρομοι δεξιά και αριστερά της *ορχήστρας*– είχαν παγιωμένη σκηνική σημειολογία, δηλαδή υποθέταμε κάποτε ότι οι θεατές γνώριζαν εκ των προτέρων πως η μία από αυτές τις εισόδους «δήθεν» οδηγούσε στην πόλη ή στο λιμάνι, ενώ η άλλη είσοδος οδηγούσε στον εκτός πόλεως χώρο και στους αγρούς, στην ύπαιθρο κ.λπ. Αυτή όμως η παγιωμένη σκηνική σημειολογία των εισόδων ή των παρόδων δεν τεκμηριώνεται σε καμία περίπτωση από τα έργα του 5^{ου} αιώνα. Αυτή η σημειολογία βασίζεται σε μια πληροφορία (σε μία μαρτυρία), την οποία συναντούμε για πρώτη φορά τον 2^ο αιώνα μ.Χ. σε έναν λεξικογράφο ονόματι Ιούλιο Πολυδεύκη. Το μόνο που μπορούμε να συμπεράνουμε, επομένως σε αυτήν την περίπτωση, είναι ότι την εποχή του Ιουλίου Πολυδεύκη (τον 2^ο αιώνα μ.Χ.) πράγματι είχε παγιωθεί η τοπογραφική διάταξη αυτών των δύο εισόδων και πράγματι οι θεατές γνώριζαν πως η μία είσοδος οδηγεί στην πόλη ή στο λιμάνι και η άλλη είσοδος οδηγεί στους αγρούς κ.λπ. Αλλά, επαναλαμβάνω, δεν σημαίνει ότι αυτό ίσχυε για την τραγωδία και την κωμωδία του 5^{ου} αιώνα· και μάλιστα είναι απίθανο ότι ίσχυε αυτό. Έχει υποδειχθεί επανειλημμένα –κυρίως από τον Νίκο Χουρμουζιάδη στη διδακτορική του διατριβή (το *Production and Imagination in Euripides*)– ότι η σημειολογία των εισόδων του θεάτρου και γενικά η σκηνική τοπογραφία και χωροταξία του δράματος δεν ήταν σταθερή και καθορισμένη. Δεν βασιζόταν δηλαδή σε κάποια *a priori* σύμβαση την οποία γνώριζαν όλοι οι θεατές, αντιθέτως τη σκηνική τοπογραφία και χωροταξία έπρεπε να τη συγκροτήσουν οι θεατές εξ υπαρχής σε κάθε δράμα με βάση ενδείξεις που περιέχονταν στο ίδιο το δραματικό κείμενο.

Επίσης, κατά τον 5^ο αιώνα τουλάχιστον, ήταν περιορισμένος και ο θεατρικός εξοπλισμός που χρησιμοποιούσαν οι δραματουργοί. Πιθανότατα, δεν είχαν στη διάθεσή τους παρά μόνο το



έκκύκλημα και τη μηχανή· και όχι άλλου είδους θεατρικά μηχανήματα. Το **εκκύκλημα** τι ήταν; Ήταν ένα είδος χαμηλής ράμπας –ή πλατφόρμας, αν θέλετε– με τροχούς προσαρμοσμένους στο κάτω μέρος. Αυτή τη ράμπα την έσπρωχναν από το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος προς την ορχήστρα, τότε; Όταν ήθελαν να παρουσιάσουν σκηνές «εσωτερικού χώρου», δηλαδή σκηνές που έχουν εκτυλιχθεί στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος και που εκ των πραγμάτων δεν μπορούν να τις δουν οι θεατές του αρχαίου θεάτρου. Για παράδειγμα πάνω στο εκκύκλημα παρουσιάζονται, στο τέλος του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας, ή στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου πάνω στο εκκύκλημα παρουσιάζονται τα πτώματα του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας⁵, ή στον *Αίαντα* του Σοφοκλή πάνω στο εκκύκλημα παρουσιάζονται τα σφαγιασμένα ζώα. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις πάνω στο εκκύκλημα βλέπουμε τα αποτελέσματα μίας πράξης –συνήθως φονικής πράξης–, η οποία έχει ήδη συντελεσθεί στο εσωτερικό της σκηνής.

Να πούμε τώρα δύο λόγια για το άλλο θεατρικό μηχανήμα που χρησιμοποιούσαν ή που είχαν στη διάθεσή τους οι δραματουργοί του 5^{ου} αιώνα. Το μηχανήμα αυτό ονομάζεται απλώς **μηχανή**. Η *μηχανή* στο αρχαίο θέατρο ήταν ένα είδος γερανού, απ' όπου κρεμόταν ένα μεγάλο καλάθι ή μια πλατφόρμα πάνω στην οποία στεκόταν ο ηθοποιός, ο οποίος συνήθως υποδύοταν τον ρόλο ενός θεού και έπρεπε επομένως να εμφανιστεί από τον ουρανό.

Τόσο το εκκύκλημα όσο και η *μηχανή* χρησιμοποιούνταν ευρύτατα στο τραγικό θέατρο, σε βαθμό ώστε κατά κάποιον τρόπο να προσδιορίζουν την ταυτότητα του τραγικού θεάτρου. Γι' αυτό και ο Αριστοφάνης –που είναι κωμικός ποιητής, άρα περιχαρακώνει τη δική του κωμική επικράτεια απέναντι στο τραγικό θέατρο– δεν χάνει ευκαιρία να σατιρίζει τη χρήση και του *έκκυκλήματος* και της *μηχανής* ως τυποποιημένο γνώρισμα της θεατρικής πράξης των τραγωδιών.

Αυτό είναι ίσως το πιο κατάλληλο σημείο για να διορθώσουμε άλλη μία παρανόηση που επικρατεί σχετικά με τον μηχανικό εξοπλισμό του αρχαίου θεάτρου. Στα εγχειρίδια περί αρχαίου θεάτρου διαβάζουμε πολύ συχνά ότι οι αρχαίοι δραματουργοί χρησιμοποιούσαν και μία σειρά από άλλα θεατρικά μηχανήματα: ως πούμε το **βροντεῖον** (που ήταν ένα χάλκινο αγγείο το οποίο χτυπούσαν για να μιμηθούν τον ήχο της βροντής), ή το **κεραυνοσκοπεῖον** (το οποίο δημιουργούσε την οπτική ψευδαίσθηση της αστραπής), ή οι **Χαρώνειοι κλίμακες** (που ήταν [τα] σκαλοπάτια του Χάροντα, τα οποία οδηγούσαν σε έναν υπόγειο χώρο ο οποίος αντιπροσώπευε, υποτίθεται, τον Άδη). Όλα αυτά όμως τα μηχανήματα μαρτυρούνται σε πολύ μεταγενέστερη περίοδο (τον 2^ο αιώνα μ.Χ. από τον λεξικογράφο, εκείνον που αναφέραμε και προηγουμένως, τον Ιούλιο Πολυδεύκη) και είναι άκρως αμφίβολο ότι τέτοια μηχανήματα χρησιμοποιούνταν στο θέατρο της κλασικής εποχής. Δεν υπάρχει καμία τραγωδία ή κωμωδία του 5^{ου} αιώνα που να απαιτεί τη χρήση τέτοιων μηχανημάτων. Το ίδιο ισχύει και για τις *περιάκτους μηχανάς*. Οι *περιάκτοι μηχαναί* ήταν ένα σκηνικό μηχανήμα σε σχήμα τρίπλευρου πρίσματος, στηριγμένο σε μία κεντρική δοκό, η οποία περιστρεφόταν και έτσι έδειχνε προς το κοινό κάθε φορά έναν διαφορετικό σκηνογραφικό πίνακα ο οποίος ήταν

⁵ Κλυταιμνήστρα ή Κλυταιμνήστρα: ο πρώτος τύπος είναι ο αρχαιότερος, χρησιμοποιούμενος στις επιγραφές.



προσαρμοσμένος σε κάθε μια από τις 3 κάθετες έδρες του πρίσματος. Οι περίακτοι τοποθετούνταν δίπλα από τα δύο ακριανά θυρώματα της σκηνής και χρησίμευαν για να υποδεικνύουν ακριβώς αλλαγές του σκηνικού. Γνωρίζουμε ότι οι περίακτοι χρησιμοποιούνταν στο ρωμαϊκό θέατρο –εκεί ονομάζονταν *scaena versilis*–, αλλά είναι εντελώς αβέβαιο ότι χρησιμοποιούνταν τέτοιοι περίακτοι στο θέατρο της κλασικής Αθήνας, της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα π.Χ.



1.2 Η τέχνη του ηθοποιού: Τεχνικές πλευρές, οργάνωση, απήχηση

V1.2.1 Ηθοποιοί: Ιστορική επισκόπηση (11')

<https://youtu.be/YgD3TzKk6qo>

απομαγνητοφώνηση Mirella / αντιπαραβολή Asimonia

Ήρθε η ώρα να μιλήσουμε, όπως έχουμε υποσχεθεί, κάπως αναλυτικότερα για τους ηθοποιούς, τους ύποκριτάς του αρχαίου θεάτρου, για τους οποίους έχουμε πει μέχρι στιγμής πολύ λίγα πράγματα. Θα ξεκινήσω τονίζοντας για άλλη μία φορά ότι οι ηθοποιοί, οι ύποκριταί του αρχαίου θεάτρου, ήταν μόνον άντρες. Οι γυναίκες πιθανότατα μπορούσαν να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις, αλλά δεν επιτρεπόταν να παίξουν σε αυτές, ή τουλάχιστον κάτι τέτοιο δεν επιτρεπόταν στις ελεύθερες γυναίκες, γιατί είναι πιθανό ότι μερικοί βουβοί γυναικείοι ρόλοι της κωμωδίας μπορούσαν να ανατεθούν σε πόρνες – παρόλο που ούτε κι αυτό είναι απολύτως βέβαιο.

Ο Αριστοτέλης αλλά και άλλες αρχαίες πηγές μάς πληροφορούν ότι στα πρώτα στάδια της εξέλιξης του αρχαίου θεάτρου οι ίδιοι οι θεατρικοί συγγραφείς ερμήνευαν τα έργα τους ως ηθοποιοί. Μάλιστα, η αρχαία ανώνυμη βιογραφία του Σοφοκλή (η οποία ομολογουμένως δεν είναι η πιο αξιόπιστη ιστορική μαρτυρία) μας πληροφορεί ότι στην Ποικίλη Στοά της Αθήνας, στη στοά δηλαδή που ήταν διακοσμημένη με ζωγραφίες και βρισκόταν στα βόρεια της αρχαίας Αγοράς, απεικονιζόταν μεταξύ άλλων ο Σοφοκλής κρατώντας μια κιθάρα: αυτό ήταν, υποτίθεται, ένα στιγμιότυπο από την πρώιμη σταδιοδρομία του ποιητή, όταν ο ίδιος έπαιξε τον ρόλο του κιθαριστή Θαμύρα στην ομώνυμη τραγωδία *Θαμύρας*, την οποία συνέθεσε ο ίδιος κάποια στιγμή μεταξύ 470 και 460 π.Χ.

Όπως είπαμε νωρίτερα, φαίνεται ότι στην τραγωδία ο αριθμός των ομιλούντων ηθοποιών δεν ξεπερνούσε τους τρεις· τονίζω ότι μιλάμε για τους ομιλούντες ηθοποιούς, αυτούς δηλαδή που είχαν λόγια να πουν και όχι για τους κομπάρσους που ενδεχομένως να βρίσκονταν πάνω στη σκηνή αλλά ήταν βουβοί. Μάλιστα, οι αρχαίες πηγές δίνουν μία σαφώς σχηματοποιημένη και πιθανότατα ανακριβή εικόνα της σταδιακής αύξησης του αριθμού των ηθοποιών: μας λένε, ας πούμε, ότι ο Θέσπις, που ήταν ο υποτιθέμενος αλλά μάλλον μυθικός ευρετής της τραγωδίας, χρησιμοποιούσε μόνο έναν ηθοποιό και, βεβαίως, Χορό. Αργότερα ο Αισχύλος προσέθεσε τον δεύτερο ηθοποιό, ενώ ακόμη πιο μετά ο Σοφοκλής (ή κατ' άλλους ο ίδιος ο Αισχύλος) προσέθεσε τον τρίτο ηθοποιό. Είναι φανερό ότι έχουμε εδώ μία εικόνα ευθύγραμμης τελεολογικής εξέλιξης η οποία, επαναλαμβάνω, φαίνεται υπερβολικά σχηματική και έχει αμφισβητηθεί, εύλογα κατά τη γνώμη μου, από τους σύγχρονους μελετητές. Αλλά δεν χρειάζεται να μπορούμε εδώ σε περισσότερες λεπτομέρειες.

Αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο εδώ είναι να δούμε για ποιον λόγο υπήρχε αυτός ο άτυπος, έστω, περιορισμός στον αριθμό των ηθοποιών που μπορούσε να χρησιμοποιήσει σε μία δεδομένη παράστασή του ο τραγικός ποιητής. Αυτός είναι ένας κανόνας τον οποίο η



αρχαία τραγωδία δεν παραβαίνει ποτέ – ή σχεδόν ποτέ. Λέω σχεδόν ποτέ, γιατί είναι πιθανό ότι ο *Οιδίπους επί Κολωνών* του Σοφοκλή, η τελευταία τραγωδία του Σοφοκλή, απαιτεί μάλλον τέσσερις ηθοποιούς, ενώ και η μοναδική τραγωδία που μας σώζεται ακέραιη από τον 4^ο αιώνα, ο *Ρήσος*, ένα έργο που μας παραδόθηκε με το όνομα του Ευριπίδη (αλλά μάλλον δεν είναι δικό του) απαιτεί επίσης τέσσερις ηθοποιούς.

Έχουν διατυπωθεί διάφορες θεωρίες και διάφορες εξηγήσεις γι' αυτόν τον περιορισμό των τριών ηθοποιών. Έχει υποστηριχθεί, ας πούμε, ότι αυτός ο περιορισμός ήταν αποτέλεσμα της καθιέρωσης του διαγωνισμού (και του βραβείου βεβαίως) για τον καλύτερο τραγικό ηθοποιό, ενός διαγωνισμού που όπως είδαμε καθιερώθηκε το 449 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια. Εφόσον –λέει αυτή η θεωρία– οι ηθοποιοί συναγωνίζονταν πλέον ο ένας με τον άλλον για το βραβείο, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι το αθηναϊκό κράτος, η αθηναϊκή πολιτεία θα θέλησε να επιβάλει συνθήκες δίκαιου ανταγωνισμού και ίσων ευκαιριών για όλους τους συναγωνιζόμενους ηθοποιούς. Διαφορετικά, αν δεν υπήρχαν συνθήκες ίσου ανταγωνισμού, μια τραγωδία που θα χρησιμοποιούσε λ.χ. πέντε ηθοποιούς θα είχε περισσότερες πιθανότητες να κερδίσει το βραβείο από ό,τι μια τραγωδία που χρησιμοποιούσε δύο ηθοποιούς, και γιατί προσέφερε πιο εντυπωσιακό και πολυπρόσωπο θέαμα αλλά και, απλούστατα, γιατί έτσι επιβάλλει ο νόμος των πιθανοτήτων: Όταν έχεις πέντε ηθοποιούς είναι πιο πιθανό ότι κάποιος από αυτούς θα κερδίσει το βραβείο, παρά όταν έχεις μόνο δύο ηθοποιούς. Η θεωρία αυτή μοιάζει ενδεχομένως εύλογη, ίσως και πειστική, αλλά αφήνει αναπάντητο ένα κρίσιμο ερώτημα: Ωραία, ας δεχτούμε ότι ο περιορισμός των τριών ηθοποιών στην τραγωδία ήταν αποτέλεσμα της καθιέρωσης του διαγωνισμού για τους ηθοποιούς. Ναι, αλλά διαγωνισμό ηθοποιών έχουμε και στην κωμωδία· έχουμε διαγωνισμό κωμικών ηθοποιών, και μάλιστα είδαμε ότι στα Λήνια, στη διονυσιακή εορτή των Ληναίων, αυτός ο διαγωνισμός καθιερώνεται ήδη από το 440 π.Χ. περίπου.

Θα περιμέναμε λοιπόν ότι και η κωμωδία θα επέβαλλε στον εαυτό της παρόμοιους περιορισμούς όσον αφορά τον αριθμό των υποκριτών προκειμένου να εξασφαλίσει συνθήκες ίσου ανταγωνισμού. Πλην όμως, αυτό δεν συμβαίνει. Υπάρχουν κωμωδίες του Αριστοφάνη που φαίνεται να απαιτούν τέσσερις ηθοποιούς (ας πούμε η *Λυσιστράτη* και οι *Βάτραχοι*)· υπάρχουν και κωμωδίες του Αριστοφάνη που φαίνεται να απαιτούν ακόμη και πέντε ηθοποιούς, παρόλο που αυτό δεν είναι εντελώς βέβαιο (τέτοιες κωμωδίες είναι οι *Αχαρνείς* και οι *Νεφέλες*). Για ποιον λόγο λοιπόν η κωμωδία επέτρεπε, ενίοτε, στον εαυτό της τη χρήση τεσσάρων ή και πέντε ηθοποιών, χωρίς να θεωρεί ότι αυτό υπονομεύει την αρχή των ίσων ευκαιριών ή των συνθηκών ίσου ανταγωνισμού που υποτίθεται ότι έπρεπε να διέπει τους αγώνες ηθοποιών; Φαίνεται λοιπόν ότι αλλού πρέπει να αναζητήσουμε την εξήγηση αυτού του περιορισμού που ίσχυε προκειμένου για τον αριθμό των υποκριτών. Είναι πιθανότερο ότι οι αιτίες αυτού του περιορισμού έχουν να κάνουν με τις συνθήκες των παραστάσεων, με το γεγονός δηλαδή ότι τα αρχαία δράματα παριστάνονταν, όπως προαναφέραμε, σε μεγάλους, ανοιχτούς, υπαίθριους χώρους, μπροστά σε πολυπληθή ακροατήρια, και με ηθοποιούς που φορούσαν προσωπεία.

Ας προσπαθήσουμε να βάλουμε τον εαυτό μας στη θέση ενός αρχαίου θεατή. Σήμερα, σε ένα κλειστό θέατρο που χωράει λίγες εκατοντάδες θεατές το πολύ, είναι εύκολο εμείς οι



Θεατές να διακρίνουμε ανά πάσα στιγμή ποιος ηθοποιός μιλάει: βλέπουμε ποιος ανοιγοκλείνει το στόμα του, βλέπουμε ποιος μορφάζει κ.λπ. Βλέπουμε ή αντιλαμβανόμαστε από πού έρχεται ο ήχος της φωνής. Μπορούμε λοιπόν σήμερα σε ένα κλειστό θέατρο χωρίς δυσκολία να παρακολουθήσουμε εύκολα μια σκηνή στην οποία ο διάλογος διεξάγεται μεταξύ τεσσάρων, πέντε ή περισσότερων προσώπων. Στο αρχαίο θέατρο όμως –και εδώ έρχεται αυτό που είπα πριν: ας βάλουμε τον εαυτό μας στη θέση ενός αρχαίου θεατή– κάτι τέτοιο δεν είναι καθόλου εύκολο: πολλοί θεατές κάθονται σε μεγάλη απόσταση από την ορχήστρα. Θυμόμαστε ότι το θέατρο του Διονύσου ενδεχομένως να χωρούσε 15.000 με 20.000 θεατές. Η διάχυση του ήχου σε έναν τέτοιο χώρο δεν επιτρέπει να διακρίνουμε πάντοτε ποιος ηθοποιός μιλάει ανά πάσα στιγμή. Και βέβαια το γεγονός ότι οι ηθοποιοί φορούν προσωπίο δυσκολεύει ακόμη περισσότερο τα πράγματα, διότι όσο κοντά και αν καθόμαστε στον ηθοποιό δεν μπορούμε να δούμε ποια ού ηθοποιού τα χείλη κινούνται.

Είναι ενδεικτικό, νομίζω, ότι ακόμη και αρχαίες τραγωδίες που χρησιμοποιούν τρεις υποκριτές δεν περιλαμβάνουν σχεδόν ποτέ τριμερή διάλογο ή, αν περιλαμβάνουν τριμερή διάλογο (δηλαδή διάλογο ανάμεσα σε τρία πρόσωπα), τον περιορίζουν σε λίγους στίχους, προφανώς διότι ο δραματικός (θεατρικός) συγγραφέας γνώριζε πως το ακροατήριο θα δυσκολευόταν να παρακολουθήσει έναν διάλογο μεταξύ τριών προσώπων, στον οποίο δεν θα ήταν πάντοτε ευδιάκριτη η ταυτότητα του προσώπου που μιλούσε ανά πάσα στιγμή. Να πάρουμε ένα παράδειγμα από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* υπάρχει μια σκηνή [στ. 634 και εξής] όπου ο Οιδίπους, ο Κρέων και η Ιοκάστη βρίσκονται ταυτόχρονα επί σκηνής και την ώρα εκείνη η Ιοκάστη προσπαθεί να μεσολαβήσει ανάμεσα στους δύο άντρες, τον Οιδίποδα και τον Κρέοντα, που έχουν έρθει σε έντονη διένεξη, και επιχειρεί να τους συμφιλιώσει. Απευθύνεται λοιπόν στους δύο άνδρες η Ιοκάστη, και ακολουθεί ένας **σύντομος** διάλογος μεταξύ των τριών προσώπων – τονίζω το «σύντομος», κρατάει λίγους στίχους αυτός ο διάλογος. Και μετά έρχεται ένας εκτενής διάλογος ανάμεσα στην Ιοκάστη και στον Οιδίποδα μόνο. Όταν γίνεται διάλογος μεταξύ δύο ηθοποιών, είναι πολύ πιο εύκολο να παρακολουθήσει ο θεατής πώς εξελίσσεται ο διάλογος και ποιος μιλάει ανά πάσα στιγμή. Όταν ο διάλογος γίνεται μεταξύ τριών ηθοποιών, τα πράγματα δυσκολεύουν σαφώς περισσότερο, γι' αυτό και ο διάλογος ο τριμερής, όπως είπα πριν, είναι φαινόμενο σπάνιο και περιορισμένο στην αρχαία τραγωδία.

Το γεγονός λοιπόν ότι η τραγωδία μπορεί να χρησιμοποιήσει τρεις ηθοποιούς, αλλά αποφεύγει τον τριμερή διάλογο, δείχνει ότι πιθανότατα οι φυσικές συνθήκες της παράστασης ήταν εκείνες που από μόνες τους, τρόπον τινά αυτομάτως, οδήγησαν σ' αυτόν τον άτυπο περιορισμό του αριθμού των ηθοποιών της τραγωδίας. Είναι ενδεικτικό, και με αυτό θα τελειώσω, ότι ακόμη και στην κωμωδία, οι σκηνές που περιλαμβάνουν τέσσερις ή πέντε ηθοποιούς είναι πολύ σύντομες, ακριβώς διότι είναι δύσκολο για τους θεατές να παρακολουθήσουν εκτενείς σκηνές στις οποίες ο διάλογος διαμείβεται μεταξύ τεσσάρων ή πέντε προσώπων. Και σε κάθε περίπτωση οι μεταγενέστερες εξελίξεις της κωμωδίας, π.χ. τα έργα της Νέας Κωμωδίας του Μενάνδρου, τηρούν απαρεγκλίτως τον κανόνα των τριών υποκριτών, ο οποίος την εποχή εκείνη, δηλαδή στο τέλος του 4^{ου} αιώνα, έχει πια παγιωθεί.



V1.2.2 Θίασοι, ηθοποιοί, θεατρική τέχνη (9')

https://youtu.be/QPshkFg_G6g

απομαγνητοφώνηση kathryn / αντιπαραβολή krasisi

Μιλήσαμε στο προηγούμενο βίντεο σχετικά με τους ηθοποιούς, τον αριθμό των ηθοποιών κ.λπ. Τώρα θα πρέπει να πούμε λίγα λόγια σχετικά με τους ηθοποιούς ως επαγγελματική τάξη, σχετικά με τους θιάσους επίσης, και σχετικά με τη θεατρική τέχνη ή την υποκριτική τέχνη λίγο γενικότερα.

Στην κλασική Αθήνα οι θίασοι ήταν ολιγομελείς· απαρτίζονταν από τρεις μόνο ηθοποιούς: τον πρωταγωνιστή, τον δευτεραγωνιστή και τον τριταγωνιστή. Κυρίαρχο και εν πολλοίς αποφασιστικό λόγο στον θίασο είχε (ποιος άλλος;) ο πρωταγωνιστής. Αυτός ήταν που υπέγραφε συμβόλαιο με τον **επώνυμο άρχοντα**, δηλαδή με τον κρατικό αξιωματούχο που ήταν υπεύθυνος μεταξύ άλλων για την οργάνωση των διονυσιακών αγώνων. Ο πρωταγωνιστής ήταν αυτός που εισέπραττε την αμοιβή την οποία κατέβαλλε η αθηναϊκή πολιτεία, στον πρωταγωνιστή απονεμόταν το βραβείο κατά τους διαγωνισμούς ηθοποιών. Ο τριταγωνιστής ήταν λίγο-πολύ ο τελευταίος τροχός της αμάξης. Φαίνεται ότι προσέφερε τις υπηρεσίες του βάσει συμβολαίου το οποίο υπέγραφε ο ίδιος απευθείας με τον πρωταγωνιστή και όχι με το κράτος· ήταν λοιπόν πλήρως εξαρτημένος από τον πρωταγωνιστή. Όσον αφορά τον δευτεραγωνιστή: πρέπει να ήταν σε μία ενδιάμεση θέση και ενδέχεται –αν και αυτό δεν είναι καθόλου βέβαιο– να ήταν κατά κάποιο τρόπο συνεταίρος του πρωταγωνιστή.

Σε πολλές περιπτώσεις η τέχνη του ηθοποιού ήταν οικογενειακή υπόθεση – πράγμα που συνέβαινε γενικά με οποιαδήποτε άλλη τέχνη λίγο-πολύ. Ας πούμε, ένας από τους πιο διάσημους τραγικούς συγγραφείς του 4^{ου} αιώνα, ο Καρκίνος ο νεώτερος, ήταν εγγονός του Καρκίνου του πρεσβύτερου, που ήταν τραγικός χορευτής και συγγραφέας του 5^{ου} αιώνα. Παρομοίως ο Αστυδάμας, ο πιο δημοφιλής και προβεβλημένος τραγικός ποιητής του 4^{ου} αιώνα, καταγόταν από μια οικογένεια η οποία περιλάμβανε πλειάδα τραγικών ποιητών: πατέρας του ήταν ο Αστυδάμας ο πρεσβύτερος, παππούς του ήταν ο Μόρσιμος, προπάππους του ήταν ο Φιλοκλής, ο οποίος ήταν ανιψιός του μεγάλου Αισχύλου – μάλιστα αυτός ο Φιλοκλής νίκησε τον ίδιο τον Σοφοκλή, και μάλιστα τη χρονιά που ο Σοφοκλής ανέβασε το πιο διάσημο δράμα του, τον *Οιδίποδα Τύραννο*.

Από τον 4^ο αιώνα π.Χ. και μετά, όταν το δράμα εξαπλώνεται σε ολόκληρο σχεδόν τον ελληνόφωνο κόσμο –κάποτε και στον μη ελληνόφωνο κόσμο–, η ισχύς των ηθοποιών, η φήμη τους, το διεθνές γόητρό τους αυξάνονται κατακόρυφα. Ο Πλάτων στους *Νόμους* του, ένα έργο που γράφεται γύρω στο 345 π.Χ., μιλάει για περιοδεύοντες θιάσους τραγικών υποκριτών, οι οποίοι έστηναν τη σκηνή τους στην Αγορά της Αθήνας και έδιναν παραστάσεις⁶. Λίγα χρόνια μετά τον Πλάτωνα, γύρω στο 330 π.Χ., ο Αριστοτέλης στο έργο

⁶ Ο Πλάτων στους *Νόμους* (817b-c) εξετάζει το ερώτημα κατά πόσον οι αρχές μιας ιδανικής πολιτείας θα έπρεπε να επιτρέπουν σε ξένους ηθοποιούς να δίνουν παραστάσεις ενώπιον των πολιτών. Σημειωτέον ότι στην ιδανική αυτή πολιτεία δεν θα υπάρχουν θεατρικά οικοδομήματα, διότι ο Πλάτων θεωρούσε το



του *Ρητορική* παρατηρεί με απογοήτευση και αποδοκιμασία ότι στην εποχή του οι ηθοποιοί είχαν μεγαλύτερη ισχύ και σπουδαιότητα από τους ίδιους τους δραματουργούς. Αυτό το επιβεβαιώνουμε και από τα ιστορικά δεδομένα· ξέρουμε ότι τον 4^ο αιώνα ορισμένοι ηθοποιοί γίνονται διεθνείς διασημότητες (μεγάλοι σταρ), τους χορηγείται το προνόμιο της ασυλίας –δηλαδή είναι προστατευμένοι από επιθέσεις, διώξεις, φυλάκιση κ.λπ.– και αναλαμβάνουν ακόμη και διπλωματικές αποστολές μεταξύ πόλεων-κρατών.

Τέτοιοι ηθοποιοί ήταν στην Αθήνα ο Αριστόδημος και ο Νεοπτόλεμος. Ο Αριστόδημος καταγόταν από το Μεταπόντιο της Κάτω Ιταλίας ενώ ο Νεοπτόλεμος από τη νήσο Σκύρο, αλλά είχαν και οι δύο πολιτογραφηθεί Αθηναίοι (τους είχαν παραχωρηθεί δηλαδή πολιτικά δικαιώματα), πράγμα που ασφαλώς είναι ένδειξη της αίγλης και της εκτίμησης με την οποία περιβάλλονταν – διότι γνωρίζουμε πως οι Αθηναίοι δεν ήταν καθόλου, μα καθόλου, γενναιόδωροι στην παραχώρηση πολιτικών δικαιωμάτων. Αυτοί οι δύο σταρ-ηθοποιοί λοιπόν, ο Αριστόδημος και ο Νεοπτόλεμος, γνωρίζουμε ότι ανέλαβαν σε αρκετές περιπτώσεις τον ρόλο του πρέσβη, δηλαδή του διπλωματικού απεσταλμένου ή διαμεσολαβητή ανάμεσα στον δήμο των Αθηναίων και στον βασιλιά Φίλιππο Β΄ της Μακεδονίας, τον πατέρα του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

Έχει ενδιαφέρον να δούμε μια μάλλον σπάνια απεικόνιση ηθοποιού, τη βλέπετε στην εικόνα [εικ. 04:47], η οποία προέρχεται από τα μέσα του 4^{ου} αιώνα. Στην εικόνα αυτή βλέπουμε έναν ηθοποιό που κάθε άλλο παρά διαθέτει τη λάμψη ή την αίγλη για την οποία μιλήσαμε. Αντίθετα είναι ένας καθημερινός άνθρωπος, βγαλμένος –θα έλεγε κανείς– κατευθείαν από τους δρόμους της Αθήνας: είναι μεσήλικας, φαλακρός, μάλλον αξύριστος και γενικά ταλαιπωρημένος. Η εικόνα –παρ’ όλα αυτά– έχει το ενδιαφέρον της. Ο ηθοποιός –όπως βλέπουμε– κοιτάζει το γεροντικό προσωπίο του σαν να συγκρίνει τον εαυτό του με τον ρόλο που έπαιξε ή θα παίξει, ή σαν να συλλογίζεται ίσως ότι δεν θα αργήσει η ώρα που και ο ίδιος θα φτάσει σε αυτή την ηλικία. Στα πόδια του –όπως βλέπετε– φοράει τους **κοθόρνους**, δηλαδή τις μαλακές δερμάτινες κροσσωτές μπότες που ήταν το χαρακτηριστικό υπόδημα των ηθοποιών. Στο αριστερό του χέρι κρατάει το **συσπαστόν έγχχειρίδιον**, ένα ψεύτικο ξίφος με πτυσσόμενη «λεπίδα», το οποίο χρησιμοποιούσαν σε σκηνές φόνου ή αυτοκτονίας.

Αντίθετα από τον ταλαιπωρημένο ηθοποιό που μόλις είδαμε, το περίφημο αγγείο του Προνόμου –ένα αγγείο που φιλοτεχνήθηκε γύρω στο 400 π.Χ. και που βλέπουμε τώρα

θέατρο επιβλαβές και ανεπιθύμητο. Εάν λοιπόν κάποιοι περιοδεύοντες ηθοποιοί έρχονταν στην πόλη αυτή και ζητούσαν άδεια για να δώσουν παραστάσεις, οι αρχές της πόλεως θα τους απαντούσαν: «Μη νομίζετε πως θα σας αφήσουμε έτσι εύκολα να στήσετε σκηνές στην αγορά μας, να φέρετε καλλίφωνους ηθοποιούς, με πιο δυνατές φωνές από τις δικές μας, και να αρχίσετε να βγάζετε λόγους στα παιδιά, στις γυναίκες και σε όλο το πλήθος.»

Το σενάριο που παρουσιάζει ο Πλάτων είναι, όπως είπαμε, υποθετικό. Ωστόσο, φαίνεται ότι το υποθετικό αυτό σενάριο απηχεί πραγματικές ιστορικές συνθήκες — ότι δηλαδή γύρω στο 347 π. Χ. ήταν πιθανό να εμφανιστούν στην Αθήνα ηθοποιοί πρόθυμοι να δώσουν εκεί παραστάσεις. Με άλλα λόγια, αυτό το υποθετικό σενάριο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως έμμεση μαρτυρία για την εξάπλωση του θεάτρου και για την ύπαρξη περιοδευόντων θιάσων στα μέσα του 4ου αιώνα π. Χ. Αν δεν βασιζόταν σε ρεαλιστικά δεδομένα, το υποθετικό σενάριο του Πλάτωνα θα έχανε σε πειθώ, αφού δεν θα απηχούσε τη θεατρική πραγματικότητα της εποχής. Β. Λιαπής.



μπροστά μας [εικ. 06:14]– απεικονίζει ηθοποιούς σατυρικού δράματος, οι οποίοι εμφανίζονται εδώ με πολύ πιο κολακευτικό τρόπο. Είναι νέοι, είναι ωραίοι, είναι ρωμαλέοι, φορούν πολύτιμα ενδύματα τα οποία έχουν περίτεχνο διάκοσμο. (Το αγγείο του Προνόμου θα το ξαναδούμε σε μεταγενέστερο στάδιο αυτών των μαθημάτων).

Να πούμε εδώ, τελειώνοντας, ότι οι Μακεδόνες βασιλείς προώθησαν τη θεατρική τέχνη περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον. Όχι βέβαια κατ' ανάγκη από αγάπη για την τέχνη, αλλά επειδή με τον τρόπο αυτό θεωρούσαν ότι αύξαναν το κύρος τους ως προστάτες των τεχνών. Ήδη στο τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ. ο Αρχέλαος, ο βασιλιάς της Μακεδονίας, προσκάλεσε στην αυλή του τους σπουδαιότερους τραγικούς ποιητές της εποχής, τον Αγάθωνα και τον Ευριπίδη. Μάλιστα ο Ευριπίδης παρουσίασε στη μακεδονική αυλή τις *Βάκχες*. Πιο μετά ο Αλέξανδρος Γ', ο γνωστός Μέγας Αλέξανδρος, χρησιμοποίησε τα λαμπρά θεατρικά θεάματα ως μέσο για να ενισχύσει τη διεθνή αίγλη του. Ας πούμε, το 335 π.Χ. οργάνωσε στη Μακεδονία θεατρικούς αγώνες, το 331 π.Χ. οργάνωσε στη Φοινίκη λαμπρότατους αγώνες τραγωδίας και διθυράμβου, και εκεί μάλιστα οι βασιλείς της Κύπρου ανέλαβαν τον ρόλο του χορηγού, δηλαδή χρηματοδότησαν τις παραστάσεις αυτές – αν ήθελαν ας έκαναν κι αλλιώς! Το 325 π.Χ., μετά τη διάβαση της ερήμου της Γεδρωσίας, ο Αλέξανδρος οργάνωσε πάλι θεατρικούς αγώνες⁷ και έχουμε πολλές τέτοιες μαρτυρίες για την οργάνωση σκηνικών θεαμάτων από τον Αλέξανδρο κατά την εκστρατεία του. Την πολιτική αυτή του Αλεξάνδρου τη συνέχισαν οι Διάδοχοί του, με αποτέλεσμα, ήδη από τα τέλη του 4^{ου} αιώνα, οι ηθοποιοί να γίνουν πλέον προσωπικότητες διεθνούς ακτινοβολίας, επαγγελματίες που ήταν σε θέση να διεκδικούν αστρονομικές αμοιβές και να ταξιδεύουν για παραστάσεις σε ολόκληρο τον γνωστό τότε κόσμο.

V1.2.3 Οι Διονυσιακοί Τεχνίται (7')

<https://youtu.be/7mvBM31cna>

απομαγνητοφώνηση mariba5b / αντιπαραβολή Asimonia

Είδαμε στο τέλος του προηγούμενου βίντεο ότι, από τις τελευταίες δεκαετίες του 4^{ου} αιώνα και εξής, οι ηθοποιοί αποκτούν διεθνές κύρος, διεθνή ακτινοβολία, είναι αναγνωρίσιμα πρόσωπα και ταξιδεύουν ανά τον τότε γνωστό κόσμο δίνοντας παραστάσεις και διεκδικώντας βεβαίως πάρα πολύ σημαντικές αμοιβές.

Η περίοδος αυτή είναι επίσης η περίοδος κατά την οποία, φυσικώ τω λόγω, οι ηθοποιοί και γενικότερα οι τεχνίτες του θεάτρου –οι μουσικοί, οι ενδυματολόγοι, οι χορευτές, οι χοροδιδάσκαλοι, οι σκευοποιοί (οι κατασκευαστές προσωπείων)– οργανώνονται σε συντεχνίες. Οι συντεχνίες αυτές ονομάζονται *Σύνοδοι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν* ή *Κοινὰ τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν*.

Η εμφάνιση αυτών των συντεχνιών, που μαρτυρούνται για πρώτη φορά γύρω στο 270 π.Χ., ήταν από ό,τι φαίνεται αποτέλεσμα της διεθνούς αίγλης που απέκτησε το θέατρο. Χάρη στη

⁷ Χρησιμοποιώ τις φράσεις «θεατρικοί αγώνες» και «σκηνικοί αγώνες» ως συνώνυμες. Β. Λιαπής



διεθνή αυτή αίγλη του θεάτρου, οι ηθοποιοί και οι άλλοι τεχνίτες του Διονύσου ήταν πλέον περιζήτητοι σε διάφορες περιοχές εντός και εκτός του ελληνικού χώρου και επομένως ήταν υποχρεωμένοι να ταξιδεύουν.

Τα ταξίδια ήταν εξαιρετικά επικίνδυνη υπόθεση στην αρχαιότητα, και έτσι οι θεατρικές συντεχνίες φρόντιζαν να εξασφαλίζουν για τα μέλη τους κάποιου είδους προστασία κατά τις μετακινήσεις τους αλλά και διάφορα προνόμια, ως πούμε ασφαλή διέλευση, φοροαπαλλαγές, ασυλία και λοιπά.

Τα Κοινά των περί τον Διόνυσον τεχνιτών ήταν κατ' όνομα λατρευτικοί σύνδεσμοι αφιερωμένοι στον Διόνυσο. Στην πραγματικότητα όμως ήταν κάτι πολύ περισσότερο από αυτό, ήταν –όπως θα λέγαμε σήμερα– παντοδύναμα συνδικάτα με διεθνείς διασυνδέσεις, διεθνές κύρος και με τη δική τους εσωτερική οργάνωση η οποία αντανάκλυνε σε μικρογραφία την οργάνωση μιας αρχαίας πόλεως. Διέθεταν αξιωματούχους με θρησκευτικές, διοικητικές, οικονομικές αρμοδιότητες, μπορούσαν να εκδίδουν ψηφίσματα και αποφάσεις, διαπραγματεύονταν τα συμβόλαια και τις αμοιβές των μελών τους, απέστελλαν πρεσβευτές και επίσημους απεσταλμένους, **θεωρούς** όπως τους έλεγαν, στις μεγάλες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, υποδέχονταν διπλωματικές αποστολές από ξένες πολιτικές αρχές κ.λπ. Λειτουργούσαν δηλαδή σαν μικρά κράτη, σαν μικρογραφίες κυβερνήσεων, κάτι που βεβαίως υπογράμμιζε και αναδείκνυε και τον διεθνή χαρακτήρα και τη διεθνή αίγλη των συντεχνιών αυτών.

Τέτοιες συντεχνίες διονυσιακών τεχνιτών υπήρχαν βεβαίως στην Αθήνα αλλά και σε πολλά άλλα μέρη του ελληνικού κόσμου: στην Αίγυπτο, στην Αργολίδα, στη Θήβα, στη Χαλκίδα, ακόμα και στη Μεγάλη Ελλάδα (Κάτω Ιταλία και Σικελία δηλαδή) ή ακόμα και στην περιοχή του Ελλησπόντου ή σε πολλά ακόμα μέρη του αρχαίου κόσμου.

Είπαμε λίγο πριν ότι τα Κοινά των περί τον Διόνυσον τεχνιτών ήταν κατ' όνομα μόνο λατρευτικοί σύνδεσμοι και ότι στην πραγματικότητα ήταν πανίσχυρες οργανώσεις που διεκδικούσαν, και πολύ συχνά πετύχαιναν, προνομιακή σχέση με την εκάστοτε ανώτατη εξουσία, και βεβαίως απολάμβαναν και τα πλεονεκτήματα που απορρέουν από μια τέτοια σχέση. Ένα παράδειγμα είναι οι διονυσιακοί τεχνίτες της Αιγύπτου, οι οποίοι μάλιστα ίσως θα ήταν οργάνωση-συνδικάτο αρχαιότερο από τους διονυσιακούς τεχνίτες της Αθήνας. Οι διονυσιακοί τεχνίτες της Αιγύπτου συμπεριλάμβαναν στην επίσημη επωνυμία της οργάνωσής τους τους πτολεμαϊκούς βασιλείς, τους Μακεδόνες βασιλείς, δηλαδή, της Αιγύπτου. Η επωνυμία τους ήταν: *Οί τεχνῖται οί περι τόν Διόνυσον και Θεούς Αδελφούς· Θεοί Αδελφοί* ήταν οι Πτολεμαίοι βασιλείς.

Για να φύγουμε τώρα από την Αίγυπτο, να πάμε στους Δελφούς και στην Αθήνα. Σε μια επιγραφή του 105 π.Χ.: οι άρχοντες των Δελφών παραχωρούν στο Κοινόν των διονυσιακών τεχνιτών της Αθήνας διάφορες εξαιρετικές τιμές: Τους προσφέρουν δύο χρυσά αγάλματα, στεφάνους για τα μέλη του Κοινού, δημόσια εγκώμια, δικαίωμα ασυλίας, δικαίωμα φιλοξενίας στους Δελφούς και ένα σωρό άλλα. Είναι λοιπόν φανερό ότι την ελληνιστική εποχή, οι συντεχνίες των ηθοποιών, τα Κοινά των περί τον Διόνυσον τεχνιτών, έχουν αποκτήσει άνευ προηγουμένου αίγλη και πολιτική επιρροή. Και αυτό βεβαίως αποτελεί αδιάψευστη ένδειξη της τεράστιας διάδοσης που γνωρίζει το θέατρο διεθνώς κατά την περίοδο αυτή.



Αυτή την αίγλη και αυτή την επιρροή ούτε να την ονειρευτούν δεν μπορούσαν οι ηθοποιοί του 5^{ου} αιώνα π.Χ. όσο διάσημοι και αν ήταν. Ενδεικτική από την άποψη αυτή είναι μια ανεκδοτολογική διήγηση που μας παραδίδει ο Πλούταρχος στο έργο του *Αποφθέγματα Λακωνικά*. Σύμφωνα με τη διήγηση αυτή, ένας διάσημος Αθηναίος ηθοποιός, ο Καλλιπίδης⁸, συναντήθηκε κάποτε, μάλλον στις αρχές του 4^{ου} αιώνα, με τον Σπαρτιάτη βασιλιά Αγησίλαο. Όσο και αν προσπαθούσε ο ηθοποιός, ο Καλλιπίδης, ο βασιλιάς δεν έδειχνε να τον αναγνωρίζει. Μην αντέχοντας άλλο ο Καλλιπίδης επιτέλους ρώτησε «*Μα βασιλιά μου, δεν με αναγνωρίζεις; Δεν ξέρεις ποιος είμαι εγώ;*» Αυτή η αιώνια ελληνική ερώτηση: «*Ξέρεις ποιος είμαι εγώ ρε;*» Οπότε ο Αγησίλαος του απάντησε «*Πώς δεν σε ξέρω! Δεν είσαι εσύ ο Καλλιπίδης ο δεικηλίκτας;*» *Δεικηλίκτας* είναι μία λέξη που μπορούμε να τη μεταφράσουμε με διάφορους τρόπους: από μωμόγερος μέχρι караγκιόζης, αλλά είναι ένας ηθοποιός που πρωταγωνιστούσε σε λαϊκά δρώμενα στη Σπάρτη.

Ασφαλώς ο Σπαρτιάτης βασιλιάς Αγησίλαος, όταν έδινε αυτή την απάντηση, δεν μπορούσε να φανταστεί πόσο διαφορετική θα ήταν η θέση και το κύρος και η αίγλη των ηθοποιών ένα-δύο αιώνες αργότερα, και πόσο μεγάλη απόσταση θα χώριζε τη δική του περιφρονητική στάση απέναντι στον ηθοποιό Καλλιπίδα από την τεράστιο διεθνή αναγνώριση που θα αποκτούσε το επάγγελμα του ηθοποιού.

V1.2.4 Το προσωπίο (9')

<https://youtu.be/e1mazPAURyw>

απομαγνητοφώνηση AnaT / αντιπαραβολή Mirella

Σε προηγούμενο μάθημα αυτής της εβδομάδας αναφερθήκαμε, εν τάχει και πολύ περιληπτικά, στο προσωπίο, τη μάσκα που φορούσαν πάντοτε οι ηθοποιοί του αρχαίου δράματος και υποσχεθήκαμε τότε ότι θα πούμε περισσότερα πράγματα για το προσωπίο σε μεταγενέστερο σημείο. Ήρθε λοιπόν η ώρα να μιλήσουμε για το προσωπίο, τη μάσκα που ήταν το σημαντικότερο στοιχείο της σκευής του ηθοποιού.

Όπως είπαμε νωρίτερα, ο αριθμός των διαθέσιμων υποκριτών στο αρχαίο δράμα ήταν περιορισμένος. Τα ίδια τα δραματικά κείμενα μας δείχνουν ότι τα πρωιμότερα έργα του Αισχύλου μπορούν να παιχτούν με δύο μόνο υποκριτές, ενώ η *Ορέστεια* –που είναι η τελευταία σωζόμενη τριλογία του Αισχύλου– απαιτεί τρεις υποκριτές. Τρεις υποκριτές απαιτούν και όλα σχεδόν τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη με ελάχιστες, αλλά όχι βέβαιες εξαιρέσεις. Είπα και προηγουμένως ότι, για παράδειγμα, ο *Οιδίπους επί Κολωνών* του Σοφοκλή ίσως χρειάζεται τέσσερις ηθοποιούς για να παιχτεί, ενώ για την *Άλκηστη* του Ευριπίδη κάποιοι μελετητές πιστεύουν ότι μπορεί να παιχτεί και μόνο με δύο ηθοποιούς. Αλλά, εν πάση περιπτώσει, αυτά τα έργα είναι οι εξαιρέσεις· από την *Ορέστεια* και μετά, τουλάχιστον, ο κανόνας είναι ότι τρεις ηθοποιοί χρησιμοποιούνται στις παραστάσεις της τραγωδίας.

⁸ άλλη γραφή: Καλλιπίδης



Αυτό σημαίνει, όπως έχουμε ήδη επισημάνει σε προηγούμενο μάθημα, ότι τις πιο πολλές φορές οι ρόλοι που πρέπει να παίξει ένας ηθοποιός είναι περισσότεροι του ενός, για τον απλούστατο λόγο ότι οι ρόλοι που περιλαμβάνονται σε ένα έργο είναι περισσότεροι από τρεις. Για να υποδυθούν περισσότερους του ενός ρόλου, οι ηθοποιοί ήταν βεβαίως υποχρεωμένοι να αλλάζουν κάθε φορά προσωπείο και κοστούμι. Το προσωπείο λοιπόν ήταν απαραίτητο και αναπόσπαστο στοιχείο οποιασδήποτε θεατρικής παράστασης στην αρχαιότητα και για τους πρακτικούς λόγους που προανέφερα αλλά και ενδεχομένως για θρησκευτικούς ή τελετουργικούς λόγους, για τους οποίους θα μιλήσουμε σε άλλο μάθημα.

Όσον αφορά την υλική πλευρά του προσωπείου, μπορούμε να πούμε ότι ήταν κατασκευασμένο από λινάρι ή από άλλο ελαφρό υλικό το οποίο έβαφαν ανάλογα με τις ανάγκες του ρόλου. Ας πούμε, όταν ήθελαν να αποδώσουν την απόχρωση της γυναικείας επιδερμίδας, χρησιμοποιούσαν λευκό χρώμα ή μία πολύ ανοιχτή ώχρα. Ενώ όταν ήθελαν να αποδώσουν την ανδρική επιδερμίδα την απέδιδαν με σκούρο χρώμα, όπως συμβαίνει και στις αγγειογραφίες για παράδειγμα. Το προσωπείο κάλυπτε ολόκληρο το πρόσωπο του ηθοποιού ενώ, αν χρειαζόταν, μπορούσε να το εφοδιάσουν και με ψεύτικα μαλλιά ή με ψεύτικα γένια [εικ. 03:02]. Επίσης το προσωπείο έφερε μεγάλες οπές στη θέση των ματιών για να μπορούν φυσικά να βλέπουν οι ηθοποιοί και έφερε επίσης ανοιχτό στόμα ώστε να μην παρεμποδίζεται η διάχυση της φωνής του ηθοποιού.

Στην τραγωδία τα προσωπεία είχαν κατά κανόνα εξιδανικευμένα ή, αν θέλετε, τυποποιημένα χαρακτηριστικά, αφού συνήθως παρίσταναν θεούς και ήρωες του μύθου. Αντίθετα στην κωμωδία, και μάλιστα στην κωμωδία του Αριστοφάνη και των συγχρόνων του, τα προσωπεία είχαν παραμορφωμένα χαρακτηριστικά, παραμορφωμένα με κωμικό τρόπο. Ας πούμε, η μύτη ήταν φουσκωμένη ή μακριά, τα μάτια ήταν γουρλωμένα, το στόμα ήταν τεράστιο. Μια εικόνα, για το πώς έδειχναν τα προσωπεία των κωμικών ηθοποιών, μας δίνει αυτή η αγγειογραφία του 400 με 390 π.Χ. [εικ. 04:02]· είναι έργο του λεγόμενου Ζωγράφου του Δόλωνα. Το αγγείο προέρχεται από την Κάτω Ιταλία, από τη Λευκανία συγκεκριμένα, αλλά είναι πιθανόν ότι απηχεί παράσταση αττικής κωμωδίας· αυτό δείχνει άλλωστε η αττική διάλεκτος στην οποία είναι γραμμένα τα λόγια που υποτίθεται ότι προφέρουν οι ηθοποιοί. Να πούμε εδώ ότι η σκηνή που βλέπουμε μπροστά μας [εικ. 04:23], πιθανώς παριστάνει σκηνή κωμωδίας –μάλλον είναι βέβαιο ότι παριστάνει σκηνή κωμωδίας–, αλλά πιθανόν στην κωμωδία αυτή αυτό που συνέβαινε ήταν ότι ένας ραβδούχος, ένα είδος αστυνομικού της εποχής, ετοιμάζεται να ραβδίσει έναν δούλο ο οποίος, βλέπετε, είναι στο κέντρο της σκηνής και παριστάνει ότι έχει δεμένα τα χέρια του από ένα αόρατο σχοινί. Ενώ η γριά στα δεξιά της σύνθεσης που στέκεται πάνω σε χαμηλή εξέδρα (είναι η χαμηλή εξέδρα για την οποία μιλήσαμε σε προηγούμενο μάθημα) δείχνει να επιδοκιμάζει και προφέρει μάλιστα τη φράση: «ἐγὼ παρέξω», που ίσως σημαίνει «σας τον δίνω», δηλαδή έχετε την άδειά μου για να τον βασανίσετε.

Επίσης φαίνεται ότι η Παλαιά Κωμωδία, η κωμωδία –επαναλαμβάνω– του Αριστοφάνη και των συγχρόνων του, είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί εξατομικευμένα προσωπεία, δηλαδή προσωπεία-πορτραίτα, προσωπεία που απέδιδαν τα χαρακτηριστικά



συγκεκριμένων υπαρκτών προσώπων. Στους *Ιππείς*⁹ του Αριστοφάνη ένα από τα πρόσωπα του έργου, κάποιος Δημοσθένης, προσπαθεί να πείσει έναν αχρείο Αλλαντοπώλη ότι είναι ανάγκη να τα βάλει με τον λαϊκιστή, τραμπούκο αλλά εξαιρετικά δημοφιλή πολιτικό Κλέωνα, να τον εκτοπίσει και να γίνει ο ίδιος αρχηγός της πόλης. Ο Κλέων δεν εμφανίζεται ως Κλέων σ' αυτή την κωμωδία, εμφανίζεται με ψευδώνυμο ως Παφλαγών. Ο Αλλαντοπώλης απαντά ότι φοβάται να αναλάβει τέτοιο παράτολμο εγχείρημα και ο Δημοσθένης τον καθησυχάζει λέγοντάς του τα εξής (παραθέτω εδώ τους στίχους 225 έως 233 από τους *Ιππείς* στην κλασική μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου). Λέει, λοιπόν, ο Δημοσθένης για να καθησυχάσει τον Αλλαντοπώλη και να τον πείσει να αναλάβει πολιτικό αγώνα κατά του Κλέωνα:

ΔΗΜ.: Χίλιοι είναι καβαλάρηδες λεβέντες

(οι καβαλάρηδες είναι οι «ιππείς» του τίτλου)

Που τον μισούν κι αυτοί θα σε βοηθήσουν·

Κοντά σ' αυτούς είναι οι χρηστοί πολίτες

κι όσοι θεατές είν' έξυπνοι

μαζί σου κι εγώ είμαι εδώ·

κι ο θεός θα δώσει χέρι.

Θάρρος! Δε θα 'ναι δα κι η φάτσα του η ίδια·

τη μάσκα του δεν τόλμησε κανένας τεχνίτης (ούδεις... τῶν σκευοποιῶν),

να μας φτιάσει.

Το έξυπνο όμως κοινό θα τον γνωρίσει όπως και να 'ναι.

Είναι πιθανό ότι ο Αριστοφάνης υπαινίσσεται εδώ ένα πραγματικό περιστατικό. Οι σκευοποιοί, δηλαδή οι τεχνίτες που κατασκεύαζαν τα προσωπεία των ηθοποιών και άλλα σκηνικά αντικείμενα, ήταν τόσο τρομοκρατημένοι από τον τραμπούκο Κλέωνα ώστε δεν τολμούσαν να κατασκευάσουν ένα προσωπείο που να του μοιάζει, από φόβο μήπως εκείνος τους εκδικηθεί. Αργότερα, στην περίοδο στην οποία εμφανίζεται η Νέα Κωμωδία (στην οποία θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά παρακάτω), τα προσωπεία της κωμωδίας τυποποιούνται σε μεγάλο βαθμό, δηλαδή τώρα πλέον απεικονίζουν τύπους ανθρώπων, γενικούς χαρακτήρες ανθρώπων, και όχι εξατομικευμένα γνωρίσματα. Άλλωστε οι ίδιοι οι ήρωες της Νέας Κωμωδίας αντιπροσωπεύουν γενικούς ανθρωπολογικούς τύπους και όχι εξατομικευμένους χαρακτήρες. Έτσι, όπως θα δούμε σε μεταγενέστερο μάθημα, σε όλα λίγο-πολύ τα έργα της Νέας Κωμωδίας βλέπουμε και ξαναβλέπουμε, σε διάφορες παραλλαγές, τον ερωτευμένο νέο, τον στριφνό γέρο, τον πονηρό υπηρέτη, τη φιλάργυρη εταίρα, την αγνή κοπέλα κ.λπ.

Μια ιδέα για το πώς έμοιαζαν τα προσωπεία της Νέας Κωμωδίας μας δίνει αυτό το ψηφιδωτό που βλέπουμε τώρα [εικ. 08:08]. Είναι ψηφιδωτό της ρωμαϊκής εποχής, το οποίο όμως απεικονίζει σκηνή από κωμωδία του Μενάνδρου. Η κωμωδία ονομαζόταν *Συναριστῶσαι*, που σημαίνει γυναίκες που προγευματίζουν ή γευματίζουν μαζί. Το ενδιαφέρον σ' αυτό το ψηφιδωτό είναι ότι υπογράφεται από τον Διοσκουρίδη τον Σάμιο, έναν περίφημο τεχνίτη της αρχαιότητας, και βρέθηκε στην έπαυλη του Κικέρωνα, του διάσημου Ρωμαίου ρήτορα και πολιτικού, στην Πομπηία.

⁹ *Ιππής*, στην αττική διάλεκτο



V1.2.5 Η υποκριτική τεχνική και το υποκριτικό ύφος στην αρχαιότητα (9')

<https://youtu.be/YXQZmqR4v6E>

απομαγνητοφώνηση Asimonia / αντιπαραβολή Mirella

Θα ολοκληρώσουμε τα μαθήματα αυτής της εβδομάδας με μία σύντομη ματιά σε κάποιες πλευρές της υποκριτικής τέχνης και του υποκριτικού ύφους στο αρχαίο θέατρο. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη παρακολουθούμε έναν αγώνα στον Κάτω Κόσμο ανάμεσα στον νεκρό Αισχύλο και στον νεκρό Ευριπίδη. Οι δύο μεγάλοι τραγικοί υπερασπίζονται ο καθένας την τέχνη του, κατηγορώντας παράλληλα τον αντίπαλό τους ως αποτυχημένο. Ας ακούσουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από αυτόν τον αγώνα των μεγάλων τραγικών, πάλι στην κλασική μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου. Λέει ο Ευριπίδης στον Αισχύλο:

ΕΥΡ.: Κι αρετής τάχα μάθημα δίνεις,
όταν φτιάχνεις τις φράσεις σα Λυκαβηττούς,
Παρνασσών σαν τους δίνεις τον όγκο;
Το σωστό ήταν απλά, ανθρωπινά να μιλάς.

Απαντά ο Αισχύλος:

ΑΙΣΧ.: Α, μωρέ κακομοίρη, μα οι γνώμες
όταν είναι τρανές και υψηλοί οι στοχασμοί,
πρέπει ανάλογη κι η έκφραση να 'ναι.
Στους ημίθεους δα κιάλας ταιριάζει, τρανά,
μεγαλόπρεπα λόγια να λένε·
όπως κιάλας τα ρούχα που εκείνοι φορούν
πιο πολύ απ' τα δικά μας φαντάζουν.
Το τι πρέπει κι εδώ, το 'χα δείξει· μα εσύ
μας τα χάλασες.

ΕΥΡ.: Μπα! Με ποιον τρόπο;

ΑΙΣΧ.: Βασιλιάδες τρανούς, για να νιώθουν γι' αυτούς
οι θεατές ψυχοπόνια, κουρέλια
τους φορούσες και βγαίναν μ' αυτά στη σκηνή.

Ο Αισχύλος κατηγορεί, στην ουσία, τον Ευριπίδη ότι υπονόμωσε το μέγεθος της τραγωδίας, ότι την αποκαθήλωσε από το ύψος της γλώσσας και του ήθους που της αρμόζει. Ενδίδοντας στην επιθυμία για φθινό και εύκολο εντυπωσιασμό και επιδιώκοντας τη διέγερση του οίκτου, ο Ευριπίδης, σύμφωνα με τον Αισχύλο ή τον εντός εισαγωγικών «Αισχύλο», υιοθέτησε ένα υπερβολικά ρεαλιστικό –θα λέγαμε σήμερα– σκηνικό ιδίωμα το οποίο ο Αισχύλος συνοψίζει με τη φράση: «Βασιλιάδες τρανούς κουρέλια τους φορούσες».

Σε άλλο σημείο των *Βατράχων*, ο Ευριπίδης υπερασπίζεται τον ρεαλισμό που υιοθέτησε στη θεατρική γραφή του αλλά και στην όψη των παραστάσεών του.



ΕΥΡ.: Μες στα έργα

δείχνοντας πράματα κοινά, καθημερινά και οικεία,
που ξέροντάς τα τούτοι εδώ –οι θεατές, εννοεί– μπορούσαν να κρίνουν
κι εμένα και την τέχνη μου· δεν το 'ριχνα στον στόμφο –όπως, εννοείται, ο
Αισχύλος–,
που η κριτική τους δύναμη να σβήνει θαμπωμένη·
δεν έδειχνα ήρωες μ' άλογα κουδουνοχαμουράτα,
Μέμνονες, Κύκνους – όλοι αυτοί είναι ηρωικοί και μεγαλόπρεποι πολεμιστές του
μύθου, τους οποίους παρουσίασε σε τραγωδίες του ο Αισχύλος.

Αυτό που κάνει εδώ ο Αριστοφάνης, παρουσιάζοντας τον αγώνα των δύο τραγικών, είναι να χαράζει μία διάκριση ανάμεσα στο υψηλό και στο χαμηλό (ή στο ταπεινό ή στο ρεαλιστικό) θεατρικό ύφος. Μία διάκριση που επρόκειτο να κυριαρχήσει για αιώνες στον κριτικό περί θεάτρου λόγο, και όχι μόνο των Ελλήνων.

Το ύφος του Αισχύλου είναι επιβλητικό, είναι περίτεχνο, είναι κάποτε πομπώδες και σκοτεινό – θα μιλήσουμε σε μεταγενέστερο μάθημα γι' αυτό. Και αυτό το ύφος, το αισχύλειο, αντιπαρατίθεται στην καθημερινή, σχεδόν πεζή γλώσσα που χρησιμοποιούν τα πρόσωπα του Ευριπίδη, μία γλώσσα γεμάτη σοφίσματα και λεκτικά τερτίπια. Αντιστοίχως, οι μεγαλόπρεποι ήρωες του Αισχύλου, που εμφανίζονται στη σκηνή με βασιλικά ενδύματα ή με εντυπωσιακές πανοπλίες και πολεμικά άρματα, αντιπαρατίθενται στους ήρωες του Ευριπίδη που πολύ συχνά φοράνε κουρέλια. Και είναι αυτό ένα αστείο το οποίο επαναλαμβάνει διαρκώς ο Αριστοφάνης κατά του Ευριπίδη.

Αυτή η διάκριση μεταξύ υψηλού και ταπεινού ύφους, γλωσσικού ή και σκηνικού ιδιώματος, φαίνεται ότι είχε καθοριστική σημασία και για τον διαχωρισμό του υποκριτικού ύφους, του στυλ με το οποίο έπαιζαν οι ηθοποιοί το αρχαίο θέατρο. Ο Αριστοτέλης, στο έργο του *Ποιητική*, αναφέρει ότι ο Μυνίσκος¹⁰, ένας ηθοποιός της παλαιότερης γενιάς που είχε ερμηνεύσει πολλά έργα του Αισχύλου, αποκαλούσε τον νεότερο ηθοποιό Καλλιππίδη –αυτόν που είδαμε προηγουμένως στην ιστορία με τον Σπαρτιάτη βασιλιά– «πίθηκο». Γιατί πίθηκο; Γιατί έβρισκε ότι το υποκριτικό του ύφος ήταν υπερβολικό, ήταν υπερκινητικό μέχρι χυδαιότητας, τόσο που να θυμίζει τις εξωφρενικές χειρονομίες ενός πιθήκου. Την προτίμηση του Καλλιππίδη για το υπέρμετρα ρεαλιστικό παίξιμο την υπαινίσσεται και ο Αριστοφάνης σε μια χαμένη σήμερα κωμωδία του, που ονομάζεται *Σκηνάς καταλαμβάνουσαι*. Στην κωμωδία αυτή, ο Αριστοφάνης έβαζε κάποιο πρόσωπο του δράματος –δεν ξέρουμε ποιον– να λέει: Σαν τον Καλλιππίδη κι εγώ κάθομαι πάνω στα αποσαρίδια (τα σκουπίδια που μαζεύει το σάρωθρο).

Εν τέλει η ιστορία δικαίωσε τον Ευριπίδη και τον Καλλιππίδη. Εν τέλει ήταν το καθημερινό γλωσσικό ύφος και ο ρεαλιστικός υποκριτικός *κώδικας* που χρησιμοποιούσε ο Ευριπίδης και ο Καλλιππίδης το στυλ που επικράτησε στη θεατρική πράξη των μεταγενέστερων περιόδων, όχι όμως στην τραγωδία αλλά στη Νέα Κωμωδία. Τα έργα του Μενάνδρου, όπως υπαινιχθήκαμε ήδη και όπως θα δούμε και στη συνέχεια, παρουσιάζουν καθημερινούς

¹⁰ άλλη γραφή: Μυνίσκος



τύπους προσώπων οι οποίοι χρησιμοποιούν γλώσσα και ύφος πολύ πλησιέστερο προς την κοινή ομιλία, χωρίς βέβαια να υιοθετούν συνήθως το βωμολοχικό ύφος των ηρώων του Αριστοφάνη.

Πάντως θα πρέπει να πούμε, για να είμαστε πλήρεις στην κάλυψη του θέματος, ότι οι νεότεροι μελετητές τείνουν να θεωρούν ψευδοδίλημμα αυτή τη διάκριση μεταξύ υψηλού και ταπεινού (ή χαμηλού ή ρεαλιστικού) ύφους – όπως θέλετε πείτε το. Όπως και σε άλλες μορφές παραδοσιακού θεάτρου, ας πούμε στο ιαπωνικό Θέατρο Νο, έτσι και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο είναι πολύ πιθανό ότι η υπόκριση των ηθοποιών (ο τρόπος με τον οποίο έπαιζαν) ήταν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό στυλιζαρισμένη. Δηλαδή, ακόμα και ένας ηθοποιός σαν τον Καλλιπίδη, που υποτίθεται ότι έπαιζε ρεαλιστικά, είναι δύσκολο να φανταστούμε ότι επιδίωκε να απομιμηθεί κυριολεκτικά το ύφος ή τις χειρονομίες της καθημερινής ζωής. Οι παραδοσιακές μορφές θεάτρου βασίζονται σε κινησιολογικούς και χειρονομικούς *κώδικες*, οι οποίοι μπορούν να εκφράσουν ένα μεγάλο εύρος συναισθηματικών καταστάσεων και αντιδράσεων με τρόπο όμως συστηματικό, δηλαδή κατ' ανάγκη με τρόπο σχηματοποιημένο. Κορυφαίο ρόλο εδώ διαδραματίζει όχι μόνο η κίνηση του ηθοποιού αλλά και η εκφορά του, ο επιτονισμός, οι κυματισμοί της φωνής κ.λπ. Εξυπακούεται βέβαια ότι δεν είμαστε πια σε θέση και ποτέ δεν θα καταφέρουμε να ανασυνθέσουμε τους υποκριτικούς κώδικες ή την εκφορά των αρχαίων υποκριτών. Το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να διαμορφώνουμε υποθέσεις βασισμένες στις ενδείξεις που συχνά μας δίνουν οι αρχαίες πηγές και που συχνά είναι αόριστες ή προκατειλημμένες ή ιμπρεσιονιστικές. Ένας άλλος τρόπος είναι να χρησιμοποιούμε συγκριτικό υλικό από τους υποκριτικούς *κώδικες* του παραδοσιακού θεάτρου άλλων πολιτισμών, όπως είναι το Θέατρο Νο που προανέφερα. Αλλά είναι αυτονόητο ότι το συγκριτικό αυτό υλικό θα πρέπει να το χρησιμοποιούμε με άκρα περίσκεψη, καθώς μπορεί πολύ εύκολα να οδηγήσει σε παραπλανητικά και ανακριβή συμπεράσματα.



Εβδομάδα 2: Θεατρικοί αγώνες και διονυσιακές εορτές

2.1 Θέατρο και γιορτή

V2.1.1 Οι θεατρικές εορτές της αρχαίας Αθήνας (Α' μέρος):

Τα Μεγάλα Διονύσια (11')

<https://youtu.be/iRmViA8zJGA>

απομαγνητοφώνηση Hara / αντιπαραβολή krasisi

Στο πλαίσιο της δεύτερης εβδομάδας μαθημάτων, θα μιλήσουμε για τους θεατρικούς αγώνες και τη θέση των θεατρικών παραστάσεων στους αγώνες αυτούς, και τις διονυσιακές εορτές γενικότερα. Θα πούμε επίσης κάποια πράγματα για την καταγωγή του δράματος και για τις σχετικές θεωρίες που έχουν διατυπωθεί.

Θα ξεκινήσουμε μιλώντας για τις θεατρικές εορτές της αρχαίας Αθήνας και συγκεκριμένα για τα Μεγάλα Διονύσια, την πιο σημαντική από αυτές. Έχουμε ήδη τονίσει, στα μαθήματα της πρώτης εβδομάδας ότι, στην Αθήνα της κλασικής εποχής αλλά και μεταγενέστερων περιόδων, θεατρικά έργα παριστάνονταν μόνο στο πλαίσιο διονυσιακών εορτών (εορτών προς τιμήν του θεού Διονύσου, του θεού –όπως είπαμε– της μεταμφίεσης, του κρασιού και του θεάτρου). Έχουμε ήδη αναφέρει ότι οι γιορτές αυτές ήταν οι εξής τέσσερις:

- τα Διονύσια τα Μεγάλα ή Εν άστει,
- τα Διονύσια τα Μικρά ή Κατ' αγρούς,
- τα Λήναια και
- τα Ανθεστήρια

Όπως ήδη ανέφερα, από τις εορτές αυτές η σημαντικότερη και η καλύτερα τεκμηριωμένη στις πηγές μας είναι τα Εν άστει Διονύσια· μια γιορτή που διεξαγόταν κατά τον αττικό μήνα Ελαφηβολιώννα, δηλαδή περίπου στο τέλος του δικού μας Μαρτίου ή στις αρχές του δικού μας Απριλίου. Θα δούμε ευθύς αμέσως περισσότερες λεπτομέρειες για τις γιορτές αυτές, ξεκινώντας –όπως προανέφερα– από τα Εν άστει ή Μεγάλα Διονύσια.

Στην οργανωμένη μορφή που γνωρίζουμε από τις ιστορικές πηγές, τα Μεγάλα Διονύσια καθιερώθηκαν, καθώς φαίνεται, την εποχή που ήταν τύραννος ο Πεισίστρατος (δηλαδή στο δεύτερο μισό του 6^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα μεταξύ του 546 και του 527 π.Χ.) – εξυπακούεται ότι ο Πεισίστρατος δεν ήταν αυτός που ίδρυσε την εορτή εξυπαρχής, φαίνεται ότι έδωσε θεσμική και οργανωμένη μορφή σε λαϊκές εορτές προς τιμήν του Διονύσου, οι οποίες προϋπήρχαν για αιώνες πιθανώς και για τις οποίες θα μιλήσουμε αναλυτικότερα στη συνέχεια. Η γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων δεν περιλάμβανε μόνο θεατρικές παραστάσεις αλλά και θρησκευτικές τελετές, όπως για παράδειγμα η λεγόμενη *Είσαγωγή από τής έσχάρας* (δηλαδή η μεταφορά του ξοάνου του Διονύσου από το αθηναϊκό προάστιο της Ακαδήμειας



στο ιερό του θεού κάτω από την Ακρόπολη). Ή μια άλλη τέτοια τελετή ήταν η *Πομπή*, στην οποία συμμετείχαν εκπρόσωποι όλων των στρωμάτων της αθηναϊκής κοινωνίας. Για την *Είσαγωγή από τῆς ἐσχάρας*¹¹ (για την τελετή δηλαδή στην οποία πήγαιναν εν πομπή στο αθηναϊκό προάστιο της Ακαδήμειας, έπαιρναν το ξόανο του Διονύσου και το έφερναν στο ιερό του θεού κάτω από την Ακρόπολη) έχουμε την εξής εικονογραφική παράσταση [εικ. 03:14] που μπορείτε να δείτε αυτήν τη στιγμή: είναι δηλαδή το ξόανο του Διονύσου το οποίο μεταφέρεται –πάνω σε άρμα, μάλιστα, το οποίο έχει μορφή πλοίου– με συνοδεία Σατύρων· είναι μία μυθολογική, φανταστική εκδοχή της τελετής την οποία ονομάζουμε *Είσαγωγή από τῆς ἐσχάρας*. Γιατί «από τῆς ἐσχάρας»; Είναι άγνωστο· δεν θα επεκταθούμε περισσότερο σε αυτή τη λεπτομέρεια. Οι δύο τελετές από το πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων που προαναφέραμε, δηλαδή η Είσαγωγή και η Πομπή, δεν είχαν θεατρικό χαρακτήρα, τουλάχιστον με τη στενή έννοια που δίνουμε στον όρο «θεατρικός».

Στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων υπήρχαν καλλιτεχνικά γεγονότα, τα οποία επίσης δεν είχαν θεατρικό χαρακτήρα. Ας πούμε, υπήρχαν εκτελέσεις διθυράμβου, οι οποίες πραγματοποιούνταν –όπως και οι θεατρικές παραστάσεις– σε διαγωνιστικό πλαίσιο. Ο **διθύραμβος** ήταν ποίημα προς τιμήν του θεού Διονύσου, ποιητική σύνθεση η οποία εκτελούνταν από χορικό σύνολο, από μία ομάδα δηλαδή αντρών ή παιδιών που χόρευαν και τραγουδούσαν συντονισμένα. Δέκα χορικά σύνολα, που περιλάμβαναν 50 άντρες το καθένα (κάθε Χορός περιλάμβανε 50 άντρες), εκτελούσαν τον **ανδρικό διθύραμβο** και δέκα χορικά σύνολα (10 Χοροί που περιλάμβαναν 50 αγόρια ο καθένας) εκτελούσαν τον **παιδικό διθύραμβο**. Γιατί 10 αντρικοί Χοροί και γιατί 10 παιδικοί; Γιατί ο καθένας απ' αυτούς εκπροσωπούσε καθεμία από τις 10 φυλές της Αττικής· τις 10 φυλές στις οποίες είχε διακριθεί ο πληθυσμός της Αττικής έπειτα από τη διοικητική μεταρρύθμιση του Κλεισθένη στα τέλη του 6^{ου} αιώνα π.Χ.

Είδαμε θρησκευτικές τελετές των Μεγάλων Διονυσίων που δεν είχαν καλλιτεχνικό χαρακτήρα, είδαμε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που δεν είχαν θεατρικό χαρακτήρα (διθύραμβος), ήρθε τώρα η ώρα, να δούμε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που είχαν θεατρικό χαρακτήρα και που εντάσσονταν στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων. Οι εκδηλώσεις αυτές ήταν βεβαίως οι δραματικοί αγώνες, στους οποίους οι τραγικοί ποιητές –του 5^{ου} αιώνα τουλάχιστον– συμμετείχαν κατά κανόνα με μία τραγική τριλογία (δηλαδή 3 τραγωδίες που μπορεί να είχαν και να μην είχαν θεματική σύνδεση μεταξύ τους) και ένα σατυρικό δράμα. Με άλλα λόγια οι τραγικοί ποιητές συμμετείχαν στους αγώνες με μία τετραλογία –κατά κανόνα, επαναλαμβάνω– ο καθένας. Είπα δύο φορές τη φράση «κατά κανόνα», και θέλω να τονίσω ότι δεν είχε ισχύ απaráβατου κανόνα αυτό που μόλις περιέγραψα: ότι ο κάθε ποιητής, δηλαδή, συμμετείχε με 3 τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα. Γνωρίζουμε για παράδειγμα ότι το 438 π.Χ. ο Ευριπίδης πήρε μέρος στους θεατρικούς αγώνες των Μεγάλων

¹¹ Δεν γνωρίζουμε για ποιον λόγο η συγκεκριμένη τελετή ονομαζόταν *Είσαγωγή από τῆς ἐσχάρας*. Η λέξη *ἐσχάρα* σημαίνει την εστία (τον χώρο όπου καίει η φωτιά στο σπίτι), αλλά και λάκκο όπου σώριαζαν ξύλα και κάρβουνα για να ψήσουν κρέας· γενικότερα, μπορεί να σημαίνει και τον βωμό όπου τελούσαν θυσίες (ψήνοντας το κρέας του σφαγίου). Δεν είναι πιθανό να δηλώνει ξύλινο ομοίωμα πλοίου. Ασφαλώς, σε πολλές πρώιμες αγγειογραφίες απεικονίζεται ο Διόνυσος να επιβαίνει σε ομοίωμα πλοίου, αλλά δεν είναι σαφές αν οι παραστάσεις αυτές αφορούν την Είσαγωγή από της ἐσχάρας. Β. Λιαπής



Διονυσίων με 4 έργα, που το τέταρτο δεν ήταν σατυρικό δράμα –όπως συνήθως–, αλλά ήταν τραγωδία· ήταν η τραγωδία *Άλκηστις*.

Οι [κωμικοί] ποιητές, από την πλευρά τους, φαίνεται ότι συμμετείχαν με μία κωμωδία ο καθένας και οι δραματικοί αγώνες φαίνεται ότι διεξάγονταν από τη 2^η έως την 5^η ημέρα των Εν άσσει Διονυσίων. Ίσως δηλαδή η 1^η μέρα των Διονυσίων να προοριζόταν για τους αγώνες διθυράμβου όπου, θυμόμαστε ότι, έπρεπε να διαγωνιστούν 10 αντρικοί Χοροί και 10 παιδικοί Χοροί· 20 Χοροί συνολικά. Εάν οι τραγικοί ποιητές παρουσίαζαν τις τετραλογίες τους κατά τη 2^η, 3^η και 4^η μέρα των Διονυσίων, τότε η 5^η ημέρα θα ήταν αφιερωμένη ολόκληρη στα έργα των 5 διαγωνιζόμενων κωμωδιογράφων. Ή ίσως πάλι οι 5 διαγωνιζόμενοι κωμωδιογράφοι να παρουσίαζαν τις κωμωδίες τους ανά μία μέρα ο καθένας (δηλαδή ο 1^{ος} κωμικός ποιητής θα παρουσίαζε την κωμωδία του την 1^η μέρα, ο 2^{ος} τη 2^η κ.ο.κ.).

Όλα αυτά βέβαια είναι σενάρια, είναι πιθανότητες, που πρέπει να μείνουν προς το παρόν ανεπιβεβαίωτες, διότι απλούστατα δεν έχουμε σχετικές μαρτυρίες από την αρχαιότητα για το πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων. Καταλαβαίνω ότι πολλοί/πολλές από εσάς θα σκέφτεστε πως αυτή η συζήτηση για το πρόγραμμα της γιορτής των Μεγάλων Διονυσίων μοιάζει πληκτική, μοιάζει περιττή – θα μου πείτε: so what? γιατί, δηλαδή, θα πρέπει να ξέρουμε ποιο ήταν το πρόγραμμα της εορτής των Μεγάλων Διονυσίων; Ο λόγος για τον οποίο θεωρώ ότι είναι χρήσιμο να θίξουμε αυτό το θέμα, είναι ότι –όπως υπαινίχθηκα και νωρίτερα σε αυτή τη σειρά μαθημάτων– πολύ συχνά αντιμετωπίζουμε τα δράματα που μας έχουν σωθεί από την αρχαιότητα ως καλλιτεχνήματα αυτόνομα και αυθύπαρκτα. Θα πρέπει να συνειδητοποιήσουμε και να τονίσουμε επανειλημμένα ότι τα έργα αυτά δεν ήταν ούτε αυτόνομα ούτε αυθύπαρκτα – τουλάχιστον όχι στον βαθμό που νομίζουμε. Αντιθέτως αποτελούσαν τμήμα μιας ευρύτερης διοργάνωσης η οποία, εκτός από τις καλλιτεχνικές πλευρές της, είχε και πρακτικότερες πλευρές (οργανωτικές, διοικητικές), τις οποίες έπρεπε να λάβουν υπόψη όσοι αναμειγνύονταν σε αυτές τις εκδηλώσεις, όχι μόνον ο **άρχων επώνυμος**, ο Αθηναίος αξιωματούχος που είχε τη γενική επιστασία της γιορτής, αλλά και οι ίδιοι οι συμμετέχοντες.

Για να συνοψίσουμε: Θα παρουσιάσουμε με μορφή «καταλόγου» τα δύο επικρατέστερα σενάρια σχετικά με το καλλιτεχνικό μέρος των Μεγάλων Διονυσίων. Πώς δηλαδή κατανέμονταν οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στις διάφορες ημέρες των Μεγάλων Διονυσίων [εικ. 09:32].

Πρώτη υπόθεση:

1^η ημέρα: Διθυραμβικοί αγώνες δέκα ανδρικών χορών + μία κωμωδία

2η ημέρα: Διθυραμβικοί αγώνες δέκα παιδικών χορών + μία κωμωδία

3η ημέρα: Πρώτη τραγική τριλογία (& σατυρικό δράμα) + μία κωμωδία

4η ημέρα: Δεύτερη τραγική τριλογία (& σατυρικό δράμα) + μία κωμωδία

5η ημέρα: Τρίτη τραγική τριλογία (& σατυρικό δράμα) + μία κωμωδία



Το 1^ο σενάριο λέει ότι οι κωμικοί ποιητές παρουσίαζαν από 1 κωμωδία ο καθένας στις 5 ημέρες ή σε 5 ημέρες από την εορτή των Διονυσίων και οι τραγικοί ποιητές παρουσίαζαν τα έργα τους τη 3^η, 4^η και 5^η ημέρα ενώ οι πρώτες δύο ημέρες ήταν αφιερωμένες στους διθυραμβικούς αγώνες. Επομένως: την 1^η ημέρα έχουμε διθυραμβικό αγώνα ανδρικών χορών + 1 κωμωδία, τη 2^η ημέρα έχουμε διθυραμβικό αγώνα παιδικών χορών + 1 κωμωδία και την 3^η, 4^η και 5^η ημέρα έχουμε από 1 τραγική τριλογία + σατυρικό δράμα + 1 κωμωδία. Αυτό είναι το 1^ο σενάριο.

Δεύτερη υπόθεση:

1^η ημέρα: Διθυραμβικοί αγώνες ανδρών

2^η ημέρα: Διθυραμβικοί αγώνες παιδών

3^η ημέρα: Πρώτη τραγική τριλογία (& σατυρικό δράμα)

4^η ημέρα: Δεύτερη τραγική τριλογία (& σατυρικό δράμα)

5^η ημέρα: Τρίτη τραγική τριλογία (& σατυρικό δράμα)

6^η ημέρα: Πέντε κωμωδίες

Το 2^ο σενάριο είναι κάπως διαφορετικό [εικ. 10:17]. Το 2^ο σενάριο κρατάει πάλι τις δύο πρώτες ημέρες της γιορτής για τους διθυραμβικούς αγώνες: την 1^η ημέρα διθύραμβοι ανδρών, τη 2^η ημέρα διθύραμβοι παιδών. Η 3^η, 4^η και 5^η ημέρα αφιερώνονται (η κάθε μία) σε 1 τραγική τριλογία + σατυρικό δράμα, και η 6^η πλέον ημέρα –θα πρέπει να προσθέσουμε και 6^η μέρα εδώ– αφιερώνεται στην παρουσίαση των 5 κωμωδιών· μία κωμωδία από κάθε κωμικό ποιητή.

Αυτά λοιπόν είναι, επαναλαμβάνω, τα δύο βασικά σενάρια για το πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων.

V2.1.2 Οι θεατρικές εορτές της αρχαίας Αθήνας (Β' μέρος):

Τα Μικρά Διονύσια, τα Λήναια, τα Ανθεστήρια (10')

<https://youtu.be/4EAScVxP2Yo>

απομαγνητοφώνηση Asimonia / αντιπαραβολή Mirella

Στο προηγούμενο βίντεο αναφερθήκαμε, με αρκετά αναλυτικό τρόπο, στη γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων ή των Εν άστει Διονυσίων, τη γιορτή που τελούνταν στο άστυ (στην πόλη της Αθήνας) προς τιμήν του Διονύσου. Οι γιορτές όμως προς τιμήν του Διονύσου πραγματοποιούνταν και έξω από το αθηναϊκό άστυ, σε διάφορους δήμους (δηλαδή λίγο-πολύ χωριά) της Αττικής. Αυτές οι τελετές πραγματοποιούνταν κυρίως τον μήνα Ποσειδεώνα



(γύρω στα τέλη Δεκεμβρίου ή αρχές Ιανουαρίου), και τους δίνουμε τη συλλογική ονομασία «Κατ' αγρούς Διονύσια» (Διονύσια των αγρών δηλαδή) ή «Μικρά Διονύσια».

Βασικές τελετουργίες σ' αυτές τις γιορτές ήταν η θρησκευτική πομπή και η ζωοθυσία προς τιμήν του Διονύσου. Στην πομπή, στην οποία συμμετείχε ολόκληρη η κοινότητα, εξέχουσα θέση κατείχαν μερικά από τα βασικότερα γνωρίσματα της διονυσιακής λατρείας, δηλαδή: η φαλλοφορία (περιφορά ενός ομοιώματος φαλλού), η αισχρολογία αλλά και η μεταμφίεση με τη χρήση προσωπείων. Στην εικόνα [εικ. 01:18] που βλέπετε στην οθόνη σας, η οποία προέρχεται από αττικό αγγείο του 560 π.Χ. περίπου, βλέπουμε αναπαράσταση ακριβώς μιας τέτοιας φαλλικής πομπής. Βλέπετε ότι εδώ οι πανηγυριστές κουβαλούν στους ώμους τους έναν υπερμεγέθη φαλλό πάνω στον οποίο κάθεται ιππαστί ένας Σάτυρος, ένας Σάτυρος που πιθανώς ήταν άνδρας μεταμφιεσμένος· αλλά και τον Σάτυρο τον ιππεύει ένας άνδρας ο οποίος κρατά κέρα, προφανώς για να πίνει κρασί.

Τέτοιες φαλλικές πομπές επιβιώνουν και σήμερα σε λαϊκά δρώμενα εντός και εκτός Ελλάδας. Θα μείνουμε εντός Ελλάδος για να αναφέρουμε το Μπουρανί, ένα λαϊκό δρώμενο που πραγματοποιείται κάθε χρόνο στον Τύρναβο της Θεσσαλίας, και το οποίο περιλαμβάνει και φαλλικές πομπές αλλά και μεταμφιεσμένους πανηγυριστές· είναι δηλαδή –θα έλεγε κανείς– μία σύγχρονη εκδοχή των Κατ' αγρούς Διονυσίων της αρχαιότητας.

Εδώ δεν μας ενδιαφέρει τόσο το τελετουργικό των εορτών αυτών όσο η θεατρική πλευρά τους. Γνωρίζουμε ότι στα Κατ' αγρούς Διονύσια πραγματοποιούνταν δραματικές παραστάσεις τουλάχιστον σε μεγάλους δήμους, όπως ας πούμε στον Πειραιά, όπου γινόταν η πιο λαμπρή εορτή των Κατ' αγρούς Διονυσίων. Δραματικές παραστάσεις είχαμε βέβαια και αλλού: στις Αχαρνές (το σημερινό Μενίδι), στην Ελευσίνα κ.λπ. Υπήρχαν όμως και θεατρικές παραστάσεις μικρότερης κλίμακας (ή παραστάσεις μεμονωμένων ειδών, π.χ. παραστάσεις μόνο κωμωδίας ή μόνο τραγωδίας) και σε μικρότερους δήμους της Αττικής· για παράδειγμα στον Θορικό ή στην Παιανία· αλλά –και έχει ίσως τη σημασία του αυτό– και στον δήμο των Ικαριέων, που είναι ο σημερινός Διόνυσος της Αττικής. Ο δήμος των Ικαριέων, ο σημερινός Διόνυσος, είναι ένας δήμος που συνδεόταν παραδοσιακά με την εισαγωγή της αμπελοργίας στην Αττική και με τις απαρχές της τραγωδίας και της κωμωδίας. Ο δήμος αυτός πήρε το όνομά του από τον μυθικό Ικάριο, στον οποίο υποτίθεται ότι δίδαξε την τέχνη της αμπελοργίας και της οινοποιίας ο ίδιος ο θεός Διόνυσος.

Όσον αφορά τη διοικητική ή οργανωτική πλευρά των Κατ' αγρούς Διονυσίων, θα πρέπει να πούμε ότι ίσχυε εδώ ο θεσμός της **συγχορηγίας**. Αυτό σημαίνει ότι υπήρχε η δυνατότητα να χρηματοδοτηθεί μία θεατρική παραγωγή από δύο ή περισσότερους χορηγούς – ενώ αντίθετα, όπως είδαμε, στα Μεγάλα Διονύσια κάθε παραγωγή χρηματοδοτούνταν κατά κανόνα από έναν και μόνο χορηγό. Γιατί έχουμε συγχορηγίες στα Μικρά Διονύσια; Έχουμε συγχορηγίες στα Μικρά Διονύσια όχι γιατί η διοργάνωση των Μικρών Διονυσίων ήταν πιο ακριβή υπόθεση από ό,τι των Μεγάλων, αλλά μάλλον διότι οι δημότες που χρηματοδοτούσαν τα Κατ' αγρούς Διονύσια είχαν, εν γένει, μικρότερη οικονομική επιφάνεια από τους πολίτες που χρηματοδοτούσαν τα Μεγάλα Διονύσια.

Μερικές φορές προβάλλεται η ατεκμηρίωτη άποψη ότι οι γιορτές των Κατ' αγρούς Διονυσίων ήταν, κατά κάποιον τρόπο, επαρχιακές διοργανώσεις δεύτερης κατηγορίας ή ότι εκεί παρουσιάζονταν μόνον επαναλήψεις δραμάτων που είχαν σημειώσει επιτυχία στα Μεγάλα



Διονύσια. Ωστόσο, ούτε οι φιλολογικές ούτε οι επιγραφικές πηγές φαίνεται να στηρίζουν μια τέτοια άποψη.

Θα ολοκληρώσουμε αυτό το βίντεο λέγοντας λίγα λόγια για δύο ακόμη διονυσιακές εορτές: τα Λήνια και τα Ανθεστήρια. Από τις γιορτές αυτές η σημαντικότερη είναι τα Λήνια, οπότε θα μιλήσουμε λίγο εκτενέστερα. Τα Λήνια τελούνταν κατά τον μήνα Γαμηλιώνα (τέλη περίπου Ιανουαρίου). Ήταν μια από τις αρχαιότερες διονυσιακές γιορτές της Αττικής, κι αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι Λήνια γιόρταζαν και οι πληθυσμοί που μετανάστευσαν από την Αττική στη Μικρά Ασία και αλλού γύρω στο 1000 π.Χ. Άρα, η γιορτή των Ληναίων υπήρχε πριν από το 1000 π.Χ. Αναπαραστάσεις από στιγμιότυπα της εορτής των Ληναίων σώζονται, ίσως (χωρίς αυτό να είναι βέβαιο), σε μια ομάδα αγγειογραφιών που είναι γνωστές με τη συλλογική επωνυμία «Ληναϊκά αγγεία»: ονομάστηκαν «Ληναϊκά» ακριβώς διότι οι αρχαιολόγοι πίστευαν, μία εποχή, πως αναπαριστάνουν αυτά τα αγγεία στιγμιότυπα της εορτής των Ληναίων – είπαμε όμως ότι αυτό δεν είναι βέβαιο. Σε κάθε περίπτωση, μπορούμε να δούμε ένα δείγμα τέτοιου αγγείου στην εικόνα [εικ. 06:22] που έχετε μπροστά σας. Στο κέντρο της σύνθεσης βλέπουμε έναν ξύλινο στύλο, ντυμένο με πολυτελή χιτώνα και με το προσωπίο του Διονύσου προσαρτημένο στην κορυφή. Αυτός ο στύλος είναι ο Διόνυσος ή συμβολίζει ή ενσαρκώνει, αν θέλετε, την παρουσία του Διονύσου. Ο «Διόνυσος» πλαισιώνεται από δύο μαινάδες που μεταγγίζουν κρασί από τους κρατήρες στους σκύφους (στα κύπελλα δηλαδή από τα οποία έπιναν το κρασί), ενώ άλλες δύο μαινάδες στα αριστερά και στα δεξιά της σύνθεσης βρίσκονται –όπως βλέπετε– σε κατάσταση βακχείας, δηλαδή σε κατάσταση διονυσιακής έκστασης.

Στα Λήνια, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, πρωτοστατούσαν οι παραστάσεις κωμωδίας. Παραστάσεις κωμωδίας έχουμε στα Λήνια ήδη από το 440 π.Χ., ενώ για τις παραστάσεις τραγωδίας οι πρωιμότερες μαρτυρίες που διαθέτουμε προέρχονται από την περίοδο μετά το 420 π.Χ., αλλά δεν αποκλείεται να υπήρχαν παραστάσεις τραγωδίας και νωρίτερα. Έχουμε ήδη πει ότι στους δραματικούς αγώνες των Ληναίων, οι κωμικοί ποιητές συμμετείχαν με μία κωμωδία ο καθένας· δεν γνωρίζουμε όμως πόσοι ήταν οι κωμικοί ποιητές αυτοί: κάποιες πηγές αναφέρουν τον αριθμό τρία (τρεις κωμικοί ποιητές), άλλες πηγές αναφέρουν ότι ήταν πέντε (και η εκδοχή των πέντε κωμικών ποιητών φαίνεται πιθανότερη, για λόγους που δεν είναι της παρούσης – θα μας έπαιρνε πάρα πολλή ώρα να τους αναλύσουμε). Πιθανώς λοιπόν πέντε κωμικοί ποιητές συμμετέχουν στους αγώνες τους θεατρικούς των Ληναίων, ενώ όσον αφορά τις παραστάσεις τραγωδίας φαίνεται ότι, κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ. τουλάχιστον, επιτρεπόταν η συμμετοχή μόνο δύο τραγικών ποιητών, ο καθένας από τους οποίους παρουσίαζε δύο τραγωδίες. Τον 4^ο αιώνα π.Χ. ίσως ο αριθμός των τραγικών ποιητών να αυξήθηκε σε τρεις.

Για να συνοψίσουμε λοιπόν, στα Λήνια έχουμε πέντε κωμικούς ποιητές που συμμετέχουν με μία κωμωδία ο καθένας (άρα 5 κωμωδίες) και δύο τραγικούς ποιητές με δύο τραγωδίες ο καθένας (άρα 4 τραγωδίες). Δηλαδή συμβαίνει το αντίστροφο περίπου απ' αυτό που είδαμε ότι ίσχυε στα Μεγάλα Διονύσια, όπου τρεις τραγικοί ποιητές συμμετείχαν με τέσσερα έργα ο καθένας (άρα δώδεκα συνολικά τραγωδίες και σατυρικά δράματα), ενώ υπήρχαν μόνο πέντε κωμικά έργα. Είναι προφανές λοιπόν ότι στην εορτή των Ληναίων την πρωτοκαθεδρία



την είχε η κωμωδία, ενώ στην εορτή των Μεγάλων Διονυσίων την πρωτοκαθεδρία την είχε η τραγωδία και δευτερευόντως το σατυρικό δράμα.

Η τελευταία διονυσιακή γιορτή, για την οποία γνωρίζουμε ότι περιλάμβανε δραματικές παραστάσεις, είναι τα Ανθεστήρια (η εορτή των Ανθεστηρίων), μια γιορτή που εορταζόταν κατά τον μήνα Ανθεστηριώνα (δηλαδή τέλος Φεβρουαρίου, ίσως αρχές Μαρτίου) και διαρκούσε τρεις ημέρες. Για τις δραματικές παραστάσεις, για το δραματικό σκέλος της εορτής αυτής δεν γνωρίζουμε παρά ελάχιστα πράγματα, οπότε δεν χρειάζεται να επιμείνουμε εδώ ιδιαίτερα. Φαίνεται ότι κατά την τρίτη και τελευταία ημέρα της γιορτής, γινόταν (τουλάχιστον στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αιώνα π.Χ.) διαγωνισμός κωμικών ηθοποιών, και ο νικητής αυτού του διαγωνισμού είχε τη δυνατότητα κατόπιν να διαγωνιστεί και στα Εν άσσει Διονύσια. Όπως είπα όμως πριν, δεν γνωρίζουμε πολλά άλλα πράγματα για το θεατρικό μέρος της εορτής των Ανθεστηρίων, οπότε δεν θα επεκταθούμε περισσότερο.

V2.1.3 Οι θεατρικοί αγώνες και η επιλογή των νικητών (8')

<https://youtu.be/NG5oqd485ik>

απομαγνητοφώνηση iοan / αντιπαραβολή Asimonia

Τονίσαμε αρκετές φορές μέχρι τώρα, στη διάρκεια αυτών των μαθημάτων ότι, στην Αθήνα της κλασικής εποχής αλλά και αργότερα, οι θεατρικές παραστάσεις είχαν χαρακτήρα διαγωνιστικό. Αυτό σημαίνει ότι τα θεατρικά έργα που παριστάνονταν στις διονυσιακές γιορτές, που είδαμε στα προηγούμενα βίντεο, συμμετείχαν σε διαγωνισμό· δεν ήταν αυτόνομες παραστάσεις, συμμετείχαν σε διαγωνισμό στον οποίο βραβεύονταν με ψηφοφορία, από κριτική επιτροπή, ένας από τους θεατρικούς συγγραφείς και μαζί του βραβεύονταν και ο χορηγός που χρηματοδότησε την παράσταση. Αργότερα, όπως είδαμε, δινόταν βραβείο και στους ηθοποιούς της τραγωδίας και στους ηθοποιούς της κωμωδίας.

Οι θεατρικοί αγώνες ήταν απλώς μία έκφανση του ευρύτερου αγωνιστικού πνεύματος που διέκρινε τους Έλληνες, ενός πνεύματος που εκδηλώθηκε βεβαίως και σε άλλες περιοχές της δραστηριότητάς τους, πρωτίστως φυσικά στις μεγάλες αθλητικές διοργανώσεις της αρχαιότητας, η περιφημότερη από τις οποίες ήταν, ασφαλώς, οι Ολυμπιακοί Αγώνες.

Είναι εύκολο να προβάλλουμε σημερινά ιδεολογήματα ή, αν προτιμάτε, σημερινές αξίες στην κουλτούρα, και συγκεκριμένα στην αγωνιστική κουλτούρα, των αρχαίων Ελλήνων και να υποθέσουμε για παράδειγμα ότι οι πρόγονοί μας καλλιεργούσαν έναν πολιτισμό αριστείας στον οποίο η υπεροχή του ατόμου ήταν κάτι σαν αυτοσκοπός. Ωστόσο μια τέτοια θεώρηση των πραγμάτων θα ήταν ως έναν βαθμό παραπλανητική. Θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι οι θεατρικοί αγώνες, όπως και οι αθλητικοί αγώνες άλλωστε, πραγματοποιούνταν για να αποδώσουν τιμή σε κάποιον θεό· στην προκειμένη περίπτωση οι θεατρικοί αγώνες πραγματοποιούνταν για να αποδώσουν τιμή στον θεό Διόνυσο.

Οτιδήποτε προσφέρεται στον θεό πρέπει να είναι εκλεκτό, πρέπει να είναι το καλύτερο του είδους του· όπως το σφάγιο που θυσίαζαν στους θεούς έπρεπε να είναι από κάθε άποψη αψεγάδιαστο, έτσι και τα θεατρικά έργα που παρουσιάζονταν στο πλαίσιο μιας διονυσιακής



εορτής (δηλαδή προς τιμήν του Διονύσου) έπρεπε να είναι ό,τι καλύτερο είχε να προσφέρει στον θεό η λατρευτική κοινότητα. Αυτός είναι εξάλλου ο λόγος για τον οποίο υπήρχε και μία διαδικασία προεπιλογής των δραμάτων που θα συμμετείχαν τελικά στους θεατρικούς αγώνες. Για τη διαδικασία αυτή δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα, ούτε και γνωρίζουμε τίποτε για τα κριτήρια με τα οποία γινόταν αυτή η προεπιλογή, αλλά γνωρίζουμε ότι ο επώνυμος άρχων –που τον έχουμε αναφέρει ξανά, ήταν ένας από τους ανώτερους αξιωματούχους της πόλης– ήταν εκείνος που αποφάσιζε σε ποιους ποιητές θα έδινε «χορό», όπως έλεγαν, δηλαδή σε ποιους ποιητές θα έδινε το δικαίωμα να συμμετάσχουν στους θεατρικούς αγώνες της επόμενης χρονιάς.

Εκτός όμως από αυτή τη διαδικασία προεπιλογής υπήρχε, όπως έχουμε ήδη πει, και μία διαδικασία τελικής επιλογής, δηλαδή μία διαδικασία στην οποία βραβευόταν ο θεατρικός συγγραφέας που παρουσίασε το καλύτερο έργο ή την καλύτερη ομάδα έργων. Στη διαδικασία αυτή συμμετείχαν πολίτες, κατόπιν κλήρωσης, ενώ τη γενική επιστασία της διαδικασίας είχαν κορυφαίοι θεσμοί της αθηναϊκής πόλεως, όπως η Βουλή και ο Άρχων Βασιλεύς. Αξίζει, νομίζω, να ρίξουμε μια ματιά σε αυτή την πλευρά των θεατρικών αγώνων, για να θυμηθούμε ξανά και να τονίσουμε για πολλοστή φορά ότι οι διονυσιακές εορτές και οι θεατρικές παραστάσεις, που παρουσιάζονταν στο πλαίσιο αυτών των γιορτών, δεν είχαν μόνο καλλιτεχνικές πλευρές αλλά είχαν και διοικητικές και οργανωτικές πλευρές.

Η διαδικασία της βράβευσης ανασυντέθηκε πειστικά σε ένα σχετικά πρόσφατο άρθρο των Μάρσαλ και Βίλιγκενμπουργκ¹² [C. W. Marshall & Stephanie van Willigenburg], δημοσιεύτηκε το 2004 και θα το βρείτε στη βιβλιογραφία του μαθήματος. Συνοπτικά λοιπόν η διαδικασία που οδηγούσε στη βράβευση των καλύτερων παραστάσεων ήταν η εξής:

- Σε ένα πρώτο στάδιο, κάθε μία από τις δέκα αττικές φυλές –θυμόμαστε ότι σε δέκα φυλές διαίρεσε τον πληθυσμό της Αττικής ο Κλεισθένης, στο τέλος του 6^{ου} αιώνα π.Χ.– υπέβαλλε κατάλογο με υποψήφιους κριτές, οι οποίοι φυσικά υποψήφιοι κριτές ήταν μέλη της κάθε φυλής. Δεν ξέρουμε πόσα μέλη από κάθε φυλή περιείχε ο κατάλογος αυτός, δεν ξέρουμε πως καταρτιζόταν, ξέρουμε ότι υποβαλλόταν στη Βουλή για έγκριση. Αυτό λοιπόν ήταν, κατά κάποιον τρόπο, το long list των υποψηφίων, όπως θα λέγαμε σήμερα.
- Τα ονόματα που είχε προτείνει κάθε μια από τις δέκα φυλές καταγράφονταν και τα σχετικά έγγραφα κλείνονταν σε ξεχωριστά δοχεία, τα οποία φυλάσσονταν στην Ακρόπολη. Γιατί συνέβαινε αυτό; Είναι φανερό: αυτά τα μέτρα λαμβάνονταν έτσι ώστε να αποφευχθεί η πιθανότητα νοθείας.
- Την ημέρα της έναρξης των αγώνων, ένας από τους ανώτατους Αθηναίους αξιωματούχους, ο Άρχων Βασιλεύς –που αναφέραμε προηγουμένως– επέλεγε ένα όνομα από κάθε φυλή. Άνοιγε, δηλαδή, το καθένα από τα δοχεία όπου ήταν φυλαγμένα τα ονόματα, επέλεγε ένα όνομα από κάθε φυλή, και έτσι συγκροτούνταν

¹² «Judging Athenian Dramatic Competitions», *The Journal of Hellenic Studies* 124 (and Billygenbourg]



το σώμα των δέκα κριτών, οι οποίοι θα είχαν τελικά καθήκον να ψηφίσουν για τον καλύτερο ποιητή του διαγωνισμού.

- Οι κριτές παρακολουθούσαν τις παραστάσεις και, αφού ολοκληρώνονταν οι παραστάσεις, ο κάθε κριτής χάραζε το όνομα ενός διαγωνιζόμενου, εκείνου τον οποίο προτιμούσε ο ίδιος, σε μια πινακίδα (η πινακίδα αυτή λεγόταν **γραμματεῖον**) και έριχνε αυτή την πινακίδα σε μια κάλπη που βρισκόταν σε κοινή θέα· πάλι βλέπουμε τη μέριμνα για διαφάνεια.
- Ο Άρχων Βασιλεύς, πάλι σε κοινή θέα, διάλεγε στην τύχη 5 από τα 10 γραμματεία που είχαν ρίξει στην κάλπη οι κριτές και διάβαζε μεγαλόφωνα τα ονόματα των διαγωνιζομένων που είχαν ψηφιστεί. Ο διαγωνιζόμενος που συγκέντρωνε τις περισσότερες ψήφους ανακηρυσσόταν νικητής. Αν τώρα δεν προέκυπτε πλειοψηφία, ο Άρχων τραβούσε ακόμη δύο γραμματεία από την κάλπη. Αν πάλι δεν προέκυπτε πλειοψηφία, τότε ο Άρχων τραβούσε με τη σειρά το 8^ο, το 9^ο, το 10^ο γραμματεῖον, μέχρι επιτέλους να διαπιστωθεί πλειοψηφία.

Σε όλη αυτή τη διαδικασία διαπιστώνει κανείς τη μέριμνα, θα έλεγε ίσως κάποιος το άγχος, των Αθηναίων για την τήρηση διαφανών και αδιάβλητων διαδικασιών. Από όλη αυτή τη διαδικασία δεν χρειάζεται να συγκρατήσετε τις λεπτομέρειές της· ας συγκρατήσετε ότι ο νικητής των αγώνων δεν αναδεικνυόταν από τις ψήφους και των δέκα κριτών που είχαν δικαίωμα ψήφου, αλλά καταρχήν τουλάχιστον από τους ψήφους μόνο των πέντε από τους δέκα κριτές, και οι πέντε αυτές ψήφοι διαλέγονταν τυχαία. Με τον τρόπο αυτό διασφαλιζόταν προφανώς το αδιάβλητο της διαδικασίας. Κανένας από τους 10 κριτές δεν μπορούσε να ξέρει εκ των προτέρων αν ο Άρχων Βασιλεύς θα διάλεγε από την κάλπη το δικό του γραμματεῖον, τη δική του ψήφο, επομένως δεν είχε νόημα κάποιος να πλησιάσει τον Χ ή το Ψ κριτή και να τον δωροδοκήσει, διότι πιθανότατα τα λεφτά του θα πήγαιναν χαμένα, εάν δεν διάλεγε ο Άρχων το δικό του γραμματεῖον.

Τη μέριμνα αυτή για το αδιάβλητο της διαδικασίας θα πρέπει, και πάλι νομίζω, να τη συνδέσουμε, να τη συσχετίσουμε με τον θρησκευτικό χαρακτήρα των δραματικών παραστάσεων. Οι διοργανωτές της γιορτής θεωρούσαν ότι όφειλαν να λάβουν κάθε δυνατό μέτρο, ώστε να διασφαλίσουν ότι πράγματι προσφέρουν στον θεό ό,τι καλύτερο είχε να δώσει η λατρευτική κοινότητα.

V2.1.4 Το κοινό των θεατρικών παραστάσεων (Α' μέρος):

Η σύνθεση του κοινού (16')

https://youtu.be/ZTy_QjQ-rr8

απομαγνητοφώνηση mimika15 / αντιπαραβολή Mirella

Στα επόμενα βίντεο αυτής της ενότητας θα μιλήσουμε για το κοινό των θεατρικών παραστάσεων· είναι μία πλευρά του αρχαίου θεάτρου την οποία δεν προσέχουμε τόσο πολύ όσο θα έπρεπε. Στο πρώτο βίντεο θα μιλήσουμε ιδιαίτερα για τη σύνθεση του κοινού, ποια



δηλαδή τμήματα του αθηναϊκού πληθυσμού αποτελούσαν το κοινό των θεατρικών παραστάσεων. Το ερώτημα αυτό έχει σημασία, διότι στη κλασική Αθήνα το κοινό μιας παράστασης ήταν, σε μεγάλο βαθμό, ένας καθρέφτης της αθηναϊκής κοινωνίας στο σύνολό της.

Όπως θα δούμε σε επόμενη ενότητα –όταν θα μιλήσουμε για τη διονυσιακή θρησκεία– η λατρεία του Διονύσου είχε παλλαϊκό χαρακτήρα. Ο θεός απαιτούσε να τον τιμά και να τον λατρεύει ολόκληρος ο πληθυσμός, χωρίς εξαιρέσεις και χωρίς περιορισμούς. Αντίστοιχα παλλαϊκή ήταν και η προσέλευση στις θεατρικές παραστάσεις που πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο των διονυσιακών εορτών. Τα αρχαιολογικά δεδομένα δείχνουν ότι η χωρητικότητα του Θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα (που βρίσκεται, όπως ξέρετε, στη νοτιοανατολική πλαγιά της Ακρόπολης) ήταν μεταξύ 15.000 και 20.000 θεατών. Με βάση κατά προσέγγιση υπολογισμούς, φαίνεται ότι –με άλλα λόγια– το Θέατρο μπορούσε να χωρέσει ένα 5 με 7% του συνολικού πληθυσμού της Αθήνας· ένα ποσοστό δηλαδή αρκετά σημαντικό, διόλου αμελητέο. Και τονίζω εδώ ότι μιλάω για τον συνολικό πληθυσμό της Αθήνας, γιατί στις θεατρικές παραστάσεις είχαν δικαίωμα να προσέλθουν και να παρακολουθήσουν όχι μόνο οι άρρενες Αθηναίοι πολίτες, οι οποίοι από σχεδόν κάθε άλλη πλευρά ήταν οι προνομιούχοι και οι ευνοημένοι της αθηναϊκής πόλεως, αλλά και λιγότερο προνομιούχες κατηγορίες όπως οι γυναίκες, οι μέτοικοι, οι δούλοι και οι ξένοι.

Από την αρχαιότητα δεν μας έχει σωθεί καμία πλήρης και σαφής περιγραφή για τη σύνθεση του θεατρικού κοινού της Αθήνας. Οι σημερινοί μελετητές, εμείς δηλαδή, προσπαθούμε να βγάλουμε συμπεράσματα συνθέτοντας θραύσματα πληροφοριών, που κάποτε είναι ελλειπτικές και υπαινικτικές, και κάνοντας λογικές συνεπαγωγές και υποθέσεις. Θα ήθελα τώρα να δούμε μαζί μερικά δείγματα από τις πληροφορίες αυτές και να δούμε επίσης και τον τρόπο με τον οποίο εργαζόμαστε για να συναγάγουμε κάποια συμπεράσματα σχετικά με τη σύνθεση του θεατρικού κοινού.

Ο Πλάτων στον διάλογο *Γοργίας* υπαινίσσεται, όπως θα δούμε ευθύς αμέσως, ότι τις θεατρικές παραστάσεις τις παρακολουθούσαν άντρες, γυναίκες, παιδιά, ελεύθεροι και δούλοι. Διαβάζω το σχετικό απόσπασμα· λέει ο Σωκράτης συζητώντας με τον Καλλία:

ΣΩΚ.: Η ρητορική λοιπόν φαίνεται ότι είναι ένα είδος δημηγορίας (δηλαδή δημόσιας ομιλίας ενώπιον πλήθους)· ή μήπως δεν συμφωνείς ότι οι ποιητές στα θέατρα ρητορεύουν;

ΚΑΛ.: Συμφωνώ, λέει ο Καλλίας, και συνεχίζει ο Σωκράτης:

ΣΩΚ.: Τώρα λοιπόν εμείς ανακαλύψαμε ένα είδος ρητορικής που απευθύνεται σε ένα πλήθος το οποίο αποτελείται από παιδιά καθώς και από γυναίκες και άνδρες, δούλους και ελεύθερους.

Να λοιπόν μία πρώτη ένδειξη για την παλλαϊκή σύνθεση του θεατρικού κοινού στην Αθήνα. Σε άλλο έργο του, στους *Νόμους*, ο Πλάτων λέει πάλι ότι η τραγωδία είναι ένα είδος δημηγορίας το οποίο απευθύνεται σε παιδιά, σε γυναίκες και γενικά στο πλήθος. Και προσθέτει ότι τα μεγαλύτερα σε ηλικία παιδιά προτιμούν τις κωμωδίες, τα μικρότερα σε ηλικία παιδιά προτιμούν τους ταχυδακτυλουργούς, ενώ τις τραγωδίες –λέει ο Πλάτων– τις



προτιμούν οι πεπαιδευμένες, οι καλλιεργημένες γυναίκες, τα νεαρά παλικαράκια –τα νέα μαιράκια, λέει– και γενικά το μεγαλύτερο μέρος του κοινού (και σχεδόν ίσως τὸ πλῆθος πάντων). Για άλλη μια φορά λοιπόν, με διαφορετική έμφαση και με ελαφρώς διαφορετική διατύπωση, ο Πλάτων επιβεβαιώνει αυτό που είπαμε ήδη στην αρχή, ότι η προσέλευση στις θεατρικές παραστάσεις στο Θέατρο του Διονύσου ήταν καθολική και ότι η σύνθεση του θεατρικού κοινού αντιπροσώπευε το σύνολο της αθηναϊκής κοινωνίας.

Είπαμε πριν ότι δικαίωμα να παρακολουθούν θεατρικές παραστάσεις είχαν και οι μέτοικοι. Οι μέτοικοι ήταν ξένοι, μη Αθηναίοι πολίτες που ήταν μόνιμα εγκατεστημένοι στην Αθήνα, αλλά δεν είχαν πολιτικά δικαιώματα και οποιεσδήποτε συναλλαγές με το κράτος ή οποιεσδήποτε δικαιοπραξίες έπρεπε να γίνονται μέσω ενός Αθηναίου πολίτη ο οποίος λειτουργούσε ως, τρόπον τινά, αντιπρόσωπός τους – λεγόταν «προστάτης».

Ο Αριστοφάνης στους *Αχαρνείς*¹³, μια κωμωδία που παραστάθηκε στη χειμερινή εορτή των Ληναίων (κι έχει σημασία αυτό), λέει ότι την παράσταση εκείνη –των Αχαρναίων δηλαδή– δεν την παρακολουθούσαν ξένοι, αφού οι αντιπρόσωποι των συμμαχικών πόλεων της Αθήνας δεν μπορούσαν τον χειμώνα να ταξιδέψουν δια θαλάσσης. Την παράσταση λοιπόν εκείνη την παρακολουθούσαν μόνο οι πολίτες και οι μέτοικοι, οι οποίοι ενδεχομένως κάθονταν σε ειδική ζώνη του θεάτρου, χωριστά από τους πολίτες. Οι ξένοι μπορούσαν να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις, αλλά στη γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων, η οποία ετελείτο την άνοιξη, τέλος Μαρτίου-αρχές Απριλίου, όταν πια η θάλασσα είχε καταστεί πλόιμη. Και πράγματι μια σειρά από αρχαίες μαρτυρίες δείχνουν ότι το θέατρο κατακλυζόταν τότε από επισκέπτες που έρχονταν από ολόκληρη την Ελλάδα.

Στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αιώνα π.Χ. ο Θεόφραστος, ο μαθητής του Αριστοτέλη, στο περίφημο έργο του *Χαρακτήρες*, αναφέρει τα εξής ως δείγμα της συμπεριφοράς ενός ξεδιάντροπου, αναίσχυντου ανθρώπου:

Κι αν οι φιλοξενούμενοί του αγοράσουν εισιτήρια για το θέατρο, λέει ο Θεόφραστος, εκείνος (ο ξεδιάντροπος) πάει μαζί τους να δει την παράσταση χωρίς να πληρώσει το δικό του μερίδιο· ίσα-ίσα μάλιστα, την επόμενη μέρα φέρνει στο θέατρο και τα παιδιά του και τον παιδαγωγό τους.

Αμέσως-αμέσως δηλαδή ο Θεόφραστος μας δίνει τις εξής πληροφορίες: ότι τις παραστάσεις, τουλάχιστον των Μεγάλων Διονυσίων, τις παρακολουθούσαν ξένοι (αυτοί τους οποίους φιλοξενεί ο ξεδιάντροπος) αλλά και παιδιά (τα παιδιά που φέρνει ο ξεδιάντροπος στο θέατρο) αλλά και δούλοι, διότι ο παιδαγωγός που λέει ο Θεόφραστος (ο οποίος συνοδεύει τα παιδιά) ήταν δούλος, δούλος επιφορτισμένος με τη φροντίδα και την ανατροφή των παιδιών.

Για πολλά χρόνια υπήρξε σημείο αντιδικίας μεταξύ των ειδικών το ερώτημα κατά πόσον επιτρεπόταν στις γυναίκες να παρακολουθούν θέατρο. Ξέρουμε ότι δεν τους επιτρεπόταν να παίζουν στο θέατρο, αλλά δεν ήμασταν για πολλά χρόνια σίγουροι, δεν συμφωνούσαμε κατά πόσον τους επιτρεπόταν να παρακολουθούν θέατρο. Οι πηγές οπωσδήποτε δεν επιβεβαιώνουν την άποψη –που για καιρό προβαλλόταν– ότι οι γυναίκες δεν μπορούσαν

¹³ *Αχαρνής*, στην αττική διάλεκτο



καν να παρακολουθήσουν θέατρο. Μάλλον το αντίθετο θα λέγαμε ότι ισχύει. Είδαμε πριν από λίγο αποσπάσματα από έργα του Πλάτωνα τα οποία δείχνουν ότι οι γυναίκες όχι απλώς παρακολουθούσαν θέατρο, αλλά είχαν και προτίμηση σε συγκεκριμένο θεατρικό είδος, την τραγωδία. Θυμάστε ότι λέει ο Πλάτωνας στους *Νόμους* ότι η τραγωδία αρέσει στις γυναίκες και στα μειράκια.

Υπάρχει ένα χωρίο από την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί ως επιχείρημα υπέρ της αντίθετης άποψης, δηλαδή της άποψης ότι ο χώρος του θεάτρου ήταν απαγορευμένος στις γυναίκες. Στο σημείο αυτό της *Ειρήνης* του Αριστοφάνη, ο πρωταγωνιστής, ο Τρυγαίος, ζητάει από τον δούλο του να πιάσει χούφτες κριθάρι (σπυριά κριθάρι) από το πανέρι του και να τις πετάξει στο κοινό, ώστε να συμμετάσχει και το κοινό συμβολικά, τρόπον τινά, στη ζωοθυσία την οποία προτίθεται να τελέσει επί σκηνής ο Τρυγαίος. Ακολουθεί ο εξής διάλογος – και παραθέτω και πάλι τη μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου· λέει ο Τρυγαίος στον υπηρέτη:

ΤΡΥ.: (Στον υπηρέτη) Για δώσε λίγους σπόρους.

Νίψου, δώσε σ' εμέ το ραντιστήρι,
και ρίχνε σπόρους στους θεατές.

ΥΠΗ.: Ορίστε (λέει ο υπηρέτης ρίχνοντας σπόρους)

ΤΡΥ.: Τους έριξες;

ΥΠΗ.: Και βέβαια· δεν είν' ένας
τώρα θεατής που να μην έχει σπόρο.

ΤΡΥ.: Μα οι γυναίκες δεν πήραν (παρατηρεί ο Τρυγαίος).

ΥΠΗ.: Θα τους δώσουν το βράδυ οι άντρες.

Τι συμβαίνει τώρα εδώ: οι σπόροι που ρίχνει στο κοινό ο δούλος, είναι –όπως είπαμε– σπυριά κριθάρι· τα κριθάρια λέγονται «κριθαί» στα αρχαία ελληνικά· αλλά η λέξη «κριθή» στα αρχαία ελληνικά σημαίνει επίσης και το ανδρικό γεννητικό μόριο. Κι έτσι εξηγείται το χοντροκομμένο αστέιο του δούλου που λέει «δεν πειράζει αν δεν πήραν κριθάρι οι γυναίκες, θα τους δώσουν οι άντρες τους το βράδυ». Το απόσπασμα αυτό από την *Ειρήνη* έχει, όπως είπα πριν, χρησιμοποιηθεί ως απόδειξη ότι οι γυναίκες δεν παρακολουθούσαν θέατρο· αλλά κατά τη γνώμη μου αποδεικνύει ακριβώς το αντίθετο: Εάν οι γυναίκες δεν ήταν παρούσες στο θέατρο δεν θα είχε νόημα να παρατηρήσει ο Τρυγαίος ότι οι γυναίκες δεν πήραν κριθάρι. Φυσικά αν δεν ήσαν στο θέατρο, ναι, εννοείται ότι δεν πήραν κριθάρι, για ποιον λόγο να το επισημάνει κανείς αυτό;

Αυτό που κατά τη γνώμη μου, και κατά τη γνώμη αρκετών άλλων μελετητών, αυτό που υποδηλώνουν τα λόγια του Τρυγαίου είναι ότι οι γυναίκες απλώς κάθονταν ξεχωριστά από τους άντρες θεατές. Κάθονταν σε μία ζώνη του θεάτρου –δεν ξέρουμε ποια– που προοριζόταν ειδικά για τις γυναίκες. Και πράγματι, μεταγενέστερες μαρτυρίες, μεταγενέστερες πηγές, συγκεκριμένα τα αρχαία σχόλια στον Αριστοφάνη, αναφέρουν ότι υπήρχε νομοθεσία που καθόριζε διαφορετικές θέσεις για τις γυναίκες και για τους άντρες αλλά και διαφορετικές θέσεις για τις ελεύθερες γυναίκες και για τις πόρνες. Δεν επέτρεπε δηλαδή σε αυτές τις δύο κατηγορίες γυναικών να αναμιχθούν. Προφανώς η ζώνη του κοίλου



στην οποία κάθονταν οι γυναίκες ήταν απομακρυσμένη από την ορχήστρα, γι' αυτό και δεν έφταναν μέχρι εκεί τα σπυριά, το κριθάρι που πετούσε ο δούλος.

Να πούμε εδώ ότι δεν ήταν μόνο οι γυναίκες που κάθονταν σε ξεχωριστά καθίσματα, σε ξεχωριστά εδώλια από τους άντρες· φαίνεται ότι γενικότερα στο αρχαίο θέατρο – τουλάχιστον στο Θέατρο του Διονύσου– υπήρχαν προκαθορισμένες θέσεις για τα διάφορα τμήματα του πληθυσμού. Δηλαδή με άλλα λόγια, η κατανομή των θέσεων στο Θέατρο αντιστοιχούσε, τρόπον τινά, στην κοινωνική και στην πολιτική διαστρωμάτωση της αθηναϊκής πόλεως. Έχουμε δει ήδη σε προηγούμενο μάθημα ότι οι πρώτες σειρές του θεάτρου, η επονομαζόμενη «προεδρία» [εικ. 11:40], προορίζονταν για διακεκριμένους θεατές. Πρώτα απ' όλα προορίζονταν για τον ιερέα του Διονύσου Ελευθερέως· έπειτα για ιερείς άλλων θεοτήτων, για διάφορους αξιωματούχους, για ξένους επισήμους, για στρατηγούς που είχαν διακριθεί στη μάχη κ.λπ.

Αυτό ξέρουμε ότι ίσχυε ήδη στο τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ., όταν παριστάνονται οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη, αλλά πιθανώς ίσχυε και νωρίτερα. Μίλησα για τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, γιατί εκεί υπάρχει μία σκηνή στην οποία ο Διόνυσος που κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο και φοβάται μήπως του ορμήξει κανένα από τα τέρατα του Κάτω Κόσμου, και τρέχει (ή προσποιείται ότι τρέχει) να κρυφτεί κοντά στον ιερέα του Διονύσου –να ζητήσει την προστασία του– και του λέει: «Ιερέα μου, φύλαξέ με, να τα πιούμε μαζί κατόπιν». Είναι αυτή μία έμμεση μαρτυρία ότι ο ιερέας καθόταν στη μπροστινή σειρά εδωλίων, κοντά στην ορχήστρα του Θεάτρου, γι' αυτό και ο «Διόνυσος» μπορεί τόσο εύκολα να τρέξει κοντά του και να ζητήσει την προστασία του. Η μαρτυρία αυτή ενισχύεται πράγματι από τα αρχαιολογικά ευρήματα. Ένας από τους σωζόμενους θρόνους της προεδρίας του διονυσιακού θεάτρου (τον οποίο βλέπετε στην εικόνα) [εικ. 12:57], φέρει πράγματι την επιγραφή «ΙΕΡΕΩΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ»· είναι η θέση δηλαδή (ο θρόνος) που προοριζόταν για τον ιερέα του Διονύσου.

Σε μια άλλη κωμωδία του, στους *Όρνιθες*, ο Αριστοφάνης αναφέρει ότι υπήρχαν επίσης ειδικές θέσεις για τα μέλη της αθηναϊκής Βουλής, και τις θέσεις αυτές τις ονομάζει «το βουλευτικόν». Τα αρχαία σχόλια στους στίχους αυτούς μας πληροφορούν ότι υπήρχαν επίσης θέσεις που ονομάζονταν «το εφηβικόν» και προορίζονταν για τους εφήβους, δηλαδή τους νεαρούς Αθηναίους που έκαναν τη στρατιωτική τους θητεία. Και σε άλλες αρχαίες πηγές βρίσκουμε διάφορες μαρτυρίες ότι υπήρχαν στο θέατρο θέσεις ειδικές για τους στρατηγούς, για τους ταξιάρχους, για τους αξιωματούχους που ονομάζονταν «νομοφύλακες» και γενικά για διακεκριμένους πολίτες.

Έχουμε ξαναπεί ότι τα καθίσματα για τους απλούς πολίτες βρίσκονταν πίσω από την προεδρία βεβαίως, από τις μπροστινές σειρές, και ήταν ξύλινα· ήταν ξύλινα μέχρι να ανακαινιστεί το Θέατρο με πρωτοβουλία του ρήτορα Λυκούργου στη δεκαετία του 330-320 π.Χ. Κατά την ανακαίνιση αυτή του Θεάτρου τα ξύλινα εδώλια αντικαταστάθηκαν από λίθινα εδώλια. Στα καθίσματα αυτά που προορίζονταν για τους απλούς πολίτες υπήρχαν πάλι ειδικές θέσεις για κάθε μία από τις δέκα αττικές φυλές. Και πάλι δηλαδή η διάταξη των θεατών στο θέατρο αντανakλούσε την πολιτική οργάνωση της αθηναϊκής κοινωνίας, αφού η θέση σου στο θέατρο καθοριζόταν από τη φυλή στην οποία ανήκες.



Αυτή η αντιστοιχία ανάμεσα στη διάταξη των θεατών στο θέατρο και στη διάρθρωση της αθηναϊκής κοινωνίας μάς επιτρέπει ίσως να υποθέσουμε ότι το θέατρο ήταν ένας χώρος στον οποίο η αθηναϊκή κοινωνία αναπαριστούσε ενώπιόν της τον ίδιο της τον εαυτό. Αντικατόπτριζε –αν θέλετε– με χωροταξικούς όρους την ιδεατή διάρθρωσή της, πολιτική και κοινωνική. Το θέατρο είναι, με άλλα λόγια, ένας τόπος στον οποίο η αθηναϊκή πόλις συγκροτεί ή επανασυγκροτεί τον εαυτό της στην ιδεατή μορφή του. Θα δούμε σε κατοπινό σημείο των μαθημάτων αυτών περισσότερες λεπτομέρειες για τους τρόπους με τους οποίους και τα ίδια τα δράματα που παριστάνονταν στο αθηναϊκό θέατρο επανασυγκροτούν όχι μόνο την αθηναϊκή ταυτότητα, αλλά κάποτε και ολόκληρο το πολιτικό, ιδεολογικό και θρησκευτικό σύμπαν της αθηναϊκής πόλεως.

V2.1.5 Το κοινό των θεατρικών παραστάσεων (Β' μέρος): Η συμπεριφορά των θεατών· το θεωρικό (10')

<https://youtu.be/wlJvU0yU0X4>

απομαγνητοφώνηση kathryn / αντιπαραβολή krasisi

Στο βίντεο αυτό θα συνεχίσουμε τη συζήτησή μας για το κοινό των αρχαίων θεατρικών παραστάσεων και θα πούμε λίγα λόγια για τη συμπεριφορά των θεατών –έτσι όπως μπορούμε να την ανασυνθέσουμε από τις αρχαίες πηγές–, καθώς και για το περίφημο **θεωρικό**, την επιχορήγηση δηλαδή που λάμβαναν –εάν τη λάμβαναν– οι πολίτες της Αθήνας για να παρακολουθούν θεατρικές παραστάσεις.

Στις σημερινές θεατρικές παραστάσεις, ιδίως μάλιστα όταν πρόκειται για παραστάσεις αρχαίου δράματος, θεωρείται αυτονόητο ότι οι θεατές παρακολουθούν σιωπηλοί, αποφεύγοντας θορύβους, κινήσεις ή οτιδήποτε θα μπορούσε να διαταράξει τη μυσταγωγία του θεατρικού γεγονότος. Στο αρχαίο θέατρο τα πράγματα ήταν πολύ διαφορετικά. Οι αρχαίες πηγές δείχνουν ότι οι θεατές του αρχαίου θεάτρου ήταν θορυβώδεις, ήταν ατίθασοι και κάθε άλλο παρά αντιμετώπιζαν τη θεατρική παράσταση ως μυσταγωγία που απαιτούσε κατανυκτικό κλίμα. Ένας αθηνογράφος, ο Φιλόχορος, (αθηνογράφος είναι ιστορικός που ειδικευόταν στην ιστορία της Αττικής) μας γράφει, από το 260 περίπου π.Χ., ότι οι Αθηναίοι θεατές έπιναν κρασί, έτρωγαν ξηρούς καρπούς, έτρωγαν ξερά φρούτα –ας πούμε σύκα– στη διάρκεια της παράστασης, ενώ παρόμοιες πληροφορίες δίνει και ο Αριστοτέλης στα *Ηθικά Νικομάχεια*, όπου μας λέει ότι οι θεατές τρώνε περισσότερους ξηρούς καρπούς και ξερά φρούτα όταν η παράσταση είναι κακή, γιατί θέλουν έτσι να αντισταθμίσουν με την απόλαυση του φαγητού τη δυσάρεστη θεατρική εμπειρία. Αλλά και ο Αριστοφάνης, ακόμα νωρίτερα, στους *Σφήκες*, επικρίνει τους αντιπάλους του κωμωδιογράφου γιατί είχαν –λέει– τη συνήθεια να καλοπιάνουν τους θεατές, βάζοντας δούλους να ρίχνουν προς το μέρος του κοινού ξηρούς καρπούς. Εδώ έχει ενδιαφέρον να δούμε ένα απόσπασμα από μια άλλη κωμωδία του Αριστοφάνη, τον *Πλούτο* – που είναι η τελευταία σωζόμενη κωμωδία του, γράφεται το 388 π.Χ.



Στον *Πλούτο*, η γυναίκα του πρωταγωνιστή του έργου, του Χρεμύλου, υποδέχεται στο σπίτι της τον θεό Πλούτο, ο οποίος ήταν τυφλός αλλά είχε ξαναβρεί το φως του, και υπόσχεται να τον περιχύσει με ξηρούς καρπούς και ξερά φρούτα, όπως ήταν το συνήθειο όταν υποδέχονταν σε ένα σπίτι τη νύφη ή όταν υποδέχονταν σε ένα σπίτι έναν καινούργιο δούλο. Ακολουθεί ο εξής διάλογος ανάμεσα στη γυναίκα του Χρεμύλου και στον Πλούτο (πάλι στη μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου).

Λέει η γυναίκα στον Πλούτο:

ΓΥΝ.: Με αυτά τα δώρα στάσου να σε ράνω,
σαν που είναι η τάξη.

ΠΛΟΥΤ.: Α όχι, μην το κάνεις·
τώρα που πρωτομπαίνω μες στο σπίτι,
αφού το φως τα μάτια μου είδαν πάλι,
πρέπει να μπάζω κάτι, όχι να βγάζω.

ΓΥΝ.: Δεν θα δεχτείς λοιπόν αυτά τα δώρα;

ΠΛΟΥΤ.: Μέσα, κοντά στο τζάκι, ως είναι η τάξη.
Και το χοντρό αποφεύγουμε έτσι αστείο.
Δεν πάει δα στον ποιητή μας να σκορπάει
στραγάλια στους θεατές και συκαλάκια
και μ' αυτά να τους κάνει να γελάνε.

ΓΥΝ. (απαντάει): Σωστό· γιατί ο Δεξίνικος δα κιόλας
σηκώνεται, τα σύκα για να αρπάξει.
(Ο Δεξίνικος ήταν προφανώς κάποιο μέλος του κοινού,
στον οποίο ο Αριστοφάνης κάνει αυτό το δημόσιο αστείο).

Αν λοιπόν οι κωμικοί ποιητές μπορούσαν να καταφεύγουν σε τέτοια φτηνά κολπάκια για να κολακέψουν το κοινό, προφανώς το έκαναν, ακόμη και αν τους επέκρινε ο Αριστοφάνης. Το θέμα είναι ότι οι συνάδελφοί τους της τραγωδίας δεν είχαν στη διάθεσή τους τέτοια τεχνάσματα. Επομένως, αν κάποιος τραγικός ηθοποιός δεν ερμήνευε ικανοποιητικά τον ρόλο του, δεν μπορούσε να κολακέψει το κοινό πετώντας τους καρύδια και σύκα. Το κοινό αντιδρούσε άσχημα, δεν δίσταζε να τον σφυρίξει, να τον γιουχάρει, να τον διώξει από τη σκηνή.

Λέει ο Πλάτων στους *Νόμους* ότι:

Τον παλιό καλό καιρό οι θεατές δεν σφύριζαν, ούτε γιουχάιζαν όπως τώρα (τώρα, δηλαδή στα μέσα περίπου του 4^{ου} αιώνα), ούτε και χειροκροτούσαν, αλλά παρακολουθούσαν με σιωπή και σεβασμό¹⁴.

¹⁴ Η «παλιά καλή εποχή» του Πλάτωνα είναι επίτηδες απροσδιόριστη. Ο Πλάτων αντιπαραθέτει ένα εξιδανικευμένο (και αόριστο) παρελθόν με τις συνήθειες του θεατρικού κοινού της εποχής του. Στην πραγματικότητα, βέβαια, δεν έχουμε κανένα λόγο να υποθέσουμε ότι το θεατρικό κοινό του 5ου αιώνα π. Χ., για παράδειγμα, συμπεριφερόταν πιο κόσμια από ό,τι το κοινό της εποχής του Πλάτωνα. Β. Λιαπής



Η αρχαία γλώσσα μάλιστα είχε για τις περιστάσεις αυτές και ειδικό ρήμα, το ρήμα *έκπίπτω*. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* αναφέρει ότι ένας ηθοποιός που έπαιζε τον μάντη Αμφιάραο σε μια τραγωδία του Καρκίνου, ποιητή του 4^{ου} αιώνα π.Χ., *έξέπεσεν επί τῆς σκηνῆς*, επειδή οι θεατές εντόπισαν στο έργο μια δραματουργική αδυναμία την οποία δεν είχε αντιληφθεί ο δημιουργός του· και έβαλαν τις φωνές, σφύριζαν, γιουχάζαν, οπότε ο ηθοποιός αναγκάστηκε να φύγει από τη σκηνή.

Την ίδια περίπου περίοδο, ο ρήτορας Δημοσθένης, θέλοντας να γελοιοποιήσει τον πολιτικό του αντίπαλο, τον Αισχίνη, που είχε στο παρελθόν μία μέτρια καριέρα ηθοποιού, του λέει στον *Περί του Στεφάνου λόγο* ότι τον καιρό που έπαιζε ο Αισχίνης τριταγωνιστικούς ρόλους σε διάφορους θιάσους και (παραθέτω τον Δημοσθένη):

Μάζευες –του λέει– σύκα και σταφύλια και ελιές από τα ξένα χωράφια, σαν μανάβης, και έβγαζες απ’ αυτά πιο πολλά λεφτά παρά από τους θεατρικούς διαγωνισμούς.

Ο Δημοσθένης εννοεί βεβαίως ότι οι δυσαρεστημένοι θεατές πετούσαν σύκα και σταφύλια και ελιές στον Αισχίνη για να τον αποδοκιμάσουν και να τον αναγκάσουν να φύγει από τη σκηνή. Επειδή λοιπόν το αθηναϊκό κοινό ήταν –όπως βλέπουμε– υπέρ το δέον ζωηρό, οι αθηναϊκές αρχές για να αποφύγουν έκτροπα χρησιμοποιούσαν ένα είδος πρώιμης θεατρικής αστυνομίας, τους **ραβδούχους**, οι οποίοι, όπως δείχνει το όνομά τους, ήταν οπλισμένοι με ξύλινα ραβδιά για να χτυπούν τους παραξίεις.

Θα ολοκληρώσουμε αυτό το βίντεο λέγοντας λίγα λόγια για το *θεωρικόν*, δηλαδή τη χρηματική επιχορήγηση, που φαίνεται ότι λάμβαναν οι Αθηναίοι πολίτες για να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις. Απ’ όσα είπαμε πριν, εύκολα συμπεραίνει κανείς ότι το αθηναϊκό κοινό δεν χρειαζόταν ιδιαίτερη ενθάρρυνση για να παρακολουθήσει τις θεατρικές παραστάσεις των διονυσιακών εορτών – πήγαιναν και μόνοι τους, τους άρεσε. Παρ’ όλα αυτά, αρχαίες πηγές, που ωστόσο δεν είναι παλαιότερες από το 340 π.Χ. περίπου, μας πληροφορούν ότι το αθηναϊκό κράτος, ίσως ήδη από την εποχή του Περικλή, είχε καθιερώσει ένα είδος επιχορήγησης με την οποία ενίσχυαν τη συμμετοχή των πολιτών στις διονυσιακές εορτές. Αυτή η επιχορήγηση ήταν –το είπα ήδη– το *θεωρικόν* (*ἀργύριον*), η αξία του οποίου –σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές– ήταν από δύο οβολούς έως μία αττική δραχμή (που περιέχει 6 οβολούς).

Δεν είναι σαφείς οι λόγοι για τους οποίους καθιερώθηκε αυτό το είδος κρατικής επιχορήγησης των θεατών. Μεταγενέστερες πηγές –συνήθως πολύ μεταγενέστερες, δηλαδή μετά τον 3^ο αιώνα μ.Χ.– αναφέρουν ότι το θεωρικόν καθιερώθηκε για να εξασφαλίσει συγκεκριμένες θέσεις στο θέατρο για όλους τους θεατές, διότι προηγουμένως οι θεατές που δεν είχαν αριθμημένα εισιτήρια διαγκωνίζονταν για να βρουν θέση· μερικοί μάλιστα πήγαιναν στο θέατρο από την παραμονή της παράστασης και έπιαναν στασίδι κ.λπ. Αυτή η θεωρία όμως δεν είναι πειστική. Αν ο σκοπός του θεωρικού ήταν να αποφευχθούν οι διενέξεις μεταξύ των θεατών, το απλούστερο θα ήταν απλώς να δίνει το αθηναϊκό κράτος αριθμημένα εισιτήρια και όχι να δίνει χρήματα για να αγοράσει το κοινό αριθμημένα εισιτήρια.

Η απάντηση για τους λόγους καθιέρωσης του θεωρικού φαίνεται ότι μάλλον πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Πριν από την ανακαίνιση του Θεάτρου του Διονύσου από τον Λυκούργο



– έχουμε αναφερθεί ξανά σε αυτή την ανακαίνιση, ξεκίνησε τη δεκαετία του 330 π.Χ. και ολοκληρώθηκε τη δεκαετία του 320 π.Χ.– τα καθίσματα των θεατών ήταν –όπως είπαμε και νωρίτερα– ξύλινα (εκτός από την προεδρία). Και μάλιστα τα ξύλινα αυτά καθίσματα των θεατών δεν ήταν σταθερά, δεν βρίσκονταν σταθερά εγκατεστημένα στον χώρο του θεάτρου, αλλά τα τοποθετούσε εκεί, πριν από την έναρξη των δραματικών αγώνων κάθε χρονιάς, ένας ιδιώτης θεατρώνης, ο επονομαζόμενος **ἀρχιτέκτων**.

Ένας μεταγενέστερος σχολιαστής του Δημοσθένη –κάποιος Ουλπιανός– λέει ότι οι θεατές έπαιρναν ως θεωρικών δύο οβολούς, και τον έναν οβολό τον ξόδευαν για να αγοράσουν φαγητό από τους πλανόδιους εκεί στη γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων, ενώ τον άλλο οβολό τον έδιναν στον αρχιτέκτονα – στον θεατρώνη που, όπως είπαμε, έφερνε τα καθίσματα στο θέατρο. Φαίνεται δηλαδή ότι το θεωρικών ήταν ένας τρόπος για να αποζημιώσει το κράτος τον αρχιτέκτονα εμμέσως (επιχορηγώντας τα εισιτήρια του κοινού). Ταυτόχρονα αυτός ήταν ένας τρόπος για να διατηρήσει το κράτος τις τιμές των εισιτηρίων σε λογικά επίπεδα, δηλαδή με το να καταβάλλει το κράτος ένα συγκεκριμένο ποσό στους θεατές –δύο οβολούς φερ' ειπείν–, εξασφάλιζε ότι ο εκάστοτε αρχιτέκτων θα αρκούταν στο ποσό αυτό και δεν θα έμπαινε στον πειρασμό να χρεώσει υπέρογκο κόστος εισιτηρίου. Έχουμε δηλαδή εδώ ένα πρώιμο παράδειγμα ελεγχόμενης οικονομίας.



2.2 Η καταγωγή του δράματος και η διονυσιακή λατρεία

V2.2.1 Ο Αριστοτέλης για την καταγωγή του δράματος (14΄)

<https://youtu.be/T-QZ4Bp85BI>

απομαγνητοφώνηση annas / αντιπαραβολή krasisi

Στη δεύτερη και τελευταία ενότητα αυτής της εβδομάδας θα μιλήσουμε για τις υποθέσεις και τις θεωρίες σχετικά με την καταγωγή του δράματος και θα πούμε επίσης λίγα λόγια για τη διονυσιακή λατρεία.

Ας ξεκινήσουμε να δούμε τι λέει ο Αριστοτέλης για την καταγωγή του δράματος· ο Αριστοτέλης, ο οποίος είναι η πρωιμότερη και κατά τεκμήριο η εγκυρότερη πηγή μας σχετικά με αυτό το θέμα. Έχουμε τονίσει πολλές φορές μέχρι τώρα ότι οι παραστάσεις θεατρικών έργων στην αρχαιότητα συνδέονταν αναπόσπαστα με θρησκευτικές εορτές και τελετές προς τιμήν του θεού Διονύσου. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, λοιπόν, έχει προφανείς δεσμούς με τη θρησκευτική λατρεία, και μάλιστα με τη διονυσιακή λατρεία και τελετουργία. Εύλογα προκύπτει λοιπόν το ερώτημα αν αυτοί οι δεσμοί είναι **καταγωγικοί**, αν δηλαδή θα πρέπει να αναζητήσουμε την καταγωγή, την προέλευση, τις απαρχές του δράματος στη σφαίρα της διονυσιακής λατρείας.

Η απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι πιθανότατα καταφατική. Οι μελετητές, που έχουν ασχοληθεί με το ερώτημα της καταγωγής του δράματος, μπορεί να διαφέρουν σημαντικά ως προς τα επιμέρους στοιχεία των θεωριών τους, αλλά συγκλίνουν σε ένα τουλάχιστον σημείο: παραδέχονται δηλαδή ότι οι ρίζες του δράματος θα πρέπει να αναζητηθούν σε πανάρχαια τελετουργικά δρώμενα τα οποία πιθανότατα είχαν χαρακτήρα γονιμικό και ευετηριακό – δηλαδή είχαν σκοπό να ενεργοποιήσουν ή να ενισχύσουν τις γονιμικές δυνάμεις της φύσης και να εξασφαλίσουν αφθονία φυσικών πόρων.

Ο αρχαιότερος μάρτυρας που διαθέτουμε για την καταγωγή του δράματος είναι –όπως είπα στην αρχή αυτού του βίντεο– ο φιλόσοφος Αριστοτέλης. Ο Αριστοτέλης, στην πραγματεία του *Περί Ποιητικής*, αναφέρει ότι η τραγωδία γεννήθηκε από τον **διθύραμβο** [εικ. 02:14], ένα χορικό τραγούδι που –όπως είπαμε νωρίτερα– ψαλλόταν προς τιμήν του Διονύσου από ομάδα ανδρών ή αγοριών που τραγουδούσαν και χόρευαν συντονισμένα. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα πάντα με τον Αριστοτέλη, η τραγωδία δεν γεννήθηκε γενικώς και αορίστως από τον διθύραμβο· γεννήθηκε, λέει ο Αριστοτέλης, *από τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*. Με τον όρο *οἱ ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον*, ο Αριστοτέλης πιθανότατα εννοεί τους πρωτοτραγουδιστές –τους κανονάρχες, αν θέλετε, του χορικού άσματος–, δηλαδή τους ανθρώπους (τους τραγουδιστές) που ετίθεντο κατά κάποιον τρόπο επικεφαλής του χορού και έδιναν τον τόνο του τραγουδιού· έφεραν το κύριο βάρος της εκτέλεσής του, ενώ ο υπόλοιπος χορός αποκρινόταν με λίγο-πολύ στερεότυπες τελετουργικές ιαχές του τύπου: *ιώ, Βάκχε, εὐοῖ, εὐᾶν κ.λπ.*



Δεν μας είναι σαφές –και ο Αριστοτέλης δεν μας εξηγεί– πώς ακριβώς οι *εξάρχοντες τον διθύραμβον* φύτεψαν –θα λέγαμε– τον σπόρο που οδήγησε στη γέννηση της τραγωδίας. Ίσως πρέπει να φανταστούμε ότι ο *εξάρχων* κατά κάποιον τρόπο αποσπάστηκε από το χορικό σύνολο και αυτονομήθηκε· στάθηκε, δηλαδή, απέναντι στους συγχορευτές του και άνοιξε ένα είδος θεατρικού διαλόγου μαζί τους, δίνοντας έτσι στον διθύραμβο τη διαλογική μορφή που αποτελεί ουσιώδες και αναπόσπαστο συστατικό του αρχαίου θεάτρου.

Η εξέλιξη αυτή ίσως διευκολύνθηκε από το γεγονός ότι ο διθύραμβος (που ήταν εν γένει αφηγηματικό άσμα), ενδέχεται να περιλάμβανε και τμήματα σε ευθύ λόγο, όπου κάποιος από τους χαρακτήρες (κάποιο από τα πρόσωπα της αφήγησης) μιλούσε σε πρώτο πρόσωπο. Αυτά τα τμήματα πρωτοπρόσωπου λόγου θα ήταν φυσικό να απαγγέλλονται από τον *εξάρχοντα* (από τον πρωτοτραγουδιστή), πράγμα που ίσως να έθεσε τις βάσεις για την ανάπτυξη του δράματος, του οποίου –όπως είπαμε πριν από λίγο– βασικό γνώρισμα είναι ο διάλογος.

Ωστόσο, όλα αυτά δεν είναι παρά υποθέσεις· εικασίες δικές μας. Ο Αριστοτέλης –θα το ξαναπώ– δεν μας εξηγεί ακριβώς τη διαδικασία που οδήγησε από τους *εξάρχοντες τον διθύραμβον* στην τραγωδία. Επίσης, θα πρέπει να τονίσουμε ότι αυτή η πληροφορία του Αριστοτέλη για την υποτιθέμενη καταγωγή της τραγωδίας από τον διθύραμβο είναι τρωτή – είναι ανοιχτή σε αντιρρήσεις· τις αντιρρήσεις αυτές θα τις δούμε λίγο αργότερα με λεπτομέρειες. Εδώ, προς το παρόν, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε κάτι άλλο: Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι σε άλλο σημείο της *Ποιητικής*, ο Αριστοτέλης υποστηρίζει –προφανώς στηριγμένος σε μαρτυρίες που για μας έχουν χαθεί– ότι η τραγωδία στα πρωιμότερα στάδιά της δεν έμοιαζε καθόλου με το σοβαρό και σκυθρωπό λογοτεχνικό είδος που εμείς ονομάζουμε τραγωδία. Αντίθετα –λέει ο Αριστοτέλης–, το ύφος, η μορφή και το ήθος της πρώιμης αυτής τραγωδίας πλησίαζαν περισσότερο προς το *σατυρικόν*.

Διαβάζω το σχετικό απόσπασμα από την *Περί Ποιητικής* πραγματεία του Αριστοτέλη:

Η τραγωδία –λέει– προήλθε από κάτι που έμοιαζε με το *σατυρικόν* (*ἐκ σατυρικοῦ*). Οι μικρές ιστορίες και το κωμικό ύφος που χρησιμοποιούσε αρχικά η τραγωδία έδωσαν τη θέση τους, σε όψιμο στάδιο, σε μια πιο σοβαρή μορφή. Και το μέτρο επίσης μεταβλήθηκε από τροχαϊκό τετράμετρο σε ιαμβικό· διότι πρώτα χρησιμοποιούσαν τετραμέτρους στίχους, επειδή η ποίηση είχε σατυρικό χαρακτήρα και μεγαλύτερη συνάφεια με την όρχηση (*διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὄρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν*). Όταν όμως –συνεχίζει ο Αριστοτέλης– εντάχθηκε στην τραγωδία η ομιλία – *λέξις*, λέει ο Αριστοτέλης, δηλαδή ο ρυθμικός λόγος, αλλά όχι μόνο μουσικός λόγος (διάλογος ή μονόλογος). Όταν –λοιπόν– εντάχθηκε στην τραγωδία η ομιλία (η *λέξις*), τότε η ίδια η φύση της τραγωδίας βρήκε το καταλληλότερο μέτρο, τον *ιαμβο*· διότι ο *ιαμβος* είναι από όλα τα μέτρα εκείνο που πλησιάζει περισσότερο στην καθημερινή ομιλία.

Με άλλα λόγια τι μας λέει ο Αριστοτέλης εδώ; Μας λέει ότι η τραγωδία ήταν στα πρώιμα στάδιά της μουσικό και χορευτικό είδος με περιεχόμενο φαιδρό, ιλαρό, ελαφρόκαρδο και με γλωσσικό ύφος αντίστοιχα κωμικό, αλλά και το μέτρο ήταν επίσης αντίστοιχο του περιεχομένου, ήταν –λέει ο Αριστοτέλης– τροχαϊκό τετράμετρο, ένα μέτρο που έχει περίπου τον ρυθμό ΤΑτι | ΤΑτι | ΤΑτι | ΤΑ, δηλαδή νιώθει κανείς ότι έχει χορευτικό ρυθμό εγγενώς



αυτό το μέτρο. Όταν όμως –λέει ο Αριστοτέλης– η τραγωδία *άπεσεμνύνθη*, όταν δηλαδή απέκτησε τη σοβαρή μορφή και τη σεμνοπρεπή μορφή που γνωρίζουμε όλοι σήμερα, τότε ενσωματώθηκε στην τραγική παράσταση και αυτό που Αριστοτέλης ονομάζει *λέξιν*, δηλαδή τμήματα ρυθμικού λόγου (δηλαδή απαγγελόμενου), αλλά όχι μελωδούμενου λόγου. Τα οποία τμήματα ήταν πλέον σε iamβικό μέτρο, διότι το iamβικό μέτρο, τόσο στην αρχαιότητα όσο και σήμερα, είναι το μέτρο που πλησιάζει πιο πολύ τον ρυθμό της καθημερινής μας ομιλίας. Με την εισαγωγή της *λέξεως* (της ρυθμικής ομιλίας) ο μουσικός και χορευτικός χαρακτήρας της πρώιμης τραγωδίας περιορίστηκε βεβαίως ως έναν βαθμό.

Πώς ξέρουμε ότι ο Αριστοτέλης μιλάει εδώ μετά λόγου γνώσεως, πώς ξέρουμε δηλαδή ότι οι πληροφορίες που μας δίνει για την πρώιμη μορφή τραγωδίας είναι έγκυρες; Πώς γνωρίζουμε ότι η πρώιμη τραγωδία πράγματι είχε κωμικό χαρακτήρα και έμοιαζε πιο πολύ με το *σατυρικόν* και πώς μπορούμε να είμαστε σίγουροι, ότι αυτό δεν είναι απλώς μια θεωρητική υπόθεση του Αριστοτέλη; Η απάντηση εδώ είναι ότι έχουμε σοβαρές ενδείξεις πως ο Αριστοτέλης πρέπει να είχε υπόψη του χειροπιαστά δείγματα της πρώιμης τραγωδίας, τα οποία έχουν χαθεί για μας – πιθανότατα για πάντα. Πώς το ξέρουμε, ότι ο Αριστοτέλης είχε στα χέρια του συγκεκριμένα απτά δείγματα πρώιμης τραγωδίας; Το ξέρουμε –ή εν πάση περιπτώσει μπορούμε εύλογα να το συμπεράνουμε– γιατί σε άλλο σημείο της *Ποιητικής*, ο Αριστοτέλης λέει ξεκάθαρα πως είχε στη διάθεσή του απτά και αξιόπιστα τεκμήρια για τη μορφή της πρώιμης τραγωδίας – μας λέει δηλαδή αυτό ακριβώς που ψάχνουμε να βρούμε ως εγγύηση των λεγομένων του Αριστοτέλη. Λέει ο Αριστοτέλης:

Τα εξελικτικά στάδια της τραγωδίας, καθώς και τα πρόσωπα μέσω των οποίων προέκυψαν οι εξελίξεις αυτές, **δεν** μας είναι άγνωστα· αντίθετα όσον αφορά την κωμωδία έχουμε πλήρη άγνοια, επειδή το είδος αυτό δεν το αντιμετώπιζαν εξαρχής σαν κάτι άξιο λόγου.

Όταν λοιπόν ο Αριστοτέλης λέει ότι: «δεν μας είναι άγνωστα τα εξελικτικά στάδια της τραγωδίας», είναι σαν να μας λέει ότι είχε υπόψη του συγκεκριμένες και αξιόπιστες μαρτυρίες (και επαρκείς μαρτυρίες), που του επέτρεπαν να σχηματίσει λίγο-πολύ μια ολοκληρωμένη εικόνα τόσο για τα πρώιμα στάδια της τραγωδίας όσο και για όλα τα μεταγενέστερα στάδια της τραγωδίας. Εξάλλου, οι εικονογραφικές μαρτυρίες που διαθέτουμε σήμερα για τις απαρχές του δράματος φαίνεται να ενισχύουν τα λεγόμενα του Αριστοτέλη. Οι πρωιμότερες αγγειογραφίες που θα μπορούσαν –σχετικά εύλογα– να θεωρηθούν ότι απεικονίζουν μια πρώιμη μορφή δράματος προέρχονται κυρίως από την Κόρινθο (τέλη του 7^{ου} - αρχές του 6^{ου} αιώνα π.Χ.) και απεικονίζουν άνδρες χορευτές, τους οποίους ονομάζουμε **κωμαστές**, οι οποίοι φορούν παραγεμίσματα πάνω από την κοιλιά τους (**προγαστρίδια** τα έλεγαν αργότερα αυτά) και φορούν επίσης παραγεμίσματα γύρω από τα οπίσθιά τους ώστε να μοιάζουν κωμικά παραμορφωμένοι. Για παράδειγμα βλέπετε στην οθόνη σας [εικ. 10:50] αυτό το κορινθιακό αγγείο –κοτύλη λέγεται– των αρχών του 6^{ου} αιώνα. Στα αριστερά της σύνθεσης βλέπετε τον Ιόλαο, τον φίλο του Ηρακλή, να πολεμά τη Λερναία Ύδρα, ενώ στα δεξιά της σύνθεσης απεικονίζονται σαφώς κωμαστές, αυτοί οι χορευτές που έχουν, στη συγκεκριμένη περίπτωση, παραφουσκωμένα οπίσθια και μάλιστα φέρουν και εκφραστικά ονόματα, δηλαδή φέρουν ονόματα τα οποία δηλώνουν το χορευτικό τους



ταλέντο· ο ένας από αυτούς λέγεται Λόρδιος (αυτός δηλαδή που έχει λυγισμένη τη ράχη προς τα πίσω), ένας άλλος λέγεται ο Αδήσιος¹⁵ (αυτός που προκαλεί ευχαρίστηση) κ.λπ.

Η παρουσία των κωμαστών σε αυτή την αγγειογραφία δείχνει ότι η μυθολογική σκηνή με τον Ιόλαο και τη Λερναία Ύδρα δεν είναι πραγματικά μυθολογική σκηνή, δηλαδή σκοπός του αγγειογράφου δεν ήταν να απεικονίσει ένα επεισόδιο του μύθου της Λερναίας Ύδρας, αλλά να απεικονίσει, πιθανότατα, ένα τμήμα θεατρικού δρώμενου – διότι διαφορετικά τι δουλειά έχουν αυτοί οι χορευτές που χοροπηδάνε στα δεξιά της σύνθεσης; Έχουμε λοιπόν εδώ ένα θεατρικό δρώμενο με μυθολογικό περιεχόμενο. Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι έχουμε εδώ μία οπτική, μία εικαστική επιβεβαίωση του ισχυρισμού του Αριστοτέλη, ότι η πρώιμη τραγωδία είχε αφενός κωμικό χαρακτήρα και αφετέρου περιείχε ήδη τα σπέρματα που οδήγησαν στη μεταγενέστερη εξέλιξή της. Τα σπέρματα αυτά, στην προκειμένη περίπτωση, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι είναι ακριβώς ο μύθος (είναι η εμπλοκή με τον μύθο). Τι άλλο κάνει η τραγωδία παρά να μας παρουσιάζει επί σκηνής εκδοχές αρχαίων μύθων;

Η εξέλιξη της τραγωδίας που περιγράφει ο Αριστοτέλης –η εξέλιξη από φαιδρό, χορευτικό δρώμενο σε σεμνοπρεπές θεατρικό είδος– δεν είναι φαινόμενο αποκλειστικά ελληνικό. Μια παράλληλη εξέλιξη μπορούμε να διαπιστώσουμε και σε έναν πολιτισμό πολύ μακρινό που δεν έχει καμία επαφή με τον ελληνικό, δηλαδή στον πολιτισμό της Ιαπωνίας. Στην Ιαπωνία, πριν να εμφανιστεί το σοβαρό και μεγαλοπρεπές θεατρικό είδος που είναι γνωστό ως Θέατρο Νο, κυριαρχούσαν δύο μορφές θεάτρου, ως επί το πλείστον. Η μία από αυτές τις μορφές θεάτρου ήταν το λεγόμενο Dengaku, το οποίο κατάγεται από τελετουργικά άσματα και χορευτικά δρώμενα που εκτελούνταν κατά τη διάρκεια της σποράς του ρυζιού· δηλαδή είχε εμφανώς γονιμικό χαρακτήρα – σκοπός του ήταν να ενισχύσει μαγικά τη γονιμότητα της γης την ώρα που της φύτευαν το ρύζι. Η δεύτερη από αυτές τις παραδοσιακές θεατρικές μορφές –της Ιαπωνίας πάντα– ήταν το Sarugaku, το οποίο εισήχθη από την Κίνα· είχε έντονα κωμικό χαρακτήρα και περιλάμβανε σκετς, ακροβατικά νούμερα, ταχυδακτυλουργικές επιδείξεις κ.λπ. Ο συνδυασμός του Dengaku με το Sarugaku οδήγησε στο σοβαρό Θέατρο Νο, γύρω στο τέλος του 14^{ου} αιώνα. Στην Ιαπωνία δηλαδή, όπως και στην Ελλάδα, φαίνεται ότι το σοβαρό θέατρο έλκει την καταγωγή του από λαϊκά, φαιδρά, κάποτε χορευτικά δρώμενα.

¹⁵ Από το ρήμα: ἀνδάνω (μέλλ. ἀδήσω): ἀρέσκω, ευαρεστώ, τέρπω. Στο αγγείο: Φηαδήσιος



V2.2.2 Άλλες πηγές για την καταγωγή του δράματος· ο ρόλος του τελετουργικού θρήνου (14')

<https://youtu.be/Sc3pdCV8kV4>

απομαγνητοφώνηση krasisi / αντιπαράβολή Asimonia

Είδαμε στο προηγούμενο βίντεο ότι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η πρώτη τραγωδία ήταν ένα είδος αυτοσχεδιαστικού δρωμένου, με φαιδρό και χορευτικό χαρακτήρα, και το είδος αυτό στη συνέχεια εξελίχθηκε σταδιακά στο σοβαρό και σεμνοπρεπές θεατρικό είδος που όλοι γνωρίζουμε ως τραγωδία. Αυτή η πρώτη τραγωδία –σύμφωνα με τον Αριστοτέλη πάντοτε– είχε πλοκή σύντομη ή πλοκή που δεν αφορούσε σπουδαία και μεγαλοπρεπή θέματα· ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τη φράση *ἐκ μικρῶν μύθων*, που μπορεί να σημαίνει και τα δύο πράγματα: μικρή σε έκταση ή μικρή σε μεγαλοπρέπεια (χωρίς μεγαλοπρέπεια δηλαδή). Η πρώτη αυτή τραγωδία είχε επίσης ύφος που παρέπεμπε περισσότερο στο σατυρικό δράμα –εκ του σατυρικού μετέβαλε η τραγωδία [*ἐκ τοῦ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν*], λέει ο Αριστοτέλης– και επίσης ήταν συνθεμένη σε μέτρα χορευτικά (τροχαϊκό τετράμετρο). Σταδιακά όμως η τραγωδία *ἀπεσεμνύνθη* –όπως λέει ο Αριστοτέλης–, δηλαδή απέκτησε σιγά-σιγά σοβαρότητα.

Αυτό που δεν μας εξηγεί ο Αριστοτέλης σε όλα αυτά είναι για ποιον λόγο συνέβη αυτό. Γιατί, δηλαδή, εγκατέλειψε η τραγωδία το ελαφρό, κωμικό, χορευτικό ύφος της για να γίνει, σταδιακά, το σοβαρό είδος που γνωρίζουμε σήμερα. Ο Αριστοτέλης δεν επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα αυτό, και έτσι εμείς θα πρέπει να αναζητήσουμε βοήθεια –όση μπορούμε, τέλος πάντων– σε άλλες αρχαίες πηγές, και συγκεκριμένα –και κυρίως– στον ιστορικό Ηρόδοτο.

Στο Ε' Βιβλίο των *Ιστοριών* του ο Ηρόδοτος αναφέρει ότι στη Σικυώνα (η Σικυώνα βρισκόταν κοντά στο σημερινό Κιάτο στη βορειοανατολική Πελοπόννησο) οι κάτοικοι τιμούσαν τον μυθικό ήρωα Άδραστο με διάφορους τρόπους –λέει ο Ηρόδοτος–, και μεταξύ αυτών των τρόπων συμπεριλαμβάνονταν και «τραγικοί χοροί». Σύμφωνα πάντα με τον Ηρόδοτο, ο τύραννος της Σικυώνας, ο Κλεισθένης, που ετυράννευσε στις αρχές του 6^{ου} αιώνα, θέλησε να καταργήσει τη λατρεία του Αδράστου, γιατί ο Άδραστος είχε καταγωγή από το Άργος και οι σχέσεις της Σικυώνας και του Άργους ήταν εχθρικές. Δεν ήθελε λοιπόν ο Κλεισθένης να έχει στην τοπική λατρεία της Σικυώνας έναν *πεμπτοφαλαγγίτη* –θα λέγαμε– ήρωα, ο οποίος καταγόταν από το εχθρικό Άργος. Για να πετύχει τον στόχο του –μας λέει ο Ηρόδοτος–, για να καταργήσει τη λατρεία του Αδράστου, ο Κλεισθένης εισήγαγε από τη Θήβα τη λατρεία του ήρωα Μελανίππου – στη μυθολογία ο Μελάνιππος ήταν θανάσιμος εχθρός του Αδράστου, συγκεκριμένα ήταν ένας από τους ήρωες που υπερασπίστηκαν τη Θήβα ενάντια στην εκστρατεία των Επτά επί Θήβας, και αρχηγός της εκστρατείας των Επτά ήταν βεβαίως ο Άδραστος. Εισάγοντας λοιπόν από τη Θήβα τη λατρεία του Μελανίππου, ο Κλεισθένης πίστευε ότι δημιουργούσε ένα αντίπαλο δέος που θα βοηθούσε να εξαλειφθεί κάθε ίχνος της λατρείας του Αδράστου. Όταν λοιπόν εγκαθίδρυσε τη λατρεία για τον Μελάνιππο, ο Κλεισθένης κατήργησε όλες τις θυσίες και όλες τις γιορτές που τελούνταν προς τιμήν του



Αδράστου και τις μετέφερε στη λατρεία του Μελανίππου, φυσικά. Εκτός από μία: τις χορικές εκτελέσεις, τους τραγικούς χορούς, τους οποίους τελούσαν προς τιμήν του Αδράστου, δεν τους μετέφερε σε λατρεία του Μελανίππου –λέει ο Ηρόδοτος–, αλλά τους *ἀπέδωκε* (είναι το ρήμα που χρησιμοποιεί ο Ηρόδοτος) στον Διόνυσο. Ας δούμε τα ίδια τα λόγια του Ηροδότου:

Οι Σικυώνιοι λοιπόν απέδιδαν όλες τις προβλεπόμενες τιμές στον Άδραστο και ιδιαίτερα σε σχέση με τα παθήματά του τον τιμούσαν με τραγικούς χορούς, με τους οποίους απένεμαν τιμή όχι στον Διόνυσο, αλλά στον Άδραστο – προσέξτε πώς το λέει, σαν να πρόκειται για κάτι περίεργο: με τους τραγικούς χορούς, λέει, δεν τιμούσαν τον Διόνυσο αλλά τον Άδραστο. Ο Κλεισθένης όμως επέστρεψε τους χορούς στον Διόνυσο –*Κλεισθένης δὲ χορούς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε*– το υπόλοιπο όμως τμήμα της εορτής το συνέδεσε με τον Μελάνιππο.

Δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς ήταν αυτοί οι *τραγικοί χοροί* με τους οποίους οι Σικυώνιοι τιμούσαν τον Άδραστο, ούτε γνωρίζουμε για ποιον λόγο ο Ηρόδοτος τους ονομάζει «τραγικούς». Ενδεχομένως, το γεγονός ότι αυτοί οι χοροί αυτοί αφορούσαν έναν ήρωα του μυθικού παρελθόντος, τον Άδραστο, και πιθανώς αφηγούνταν τα παθήματά του να θύμιζε στον Ηρόδοτο τους χορούς της τραγωδίας, που επίσης αφορούσαν ήρωες του μυθικού παρελθόντος. Δεν χωράει αμφιβολία ότι οι τραγικοί χοροί της Σικυώνας θα πρέπει ασφαλώς να είχαν θρηνητικό χαρακτήρα, αφού –μας λέει ο Ηρόδοτος ξεκάθαρα– ότι αφορούσαν τα *πάθηα* του Αδράστου (τα παθήματά του, το τι του συνέβη, το τι έπαθε). Είναι πάντως αξιοσημείωτο –και το είπα και πριν– ότι ο Ηρόδοτος υπογραμμίζει, σαν να επρόκειτο για κάτι απροσδόκητο και αξιοπερίεργο, ότι με τους τραγικούς χορούς οι Σικυώνιοι δεν τιμούσαν τον Διόνυσο –όπως υποθέτουμε θα ανέμενε κανείς– αλλά τον Άδραστο. Μοιάζει δηλαδή να θεωρούσε ο Ηρόδοτος αυτονόητο πως οι αναγνώστες του θα συνέδεαν περίπου αυτόματα τους τραγικούς χορούς με τη λατρεία του Διονύσου και τους λέει: Όχι, προσέξτε, παιδιά, δεν αφορούσαν τον Διόνυσο οι τραγικοί χοροί, αλλά τον Άδραστο. Εξάλλου, πρέπει να προσέξουμε και κάτι άλλο: ο Ηρόδοτος δεν λέει απλώς ότι ο Κλεισθένης μετέφερε τους χορούς τους τραγικούς από τον Άδραστο στον Διόνυσο, αλλά λέει ότι τους *ἀπέδωκε* στον Διόνυσο (*τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε*). Διαλέγει ο Ηρόδοτος ένα ρήμα που σημαίνει: επιστρέφω σε κάποιον κάτι που του ανήκει δικαιωματικά· αυτό σημαίνει στα αρχαία ελληνικά το «ἀποδίδωμι». Για άλλη μια φορά, δηλαδή, ο Ηρόδοτος μοιάζει να θεωρεί ότι η σύνδεση των «τραγικών χορών» με τη λατρεία του Διονύσου είναι κάτι το αυτονόητο – ότι οι χοροί με τους οποίους οι Σικυώνιοι τιμούσαν, παραδόξως, τον Άδραστο θα ήταν πιο ταιριαστοί στη λατρεία του Διονύσου, για αυτό και όταν ο Κλεισθένης μετέφερε τους χορούς αυτούς στη λατρεία του Διονύσου, ο Ηρόδοτος χρησιμοποιεί το ρήμα: τους επέστρεψε εκεί που δικαιωματικά ανήκαν.

Ας προσπαθήσουμε τώρα –μπαίνει κανείς στον πειρασμό– να εξηγήσουμε (αναγκαστικά διατυπώνοντας υποθέσεις) τι το «τραγικό», τέλος πάντων, είχαν αυτοί οι περίφημοι *τραγικοί χοροί* των Σικυωνίων – γιατί τους ονομάζει «τραγικούς» ο Ηρόδοτος (επαναλαμβάνω ότι εδώ βρισκόμαστε πια στη σφαίρα των υποθέσεων). Αυτό που διαφοροποιεί τα χορικά άσματα της τραγωδίας από τις υπόλοιπες μορφές χορικής ποίησης είναι ότι οι τραγικοί χοροί μπορούν να προσλάβουν, και μερικές φορές πράγματι προσλαμβάνουν, μορφή διαλόγου ανάμεσα στον Χορό και σε έναν ή δύο υποκριτές. Αυτός ο τύπος χορικολυρικού διαλόγου –



το τονίζω ξανά– απαντά μόνο στην τραγωδία, μόνο στους τραγικούς χορούς. Η τεχνική ονομασία (ο τεχνικός όρος) αυτού του χορικολυρικού διαλόγου είναι **κομμός** (κομμός, με δύο μ), μια λέξη που προέρχεται από το ρήμα «κόπτω», το οποίο σημαίνει (μεταξύ άλλων): χτυπώ το στήθος ή το κεφάλι σε ένδειξη πένθους, θρηνώντας και μοιρολογώντας. Ο ίδιος ο Αριστοτέλης, μάλιστα, στην *Ποιητική* του επιφυλάσσει ειδική μνεία στον *κομμόν* ως ένα από τα βασικά συστατικά στοιχεία της τραγωδίας, παρόλο που κομμό δεν έχουν όλα τα δράματα: Λέει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*:

Συστατικά στοιχεία που απαντούν σε μερικές μόνο τραγωδίες –*ίδια μέρη τραγωδίας*– είναι *τὰ ἀπὸ σκηνῆς* (δηλαδή άσματα που τραγουδούν οι ηθοποιοί) καθώς και οι κομμοί. Και διευκρινίζει λίγο αργότερα: Ο κομμός είναι θρήνος που εκτελούν από κοινού ο Χορός και όσοι βρίσκονται στη σκηνή (δηλαδή οι ηθοποιοί).

Προφανώς ο Αριστοτέλης θεωρούσε τον *κομμόν* ιδιάζουσα περίπτωση χορικού άσματος, αφού του επιφυλάσσει, όπως είπαμε, ειδική μνεία και τον διαχωρίζει από το *στάσιμον*, που είναι ο γενικός όρος με τον οποίο περιγράφει ο Αριστοτέλης τα χορικά άσματα της τραγωδίας. Αλλά και πριν από τον Αριστοτέλη, ο Πλάτων στην *Πολιτεία* είχε ξεχωρίσει το *κόπτεσθαι* –αυτά τα θρηνητικά χτυπήματα του στήθους και του κεφαλιού– ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της τραγωδίας, ένα από τα βασικά συστατικά στοιχεία της τραγωδίας που διεγείρουν το κατεξοχήν τραγικό συναίσθημα του οίκτου. Λέει ο Πλάτων:

Ξέρεις, φαντάζομαι, ότι οι καλύτεροι ανάμεσά μας, όταν ακούν τον Όμηρο ή κάποιον τραγωδοποιό να αναπαριστάνει έναν ήρωα που βρίσκεται σε πένθος και εκφωνεί μακροσκελείς ρήσεις μέσα σε οδυρμούς, ή και τραγουδάει και στηθοκοπιέται –*το κόπτεσθαι, που είπαμε*–, τότε νιώθουμε απόλαυση και αφηνόμεστε να παρασυρθούμε και παρακολουθούμε στενά τους ήρωες συμπάσχοντας μαζί τους, και επαινούμε με κάθε σοβαρότητα ως καλό ποιητή όποιον μας δημιουργεί τέτοια ψυχική διάθεση.

Μπαίνει, λοιπόν, στον πειρασμό να υποθέσει κανείς –και τονίζω για πολλοστή φορά ότι δεν πρόκειται παρά για υπόθεση και τίποτε άλλο– ότι ίσως ο *κομμός* να είναι ο ελλείπων κρίκος που συνδέει την πρώιμη μορφή τραγωδίας –αυτή που, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ήταν ελαφρόκαρδη, ιλαρή και χορευτική– με τη μεταγενέστερη εξέλιξή της σε είδος σοβαρό και σεμνοπρεπές. Ίσως, με άλλα λόγια, ο *κομμός* να ήταν το στοιχείο εκείνο που έκανε την τραγωδία πραγματικά τραγική, εκείνο το στοιχείο που οδήγησε στη δημιουργία αυτού που ο Ηρόδοτος ονομάζει «τραγικούς χορούς». Καθώς εμπλέκει και τον Χορό και τους υποκριτές, ο *κομμός* προσφέρει, θα λέγαμε, τη συγκολλητική ουσία, η οποία συνέχει το τραγικό οικοδόμημα.

Ασφαλώς η υπόθεση αυτή, για την κρίσιμη σημασία του *κομμού* στην εξέλιξη της τραγωδίας από κωμικό/ελαφρό σε σοβαρό είδος, φαίνεται να αντίκειται στην πληροφορία του Αριστοτέλη ότι η τραγωδία προήλθε *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*. Είπαμε όμως προηγουμένως ότι η πληροφορία αυτή του Αριστοτέλη είναι ανοιχτή σε αντιρρήσεις και υποσχθήκαμε ότι θα δούμε λίγο μετά ποιες είναι αυτές οι αντιρρήσεις. Ήρθε λοιπόν η ώρα να δούμε ποια είναι τα τρωτά σημεία αυτής της πληροφορίας του Αριστοτέλη: Πρώτα απ' όλα είναι απίθανο η πληροφορία αυτή του Αριστοτέλη να βασίζεται σε απτά τεκμήρια, δηλαδή σε πρώιμες τραγωδίες ή πρώιμους διθυράμβους, τα οποία μπορούσε να συγκρίνει



ο Αριστοτέλης και να δει ότι το ένα προήλθε από το άλλο. Πώς θα μπορούσε να γνωρίζει ο Αριστοτέλης ότι οι *εξάρχοντες τὸν διθύραμβον* ήταν αυτοί που έκαναν το αποφασιστικό βήμα προς τη γένεση της τραγωδίας; Μια τέτοια εξέλιξη, αν συνέβη, θα πρέπει να συνέβη σε πολύ πρώιμη εποχή και είναι επομένως απίθανο να άφησε γραπτές ενδείξεις τις οποίες γνώριζε ο Αριστοτέλης. Έπειτα, είδαμε νωρίτερα –και το επαναλάβαμε πολλές φορές– ότι ο Αριστοτέλης είχε υπόψη του γραπτές πηγές που υποδείκνυαν ότι η πρώιμη τραγωδία ήταν συνθεμένη σε τροχαϊκούς στίχους, είχε εύθυμο ύφος και περιεχόμενο, είχε χορευτικό χαρακτήρα κ.λπ. Εύλογα λοιπόν θα συμπεραίναμε ότι και οι διθύραμβοι, από τους οποίους υποτίθεται ότι απέρρευσε η πρώιμη τραγωδία, θα πρέπει να είχαν και αυτοί τροχαϊκό μέτρο, εύθυμο ύφος κ.λπ. Εντούτοις, δεν έχουμε καμία ένδειξη ότι υπήρξαν ποτέ τέτοιοι διθύραμβοι, ούτε και ο Αριστοτέλης αναφέρει κάτι σχετικό.

Αν θέλουμε οπωσδήποτε να αναγάγουμε την καταγωγή της τραγωδίας στον διάλογο ανάμεσα στον Χορό και σε έναν εξάρχοντα (σε έναν πρωτοτραγουδιστή), ίχνη τέτοιου διαλόγου μπορούμε να βρούμε όχι στον διθύραμβο αλλά, και πάλι, στον θρήνο. Να θυμηθούμε την τελευταία ραψωδία της *Ιλιάδας*: Ο Έκτωρ έχει πια πεθάνει και οι συγγενείς του τον κηδεύουν. Τρεις γυναίκες, η Εκάβη (η μητέρα του), η Ανδρομάχη (η γυναίκα του) και η Ελένη (η γυναίκα εξαιτίας της οποίας έγινε όλο αυτό το κακό) θρηνούν τον σκοτωμένο Έκτορα. Για να περιγράψει τον θρήνο, ο ομηρικός αφηγητής χρησιμοποιεί σταθερά το ρήμα *ἄρχω* ή *ἐξάρχω* για να δηλώσει την πράξη του προσώπου που αρχινά τον θρήνο, τον εκτελεί και τον ολοκληρώνει, ενώ οι ανώνυμες γυναίκες που το περιστοιχίζουν και συμμετέχουν στο πένθος αποκρίνονται με λίγο-πολύ στερεότυπους στεναγμούς –*στενάχοντο*, λέει ο Όμηρος, ή *ἔστενον*– ή με θρήνους. Να προσέξουμε ότι το ρήμα που χρησιμοποιεί ο Όμηρος για να περιγράψει τον θρήνο της Εκάβης, της Ανδρομάχης και της Ελένης (των πρωτοτραγουδιστριών του θρήνου δηλαδή), είναι το ρήμα *ἄρχω* ή *ἐξάρχω*. το ρήμα ακριβώς που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης για τους εξάρχοντες τον διθύραμβον. Έχουμε λοιπόν στον θρήνο μία πρώιμη μορφή διαλόγου ανάμεσα στους εξάρχοντες και στις ανώνυμες γυναίκες που περιστοιχίζουν τους εξάρχοντες ή τις εξάρχουσες. Αυτοί οι στεναγμοί και οι θρήνοι των ανώνυμων αυτών γυναικών υπογραμμίζουν, ακριβώς, τον συλλογικό χαρακτήρα του θρήνου, έναν χαρακτήρα τον οποίο στην τραγωδία ενσαρκώνει βεβαίως το χορικό σύνολο, δηλαδή ο Χορός.



V2.2.3 Σύγχρονες θεωρίες για την καταγωγή του δράματος (16')

<https://youtu.be/Tr2v4BmNuZM>

απομαγνητοφώνηση constant & hara / αντιπαραβολή Asimonia & krasisi

Είδαμε στα δύο προηγούμενα βίντεο ποιες πληροφορίες μάς δίνει ο Αριστοτέλης για την καταγωγή του δράματος και επίσης είδαμε με ποιον τρόπο θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε τις πληροφορίες αυτές με όσα σπαράγματα είναι δυνατόν να συγκεντρώσουμε από άλλες πηγές –ας πούμε τον Ηρόδοτο–, έτσι ώστε να συγκροτήσουμε κατά το δυνατόν μια αντιπροσωπευτική εικόνα –υποθετική βεβαίως εικόνα– για τα πρώιμα εξελικτικά στάδια της τραγωδίας.

Είπα πολλές φορές και θα το ξαναπώ ότι η εικόνα αυτή είναι –και δεν μπορεί παρά να είναι– υποθετική. Σκιαγραφήσαμε μία εξελικτική πορεία που ξεκινά από εύθυμα λαϊκά δρώμενα, σταδιακά ενσωματώνει στοιχεία από τον τελετουργικό θρήνο και μάλιστα στη διαλογική μορφή του, τον κομμό, και καταλήγει να μεταβληθεί στο σοβαρό, σκυθρωπό, σεμνοπρεπές δραματικό είδος που όλοι γνωρίζουμε. Ωστόσο θα πρέπει να υπογραμμίσω για πολλοστή φορά ότι αυτή η εικόνα της εξέλιξης της τραγωδίας που σκιαγραφήσαμε δεν αντιπροσωπεύει παρά μία μόνο από πολλές θεωρητικές υποθέσεις που μπορούν να διατυπωθούν και που έχουν διατυπωθεί σχετικά με αυτό το θέμα.

Θα πρέπει, για λόγους πληρότητας και για λόγους ερευνητικής αμεροληψίας, να δούμε μερικές από αυτές τις θεωρίες, για να διαπιστώσουμε μεταξύ άλλων πόση σημασία και βαρύτητα έχει δοθεί από τους ερευνητές σε ένα ζήτημα –την καταγωγή της τραγωδίας– που μπορεί να μας φαίνεται περιφερειακής σημασίας. Το αν πράγματι πρόκειται για ζήτημα περιφερειακής σημασίας είναι ένα ερώτημα στο οποίο θα επανέλθουμε στο τέλος αυτής της ενότητας. Προς το παρόν ας δούμε τρεις από τις σημαντικότερες –κατά την ταπεινή μου γνώμη– θεωρίες και υποθέσεις που έχουν διατυπωθεί για την καταγωγή του δράματος.

- Θα ξεκινήσουμε από τη θεωρία του Άλμπιν Λέσκυ (Albin Lesky) για τον σατυροδιθύραμβο και τους σατύρους-τράγους – θα δούμε τι είναι όλα αυτά τα πράγματα που τώρα μας ακούγονται λίγο αινιγματικά. Όπως είδαμε νωρίτερα, ο Αριστοτέλης δίνει σχετικά με την καταγωγή της τραγωδίας δύο πληροφορίες που τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως μοιάζουν αντιφατικές, δεν φαίνεται να συμβιβάζονται εύκολα μεταξύ τους. Υπενθυμίζω ότι σε ένα σημείο της πραγματείας του *Περί Ποιητικής* αναφέρει, ο Αριστοτέλης, ότι η τραγωδία γεννήθηκε από τους πρωτοτραγουδιστές του διθυράμβου, από των εξαρχόντων τον διθύραμβον, ενώ σε άλλο σημείο λέει ότι η τραγωδία γεννήθηκε από ένα είδος δρωμένου που παρέπεμπε περισσότερο στο *σατυρικόν*. Θέλοντας να συνδυάσει αυτές τις δύο μαρτυρίες του Αριστοτέλη ή πληροφορίες του Αριστοτέλη, ο Αυστριακός φιλόλογος Άλμπιν Λέσκυ, στο έργο του *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, προέβαλε την υπόθεση ότι η τραγωδία γεννήθηκε από ένα είδος το οποίο ο ίδιος ονομάζει «σατυροδιθύραμβο». Κατά την υπόθεση του Λέσκυ, αυτός ο σατυροδιθύραμβος ο υποθετικός ήταν ένα διθυραμβικό άσμα που το τραγουδούσαν Χοροί ανδρών μεταμφιεσμένοι όμως –κι



εδώ είναι η κρίσιμη λεπτομέρεια– σε Σατύρους. Μάλιστα ο Λέσκυ, που βασίζεται εδώ σε βυζαντινές πηγές αμφίβολης εγκυρότητας πρέπει να πούμε, υποθέτει ότι αυτός ο σατυροδιθύραμβος ήταν καλλιτεχνικό επίτευγμα του Αρίωνα, του ποιητή δηλαδή τον οποίο ήδη ο Ηρόδοτος πιστώνει με την εφεύρεση του διθύραμβου.

Γι' αυτόν τον υποθετικό σατυροδιθύραμβο δεν έχουμε καμία ξεκάθαρη μαρτυρία στις αρχαίες πηγές. Όπως είπα πριν υπάρχουν κάποιες πολύ μεταγενέστερες βυζαντινές πηγές που λένε ότι ο Αρίων πρώτος συνέθεσε διθύραμβο και έβαλε Σατύρους *έμμετρα λέγοντας*, Σατύρους να μιλούν δηλαδή σε έμμετρο λόγο. Αλλά, είπαμε ότι οι πηγές αυτές είναι εξαιρετικά ύστερες και αμφίβολης εγκυρότητας. Ο Λέσκυ λοιπόν είναι αναγκασμένος να καταφύγει, προκειμένου να βρει πρώιμες ενδείξεις αυτής της σύμφυσης μεταξύ διθυραμβικού και σατυρικού στοιχείου, σε λιγοστές αγγειογραφικές παραστάσεις στις οποίες φαίνεται ότι οι Σάτυροι συνδέονται με κάποιον τρόπο με τον διθύραμβο. Δείτε για παράδειγμα αυτήν την εικόνα [εικ. 04:45]. Η εικόνα αυτή είναι ένα σκίτσο από θραύσμα αττικού κρατήρα όπου φαίνεται ένας Σιληνός¹⁶ να παίζει τη λύρα και πάνω από τον Σιληνό υπάρχει η επιγραφή «ΔΙΘΥΡΑΜΦΟΣ», σαν να επρόκειτο για το όνομα του Σιληνού. Αυτό όμως δεν αποδεικνύει ότι υπήρχαν πράγματι διθύραμβοι που τους τραγουδούσαν Σάτυροι. Αυτή η αγγειογραφία, κι άλλες σαν κι αυτή, μας δείχνει απλώς ότι ο διθύραμβος ήταν άσμα που συνδεόταν από νωρίς με τη σφαίρα της διονυσιακής λατρείας και ειδικότερα με τους Σατύρους. Εξάλλου είναι περίεργο το γεγονός ότι, αν υποθέσουμε ότι υπήρχαν αυτοί οι σατυροδιθύραμβοι, δεν τους αναφέρει πουθενά ο Αριστοτέλης – που θα είχε κάθε λόγο να τους αναφέρει, γιατί θα ενίσχυαν σημαντικά τη θεωρία του για την καταγωγή του δράματος από τον διθύραμβο.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι αυτή η αγωνία του Λέσκυ να συνδέσει οπωσδήποτε τον πρώιμο διθύραμβο με τους Σατύρους φαίνεται άτοπη κι αχρείαστη. Ο Αριστοτέλης δεν λέει ότι η τραγωδία προήλθε από το σατυρικό δράμα. Άλλωστε το σατυρικό δράμα φαίνεται να αναπτύχθηκε μετά την εμφάνιση της τραγωδίας. Το μόνο που λέει ο Αριστοτέλης είναι ότι η τραγωδία προήλθε *έκ σατυρικοῦ*, δεν λέει εκ του σατυρικού δράματος, λέει γενικώς *έκ σατυρικοῦ*. Το σατυρικό θα πρέπει να το αντιληφθούμε ως κάτι που παραπέμπει σε σατυρικό δράμα ή απλώς σε Σατύρους, όχι κατ' ανάγκη ως κάτι που έχει τη μορφή του ολοκληρωμένου κι αναπτυγμένου σατυρικού δράματος που γνωρίζουμε.

- Να πάμε τώρα σε μία δεύτερη υπόθεση, σε μία δεύτερη θεωρία, για την καταγωγή της τραγωδίας. Είναι η θεωρία του Βάλτερ Μπούρκερτ (Walter Burkert), του περίφημου Γερμανού θρησκευολόγου, ο οποίος επικεντρώνεται στη θυσία του τράγου ως τη γενεσιουργό τελετουργία που οδήγησε στην εμφάνιση της τραγωδίας. Φιλολογικές πηγές της αλεξανδρινής περιόδου ερμηνεύουν τον όρο «τραγωδία» ως άσμα που ψαλλόταν κατά τη διάρκεια της θυσίας ενός τράγου ή άσμα για το οποίο το βραβείο ήταν ένας τράγος. Και, πράγματι, είναι αλήθεια ότι πολύ συχνά η εικονογραφία των διονυσιακών τελετών και εορτών περιλαμβάνει τον τράγο. Στις αγγειογραφίες, ας πούμε, ο Διόνυσος και οι οπαδοί του απεικονίζονται μαζί με

¹⁶ Άλλη γραφή: Σειληνός, Παπποσειληνός.



τράγους. Και ο τράγος ξέρουμε ότι ήταν το κατεξοχήν σφάγιο που προσφερόταν ως θυσία στον Διόνυσο. Άλλωστε γνωρίζουμε ότι προκειμένου για τον διθύραμβο υπήρχε η συνήθεια να δίνεται ένας ταύρος ως βραβείο για τον καλύτερο διθύραμβο ή να συνοδεύεται η εκτέλεση διθυράμβου από θυσία ταύρου. Αυτή είναι πιθανώς η σημασία της φράσης «βοηλάτης διθύραμβος», διθύραμβος που οδηγεί τον ταύρο, την οποία χρησιμοποιεί ο Πίνδαρος στον *13ο Ολυμπιονικό*. Εάν λοιπόν υπήρχε ταύρος ως βραβείο ή ως σφάγιο στην περίπτωση του διθυράμβου, γιατί να μην υπάρχει και τράγος ως βραβείο ή ως σφάγιο στην περίπτωση της τραγωδίας; Δηλαδή μπορεί ο τράγος να δινόταν ως βραβείο στο πλαίσιο των διονυσιακών τελετών ή να συνοδεύονταν οι τελετές αυτές από θυσία ταύρου και από αυτές τις τελετές να γεννήθηκε η τραγωδία. Αν οι ρίζες της τραγωδίας σχετίζονται πράγματι με τη θυσιαστήρια τελετουργία όπως υποστηρίζει ο Burkert, τότε εύκολα μπορούμε να εξηγήσουμε τη σταθερή παρουσία της θυμέλης στην ορχήστρα του αρχαίου θεάτρου – η **θυμέλη**, υπενθυμίζω ότι ήταν βωμός και ο βωμός, υπενθυμίζω, προορίζεται για τη θυσία ενός ζώου.

Το να υπάρχει λοιπόν μονίμως μία θυμέλη κάπου στην ορχήστρα του θεάτρου –ενδεχομένως ή στις παρυφές της και όχι στο κέντρο της όπως πιστεύαμε παλιά–, το γεγονός ότι υπάρχει μόνιμα αυτή η θυμέλη ίσως είναι μία μόνιμη υπόμνηση στην τελετουργική, θυσιαστήρια συγκεκριμένα, καταγωγή της τραγωδίας. Εξάλλου, εάν παραδεχτούμε –όπως ο Burkert μας καλεί να κάνουμε– ότι η τραγωδία έχει θυσιαστήρια καταγωγή, τότε μπορούμε να εξηγήσουμε επίσης για ποιον λόγο οι τραγωδίες επανειλημμένα, σχεδόν εμμονικά, επανέρχονται στο μοτίβο της θυσίας, συνήθως της στρεβλής θυσίας, της θυσίας δηλαδή στην οποία το θύμα δεν είναι ένα ζώο αλλά ένας άνθρωπος. Να δώσουμε μερικά παραδείγματα τέτοιων θυσιών· είναι κυριολεκτικά αναρίθμητα, θα δώσω μόνο 4-5:

1. Στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, τόσο η θυσία της Ιφιγένειας όσο και ο φόνος του Αγαμέμνονα παρουσιάζονται με όρους που παραπέμπουν στην τελετουργία της ζωοθυσίας.
2. Στην *Εκάβη* του Ευριπίδη, απαιτείται να θυσιαστεί η Πολυξένη για να εξευμενιστεί ο νεκρός Αχιλλέας.
3. Στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, το δηλητήριο του Κενταύρου με το οποίο είναι ποτισμένος ο χιτώνας του Ηρακλή ενεργοποιείται από τη θερμότητα της φωτιάς· ποιας φωτιάς; Της φωτιάς που καίει στους βωμούς την ώρα που ο Ηρακλής θυσιάζει ζώα στους θεούς, αλλά τελικά καταλήγει ο ίδιος ο Ηρακλής να γίνει θύμα και να καεί αντί για τα σφάγια.
4. Στον *Αίαντα* του Σοφοκλή, ο ήρωας όχι μόνο σφαγιάζει ζώα που το θολωμένο του μυαλό τα νομίζει για ανθρώπους αλλά και αυτοκτονεί κάνοντας –θα λέγαμε σήμερα– χαρακίρι με ένα ξίφος το οποίο ο ίδιος το ονομάζει «σφαγέα» (σφαγείς σήμαινε τον ιερέα ο οποίος τελεί τη θυσία). Έχοντας δηλαδή ήδη ο Αίαντας τελέσει μια «στρεβλή θυσία», έχοντας σφάξει τα ζώα που τα περνούσε για τους Έλληνες αντιπάλους του, καταλήγει να σφαγιασθεί ο ίδιος με τρόπο που παραπέμπει στη θυσιαστήρια τελετουργία.



5. Τέλος, στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη ο Νεοπτόλεμος δολοφονείται στους Δελφούς, με τρόπο που παραπέμπει πάλι στη θυσιαστήρια τελετουργία. Οι κάτοικοι των Δελφών τον λιθοβολούν όπως οι τελεστές της θυσίας «λιθοβολούσαν» με χοντροαλεσμένο κριθάρι το σφάγιο πριν να το σκοτώσουν. Επίσης οι κάτοικοι των Δελφών σκοτώνουν τον Νεοπτόλεμο με αιχμηρά όργανα, όπως κανείς θα σκότωνε το σφάγιο με τη θυσιαστήρια *μάχαιρα*· και όλα αυτά λαμβάνουν χώρα στο κέντρο του δελφικού ναού του Απόλλωνα.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Burkert, ο πρόγονος της τραγωδίας ήταν πιθανώς ένα μιμητικό δρώμενο, το οποίο συνοδευόταν από άσματα. Το δρώμενο αυτό το εκτελούσαν προσωποδοφόροι θύτες γύρω από τον βωμό κατά τη θυσία ενός τράγου προς τιμήν του Διονύσου. Αυτή η τελετουργική «ωδή του τράγου» θα εκτελούνταν αρχικά στις παρυφές της πολιτικής κοινότητας· και πράγματι η αρχαία παράδοση –όπως ήδη έχουμε δει– συνδέει τις απαρχές της τραγωδίας με τον δήμο των Ικαριέων, στον σημερινό Διόνυσο της Αττικής. Καθώς λοιπόν ήταν αρχικά μία τελετή που πραγματοποιούνταν στις παρυφές της πολιτικής κοινότητας (η ωδή του τράγου), οι τελεστές της είχαν μεγάλα περιθώρια για αυτοσχεδιασμό. Και είναι αυτός ακριβώς ο αυτοσχεδιασμός που οδήγησε τελικά στη δραματική μίμηση και στην τραγωδία. Είναι προφανές ότι η θεωρία του Burkert έχει πολύ έντονα υποθετικό χαρακτήρα και προϋποθέτει πολλά εξελικτικά στάδια, για τα οποία οι σωζόμενες μαρτυρίες είναι από ανύπαρκτες έως, στην καλύτερη περίπτωση, πενιχρές.

- Να δούμε τώρα, στο τελευταίο μέρος αυτού του βίντεο, την 3^η και τελευταία θεωρία την οποία θα εξετάσουμε, όσον αφορά την καταγωγή της τραγωδίας. Αυτή είναι η θεωρία που διατύπωσε ο Richard Seaford και έχει ως πυρήνα της τα διονυσιακά μυστήρια. Σύμφωνα με τον Seaford, η τραγωδία γεννήθηκε από τα διονυσιακά μυστήρια, τις μυστικές ή μηητικές τελετές μέσω των οποίων οι λατρευτές του Διονύσου γίνονταν μέλη του διονυσιακού θιάσου. Ο Seaford ξεκινάει από τη διαπίστωση ότι οι *Βάκχες* του Ευριπίδη –δηλαδή η κατεξοχήν διονυσιακή τραγωδία, αφού έχει ως θέμα της την καθιέρωση της διονυσιακής λατρείας στη Θήβα– είναι έργο που αρθρώνεται γύρω από τον σπαραγμό (τον διαμελισμό του θύματος, του σφαγίου) και την ωμοφαγία (την κατανάλωση ωμού κρέατος). Αυτές οι δύο τελετουργίες είναι τελετουργίες κατεξοχήν βακχικές. Όπως θυμόμαστε, αν έχουμε δει ή διαβάσει τις *Βάκχες*, στην κορύφωση του έργου η Αγαύη μαζί με τις υπόλοιπες μαινάδες σκοτώνει και διαμελίζει τον ίδιο τον γιο της, τον Πενθέα, γιατί μέσα στο βακχικό παραλήρημά της τον περνάει για άγριο ζώο. Αυτές οι δύο τελετές –όπως είπα και πριν–, ο σπαραγμός και η ωμοφαγία, ήσαν κεντρικές τελετές της διονυσιακής μύησης. Μηητική σημασία εξάλλου φαίνεται να έχει και άλλη μία τουλάχιστον λεπτομέρεια των *Βακχών*. Εννοώ τη σκηνή στην οποία ο Πενθέας ντύνεται γυναίκα για να κατασκοπεύσει τις μυστικές τελετές των μαινάδων. Αυτός ο επί σκηνής τρανσβεστισμός –αν θέλετε– του Πενθέα παραπέμπει στον τελετουργικό τρανσβεστισμό, στην τελετουργική παρενδυσία, που είναι στοιχείο πολλών μηητικών τελετών. Σε πολλές μηητικές τελετές δηλαδή (το γνωρίζουμε από τα ανθρωπολογικά δεδομένα αυτό) ο υποψήφιος μύστης απεκδύεται τρόπον τινά την προηγούμενη ταυτότητά του και ενδύεται μία καινούργια ταυτότητα, η οποία πολλές φορές



εκπροσωπεί το αντίθετο (το αντίθετο φύλο στην προκειμένη περίπτωση). Αν λοιπόν η κατεξοχήν διονυσιακή τραγωδία, οι *Βάκχες*, περιέχει τόσους υπαινιγμούς στα διονυσιακά μυστήρια, είναι ίσως γιατί η ίδια η καταγωγή της τραγωδίας συνδέεται με τα μυστήρια του Διονύσου.

V2.2.4 Η διονυσιακή λατρεία (13')

https://youtu.be/_JQe9ONawlw

απομαγνητοφώνηση ginath / αντιπαραβολή Asimonia

Στις προηγούμενες ενότητες μιλήσαμε για τις πληροφορίες που μας δίνει ο Αριστοτέλης σχετικά με την καταγωγή της τραγωδίας, συζητήσαμε ένα υποθετικό σενάριο για την εξέλιξη της τραγωδίας από είδος φαιδρό σε είδος σοβαρό και επισκοπήσαμε –από έναν πολύ μεγάλο αριθμό υποθέσεων– τρεις σύγχρονες θεωρίες σχετικά πάντα με την καταγωγή της τραγωδίας, τρεις θεωρίες που φαίνονται από τις πιο ενδιαφέρουσες, επειδή επιχειρούν να συνδυάσουν τα δεδομένα των αρχαίων πηγών –γραπτών και εικονογραφικών– με πορίσματα της συγκριτικής ανθρωπολογίας, της θρησκευολογίας κ.λπ.

Ήρθε όμως η ώρα να θέσουμε το ερώτημα που υπαινιχθήκαμε νωρίτερα στην ύλη αυτής της εβδομάδας. Το ερώτημα είναι: γιατί πρέπει να μας ενδιαφέρει η απώτερη καταγωγή της τραγωδίας; Γιατί έχει σημασία να εντοπίσουμε τις ρίζες της, είτε αυτές βρίσκονται στη διονυσιακή λατρεία –όπως είναι το πιθανότερο– είτε βρίσκονται αλλού; Δεν είναι αυτό μία απλή, σχολαστική, αρχαιοδιφική περιέργεια που στο κάτω-κάτω δεν μας βοηθάει να κατανοήσουμε καλύτερα τις σωζόμενες τραγωδίες (που αυτό μας ενδιαφέρει); Οι σωζόμενες τραγωδίες είναι αυτόνομα καλλιτεχνικά γεγονότα, δεν είναι τμήμα κάποια τελετουργίας, άρα τι μας νοιάζει η τελετουργική ή θρησκευτική καταγωγή της τραγωδίας;

Η απάντηση εδώ είναι ότι πρώτα απ' όλα, όπως πολλές φορές τονίσαμε στη διάρκεια αυτών των μαθημάτων, τα σωζόμενα αρχαιοελληνικά δράματα δεν είναι αυτόνομα καλλιτεχνικά γεγονότα. Αντιθέτως, είδαμε πολλές φορές και τονίσαμε πολλές φορές ότι τα δράματα αποτελούσαν αναπόσπαστο τμήμα εορτών προς τιμήν του Διονύσου. Με άλλα λόγια δεν υπήρχε στην αρχαία Ελλάδα θεατρική ζωή έξω από το λατρευτικό πλαίσιο της διονυσιακής τελετουργίας. Βεβαίως απέχουμε ακόμη πολύ από το να καταλήξουμε σε μια κοινώς αποδεκτή θεωρία για την καταγωγή του αρχαίου ελληνικού δράματος. Πρέπει όμως να πούμε ότι οι περισσότερες απόψεις των ειδικών συμφωνούν σε ένα σημείο: ότι δηλαδή το δράμα και το θέατρο στην Ελλάδα δεν έχασε ποτέ τη σύνδεσή του με τον Διόνυσο και τη διονυσιακή λατρεία¹⁷. Αυτή η διαρκής και επίμονη σύνδεση του θεάτρου με τον Διόνυσο, δεν

¹⁷ Για το ότι η διονυσιακή λατρεία περιείχε εκστατικά στοιχεία δεν υπάρχει αμφιβολία. Δεν θα πρέπει όμως να ταυτίζουμε την έκσταση (η οποία μπορεί να προκύπτει από την οινοποσία, την οργιαστική μουσική και όρχηση κτλ.) με την «πνευματική εξύψωση», ούτε βέβαια να υποθέτουμε ότι η υποτιθέμενη «πνευματική» διάσταση της διονυσιακής λατρείας αποδεικνύεται από τη λέξη «οινό-πνευμα». Η λέξη οινόπνευμα είναι πολύ μεταγενέστερη από την εποχή των αρχαίων τραγικών ή του Αριστοτέλη. Η λέξη προέκυψε από τις αντιλήψεις των μεσαιωνικών αλχημιστών, οι οποίοι θεωρούσαν ότι οι ατμοί που



μπορεί παρά να προσδιόρισε και τα ίδια τα έργα του αρχαιοελληνικού δράματος. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στο σατυρικό δράμα. Όπως είδαμε νωρίτερα και όπως θα δούμε και πιο μετά, ο Χορός του σατυρικού δράματος αποτελείται πάντοτε από Σατύρους, από μυθικούς ακολούθους του Διονύσου. Και βλέπετε και εδώ ένα δείγμα, της ακολουθίας αυτής του Διονύσου, από θραύσμα αττικής υδρίας.

Όταν λοιπόν διατυπώνουμε υποθέσεις για την καταγωγή της τραγωδίας, στην ουσία αυτό που κάνουμε είναι να προσπαθούμε να ανασυνθέσουμε το αρχικό πλαίσιο –το οποίο αρχικό πλαίσιο ήταν πιθανότατα τελετουργικό και λατρευτικό– στο οποίο γεννήθηκε αλλά και αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε η τραγωδία. Οι τρεις θεωρίες που είδαμε προηγουμένως, του Leskey, του Burkert, του Seaford, επισημαίνουν και αναδεικνύουν σημεία και στοιχεία κεντρικής σημασίας για το πλαίσιο αυτό. Επισημαίνουν και αναδεικνύουν τον διονυσιακό χαρακτήρα αυτού του πλαισίου, σε συσχετισμό με το διθύραμβο και τους Σατύρους ο Lesky, τη σημασία της θυσιαστήριας τελετουργίας ο Burkert, και την ενδεχόμενη επίδραση των διονυσιακών μυστηρίων ο Seaford. Όλοι τους λοιπόν συγκλίνουν στον διονυσιακό λατρευτικό χαρακτήρα του καταγωγικού πλαισίου της τραγωδίας.

Αφού λοιπόν έχει τόση σημασία ο Διόνυσος και αφού τόσες και τόσες φορές αναφερθήκαμε στη σχέση του αρχαιοελληνικού δράματος με τον Διόνυσο, επιβάλλεται νομίζω να ολοκληρώσουμε την ύλη αυτής της εβδομάδας ρίχνοντας μια σύντομη ματιά στον θεό αυτό καθώς και στις διονυσιακές λατρείες της αρχαίας Ελλάδας.

Πριν από κάποιες δεκαετίες οι μελετητές πίστευαν ότι ο Διόνυσος ήταν θεός θρακικός ή μικρασιατικός· θεός, που η λατρεία του έφτασε στην Ελλάδα αφού πρώτα είχε αναπτυχθεί στις χώρες της Εγγύς Ανατολής. Άλλωστε στην τραγωδία *Βάκχαι* του Ευριπίδη, ο ίδιος ο θεός στον πρόλογο του έργου εμφανίζεται να λέει ότι έρχεται να εγκαθιδρύσει τη λατρεία του στη Θήβα αφού πρώτα τη διέδωσε στη Λυδία, στη Φρυγία, στην Περσία, στην Αραβία και σε άλλες περιοχές της Εγγύς και της Μέσης Ανατολής. Ωστόσο η εικόνα αυτή είναι ιστορικά εσφαλμένη, το γεγονός δηλαδή ότι ο Διόνυσος του Ευριπίδη ισχυρίζεται πως ήλθε από την Ανατολή, δεν σημαίνει ότι ιστορικά έτσι συνέβησαν τα πράγματα. Ξέρουμε ότι η εικόνα αυτή είναι ιστορικά εσφαλμένη γιατί η αποκρυπτογράφηση της Γραμμικής Β –δηλαδή της ελληνικής γραφής στην οποία τηρούνταν τα αρχεία των μυκηναϊκών ανακτόρων–, απέδειξε ότι ο Διόνυσος λατρευόταν στην Ελλάδα ήδη από τη μυκηναϊκή περίοδο, την περίοδο που ξεκινάει περίπου από το 1450 και φτάνει ως το 1100 π.Χ.

Η αφήγηση λοιπόν που βρίσκουμε στις *Βάκχες* σχετικά με τις περιπλανήσεις του θεού στον εξω-ελληνικό χώρο πριν από την άφιξή του στην Ελλάδα, φαίνεται πως δεν είναι ιστορικά ακριβής αφήγηση, αλλά είναι μέρος του διονυσιακού μύθου. Στον διονυσιακό μύθο είναι σημαντικό να παρουσιαστεί ο θεός ως ένας ξένος, ως κάποιος που έρχεται από αλλού, από μακριά, και διεισδύει στην κοινότητα των μελλοντικών λατρευτών του απαλλαγμένος από τοπικές συμμαχίες και έχθρες, έτσι ώστε να μπορεί να επιβάλει τη λατρεία του χωρίς

παράγονταν κατά την απόσταξη της αλκοόλης προέρχονταν από το «πνεύμα» (spiritus) του υγρού, δηλαδή την ουσία που εφοδίαζε το αλκοολικό ποτό με τις ναρκωτικές ιδιότητές του. Ουδεμία σχέση, λοιπόν, με την πνευματική εξύψωση. Β. Λιαπής



προσωποληψία και να απαιτήσει από όλους ανεξαιρέτως να συμμετέχουν σε αυτή τη λατρεία. Είδαμε και πριν ότι είναι πάρα πολύ σημαντικό, κεντρικής σημασίας χαρακτηριστικό της διονυσιακής λατρείας, να συμμετέχουν όλοι σε αυτή, ανεξαιρέτως καταγωγής, φύλου, κοινωνικής τάξης, ηλικίας, κ.λπ.

Από την άλλη πλευρά, παρόλο που ο Διόνυσος λατρευόταν στον ελληνικό χώρο ήδη από τη 13^η χιλιετία π.Χ., είναι αναμφίβολο ότι και ο χαρακτήρας του θεού και η λατρεία του ενσωμάτωσαν στην πορεία στοιχεία από μη ελληνικούς πολιτισμούς. Ας πούμε, μερικά από τα ονόματα που σχετίζονται με τον διονυσιακό μύθο και τη διονυσιακή λατρεία φαίνεται πως έχουν εξω-ελληνική προέλευση, μη ελληνική προέλευση. Ας πούμε, η μητέρα του Διονύσου λέγεται Σεμέλη¹⁸. Το όνομα της Σεμέλης δεν μπορούμε να το ετυμολογήσουμε με βάση τους νόμους της ελληνικής ετυμολογίας και φαίνεται ότι προέρχεται ίσως από τη Φρυγία ή από τη Θράκη και ενδεχομένως ίχνη του ονόματος Σεμέλη βρίσκουμε σήμερα στη σλαβική λέξη *zemlja*, που θα πει Γη. Ενδεχομένως δηλαδή η Σεμέλη ήταν μια θεότητα που προσωποποιούσε, αν θέλετε, ή ενσάρκωνε τη Γη. Ο τίτλος βάκχος, βάκχοι, βακχεύω, έχει ενδεχομένως προέλευση από τη Λυδία ή από τη Φοινίκη. Ο θύρσος¹⁹, αυτό το θρησκευτικό σύμβολο των μαινάδων, ίσως είναι λέξη χεττιτικής αρχής, ακόμα πιο βαθιά δηλαδή στη Μέση Ανατολή.

Ό,τι και αν ισχύει σχετικά με την καταγωγή του Διονύσου, το βέβαιο είναι ότι η λατρεία του Διονύσου, όπως προαναφέραμε πολλές φορές, είναι και πρέπει να είναι πάνδημη, παλλαϊκή. Απευθύνεται σε ολόκληρο τον πληθυσμό, ανεξαρτήτως ηλικίας, φύλου, καταγωγής, θέσης, κοινωνικής τάξης. Το ιερό ποτό του Διονύσου, το κρασί και η επακόλουθη μέθη, είναι εν μέρει έκφραση αυτού του καθολικού χαρακτήρα της διονυσιακής λατρείας. Στη μέθη, οι διακρίσεις, κοινωνικές και άλλες, εξαλείφονται και ισοπεδώνονται. Η ιερή μανία, το παραλήρημα που καταλαμβάνει τους λατρευτές του Διονύσου, τους βάκχους και τις βάκχες, επιφέρει την ισοπέδωση των διαφορών και την εξομίωση των λατρευτών σε μια κοινή ταυτότητα. Το προσωπίο, που είναι επίσης εμβληματικό στοιχείο της διονυσιακής λατρείας, υπογραμμίζει ακριβώς αυτή την κοινή ταυτότητα των λατρευτών του θεού καθώς απαλείφει

¹⁸ Για την καταγωγή του Διονύσου σε σχέση με της φρυγικής προέλευσης λέξη «Σεμέλη»: Θα πρέπει να διευκρινίσω ότι η πιθανώς θρακική καταγωγή του ονόματος Σεμέλη δεν σημαίνει ότι ο ίδιος ο Διόνυσος είναι θρακικός θεός. Το όνομα του Διονύσου μαρτυρείται ήδη στις μυκηναϊκές πινακίδες της Γραμμικής Β (14ος αι. π. Χ. κ. εξ.). Ωστόσο, δεν αποκλείεται να έχουμε εδώ μια περίπτωση **συγκρητισμού**, στην οποία η λατρεία μιας πανάρχαιας ελληνικής θεότητας, του Διονύσου, δέχθηκε προσμίξεις από γειτονικές, μη ελληνικές λατρείες. Β. Λιαπής

¹⁹ Σχετικά με την προέλευση των λέξεων «θύρσος», «θυμέλη», «βάκχος» και την αβάσιμη σύνδεσή τους με ρίζες ελληνικών λέξεων: Γενικότερα, στην αρχαία ελληνική, όπως και σε όλες τις γλώσσες, υπάρχουν πολύ συγκεκριμένοι φωνολογικοί νόμοι, οι οποίοι ισχύουν σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα και υπό συγκεκριμένες προϋποθέσεις. Δεν μπορούμε να τους εφαρμόζουμε κατ' επιλογήν ούτε και να επινοούμε επ' ευκαιρία φωνολογικά ή άλλα φαινόμενα, τα οποία δεν μπορούν να στοιχειοθετηθούν βάσει σοβαρής γλωσσολογικής μελέτης. Ειδικά για τη μελέτη των αρχαίων ελληνικών διαλέκτων, προτείνω το κλασικό έργο του C. D. Buck *The Greek Dialects* 3η έκδ., (Σικάγο 1955). Για τη φωνολογία της αρχαίας ελληνικής προτείνω το επίσης κλασικό έργο του W. S. Allen, *Vox Graeca*, 3η έκδ. (Καίμπριτζ 1987), το οποίο είναι διαθέσιμο και σε ελληνική μετάφραση Μ. Καραλή και Γ. Παράσογλου (Θεσσαλονίκη 2000). Β. Λιαπής



έμπρακτα τις επιμέρους διαφορές των προσωπικοτήτων του για να επικεντρωθεί στον κοινό παρονομαστή τους: την ιδιότητα του βάκχου ή της βάκχης. Το προσωπίο είναι βέβαια αναπόσπαστο συστατικό και του αρχαίου θεάτρου, το είπαμε πολλές φορές, και έτσι λειτουργεί ως ορατός σύνδεσμος ανάμεσα στο θέατρο και στη διονυσιακή λατρεία. Οι βάκχοι και οι βάκχες παραδίδονται στη βακχική έκσταση, κραδαίνουν θύρσους και βλέπετε εδώ την απεικόνιση μιας μαινάδας από αττικό αγγείο του Κλεοφράδη, η οποία κραδαίνει θύρσο σε κατάσταση βακχείας [εικ. 09:50]. Οι θύρσοι ήταν, όπως βλέπετε και στην εικόνα, κλώνοι δέντρων τυλιγμένοι με κισσό και κλήμα και κάποτε με κουκουνάρια προσαρμοσμένα στην άκρη τους. Μέσα στην έκστασή τους οι βάκχες και οι βάκχοι πιάνουν φίδια με τα ίδια τους τα χέρια, τρώνε ωμό κρέας, με λίγα λόγια μεταμορφώνονται σε κάτι ολότελα και διαμετρικά διαφορετικό από αυτό που είναι στην καθημερινή τους ζωή. Αλλά και ο ίδιος ο Διόνυσος είναι θεός της μεταμόρφωσης. Μπορεί να εμφανίζεται με μορφή θηρίου, ταύρου, πάνθηρα ή οτιδήποτε άλλο. Ή μπορεί σε άλλες περιστάσεις να παρουσιάζεται ήπιος και μελιχίος και σε άλλες περιστάσεις να παρουσιάζεται ωμός και αιμοβόρος.

Διονυσιακές εορτές υπήρχαν πολλές στον ελληνικό κόσμο. Σε μερικές από τις διονυσιακές εορτές της Αττικής αναφερθήκαμε ήδη με αρκετές λεπτομέρειες, μιλήσαμε για τα Εν άστει ή Μεγάλα Διονύσια, μιλήσαμε για τα Κατ' αγρούς ή Μικρά Διονύσια, για τα Λήνια, για τα Ανθεστήρια. Υπήρχαν όμως και άλλες διονυσιακές εορτές, ας πούμε τα Ωσχοφόρια, οι οποίες δεν συμπεριλάμβαναν θεατρικούς αγώνες. Κοινό χαρακτηριστικό πολλών –αν όχι όλων– των διονυσιακών εορτών ήταν, όπως υπαινιχθήκαμε ήδη, η μέθη, η αχαλίνωτη συμπεριφορά, ο *κῶμος*. Ο κῶμος ήταν μια ομάδα μεθυσμένων ανδρών, που αφού τα έπιναν έβγαιναν μετά έξω, κυκλοφορούσαν στους δρόμους, έκαναν θόρυβο, συμπεριφέρονταν έξαλλα. Και από τον κῶμο αυτό προέρχεται ετυμολογικά η κωμωδία: είναι η ωδή, το τραγούδι που έψελναν οι κωμαστές, όσοι συμμετείχαν σε τέτοιες ομάδες έξαλλων μεθυσμένων ανδρών.

Άλλα χαρακτηριστικά της διονυσιακής λατρείας είναι η αισχρολογία, την οποία επίσης βρίσκουμε στην κωμωδία, αλλά και η εκστατική λατρεία του θεού. Θα πρέπει μάλιστα να πούμε ότι οι λογοτεχνικές πηγές παρουσιάζουν μια εικόνα αυτής της διονυσιακής έκστασης η οποία φαίνεται εντελώς ακραία, σχεδόν παραληρηματική, αλλά ίσως να μην αντιστοιχεί στην ιστορική πραγματικότητα. Αν πιστέψουμε τις λογοτεχνικές πηγές, ας πούμε τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, οι λατρευτές του θεού, κυρίως οι γυναίκες που ονομάζονταν βάκχαι ή μαινάδες, σχημάτιζαν σε κατάσταση ένθεης μανίας ομάδες, λατρευτικές ομάδες, τους λεγόμενους θιάσους και με ξέφρενους χορούς ανέβαιναν στα βουνά –συνήθως κάθε δύο χρόνια– για να τιμήσουν τον θεό με νυχτερινές τελετουργίες υπό το φως των πυρσών. Είναι όμως απίθανο ότι τέτοιου είδους απεικονίσεις, αναπαραστάσεις απηχούν την ιστορική πραγματικότητα της διονυσιακής λατρείας. Μάλλον αυτό που αντανακλούν είναι η ιδεολογία της, δηλαδή η ιδεώδης μορφή της.



Εβδομάδα 3: Η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα: γενικά χαρακτηριστικά και βασικοί εκπρόσωποι

3.1 Η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα: Πολυσυλλεκτικότητα και φορμαλισμός

V3.1.1 Η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα: ένα πολυσυλλεκτικό είδος (10')

<https://youtu.be/-mtTgzy27Qc>

απομαγνητοφώνηση lizeta/ αντιπαραβολή krasisi

Κατά τις δύο πρώτες εβδομάδες αυτής της σειράς μαθημάτων εξετάσαμε θέματα που έχουν να κάνουν με το πλαίσιο, με τα συμφραζόμενα των θεατρικών παραστάσεων της ελληνικής αρχαιότητας· και είδαμε ότι τα συμφραζόμενα αυτά ήταν θρησκευτικά, ήταν θεσμικά, ήταν καλλιτεχνικά, ήταν χωροταξικά και διάφορα άλλα. Μιλήσαμε για τον θεατρικό χώρο, για την τέχνη του ηθοποιού, για τις καλλιτεχνικές και οργανωτικές πλευρές της τέχνης του ηθοποιού, για τις θεατρικές εορτές της αρχαίας Αθήνας, για το θεατρικό κοινό, για τη σύνθεση και τη συμπεριφορά του. Επίσης, επιχειρήσαμε μια επισκόπηση των λιγιστών και αβέβαιων ενδείξεων που διαθέτουμε σχετικά με την καταγωγή και τα πρωιμότερα στάδια της τραγωδίας, ενώ είδαμε και μερικές από τις σημαντικότερες αρχαίες και σύγχρονες θεωρίες σχετικά με την προέλευση του δράματος.

Ειδικότερα σε σχέση με τα πρώιμα στάδια της τραγωδίας είδαμε ότι, σύμφωνα με ένα πιθανό – αλλά ασφαλώς όχι βέβαιο– σενάριο, η πρώιμη τραγωδία είχε χαρακτήρα εύθυμο, φαιδρό, ιλαρό ενώ ο μετασχηματισμός της σε σοβαρό είδος **ίσως** –και τονίζω το «ίσως»– οφειλόταν στο ότι ενσωμάτωσε στη δομή της το στοιχείο του τελετουργικού θρήνου. Γενικότερα, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε εδώ ότι η τραγωδία είναι ένα είδος πολυσυλλεκτικό, δηλαδή ένα είδος που ενσωματώνει και αφομοιώνει επιρροές και στοιχεία από διάφορα προϋπάρχοντα λογοτεχνικά είδη.

Ένα παράδειγμα αυτής της πολυσυλλεκτικότητας της τραγωδίας το έχουμε ήδη αναφέρει: είδαμε ότι ο Αριστοτέλης συνδέει την πρώιμη τραγωδία με τον διθύραμβο, που ήταν ένα χορικό άσμα προς τιμήν του Διονύσου. Είδαμε επίσης ότι τα μέρη του δράματος που εκφωνούνται από τους ηθοποιούς είναι γραμμένα ως επί το πλείστον σε ιαμβικό μέτρο, δηλαδή στο μέτρο στο οποίο ήταν γραμμένη η ιαμβική ποίηση, μια ποίηση (ένα λογοτεχνικό είδος) που προϋπήρχε της τραγωδίας και είχε συχνά χαρακτήρα σκωπτικό, σατιρικό – παρόλο που, βεβαίως, υπήρχε και σοβαρή ιαμβική ποίηση με πολιτικό ή με πατριωτικό χαρακτήρα.

Θα πρέπει να προσθέσουμε εδώ ότι, τόσο στην τραγωδία και στο σατυρικό δράμα όσο και στην κωμωδία, τα μέρη που εκφωνούνται από τους ηθοποιούς είναι σε αττική διάλεκτο (σε διάλεκτο που μιλιόταν στην Αθήνα και στα περίχωρα). Αντίθετα τα **χορικά** μέρη του δράματος, τα μέρη που τραγουδιούνται από τον Χορό, είναι πάντοτε συντεθειμένα σε



δωρίζουσα διάλεκτο, δηλαδή σε μία διάλεκτο η οποία απομιμούνταν, χωρίς να αναπαράγει ακριβώς, τις διαλέκτους των δωρικών περιοχών του ελληνικού κόσμου, κυρίως της Πελοποννήσου. Γιατί είναι γραμμένα σε δωρίζουσα διάλεκτο τα χορικά μέρη του δράματος; Γιατί σε δωρική διάλεκτο ήταν παραδοσιακά συντεθειμένη η χορική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, και εφόσον τα χορικά μέρη του δράματος είναι χορική ποίηση, η διάλεκτος, στην οποία ήταν παραδοσιακά γραμμένο αυτό το είδος ποίησης, άφησε το αποτύπωμά της στη γλωσσική μορφή των χορικών ασμάτων του δράματος.

Είπαμε ότι η τραγωδία είναι είδος πολυσυλλεκτικό, και θα πρέπει εδώ να αναφέρουμε άλλο ένα δείγμα αυτής της πολυσυλλεκτικότητας, να αναφέρουμε δηλαδή την επίδραση που δέχτηκε και η γλώσσα αλλά και η αφηγηματική τεχνική της τραγωδίας από την επική ποίηση. Η επίδραση αυτή εντοπίζεται στο εξής φαινόμενο: όλες οι σωζόμενες τραγωδίες περιέχουν τουλάχιστον μια **αγγελική ρήση**. «Αγγελική ρήση» ονομάζουμε ένα αφηγηματικό τμήμα λόγου, το οποίο διηγείται ένα συμβάν, ένα περιστατικό, και εκφωνείται από ένα πρόσωπο του δράματος που συμβατικά το ονομάζουμε «Άγγελο», δηλαδή αγγελιαφόρο, εξού και αγγελική ρήση. Ο Άγγελος (ο αγγελιαφόρος) είναι πρόσωπο του έργου επιφορτισμένο με το καθήκον να αναγγείλει στους πρωταγωνιστές μία είδηση, ένα νέο, που είναι πάντοτε δυσάρεστο ή –σε εξαιρετικές περιπτώσεις– είναι φαινομενικά μόνο ευχάριστο, αλλά αποδεικνύεται στη συνέχεια δυσάρεστο. Πριν από την εμφάνιση της τραγωδίας, το ποιητικό εκείνο είδος που είχε κατεξοχήν αφηγηματικό χαρακτήρα ήταν, βεβαίως, η επική ποίηση· η επική ποίηση είναι το είδος που αφηγείται ιστορίες. Ήταν λοιπόν επόμενο να αφήσει η επική ποίηση το αποτύπωμά της στις, επίσης αφηγηματικού χαρακτήρα, αγγελικές ρήσεις της τραγωδίας. Πώς άφησε το γλωσσικό αποτύπωμά της (ή το αφηγηματολογικό αποτύπωμά της); Θα δούμε δύο παραδείγματα:

- Το ένα παράδειγμα αυτού του αποτυπώματος είναι το γεγονός ότι οι αγγελικές ρήσεις υιοθετούν την επική αφηγηματική τεχνική, κατά την οποία η τριτοπρόσωπη αφήγηση –η αφήγηση δηλαδή ενός παντογνώστη αφηγητή για τις πράξεις άλλων προσώπων– διακόπτεται από τμήματα που είναι σε ευθύ λόγο, δηλαδή τμήματα στα οποία μιλούν, σε πρωτοπρόσωπο λόγο, οι άνθρωποι που εμπλέκονται στο περιστατικό το οποίο αφηγείται η αγγελική ρήση. Είναι σαν να λέει ο Αγγελιαφόρος «βρέθηκα εκεί, είδα αυτούς τους ανθρώπους οι οποίοι συμμετείχαν στην εξής πράξη, και τότε ο ένας από αυτούς πήρε τον λόγο και είπε...» – ανοίγει νοερά εισαγωγικά εδώ ο Αγγελιαφόρος και παραθέτει σε πρώτο πρόσωπο τα λόγια του ανθρώπου που μίλησε στην προκειμένη περίπτωση· σαν να ήταν εκείνος μπροστά μας και να μιλούσε.
- Επίσης, ένα άλλο παράδειγμα του γλωσσικού, αυτή τη φορά, αποτυπώματος που άφησε η επική παράδοση στις αγγελικές ρήσεις της τραγωδίας είναι ότι οι αγγελικές ρήσεις είναι τα μοναδικά τμήματα στα οποία ο τραγικός ποιητής επιτρέπει στον εαυτό του να χρησιμοποιήσει –σποραδικά βεβαίως– αναύξητους ρηματικούς τύπους, δηλαδή παρελθοντικούς τύπους ρημάτων (παρατατικό, αόριστο) από τους οποίους απουσιάζει η συνήθης, στα αρχαία ελληνικά, χρονική αύξηση. Στις αγγελικές ρήσεις λοιπόν βρίσκουμε τύπους όπως «λέγον» αντί για «ἔλεγον», τύπους όπως «βαΐνε» αντί για «ἔβαινε». Αυτοί οι αναύξητοι ρηματικοί τύποι είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της γλώσσας του έπους, τους βρίσκουμε κατεξοχήν στον Όμηρο, και το γεγονός ότι



χρησιμοποιούνται στις αγγελικές ρήσεις της τραγωδίας είναι ασφαλώς ένα κλείσιμο του ματιού, αν θέλετε, προς τη γλώσσα της επικής παράδοσης.

Ένα ακόμη στοιχείο που αφομοίωσε η τραγωδία από τα προγενέστερα λογοτεχνικά είδη ήταν η θεματική εξάρτησή της από τον μύθο. Είπαμε και προηγουμένως ότι οι τραγωδίες γενικά πραγματεύονται κατεξοχήν προϋπάρχοντες μυθικούς κύκλους, και οι μυθικοί αυτοί κύκλοι από τους οποίους προέρχονται τα θέματα των τραγωδιών είναι κυρίως τρεις:

1. Ο Τρωικός μυθικός κύκλος: τα γεγονότα που συνέβησαν πριν από τον Τρωικό Πόλεμο, κατά τη διάρκειά του και έπειτα από τη λήξη του, κατά την επιστροφή των Ελλήνων στις πόλεις τους.
2. Ο δεύτερος κύκλος είναι ο Θηβαϊκός μυθικός κύκλος: η οικογένεια του Οιδίποδα, οι πρόγονοί του (ο Λάιος, ο Λάβδακος), οι απόγονοί του (ο Ετεοκλής, ο Πολυνείκης, η Αντιγόνη, η Ισμήνη).
3. Και ο τρίτος κύκλος είναι ο Αργεΐος μυθικός κύκλος, δηλαδή: η οικογένεια του Αγαμέμνονα, οι πρόγονοί του (ο Ατρέας, ο Θυέστης), οι απόγονοί του (ο Ορέστης, η Ηλέκτρα).

Από τους μυθικούς αυτούς κύκλους αντλούν το υλικό τους όχι μόνο η χορική ποίηση, την οποία προαναφέραμε ως λογοτεχνικό πρόγονο της τραγωδίας, αλλά και η επική ποίηση, η οποία επίσης αρθρώνεται γύρω από παμπάλαιες μυθικές αφηγήσεις σαν αυτές που μνημονεύσαμε.

Θα πρέπει εδώ να τονίσουμε ότι η επική ποίηση, από την οποία αντλεί τα θέματά της η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα, δεν είναι η επική ποίηση του Ομήρου, δεν είναι τα ομηρικά έπη, δεν είναι η Ιλιάδα και η Οδύσσεια, αλλά είναι τα ποιήματα του λεγόμενου «Επικού κύκλου», δηλαδή επικές αφηγήσεις που πραγματεύονται μια πλειάδα θρύλων, από τις αιτίες που οδήγησαν στον Τρωικό Πόλεμο μέχρι τις αιτίες που οδήγησαν στην άλωση της Τροίας και μέχρι την επιστροφή των Ελλήνων ηρώων από την Τροία, τον βασιλικό κύκλο της Θήβας, την εκστρατεία των Επτά κατά της Θήβας, τον βασιλικό οίκο των Μυκηνών και την προϊστορία του κ.λπ.

Αυτό είναι ενδεχομένως παράξενο ίσως και λίγο παράδοξο, αν λάβει κανείς υπόψη το τεράστιο κύρος και την τεράστια αίγλη με την οποία ήταν περιβεβλημένος ο Όμηρος ήδη τον 5^ο αιώνα. Θα περίμενε λοιπόν κανείς, οι τραγωδίες του 5^{ου} αιώνα να αντλούν σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό το υλικό τους από τα ομηρικά ποιήματα. Αυτό όμως δεν συμβαίνει παρά μόνο σε λίγες περιπτώσεις. Κάποιες από τις εξαιρέσεις αυτές θα τις δούμε σε κατοπινό σημείο των μαθημάτων μας.



V3.1.2 Η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα: ένα φορμαλιστικό είδος (8')

<https://youtu.be/tKkXupXuMIM>

απομαγνητοφώνηση ioan / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Είδαμε στο προηγούμενο βίντεο μερικά παραδείγματα, που στοιχειοθετούν τη θέση ότι η τραγωδία είναι είδος πολυσυλλεκτικό, ότι συλλέγει δηλαδή και αφομοιώνει επιρροές από διάφορα προϋπάρχοντα λογοτεχνικά είδη και παραδόσεις. Θα δούμε τώρα κάποια παραδείγματα που τεκμηριώνουν, ελπίζω, τη θέση ότι η τραγωδία είναι είδος φορμαλιστικό. Θα δούμε ευθύς αμέσως τι σημαίνει η δήλωση πως η τραγωδία είναι φορμαλιστικό είδος. Και όχι μόνο η τραγωδία αλλά το αρχαίο δράμα γενικά, διότι, όπως είπαμε, ο όρος *αρχαίο δράμα* καλύπτει όχι μόνο την τραγωδία αλλά και την κωμωδία και το σατυρικό δράμα.

Ο φορμαλιστικός αυτός χαρακτήρας του αρχαίου δράματος συνιστά μία ακόμη διαφορά ανάμεσα στο αρχαίο και στο νεότερο και σύγχρονο δράμα. Όταν λέμε ότι το αρχαίο δράμα έχει χαρακτήρα φορμαλιστικό τι εννοούμε; Εννοούμε πολύ απλά ότι οι τραγωδίες, τα σατυρικά δράματα, οι κωμωδίες έχουν πολύ αυστηρή διάρθρωση. Αποτελούνται, απαρτίζονται από πολύ συγκεκριμένα δομικά συστατικά, τα οποία μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους με συγκεκριμένους τρόπους και όχι ελεύθερα και κατ' επιλογήν. Έχουμε ήδη αναφέρει ένα δείγμα αυτού του φορμαλιστικού χαρακτήρα του αρχαίου δράματος, έχουμε ήδη πει ότι οι διάλογοι μεταξύ των ηθοποιών αλλά και οι μονόλογοι των ηθοποιών ήταν πάντοτε έμμετροι, σε ρυθμικό λόγο και χρησιμοποιούσαν προκαθορισμένα είδη ρυθμών, κυρίως το ιαμβικό μέτρο *τιTAM | τιTAM | τιTAM | τιTAM* και σπανιότερα το τροχαϊκό, το αντίθετό του *TAMτι | TAMτι | TAMτι | TAMτι* και ακόμη σπανιότερα άλλα είδη μέτρων. Σήμερα το ποιητικό δράμα μάς φαίνεται ξένο και ανοίκειο, το είπαμε αυτό και στο εισαγωγικό μας μάθημα. Είπαμε ότι το θεατρικό μας αισθητήριο αντιδρά, διότι το θέατρο με το οποίο είμαστε ως επί το πλείστον σήμερα εξοικειωμένοι είναι το θέατρο πρόζας. Έχουμε όμως ήδη αναφέρει στο πρώτο μας μάθημα, στο εισαγωγικό μας μάθημα, ότι μεγάλο και σημαντικό μέρος της προνεωτερικής δραματοουργίας είναι συνθεμένο σε έμμετρο λόγο. Τα έργα του Σαίξπηρ είναι σε έμμετρο λόγο, τα έργα του Ρακίνα είναι σε έμμετρο λόγο, τα έργα –για να περάσουμε στα καθ' ημάς– του Κρητικού Θεάτρου, [όπως] η *Ερωφίλη* του Τζώρτζη Χορτάτση, είναι εξ ολοκλήρου έμμετρο, με τα διαλογικά και μονολογικά τμήματα σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και με τα χορικά τμήματα σε ενδεκασύλλαβες τερτσίνες²⁰.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό μορφολογικό γνώρισμα της τραγωδίας, που ενισχύει την εντύπωση του φορμαλισμού, είναι οι πανταχού παρόντες *αγώνες λόγων*. Οι αγώνες λόγων είναι λεκτικές αντιπαραθέσεις, λεκτικοί διαξιφισμοί, μεταξύ των προσώπων του δράματος, οι οποίοι όμως λεκτικοί διαξιφισμοί δεν είναι αυθόρμητοι και αυτοσχέδιοι, αλλά είναι αυστηρά δομημένοι, είναι συντεθειμένοι, φτιαγμένοι με προσεκτική ρητορική ισορροπία και με μεγάλη γλωσσική δεξιοτεχνία. Δεν θυμίζουν δηλαδή σε τίποτα μία διένεξη που θα μπορούσε να ξεσπάσει μέσα στον δρόμο, ανάμεσα σε δύο ανθρώπους, στην καθημερινή μας ζωή. Αυτοί οι αγώνες λόγων οργανώνονται σε εκτενείς ρήσεις, όπου ο καθένας από τους αντιπάλους

²⁰ Τερτσίνα: η στροφή που αποτελείται από τρεις στίχους και η ομοιοκαταληξία τους είναι ποικίλη.



παρουσιάζει τα επιχειρήματά του με τη μέγιστη δυνατή ρητορική δεινότητα και δεξιοτεχνία. Η κάθε μία ρήση, η ρήση του καθενός από τους αντιπάλους, χωρίζεται από την επόμενη με παρέμβλητα, σύντομα σχόλια του Χορού, τα οποία έχουν λίγο πολύ τυπικό χαρακτήρα, δηλαδή φορμαλιστικό χαρακτήρα, δηλαδή λειτουργούν ως δομικοί δείκτες, επισημαίνουν ότι ολοκληρώθηκε η μία ρήση και θα ακολουθήσει σε λίγο η επόμενη.

Όταν ολοκληρωθεί η επιχειρηματολογία και των δύο αντιπάλων, ακολουθεί συνήθως στιχομυθία μεταξύ τους. Και εδώ να προσέξουμε γιατί, ως τεχνικός όρος του αρχαίου δράματος, ο όρος *στιχομυθία* δεν σημαίνει αυτό που σημαίνει η λέξη σήμερα. Όταν μιλάμε για στιχομυθία σήμερα εννοούμε ότι δύο άνθρωποι απλώς συνδιαλέγονται, ίσως σε λίγο έντονο ύφος, αλλά απλώς συνδιαλέγονται. Στιχομυθία στο αρχαίο δράμα είναι άλλο πράγμα – εν μέρει τουλάχιστον άλλο. **Στιχομυθία** είναι μια σκηνή μεγάλης έντασης, στην οποία οι αντίπαλοι ανταλλάσσουν σύντομες και αιχμηρές ατάκες, θα λέγαμε, οι οποίες έχουν έκταση ενός στίχου ή δύο στίχων το πολύ, οπότε μιλάμε για *διστιχομυθία*. Πρόκειται εμφανώς για σκηνές με ρεύμα υψηλής τάσεως. Το ρητορικό αλλά και το συγκινησιακό φορτίο τους είναι εξαιρετικά έντονο.

Κάποτε μάλιστα η στιχομυθία φορτίζεται ακόμη περισσότερο με τη χρήση της **αντιλαβής**. Τι είναι η αντιλαβή; Έχω μια στιχομυθία στην οποία αντί οι αντίπαλοι να εκφωνούν έναν στίχο ο ένας, έναν στίχο ο άλλος, μετά στίχο ο πρώτος, μετά στίχο ο δεύτερος κ.ο.κ. τι κάνουν; Ο ένας ομιλητής εκφωνεί ένα μέρος μόνο του στίχου, ένα ημιστίχιο, ενώ ο άλλος τον διακόπτει και συμπληρώνει μετρικά τον στίχο που ξεκίνησε ο προηγούμενος, βάζοντας ο ίδιος μία ερώτηση ή βάζοντας ο ίδιος μία απάντηση. Ξεκινάει λοιπόν ο ένας αντίπαλος τον στίχο, ο άλλος τον διακόπτει, συμπληρώνει τον στίχο που ο αντίπαλός του άφησε μισοτελειωμένο και τον συμπληρώνει, επαναλαμβάνω, με μια δική του παρατήρηση, ερώτηση, απάντηση ή σιδηόποτε. Είναι φανερό ότι η αντιλαβή είναι χαρακτηριστικό ακόμη πιο τεχνητό, δηλαδή ακόμη πιο φορμαλιστικό και από την ίδια τη στιχομυθία.

Σκοπός λοιπόν των αγώνων λόγων στο δράμα δεν είναι να δώσουν την εντύπωση μιας φυσικής ρεαλιστικής αντιπαράθεσης. Γενικότερα, σκοπός του αρχαίου δράματος δεν είναι να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αυτή η εμμονή με την ψευδαίσθηση είναι εξέλιξη πολύ μεταγενέστερη, είναι εξέλιξη που ξεκινάει, αν θέλουμε να μιλήσουμε αυστηρά, τον 19^ο αιώνα. Άλλο πράγμα επιδιώκει η αρχαία τραγωδία και όχι τον ρεαλισμό ή τη θεατρική ψευδαίσθηση. Επιδιώκει, όπως είδαμε στη προκειμένη περίπτωση, τη ρητορική τέχνη, τη ρητορική ισορροπία, τη δημιουργία ρητορικής αλλά και συγκινησιακής φόρτισης και έντασης κ.λπ. Σίγουρα πάντως όχι την ψευδαίσθηση.

Να ολοκληρώσουμε λέγοντας ότι είδαμε σε αυτή την ενότητα λίγα μόνο παραδείγματα –θα μπορούσαν εύκολα να πολλαπλασιαστούν– σχετικά με το γνώρισμα εκείνο, το χαρακτηριστικότερο εκείνο γνώρισμα του αρχαίου δράματος, το οποίο ονομάσαμε φορμαλισμό και φορμαλιστικό χαρακτήρα. Πρόκειται με λίγα λόγια για αυτήν την εξαιρετική προσοχή στην αυστηρή διάρθρωση, στην αυστηρή δομή και στον συνδυασμό πολύ συγκεκριμένων δομικών χαρακτηριστικών ή στοιχείων ή συστατικών, τα οποία παράγουν το τελικό δραματικό αποτέλεσμα.



V3.1.3 Η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα: Ο ρόλος του Χορού (10')

<https://youtu.be/Dy9GUueeo7o>

απομαγνητοφώνηση kathryn / αντιπαραβολή krasisi

Όπως αναφέραμε πολλές φορές στη διάρκεια αυτών των μαθημάτων, ένα πολύ σημαντικό και πολύ εμφανές συστατικό του αρχαίου δράματος είναι η παρουσία του Χορού, του χορικού συνόλου (δηλαδή μιας ομάδας από 12 ή αργότερα 15 άνδρες χορευτές – αυτό ίσχυε για την τραγωδία, γιατί στην κωμωδία ήταν 24) που τραγουδά και χορεύει ομαδικά και συντονισμένα. Το χορικό αυτό σύνολο –ο Χορός– εμφανιζόταν είτε στην έναρξη του έργου είτε αμέσως μετά τον πρόλογο, τον οποίο εκφωνούσε ένας ηθοποιός – ή αν είχε μορφή διαλόγου, συμμετείχαν δύο ηθοποιοί. Ο τεχνικός όρος για την είσοδο του Χορού στην ορχήστρα του θεάτρου είναι **πάροδος** και η είσοδος αυτή του Χορού συνοδευόταν από ένα λυρικό άσμα που τραγουδούσαν οι χορευτές και που ονομαζόταν επίσης **Πάροδος**.

Αφού έπαιρνε τη θέση του στην ορχήστρα, ο Χορός παρέμενε εκεί ως το τέλος του έργου, εκτελώντας κατά διαστήματα χορικά άσματα στα ενδιάμεσα των διαλογικών μερών, τα οποία ονομάζονται **στάσιμα**. Τα άσματα, λοιπόν, που τραγουδά ο Χορός μετά την πάροδο ονομάζονται **στάσιμα**, όχι όμως επειδή ο Χορός έμενε στάσιμος όταν τα τραγουδούσε, δηλαδή χωρίς να κινείται· κάθε άλλο, προφανώς ο Χορός κινούνταν, δηλαδή χόρευε. Λέγονται όμως στάσιμα επειδή τραγουδιόντουσαν όταν ο Χορός είχε πια μπει στην ορχήστρα και είχε πάρει τη μόνιμη, τρόπον τινά, θέση του εκεί. Με άλλα λόγια, τον όρο **στάσιμον** θα πρέπει να τον δούμε σε αντιδιαστολή με τον όρο **πάροδος**, ο οποίος όρος δηλώνει κίνηση, την κίνηση που πραγματοποιούσε ο Χορός καθώς βάδιζε από τις παράπλευρες εισόδους προς την ορχήστρα.

Ο Χορός δεν εγκατέλειπε την ορχήστρα του θεάτρου ποτέ κατά τη διάρκεια του έργου. Ελάχιστες είναι οι εξαιρέσεις στις οποίες με κάποια αφορμή ο Χορός αποχωρούσε προσωρινά –ο τεχνικός όρος εδώ είναι **μετάστασις** (μετάστασις χοροῦ)– και επέστρεφε μετά από ένα διάστημα, ψάλλοντας και πάλι ένα άσμα που ονομαζόταν **επιπάροδος** (ἐπιπάροδος χοροῦ), δηλαδή δεύτερη πάροδος, αν θέλετε. Μια τέτοια **μετάστασιν** και **ἐπιπάροδον** Χορού έχουμε για παράδειγμα στον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Εκεί ο Χορός εγκαταλείπει για λίγο τον σκηνικό χώρο με τη δικαιολογία ότι θέλει να βοηθήσει στην αναζήτηση του Αίαντα, ο οποίος έχει εξαφανιστεί. Οι προσπάθειες του Χορού αποβαίνουν άκαρπες και τότε ο Χορός επανέρχεται στην ορχήστρα, πραγματοποιεί δηλαδή την **ἐπιπάροδον** και ψάλλει και ένα αντίστοιχο άσμα.

Για τα χορικά άσματα του αρχαίου δράματος θα πρέπει να δώσουμε λίγες ακόμη λεπτομέρειες: Τα άσματα αυτά ήταν γραμμένα σε περίτεχνη ποιητική γλώσσα, η οποία – όπως είπαμε– περιείχε αρκετά δάνεια από τη δωρική διάλεκτο, για τον λόγο ότι – υπενθυμίζω– η χορική ποίηση εν γένει ήταν παραδοσιακά γραμμένη σε δωρική διάλεκτο· και το γλωσσικό αποτύπωμα αυτής της ποιητικής παράδοσης είναι φανερό στη γλώσσα των χορικών ασμάτων της τραγωδίας. Τα χορικά άσματα του αρχαίου δράματος ακολουθούσαν ρυθμικά σχήματα περίπλοκα, τα οποία όμως είχαν αυστηρή εσωτερική οργάνωση. Βασική ρυθμική και μελωδική μονάδα των χορικών ασμάτων στο αρχαίο δράμα ήταν η **στροφή**. Η



στροφή ήταν μία ρυθμική και μουσική και μετρική ενότητα, η οποία περιλάμβανε περισσότερους στίχους –θα μπορούσε να είναι 5, 7, 10, 12 οι στίχοι αυτοί– και ο καθένας από αυτούς τους στίχους μπορούσε να έχει διαφορετική μετρική δομή.

Τη στροφή ακολουθούσε η **αντιστροφή**, δηλαδή μία δεύτερη στροφή η οποία επαναλάμβανε επακριβώς την αλληλουχία και τη διαδοχή των επιμέρους στίχων που συναρτάριζαν τη στροφή. Με άλλα λόγια, ο κάθε στίχος της αντιστροφής έπρεπε να έχει την ίδια μετρική δομή, την ίδια ρυθμική διάρθρωση με τον αντίστοιχο στίχο της στροφής. Στροφή και αντιστροφή λοιπόν απάρτιζαν ένα μετρικό ρυθμικό ζεύγος. Η μία ήταν ο καθρέφτης, ο μετρικός και ο ρυθμικός, της άλλης. Μερικές φορές, όχι πολύ συχνά, αυτή η αλληλουχία στροφής και αντιστροφής μπορούσε να διακόπτεται με την παρεμβολή μίας μικρότερης ρυθμικής ενότητας, η οποία είχε διαφορετικό μετρικό σχήμα και ονομαζόταν **μεσωδός** (μεσωδός)· ήταν στη μέσο δηλαδή, μία ωδή που βρίσκεται στο μέσο στροφής και αντιστροφής. Πιο συνηθισμένο όμως ήταν η αλληλουχία στροφής και αντιστροφής να ακολουθείται και να ολοκληρώνεται από μία τρίτη μετρική ενότητα, η οποία ήταν μικρότερη σε μέγεθος και ονομαζόταν **επωδός** (έπωδός) και αυτή η επωδός ολοκλήρωνε τη δυάδα της στροφής και της αντιστροφής, μετασχηματίζοντάς τη σε τριάδα.

Στη ταινία του Γούντι Άλλεν *Παντοδύναμη Αφροδίτη*²¹ (*Mighty Aphrodite*) του 1995, ο πρωταγωνιστής, ο Λένι, απελπισμένος που δεν μπορεί να βρει τη βιολογική μητέρα του υιοθετημένου γιου του, αποφασίζει να κλέψει τον αριθμό τηλεφώνου της μητέρας από το γραφείο που μεσολάβησε για την υιοθεσία. Το έργο περιλαμβάνει και έναν Χορό αρχαίας τραγωδίας, ο οποίος, σε αυτό το σημείο, προειδοποιεί τον Λένι ότι αυτό που πάει να κάνει είναι λάθος :

— Μην το κάνεις, του λέει.

Ο Λένι ενοχλημένος απαντά:

— Ορίστε, να γιατί θα μείνεις σε όλη σου τη ζωή ένα μέρος του Χορού· γιατί δεν κάνεις τίποτα. Εγώ τουλάχιστον κάνω κάτι (I make things happen).

Εδώ ο Γούντι Άλλεν εντοπίζει, με το συνηθισμένο εύστοχο χιούμορ του, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Χορού της αρχαίας τραγωδίας: Ο τραγικός Χορός δεν δρα, δεν αναλαμβάνει πρωτοβουλίες, δεν παίρνει μέρος στη δράση. Απλώς σχολιάζει ή προσεύχεται ή προειδοποιεί. Ο Χορός είναι, κατά κανόνα, περιορισμένος, χωροταξικά, στην περιοχή της ορχήστρας, πράγμα που ασφαλώς δημιουργεί αντίστοιχους περιορισμούς στις κινήσεις του και στη δυνατότητά του να παρεμβαίνει ουσιαστικά στη δράση του έργου. Σε σπάνιες περιπτώσεις, όταν ο Χορός έρχεται αντιμέτωπος με μια εξαιρετικά κρίσιμη κατάσταση, μπορεί να σκεφτεί απλώς την πιθανότητα να παρέμβει, αλλά τελικά δεν παρεμβαίνει, δεν παίρνει ποτέ ενεργό δράση, δεν αναλαμβάνει ποτέ ενεργό δράση.

Να δούμε μερικά παραδείγματα αυτής της αδράνειας του τραγικού Χορού:

Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, στο τέλος του έργου, την ώρα που δολοφονείται ο Αγαμέμνων στο μπάνιο του από την Κλυταιμνήστρα, ακούγονται οι κραυγές του μέσα από

²¹ Η ταινία προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Ακαταμάχητη Αφροδίτη*.



το ανάκτορο, οι γέροντες του Χορού ακούν τα ξεφωνητά και αρχίζουν ανήσυχοι να διαβουλεύονται μεταξύ τους: Μήπως, λένε, πρέπει να ειδοποιήσουν τους πολίτες για το τι συμβαίνει; Μήπως πρέπει να ορμήσουν μέσα στο παλάτι και να δουν αν μπορούν να εμποδίσουν περαιτέρω αιματοχυσία;

Τελικά συμπεραίνουν –με τρόπο λίγο γελοίο–, ότι μπορεί ο Αγαμέμνων να φωνάζει: «Α, πεθαίνω, με σφάζουν, με χτυπάνε!», αλλά αυτό ίσως μπορεί και να μην είναι ασφαλές τεκμήριο, δεν είναι δηλαδή εντελώς σίγουρο ότι ο Αγαμέμνων πράγματι πεθαίνει. Αποφασίζουν λοιπόν ότι δεν δικαιολογείται οποιαδήποτε παρέμβαση εκ μέρους τους και σκέφτονται και συμφωνούν ότι πρέπει πρώτα να διαπιστώσουν αν ο Βασιλιάς είναι πράγματι νεκρός. Είπα ήδη ότι η απραξία αυτών των γερόντων είναι, εν τέλει, κωμική.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, μια τραγωδία που παριστάνεται περίπου 25 και πάνω χρόνια αργότερα. Όταν ο Χορός αντιλαμβάνεται ότι η Μήδεια ετοιμάζεται να σκοτώσει τα ίδια τα παιδιά της –ακούει τις φωνές των παιδιών που φωνάζουν: «Βοηθήστε με, με σκοτώνει η μάνα μου»–, ένα από τα μέλη του Χορού αναρωτιέται:

ΧΟΡ: Μήπως να μπω στο παλάτι; Πρέπει να προστατέψω τα παιδιά!

Τα παιδιά της Μήδειας πράγματι απελπισμένα καλούν σε βοήθεια:

ΠΑΙΔ: Ναι, για το όνομα των θεών, βοηθήστε μας, δεν θα γλυτώσουμε αλλιώς από το φονικό χέρι της μάνας μας.

Αλλά ο Χορός, παρόλο που ακούει τις τραγικές πραγματικά εκκλήσεις των παιδιών, περιορίζεται απλώς στο να σχολιάσει τη συμπεριφορά της Μήδειας:

ΧΟΡ: Σκληρόκαρδη γυναίκα, από πέτρα είσαι ή από σίδηρο, που άντεξες να σκοτώσεις τα ίδια τα παιδιά σου;

Και αυτό είναι όλο!

Ένα τρίτο παράδειγμα για την αδράνεια αυτή του Χορού στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, όταν η Τροφός (η παραμύνα) της Φαίδρας ανακαλύπτει την κυρά της κρεμασμένη, φωνάζει τις γυναίκες του Χορού να βοηθήσουν για να ξεκρεμάσει τη Φαίδρα, μήπως και καταφέρουν να γλυτώσουν τη ζωή της. Ο Χορός απαντά:

ΧΟΡ: Αλίμονο τέλειωσαν όλα. Η Βασίλισσά μας δεν υπάρχει πια, κρεμάστηκε από τη θηλιά!

Η Τροφός επιμένει:

ΤΡΟΦ: Κάντε γρήγορα, για όνομα του θεού, φέρτε ένα μαχαίρι να κόψουμε το σχοινί!

Αλλά ο Χορός περιορίζεται και πάλι σε διαβουλεύσεις, αποφεύγοντας να αναλάβει ενεργό δράση. Ένα μέλος του Χορού ρωτά:

ΧΟΡ: Φίλες μου, τι να κάνουμε; Να μπούμε στο παλάτι και να λύσουμε τον βρόχο που πνίγει τη Βασίλισσα;



Και ένα άλλο μέλος του Χορού απαντά:

ΧΟΡ: Μα δεν έχει κανέναν νεαρό δούλο εκεί κοντά να τη βοηθήσει; Εμένα δεν μου αρέσει να ανακατεύομαι, δεν το βρίσκω ασφαλές!

V3.1.4 Η τραγωδία ως καθολικό καλλιτεχνικό έργο (14')

https://youtu.be/KM_hvhfLbOQ

απομαγνητοφώνηση annas / αντιπαραβολή krasisi

Είδαμε στις προηγούμενες ενότητες ότι η τραγωδία είναι είδος πολυσυλλεκτικό, ότι δηλαδή ενσωματώνει στοιχεία και επιδράσεις από την επική ποίηση, από την ιαμβική ποίηση, από τη χορικόλυρική ποίηση, από την τελετουργία, πιθανώς επίσης και από τον διθύραμβο ή από τον τελετουργικό θρήνο. Η αφήγηση, ακόμη και ο διάλογος, είναι στοιχεία που υπήρχαν ήδη στα ποιήματα της επικής παράδοσης. Η ιαμβική στιχουργία είναι γνώρισμα που υπήρχε ήδη στην ιαμβική ποίηση, όπου είχε μάλιστα κάποιες φορές και τον παραινετικό, ρητορικό χαρακτήρα που έχουν οι ρήσεις των προσώπων της τραγωδίας. Το συλλογικό άσμα και η συλλογική όρχηση του Χορού, με περίπλοκα ρυθμικά σχήματα, είναι στοιχείο που υπήρχε ήδη στη χορική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Αλλά και το μονωδικό άσμα που συναντούμε μερικές φορές στις τραγωδίες υπήρχε και αυτό ήδη στην παράδοση του αρχαίου ελληνικού μονωδικού μέλους. Οι θρήνοι, που είναι πανταχού παρόντες στις τραγωδίες, αποτελούσαν από αιώνες ένα κεντρικό συστατικό της ελληνικής τελετουργικής παράδοσης. Μόνο η τραγωδία όμως κατόρθωσε για πρώτη φορά να συνενώσει και να ενσωματώσει σε ενιαίο καλλιτεχνικό σύνολο όλα αυτά τα στοιχεία που προϋπήρχαν, αλλά διασπασμένα ως ανεξάρτητες και αυτόνομες καλλιτεχνικές εκφράσεις. Έτσι, η τραγωδία έγινε το πρώτο λογοτεχνικό είδος στην ιστορία που αποτελούσε οργανικό, αρμονικό και άρτιο σύνθεμα από ποικίλες καλλιτεχνικές και τελετουργικές παραδόσεις ή προϋπάρχουσες μορφές.

Η συγκολλητική ουσία όλων αυτών των παραδόσεων που συνέρρευσαν και συνενώθηκαν για να δημιουργήσουν την τραγωδία υπήρξε, βεβαίως, η μιμητική δράση, η μίμησις, η αναπαράσταση. Το πρώτο πράγμα που αναφέρει ο Αριστοτέλης στον περίφημο ορισμό της τραγωδίας είναι: ότι η τραγωδία αποτελεί *μίμησιν πράξεως*, αναπαράσταση δράσης· και τονίζει ότι η τραγική μίμησις πραγματοποιείται *δρώντων και ού δι' άπαγγελίας*, δηλαδή από ανθρώπους που δρουν και όχι από ανθρώπους που απλώς απαγγέλλουν. Μεμονωμένες και περιστασιακές μιμητικές πράξεις ενδεχομένως να υπήρχαν, για παράδειγμα, σε κάποια είδη χορικής ποίησης, ιδίως σε όσα ήταν συνδεδεμένα με την τέλεση, την πραγματοποίηση τελετουργικών πράξεων. Ακόμη και αν υπήρχαν όμως τέτοιες μιμήσεις, δεν αποτελούσαν *μίμησιν πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος έχουσης*, για να θυμηθούμε ξανά τον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας. Η τραγική *μίμησις*, τονίζει ο Αριστοτέλης, αφορά *πράξεις σπουδαίας*, δηλαδή πράξεις σοβαρές, πράξεις που έχουν σημασία, που αξίζουν την προσοχή μας. Επίσης, οι πράξεις αυτές είναι *τέλειαι*, δηλαδή άρτιες και ολοκληρωμένες· τίποτα δεν περισσεύει σε αυτές και τίποτα δεν μένει ημιτελές. Εξάλλου, οι πράξεις τις οποίες μιμείται η τραγωδία έχουν μέγεθος, *μέγεθος έχουσης*, δηλαδή κατάλληλο μέγεθος, δηλαδή δεν είναι ούτε υπερβολικά σύντομες ούτε εκτείνονται σε υπερβολικό μήκος.



Η τραγωδία λοιπόν, για να το επαναλάβω, είναι ένα σύνθεμα, το οποίο συνδυάζει και ενσωματώνει οργανικά και αρμονικά τον λόγο, το μέλος (τη μελωδία δηλαδή, το άσμα) και την όρχηση (τον χορό). Στην τριάδα αυτή (λόγου, μέλους, ορχήσεως) υπόκειται ως κοινός παρονομαστής η μιμητική δράση, η οποία είναι και η συγκολλητική ουσία, όπως είπαμε. Ο τραγικός υποκριτής, ακόμα και όταν διηγείται γεγονότα που συνέβησαν αλλού, εκτός σκηνικού χώρου, πάντοτε υποδύεται έναν ρόλο, δηλαδή δρα και πράττει μιμητικά. Αυτή η άνευ προηγουμένου σύζευξη του λόγου, του μέλους, της όρχησης και της μιμητικής δράσης είναι μια κορυφαία καλλιτεχνική κατάκτηση –μια κατάκτηση άνευ προηγουμένου, επαναλαμβάνω– η οποία αποτέλεσε ιδεώδες για πολλούς και πολύ σημαντικούς καλλιτέχνες της νεότερης εποχής.

Ο σημαντικότερος ίσως ανάμεσα σε αυτούς τους καλλιτέχνες ήταν ο περίφημος Γερμανός συνθέτης Ρίχαρντ Βάγκνερ (Richard Wagner), για τον οποίο η αρχαία τραγωδία, και πρωτίστως η τραγωδία του Αισχύλου, ήταν ένα καλλιτεχνικό έργο με καθολικό χαρακτήρα, δηλαδή ένα έργο που κατορθώνει όχι μόνο να συνενώσει διαφορετικές καλλιτεχνικές παραδόσεις και είδη και μορφές, αλλά και να συγκεράσει το καλλιτεχνικό δημιούργημα με όλες τις κορυφαίες εκφάνσεις του ανθρώπινου βίου: με την πολιτική κοινότητα, η οποία συγκεντρωνόταν για να παρακολουθήσει τις θεατρικές παραστάσεις· με το θρησκευτικό τελετουργικό βίωμα, αφού οι τραγωδίες ήταν μέρος θρησκευτικών εορτών· και με την αλληλεπίδραση και αλληλεξάρτηση ατόμου και κοινότητας (ατόμου και κοινωνικού συνόλου), αφού οι υποκριτές και τα μέλη του χορού βρίσκονταν, και χωροταξικά και αισθητικά, στο επίκεντρο του θεατρικού χώρου και πάνω τους συγκεντρώνονταν τα βλέμματα όλης της κοινότητας.

Για τον Ρίχαρντ Βάγκνερ, ο υψηλότερος στόχος προς τον οποίο θα μπορούσε να κατατείνει ένας σύγχρονος καλλιτέχνης είναι να ανασυνθέσει και πάλι και να συνενώσει σε ενιαίο σύνολο τα συστατικά της τραγωδίας τα οποία στον σημερινό κόσμο έχουν διασπαστεί και επιμεριστεί σε ανεξάρτητες και άσχετες μεταξύ τους δραστηριότητες. Η τραγωδία για τον Βάγκνερ ήταν ένα –επαναλαμβάνω– καθολικό καλλιτέχνημα, ένα –για να το πω με τον γερμανικό όρο– Gesamtkunstwerk, το οποίο συνένωνε, συνδύαζε, ενσωμάτωνε και τη ρητορική και τη μουσική και τον χορό και το άσμα και τη ζωγραφική και πολλά άλλα πράγματα· δηλαδή μία σειρά από καλλιτεχνικές δραστηριότητες, οι οποίες σήμερα επιβιώνουν επιμερισμένες και διασπασμένες και χωριστά η μία από την άλλη.

Από όλους τους αρχαίους θεατρικούς συγγραφείς ο Βάγκνερ θαύμαζε τον Αισχύλο πιο πολύ· και από όλα τα έργα του Αισχύλου ο Βάγκνερ θαύμαζε πιο πολύ την *Ορέστεια*, ένα έργο που ο ίδιος θεωρούσε «τέλειο από κάθε άποψη, θρησκευτική, φιλοσοφική, ποιητική, καλλιτεχνική». Για τον θαυμασμό που έτρεφε ο Βάγκνερ προς την *Ορέστεια* είναι χαρακτηριστικό το ακόλουθο απόσπασμα από την αυτοβιογραφία του:

Όταν πρωτοδιάβασα –λέει– την *Ορέστεια* το 1847, έβλεπα με τα μάτια του νου μου –λέει ο Βάγκνερ– την *Ορέστεια* σαν να παιζόταν εκείνη την ώρα μπροστά μου, και ο αντίκτυπος που είχε επάνω μου αυτή η εμπειρία ήταν κάτι το απερίγραπτο. Τίποτα δεν μπορούσε να φτάσει την ψυχική ανάταση που μου δημιουργούσε αυτή η τριλογία· και μέχρι την τελευταία λέξη των *Ευμενίδων* έμεινα σε κατάσταση έκστασης. Και από τότε ουδέποτε κατάφερα να συμφιλιωθώ εντελώς με τη σημερινή



λογοτεχνία. Οι αντιλήψεις μου για τη σημασία του δράματος, και ιδίως του ίδιου του θεάτρου, διαμορφώθηκαν αποφασιστικά από εκείνες τις εντυπώσεις.

Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Βάγκνερ, έδωσε μορφή τετραλογίας στο κορυφαίο έργο του, *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν*, έναν οπερατικό κύκλο που αποτελείται από τέσσερα επί μέρους μουσικά δράματα, όπως και η *Ορέστεια* του Αισχύλου αποτελούνταν από τέσσερα επί μέρους δράματα – τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα.

Είδαμε ότι ιδεώδες του Βάγκνερ ήταν το Gesamtkunstwerk (δηλαδή το συνολικό ή το καθολικό καλλιτεχνικό έργο) και ότι, πάλι κατά τον Βάγκνερ, το καλλιτεχνικό γεγονός το οποίο ενσάρκωσε αυτό το ιδεώδες ήταν το αρχαίο δράμα. Μια παρόμοια απόπειρα για τη σύζευξη του ποιητικού λόγου και της μελωδίας – απόπειρα, βέβαια, λιγότερο φιλόδοξη από του Βάγκνερ και μικρότερης κλίμακας – οδήγησε στο τέλος του 16^{ου} αιώνα στη δημιουργία της όπερας. Διότι, ίσως δεν συνειδητοποιούμε πάντοτε ότι η όπερα γεννήθηκε ως μέρος μιας προσπάθειας για την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας – υπό την εσφαλμένη πεποίθηση, όπως γνωρίζουμε σήμερα, ότι οι αρχαίες τραγωδίες εκτελούνταν τραγουδιστά από την αρχή ως το τέλος· πίστευαν δηλαδή ότι οι υποκριτές του αρχαίου δράματος τραγουδούσαν, δεν απήγγελλαν απλώς.

Οι πρωτεργάτες αυτής της πρωτοβουλίας για την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, η οποία τελικά οδήγησε στην όπερα, ήταν λόγιοι, καλλιεργημένοι αστοί της ύστερης Αναγέννησης. Συγκεκριμένα τα μέλη της Φλωρεντινής Καμεράτας (δηλαδή μιας ομάδας που έδρευε στη Φλωρεντία) αποτελούνταν από αρχαιογνώστες, ποιητές, μουσικούς και διανοούμενους και συνεδρίαζε υπό την αιγίδα του κόμη Giovanni de' Bardi, συζητώντας θέματα σχετικά με τις τέχνες, και ιδίως τη μουσική και το θέατρο, και αναζητώντας τρόπους να καθοδηγήσουν την ανάπτυξη των τεχνών προς την ενδεδειγμένη, κατά τη γνώμη τους, κατεύθυνση. Για τους λογίους της Φλωρεντινής Καμεράτας, το μονοφωνικό άσμα ήταν ο ιδεώδης τρόπος για να αποκατασταθεί η ισορροπία ανάμεσα στο ποιητικό κείμενο και στη μελωδική εκτέλεσή του. Διότι αυτήν την ισορροπία την είχε διαταράξει, όπως πίστευαν, η «βάρβαρη», υποτίθεται, παράδοση του πολυφωνικού άσματος, η οποία δυσχέραινε την κατανόηση των στίχων του ποιητικού κειμένου. Έτσι, ένα ποιητικό κείμενο το καταλαβαίνουμε πολύ καλύτερα όταν το ακούμε να τραγουδιέται μονοφωνικά, παρά όταν οι στίχοι χάνονται μέσα στο χάος της πολυφωνίας. Υπό την επίδραση αυτών των λογίων της Φλωρεντινής Καμεράτας, ήδη το 1610 στην Μπολόνια παρουσιάζεται το μουσικό δράμα *Ανδρομέδα*, σε λιμπρέτο του Ridolfo Campeggi και μουσική του Girolamo Giacobbi, το οποίο βασιζόταν στην ιστορία της Ανδρομέδας, όπως τη διηγείται ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* του – αλλά πρέπει να ξέρουμε ότι ο Οβίδιος αναμφισβήτητα είχε ως πηγή του τη χαμένη σήμερα τραγωδία του Ευριπίδη, *Ανδρομέδα*. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η τραγωδία αυτή του Ευριπίδη περιείχε εκτενείς μονωδίες και διωδίες, δηλαδή soli και duetti, όπως και μια όπερα σημερινή.

Μερικές δεκαετίες αργότερα, το 1660 δηλαδή, παίχτηκε στη Βενετία το μουσικό δράμα *Antigona delusa di Alceste* (Η εξαπάτηση της Αντιγόνης από την Άλκηστη), σε λιμπρέτο του Aurelio Aureli και μουσική του Pietro Andrea Ziani, ένα δράμα βασισμένο εν μέρει στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη, αλλά καθόλου στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, παρά τον παραπλανητικό τίτλο του. Η *Άλκηστη* του Ευριπίδη αποτέλεσε τη βάση και για μια περίφημη όπερα, την



Alceste, του Jean-Baptiste Lully το 1674 και για την εξίσου περίφημη, ίσως περιφημότερη και κατά ένα αιώνα μεταγενέστερη, *Alceste* του Christoph Willibald Gluck.

Την ίδια περίοδο γράφονται όπερες βασισμένες στη *Μήδεια* του Ευριπίδη: η *Médée* του Marc-Antoine Charpentier το 1693 και η *Médée* του Luigi Cherubini το 1797. Μάλιστα, ενδιαφέρει ίσως να αναφέρουμε εδώ ότι η όπερα του Cherubini ήταν το έργο που εκτόξευσε τη Μαρία Κάλλας στην κορυφή του καλλιτεχνικού στερεώματος, και μάλιστα μία από τις σκηνικές εκδοχές αυτής της όπερας, πάντοτε με την Κάλλας στον πρωταγωνιστικό ρόλο, τη σκηνοθέτησε ο Αλέξης Μινωτής στην όπερα του Ντάλας το 1958.

Θα μπορούσαμε να πούμε πολλά ακόμη πράγματα για τους τρόπους με τους οποίους η αρχαία τραγωδία γονιμοποίησε τη νεότερη όπερα. Δεν είναι αυτό όμως που μας ενδιαφέρει εδώ και σίγουρα ένα τέτοιο θέμα θα απαιτούσε μάλλον από μόνο του ειδικό κύκλο μαθημάτων. Αυτό που μας ενδιαφέρει κυρίως εδώ, και αυτό που αξίζει να συγκρατήσουμε περισσότερο από όλα, είναι ότι η νεότερη μουσική δραματουργία –είτε η όπερα η αναγεννησιακή, ή του μπαρόκ, είτε η όπερα του Βάγκνερ– βρήκε στην αρχαία τραγωδία μια απaráμιλλη, μια άνευ προηγουμένου καλλιτεχνική και αισθητική ενότητα η οποία αποτέλεσε ιδεώδες των νεότερων δημιουργών για πάρα πολλά χρόνια.

V3.1.5 Η αρχαία τραγωδία: Κείμενο και παράσταση (11΄)

https://youtu.be/1VOCT8_JW-g

απομαγνητοφώνηση mimika15 / αντιπαραβολή Mirella

Είδαμε στο προηγούμενο βίντεο ότι η αρχαία τραγωδία αποτελεί μια αδιάσπαστη ενότητα λόγου, μέλους, όρχησης και μιμητικής δράσης. Θα μιλήσουμε τώρα λίγο περισσότερο για το θέμα αυτό, δίνοντας έμφαση στην ενότητα, στη διασύνδεση ανάμεσα στο δραματικό κείμενο και στην παράσταση, δηλαδή στη σκηνική πραγμάτωση και υλοποίηση του δραματικού κειμένου. Όπως όλοι γνωρίζουμε, τα νεότερα και τα σύγχρονα –ακόμη περισσότερο– δράματα περιέχουν πάντοτε περισσότερες ή λιγότερες σκηνοθετικές οδηγίες, δηλαδή οδηγίες εκ μέρους του ίδιου του συγγραφέα για το πώς πρέπει να σκηνοθετηθεί το έργο. Σε παλαιότερους συγγραφείς, όπως ο Σαίξπηρ, οι σκηνοθετικές οδηγίες είναι εξαιρετικά λιτές, θα μπορούσε μάλιστα να πει κανείς ότι είναι και ελλειπτικές· επισημαίνουν συνήθως τον τόπο της δράσης, σπάνια τον χρόνο, τα εκάστοτε πρόσωπα που εμφανίζονται επί σκηνής (συνήθως όχι όλα) και επισημαίνουν επίσης –όχι πάντοτε όμως– τις εισόδους και τις εξόδους των προσώπων. Για παράδειγμα στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης του *Άμλετ*, η μόνη σκηνοθετική οδηγία που υπάρχει στο κείμενο είναι: *Μπαίνουν ο Μπαρνάρντο και ο Φρανσίσκο, δύο φρουροί.*

Αρκετοί μεταγενέστεροι θεατρικοί συγγραφείς είναι πολύ πιο γενναιόδωροι με τις σκηνοθετικές τους οδηγίες, έως και φλύαροι· αν πούμε, ο Ευγένιος Ο΄Νηλ χρησιμοποιεί στα έργα του σκηνοθετικές οδηγίες που μερικές φορές εκτείνονται σε δύο, σε τρεις σελίδες, μπορεί και παραπάνω, και περιγράφουν εξονυχιστικά το σκηνικό, τα χαρακτηριστικά και την έκφραση των προσώπων και χίλια-δυο άλλα πράγματα.



Αντίθετα, στο αρχαίο δράμα σκηνοθετικές οδηγίες απλώς δεν υπάρχουν. Είναι σπανιότατες οι περιπτώσεις στις οποίες συναντούμε στο κείμενο λέξεις που θα μπορούσαν να είναι σκηνοθετικές οδηγίες. (Και να πούμε εδώ εν παρενθέσει ότι ο αρχαίος τεχνικός όρος είναι **παρεπιγραφή** για τις σκηνικές οδηγίες). Αλλά δεν είναι βέβαιο αν αυτές προέρχονται από τον ίδιο τον συγγραφέα ή αν πρόκειται για παρεμβολές μεταγενέστερων σκηνοθετών ή ηθοποιών ή παραγωγών οι οποίες απλώς έτυχε να παρεισφρήσουν στο παραδεδομένο κείμενο των τραγωδιών.

Υπάρχει ένα τουλάχιστον παράδειγμα παρεπιγραφής που φαίνεται να είναι γνήσια, δηλαδή να προέρχεται πιθανότατα από τον ίδιο τον Αισχύλο, και αυτό το παράδειγμα παρεπιγραφής το βρίσκουμε στην αρχή των *Ευμενίδων*. Εκεί οι Ερινύες εμφανίζονται κοιμισμένες πάνω στην ορχήστρα του θεάτρου και στο όνειρό τους βλέπουν το φάντασμα της σκοτωμένης Κλυταιμνήστρας – την Κλυταιμνήστρα τη βλέπουμε εμείς ενώπιόν μας, βλέπουμε δηλαδή μπροστά μας το όνειρο που βλέπουν οι κοιμισμένες Ερινύες. Και το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας τις καλεί, καλεί τις Ερινύες να ξυπνήσουν επιτέλους και να καταδιώξουν τον Ορέστη που τους έχει ξεφύγει. Κάποια στιγμή οι Ερινύες αρχίζουν σιγά-σιγά και απρόθυμα να ξυπνούν από τον βαρύ τους ύπνο και βγάζουν μικρές άναρθρες κραυγές, σαν τα βογγητά που βγάζει κάποιος ο οποίος με το ζόρι καταφέρνει ή προσπαθεί να ξυπνήσει. Οι κραυγές αυτές επισημαίνονται στο αρχαίο κείμενο με τις περιγραφικές λέξεις, τις παρεπιγραφές *μυγμός* (με ύψιλον), που σημαίνει τον ήχο «μμμμμ» που κάνει κάποιος που προσπαθεί να ξυπνήσει αλλά δεν πολυθέλει. Περιγράφονται επίσης με την παρεπιγραφή *ώγγμός*, δηλαδή το βογγητό «ωωωω». Μάλιστα, λίγο πριν να ξυπνήσουν εντελώς οι Ερινύες από τον βαθύ ύπνο, το κείμενο παραδίδει την παρεπιγραφή *μυγμός διπλοῦς οξύς*, δηλαδή διπλό μουγκρητό ή βογγητό οξύφωνο. Μια παρεπιγραφή που είναι τόσο συγκεκριμένη που μάλλον ανάγεται στον ίδιο τον Αισχύλο – δεν φαίνεται δηλαδή πιθανό ένας μεταγενέστερος σκηνοθέτης να συνήγαγε από τα δεδομένα του κειμένου μια σκηνοθετική οδηγία τόσο συγκεκριμένη και τόσο ακριβή.

Υπάρχουν μερικές ακόμη τέτοιες περιπτώσεις παρεπιγραφών στα κείμενα των αρχαίων τραγικών, αλλά –όπως είπα και πριν– αυτές είναι αφενός ολιγάριθμες και αφετέρου αβέβαιης γνησιότητας. Κατά τ' άλλα, όπως είπαμε, στο αρχαίο δράμα οι σκηνοθετικές οδηγίες απουσιάζουν. Η σκηνική δράση, οι κινήσεις των ηθοποιών, οι είσοδοι των ηθοποιών, οι έξοδοί τους είναι πράγματα τα οποία πρέπει εμείς να τα συναγάγουμε από το ίδιο το κείμενο κατ' ανάγκη, δηλαδή από τα λόγια που εκφωνούν οι ηθοποιοί. Και πράγματι το δραματικό κείμενο σε πολλές περιπτώσεις περιέχει (υπαινικτικές, όχι ρητές) υποδηλώσεις της σκηνικής δράσης. Για παράδειγμα, όταν μπαίνει στον σκηνικό χώρο ένα καινούργιο πρόσωπο, η άφιξή του συνήθως αναγγέλλεται από κάποιον που βρίσκεται επί σκηνής· συνήθως από τον Χορό του δράματος, ο οποίος χρησιμοποιεί λίγο πολύ τυποποιημένες, στερεότυπες φράσεις του τύπου: «Αλλά να, βλέπω τον Κρέοντα που έρχεται από μακριά στεφανωμένος» στον *Οιδίποδα Τύραννο* ή «Αλλά να, βλέπω τον Οδυσσέα που έρχεται να αναγγείλει κάποια καινούργια είδηση» στην *Εκάβη* του Ευριπίδη.

Σε άλλες περιπτώσεις το ίδιο το δραματικό κείμενο επεξηγεί περιγραφικά μια κίνηση ή μια χειρονομία η οποία δεν θα ήταν εύκολο να γίνει αντιληπτή από το κοινό ενός μεγάλου υπαίθριου θεάτρου. Να θυμίσουμε ότι το Θέατρο του Διονύσου χωρούσε ίσως 15 με 20



χιλιάδες θεατές. Σκεφτείτε: μέσα σ' αυτό το μεγάλο θέατρο, οι θεατές που κάθονταν σε θέσεις απομακρυσμένες από τον σκηνικό χώρο θα δυσκολεύονταν μάλλον να διακρίνουν λεπτές κινήσεις ή χειρονομίες. Οι Έλληνες δραματουργοί ευτυχώς είχαν ιδιαίτερα οξυμμένη αίσθηση των δυνατοτήτων αλλά και των περιορισμών του θεατρικού χώρου κι έτσι φρόντιζαν να λαμβάνουν υπόψη και τέτοιους πρακτικούς παράγοντες στη σύνθεση των έργων τους· παράγοντες που δεν είναι αμέσως προφανείς σε κάποιον όπως εμείς σήμερα, που διαβάζουμε τις τραγωδίες κυρίως ως κείμενα.

Ένα τέτοιο παράδειγμα έχουμε στην *Εκάβη* του Ευριπίδη. Εκεί, ο Οδυσσέας μόλις έχει ανακοινώσει την απόφαση του ελληνικού στρατού να θυσιάσουν την Πολυξένη, την κόρη της Εκάβης, για να εξευμενίσουν την ψυχή του νεκρού Αχιλλέα. Η Εκάβη παρακινεί την κόρη της την Πολυξένη να πέσει ικέτισσα στα πόδια του Οδυσσέα, μήπως και καταφέρει να κινήσει τον οίκτο του και να σώσει τη ζωή της. Η Πολυξένη στρέφεται προς τον Οδυσσέα και του λέει τα εξής:

ΠΟΛ.: Σε βλέπω, Οδυσσέα, που κρύβεις το δεξί σου χέρι κάτω από τον μανδύα σου, σε βλέπω που γυρίζεις το πρόσωπό σου από την άλλη μεριά, για να μην σου αγγίξω τα γένια.

Τι σημαίνει τώρα αυτή η περιγραφόμενη κίνηση του Οδυσσέα; Ο ικέτης που κατάφερνε να αγγίξει το χέρι ή το σαγόνι του ικετευόμενου προσώπου ήταν αυτομάτως ιερός. Αν ο αποδέκτης της ικεσίας καταπατούσε τα δικαιώματα του ικέτη και απέρριπτε ή αγνοούσε την ικεσία του, η ασεβής πράξη του θα προκαλούσε την οργή των θεών. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Οδυσσέας κάνει ό,τι μπορεί για να μην τον αγγίξει η ικέτισσα Πολυξένη. Είναι λοιπόν σαφές ότι οι κινήσεις αυτές του Οδυσσέα έχουν κορυφαία θεατρική σημασία, έχουν μια σημασία που είναι απαραίτητο να την αντιληφθεί ολόκληρο το ακροατήριο. Ωστόσο μην ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στον πλατύ και ανοιχτό χώρο του αρχαίου θεάτρου, όπου δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι όλοι οι θεατές, ακόμα και όσοι κάθονται στα πάνω καθίσματα, θα μπορούσαν να διακρίνουν αυτή την κίνηση του Οδυσσέα (το ότι αποστρέφει το πρόσωπό του ή το ότι κρύβει το χέρι του κάτω από τον μανδύα του) και να αντιληφθούν και τη σημασία της. Γι' αυτό και ο Ευριπίδης φροντίζει να βάλει στο στόμα της Πολυξένης λόγια, που αφενός περιγράφουν αυτές ακριβώς τις κινήσεις και χειρονομίες του Οδυσσέα και αφετέρου διευκρινίζουν, για χάρη του κοινού, τη σημασία τους.

Παρόμοιες περιγραφές της σκηνικής δράσης έχουμε και σε περιπτώσεις στις οποίες η περιγραφόμενη δράση ήταν πολύ δύσκολο, για πρακτικούς λόγους, να παρασταθεί επί σκηνής με ρεαλιστικό και αληθοφανή τρόπο. Στην *Ελένη* του Ευριπίδη, για παράδειγμα, η Ελένη που, όπως θυμόμαστε, δεν πήγε ποτέ στην Τροία, αλλά βρισκόταν όλον αυτό τον καιρό στην Αίγυπτο, βλέπει ξαφνικά μπροστά της έναν ναυαγό με τρομακτική όψη· ο ναυαγός είναι ο άντρας της ο Μενέλαος, αλλά η ίδια δεν τον έχει αναγνωρίσει ακόμα. Η Ελένη αποφασίζει να τρέξει γρήγορα για να προστατευθεί και να πάει να προσπέσει κι αυτή ικέτισσα στο γειτονικό μνήμα του Πρωτέα. Λέει λοιπόν τα ακόλουθα λόγια στον εαυτό της:

ΕΛΕΝ.: Πρέπει να τρέξω αμέσως σαν γοργοπόδαρο πουλάρι ή σαν μαινάδα και ν' αγκαλιάσω το μνήμα. Άγρια μορφή έχει αυτός που με κυνηγά για να με πιάσει.

Και ο Μενέλαος της απαντά:



MEN.: Εσύ που με τρομερό διασκελισμό –*ῥεγμα δεινόν*– αγωνίζεσαι για να φτάσεις στου τάφου το βάθρο, περίμενε, μη φεύγεις.

Όπως είναι προφανές, ο υποκριτής που υποδυόταν την Ελένη δεν ήταν δυνατόν να κινηθεί κυριολεκτικά σαν γοργοπόδαρο πουλάρι με τρομερό διασκελισμό. Μην ξεχνάμε ότι ο ηθοποιός φορούσε βαριά σκευή, βαριά ενδύματα, ογκώδες προσωπίο το οποίο ασφαλώς θα έκανε αδύνατη μια τόσο έντονη και γρήγορη κίνηση. Εξάλλου, ο υποκριτικός κώδικας του αρχαίου θεάτρου ευνοούσε το στυλιζαρισμένο παίξιμο και αποθάρρυνε τις υπερβολικές και έντονες κινήσεις. Θυμάστε ότι ο παλιός ηθοποιός Μυννίσκος κατηγορούσε τον νεότερο ηθοποιό Καλλιπίδη ότι είναι πίθηκος, ότι κάνει δηλαδή υπερβολικές κινήσεις. Η περιγραφή λοιπόν της έντρομης φυγής της Ελένης δεν είναι ένδειξη για το πώς πραγματικά κινούνταν στον σκηνικό χώρο ο υποκριτής· αντίθετα ο σκοπός αυτής της περιγραφής είναι να ειδοποιήσει το θεατρικό κοινό και να του υποβάλει την ιδέα ότι έπρεπε να φανταστούν έντονη και γοργή κίνηση εκεί που δεν έβλεπαν στην πραγματικότητα παρά τις μάλλον αργές και μετρημένες κινήσεις του ηθοποιού που υποδυόταν την Ελένη.



3.2 Η δραματουργία του Αισχύλου

V3.2.1 Αισχύλος: Σύντομα βιογραφικά και εργογραφικά (10')

https://youtu.be/_zQGWG1g0DM

απομαγνητοφώνηση Mirella / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Στο δεύτερο μέρος αυτής της εβδομάδας μαθημάτων θα μιλήσουμε αρκετά αναλυτικά για τον Αισχύλο, για το δραματικό του έργο και βεβαίως για τη συμβολή του στη δραματουργία όχι μόνο της ελληνικής αρχαιότητας αλλά και στην παγκόσμια δραματουργία.

Ο Αισχύλος είναι ο αρχαιότερος δραματικός συγγραφέας του οποίου έργα σώζονται ως τις μέρες μας. Ήδη στην αρχαιότητα θεωρούνταν ως ο κορυφαίος εκπρόσωπος και μάλιστα ο δημιουργός της τραγωδίας· όχι βέβαια επειδή κυριολεκτικά δημιούργησε την τραγωδία: δεν ήταν κυριολεκτικά ο πρώτος τραγικός ποιητής (υπήρχαν κι άλλοι πριν από αυτόν, όπως ο Φρύνιχος για παράδειγμα), αλλά επειδή έδωσε στην τραγωδία το ύψος και το μέγεθος που χαρακτηρίζουν, έκτοτε, σταθερά αυτό το θεατρικό είδος. Στους *Βατράχους* του, ο Αριστοφάνης βάζει τον Χορό του δράματος να απευθύνεται στον Αισχύλο (ή μάλλον στο φάντασμα του Αισχύλου, που βρίσκεται στον Κάτω Κόσμο) και να του μιλάει με τα ακόλουθα λόγια· παραθέτω και πάλι τη μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου:

ΧΟΡ.: Ω που απ' όλους τους Έλληνες πρώτος εσύ
μεγαλόπρεπα πύργωσες λόγια
και στη φράση έχεις δώσει μορφή τραγική,
τον κρουνό σου άνοιξέ τον με θάρρος.

Αυτό που ο Σταύρου αποδίδει ως «μορφή τραγική», ο Αριστοφάνης το ονομάζει στο πρωτότυπο κείμενο *τραγικὸν λῆρον*, τραγική φλυαρία, δηλαδή τραγικά φληναφήματα. Είναι μία, φαινομενικά μόνο, απαξιωτική φράση, η οποία όμως έχει αρκετά διαφορετικό περιεχόμενο – θα το δούμε αυτό στη συνέχεια του μαθήματος.

Ο Αισχύλος γεννήθηκε στην Ελευσίνα γύρω στο 525 π.Χ. (δεν γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία) και πέθανε όχι στην Ελευσίνα ούτε στην Αθήνα αλλά στη Σικελία· συγκεκριμένα στη Γέλα της Σικελίας το 456/5 π.Χ. Πολέμησε στη μάχη του Μαραθώνα το 490 π.Χ. και ίσως να πολέμησε στη ναυμαχία της Σαλαμίνας μια δεκαετία αργότερα, δηλαδή την ίδια ναυμαχία στην οποία γνωρίζουμε ότι σκοτώθηκε ο αδελφός του, ο Κυνέγειρος²², και την ίδια ναυμαχία την οποία ο Αισχύλος περιγράφει με αλησμόνητο τρόπο στους *Πέρσες* του, έργο του 472 π.Χ. Οι *Πέρσες* είναι –υπενθυμίζω– το αρχαιότερο σωζόμενο έργο του Αισχύλου και η αρχαιότερη σωζόμενη αρχαία τραγωδία, γενικά. Ο Αισχύλος σταδιοδρόμησε στην Αθήνα, όπου συμμετείχε για πρώτη φορά στους δραματικούς αγώνες το 499 π.Χ. και κέρδισε δεκατρείς συνολικά νίκες· σταδιοδρόμησε όμως και στη Σικελία ως προσκεκλημένος του Ιέρωνα, του τυράννου της ελληνικής αποικίας των Συρακουσών.

²² Ο Κυνέγειρος σκοτώθηκε στη μάχη του Μαραθώνα (διόρθωση του κ.Λιαπή)



Όπως είδαμε νωρίτερα –και το επισημάναμε πολλές φορές– οι τραγικοί ποιητές συμμετείχαν στους δραματικούς αγώνες με μία τραγική τριλογία (δηλαδή τρεις τραγωδίες) και ένα σατυρικό δράμα ο καθένας· αυτό συνέβαινε συνήθως, όχι όμως πάντα. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι τραγικές τριλογίες του Αισχύλου καθώς και το σατυρικό δράμα που ολοκλήρωνε την τετραλογία είχαν κοινό και ενιαίο θέμα, με την έννοια ότι παρουσίαζαν διαδοχικά στάδια του ίδιου μύθου. Μια τέτοια περίπτωση ήταν η Λυκούργεια τετραλογία, η οποία αποτελούνταν φυσικά από τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, τα οποία πραγματεύονταν με χρονική διαδοχή τη σύγκρουση ανάμεσα στον βασιλιά της Θράκης Λυκούργο και στον θεό Διόνυσο, ο οποίος κατορθώνει να εγκαθιδρύσει τη λατρεία του στη Θράκη, παρά την αντίσταση που του είχε προβάλει ο βασιλιάς Λυκούργος. Έχουμε δηλαδή εδώ ένα μοτίβο παραπλήσιο με αυτό που θα βρούμε μερικές δεκαετίες αργότερα στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, όπου ο Διόνυσος επιβάλλει τελικά τη λατρεία του παρά την αντίσταση του βασιλιά της Θήβας, στην προκειμένη περίπτωση, του Πενθέα.

Εκτός από τη Λυκούργεια τετραλογία, στην οποία είδαμε ότι υπάρχει θεματική σύνδεση μεταξύ των επιμέρους δραμάτων, παρόμοια θεματική σύνδεση έχουμε και στις τρεις τραγωδίες της *Ορέστειας* – της μοναδικής σωζόμενης τριλογίας του αρχαίου δράματος. Οι επιμέρους τραγωδίες που συναπαρτίζουν αυτή την τριλογία είναι ως γνωστόν: ο *Αγαμέμνων*, οι *Χοηφόροι* και οι *Ευμενίδες*· το σατυρικό δράμα που ολοκλήρωνε την τετραλογία, ο *Πρωτεύς*, έχει χαθεί. Στον *Αγαμέμνονα*, ο βασιλιάς του Άργους επιστρέφει από την Τροία και δολοφονείται από τη γυναίκα του, την Κλυταιμνήστρα. Στο δεύτερο έργο της τριλογίας, ο Ορέστης, ο γιος του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, πολλά χρόνια μετά, επιστρέφει στο Άργος για να πάρει εκδίκηση: να σκοτώσει τη μητέρα του και τον εραστή της, τον Αίγισθο. Έχουμε δηλαδή εδώ το δεύτερο στάδιο της ιστορίας που ξεκίνησε με το πρώτο έργο της τριλογίας, τον *Αγαμέμνονα*. Η ιστορία ολοκληρώνεται στο τρίτο έργο της τριλογίας, τις *Ευμενίδες*, όπου ο Ορέστης καταδιώκεται από τις Ερινύες (τους δαίμονες της εκδίκησης που τιμωρούν τους φονιάδες), αλλά αθώνεται σε δίκη στον Άρειο Πάγο της Αθήνας. Δεν θα πούμε περισσότερα πράγματα για την *Ορέστεια* εδώ, γιατί θα έχουμε την ευκαιρία να σχολιάσουμε αναλυτικότερα την τριλογία αυτή σε μεταγενέστερο μάθημα.

Να πούμε δυο λόγια για τη σκηνική παρουσίαση των έργων του Αισχύλου. Στα πρωιμότερα έργα του Αισχύλου, στα παλαιότερα δηλαδή έργα (τους *Πέρσες*, τους *Επτά επί Θήβας* και τις *Ικέτιδες*), μπορούμε από το ίδιο το κείμενο να συναγάγουμε ότι για τα έργα αυτά απαιτούνταν μόνο δύο ηθοποιοί για την ερμηνεία όλων των ρόλων. Επίσης, πάλι με βάση τα δεδομένα του δραματικού κειμένου, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι για τη δράση των έργων αυτών φαίνεται ότι δεν απαιτούνταν το σκηνικό οικοδόμημα, η σκηνή – δηλαδή η σκηνή δεν ενσωματωνόταν στη δράση των έργων, με την έννοια ότι δεν αναπαρίστανε κάποιο οικοδόμημα (ναό, ανάκτορο ή οτιδήποτε άλλο) που ήταν απαραίτητο για τη σκηνική δράση. Είναι ωστόσο βέβαιο ότι η σκηνή αποτέλεσε τμήμα του δραματικού ιστού του έργου σε ένα μεταγενέστερο έργο του Αισχύλου, στην *Ορέστεια* –για την οποία ήδη μιλήσαμε–, έργο του 458 π.Χ. Εκεί η σκηνή (το σκηνικό οικοδόμημα) αναπαριστάει στα δύο πρώτα έργα της τριλογίας το ανάκτορο των Ατρείδων στο Άργος, ενώ στο τρίτο έργο, τις *Ευμενίδες*, η σκηνή αναπαριστάει πρώτα τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς, και έπειτα, όταν η



δράση μεταφέρεται από τους Δελφούς στην Αθήνα, η σκηνή αναπαριστάνει τον ναό της Αθηνάς Πολιάδος στην Ακρόπολη.

Σε όλα τα έργα του Αισχύλου ο Χορός έχει ευρεία λειτουργία και κεντρική σημασία. Ο Χορός βέβαια –ως γνωστόν– είναι μία συλλογική οντότητα: είναι μία ομάδα ανθρώπων η οποία δρα και μιλάει και ψάλλει ως σύνολο. Ωστόσο στον Αισχύλο ο Χορός έχει διακριτό χαρακτήρα και σαφώς προσδιορισμένη ταυτότητα, ενώ τα άσματα του και υπογραμμίζουν αλλά και διαφωτίζουν τις βαθύτερες ηθικές ή ιδεολογικές συγκρούσεις που αποτελούν την κινητήρια δύναμη των έργων. Μάλιστα, ο Χορός του Αισχύλου έχει σε αρκετές περιπτώσεις ουσιαστική και πραγματική εμπλοκή στη θεατρική δράση και λειτουργεί, κατά κάποιον τρόπο, σαν ένα επιπλέον πρόσωπο του έργου. Για παράδειγμα, στις *Ικέτιδες* ο Χορός των Δαναΐδων ή στις *Ευμενίδες* ο Χορός των Ερινύων είναι στην ουσία οι πρωταγωνιστές των έργων, καθώς κατευθύνουν την εξέλιξη της δράσης· ενώ στις *Χοηφόρους* ο Χορός των Αργείων γυναικών μπορεί να μην έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά έχει ουσιαστική συμβολή στη δράση, διότι, ως πούμε, συνωμοτεί με τον Ορέστη για να εξασφαλίσει ότι ο Αίγισθος θα βρεθεί άοπλος απέναντι στον εκδικητή Ορέστη.

Όπως θα δούμε αργότερα, ο κεντρικός και ουσιοδέστατος ρόλος που έχει ο Χορός στον Αισχύλο διατηρείται, ίσως σε μικρότερη κλίμακα, στον Σοφοκλή, αλλά αρχίζει και φθίνει στον Ευριπίδη όπου ο Χορός θα λέγαμε ότι σιγά-σιγά αποστασιοποιείται ή αποσπάται από τη δράση των έργων· δεν έχει τόσο άμεση ανάμειξη σε αυτήν –είναι κάτι που το παρατηρεί και ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* αυτό– φτάνοντας μάλιστα σε σημείο να ψάλλει άσματα τα οποία καμιά φορά δεν έχουν καν άμεση ή προφανή σχέση με τη δράση του έργου. Αυτά όμως είναι θέματα τα οποία θα θίξουμε σε μεταγενέστερο μάθημα.

V3.2.2 Η κοσμοθεωρία της αισχυλικής δραματουργίας (6΄)

<https://youtu.be/AeUOK6wnYeQ>

απομαγνητοφώνηση *Asimonia* / αντιπαραβολή *MentekidisGiorgos*

Στο βίντεο αυτό θα πούμε λίγα λόγια για την κοσμοθεωρία της δραματουργίας του Αισχύλου. Στα έργα του Αισχύλου κυριαρχεί η αναμέτρηση των ηρώων με εξωανθρώπινες δυνάμεις, με δυνάμεις που βρίσκονται πέρα και έξω από τον άνθρωπο: τους θεούς, τη μοίρα, την προγονική ενοχή, ακόμη και την ίδια την τάξη του σύμπαντος. Για παράδειγμα, στους *Επτά επί Θήβας* οι δύο γιοι του Οιδίποδα, ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης, καταλήγουν να σκοτώσουν ο ένας τον άλλον, εκπληρώνοντας την κατάρα του νεκρού πατέρα τους αλλά και την αυτοκαταστροφική μοίρα που κατατρέχει το γένος τους ήδη από πολλές γενιές πριν. Στον *Αγαμέμνονα*, ο Χορός επανέρχεται διαρκώς στο θέμα της παντοδυναμίας του Δία: ο Δίας, λένε, είναι ο ύψιστος εγγυητής της καθολικής τάξης και του οικουμενικού δικαίου· ο Δίας είναι ο απόλυτος εξουσιαστής του σύμπαντος· ο Δίας είναι η πρωταρχική αιτία για καθετί που συμβαίνει στον κόσμο· ο Δίας είναι αυτός που θεμελίωσε τον πανανθρώπινο νόμο *πάθει μάθος* (δηλαδή, σε ελεύθερη παράφραση: κατακτούμε τη γνώση μόνο υποφέροντας), όπως επίσης και τον νόμο *δράσαντα παθεῖν* (δηλαδή όποιος έπραξε –άνομα– πρέπει να υποστεί τις συνέπειες των πράξεών του, να υποφέρει για τις πράξεις του). Αυτό το τελευταίο σημείο



είναι διαφωτιστικό και για μια άλλη πτυχή της κοσμοθεωρίας του Αισχύλου: την αντίληψη δηλαδή ότι πράξεις, παραλείψεις, αποφάσεις ή απερισκεψίες του παρελθόντος στοιχειώνουν το παρόν και οδηγούν αναπόδραστα σε τραγικά δεινά.

Ωστόσο, δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η κοσμοθεωρία του Αισχύλου είναι αποκλειστικά αρνητική και απαισιόδοξη. Ακόμη και τα πιο φρικτά εγκλήματα, ακόμη και οι πιο οικτροί θάνατοι, που ενδέχεται να επηρεάζουν ακόμη και αθώους ανθρώπους, αποδεικνύεται ότι εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο θεοδικίας, δηλαδή υπηρετούν ένα σχέδιο των θεών (που ενδεχομένως εμείς οι θνητοί δεν το αντιλαμβανόμαστε πάντα) το οποίο αποσκοπεί στην επικράτηση ή στη διατήρηση μιας καθολικής, οικουμενικής τάξης πραγμάτων. Αυτή η οικουμενική τάξη πραγμάτων χαρακτηρίζεται από εξισορρόπηση των αντιθέτων και από εναρμόνιση των αντιφάσεων. Αυτή την ιδέα της αμοιβαίας εξισορρόπησης των αντιθέτων η αρχαία ελληνική γλώσσα την εκφράζει με τον όρο *δίκη*. Τον όρο αυτό τον αποδίδουμε συχνά στα νέα ελληνικά με τη λέξη «δικαιοσύνη», αλλά στην πραγματικότητα το σημασιολογικό του πεδίο είναι πολύ πιο ευρύ και πολύ πιο σύνθετο. Η *δίκη* είναι ένας μηχανισμός που έχει ταυτόχρονα και ηθική και φυσική διάσταση· επικρατεί δηλαδή σε ολόκληρο το σύμπαν με την ισχύ ενός φυσικού νόμου, ο οποίος εγγυάται ότι κάθε ανισορροπία θα αποκατασταθεί, κάθε έγκλημα ή παράβαση θα βρει, τελικά, την τιμωρία του, κάθε υπέρβαση των ορίων θα προκαλέσει την οργή και την παρέμβαση του Δία.

Για τη θεοδικία του Αισχύλου είναι νομίζω ιδιαίτερα διαφωτιστικά –και θα πρέπει να τα ακούσουμε εν εκτάσει– όσα γράφει ο Γιώργος Σεφέρης στο δοκίμιό του *Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»* – μπορείτε να το διαβάσετε στον Β΄ τόμο των *Δοκιμών* του Σεφέρη· σημειωτέον ότι για τον Σεφέρη ο Αισχύλος ενσαρκώνει την πεμπτούσια της τραγικής αντίληψης για τον κόσμο· είναι ο κατεξοχήν, ο υπέρτατος τραγικός ποιητής. Λέει λοιπόν ο Σεφέρης στο δοκίμιό του:

Συλλογίζομαι κάποτε τὸν Αἰσχύλο, ὄχι τὸν Τιτάνα ἢ τὸν Κύκλωπα ποὺ θέλουν κάποτε νὰ μᾶς παρουσιάσουν, ἀλλὰ σὰν ἄνθρωπο ποὺ αἰσθάνεται καὶ ἐκφράζεται πολὺ κοντὰ μας, ποὺ δέχεται ἢ ἀντιδρᾷ στὰ φυσικὰ στοιχεῖα ὅπως ὄλοι μας. Συλλογίζομαι τὸν μηχανισμό τῆς δικαιοσύνης, ποὺ ἐκθέτει· αὐτὴ τὴν ἐναλλαγὴ τῆς ὕβρεως καὶ τῆς ἄτης, ποὺ δὲν ξέρεις ἂν εἶναι μόνο ἠθικός, ἂν δὲν εἶναι καὶ φυσικὸς νόμος. Ἐκατὸ χρόνια πρὶν –εννοεῖται ἑκατὸ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο–, ὁ Μιλήσιος Ἀναξίμανδρος πίστευε πὼς τὰ πράγματα πληρώνουν μὲ τὴ φθορὰ τὴν ἀδικία ποὺ κάνουν ὅταν ξεπεράσουν τὴν τάξη τοῦ χρόνου. Κι ἀργότερα ὁ Ἡράκλειτος – παραθέτει ἐδῶ ὁ Σεφέρης αυτολεξεί τὸ ἀπόσπασμα τοῦ Ἡρακλείτου: *Ἥλιος οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἐρινύες μιν δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσι*. Καὶ μεταφράζει ὁ Σεφέρης: Ὁ ἥλιος δὲν μπορεῖ νὰ ξεπεράσει τὰ μέτρα, εἰδεμὴ θὰ τονε βροῦν οἱ Ἐρινύες ποὺ βοηθοῦν τὴ Δικαιοσύνη.

Συνεχίζει ο Σεφέρης:

Οἱ Ἐρινύες θὰ κυνηγήσουν τὸν ἥλιο, καθὼς κυνήγησαν τὸν Ὀρέστη· γιὰ σκέψου αὐτοὺς τοὺς λώρους ποὺ δένουν τοὺς ἀνθρώπους μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς φύσης· αὐτὴ τὴν τραγωδία ποὺ εἶναι συνάμα φυσικὴ καὶ ἀνθρώπινη, αὐτὴ τὴν οἰκειότητα. Ἄν τὸ φῶς



γινότανε ξαφνικά Όρέστης; Είναι τόσο εύκολο, για σκέψου: αν τὸ φῶς τῆς ἡμέρας καὶ τὸ αἷμα τοῦ ἀνθρώπου ἦταν τὸ ἴδιο πράγμα;

V3.2.3 Αισχύλος: Γλώσσα και ὕφος (7')

<https://youtu.be/GyTz1baGHP0>

απομαγνητοφώνηση constant / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της θεατρικής γραφής του Αισχύλου είναι η υψηλή ποιητική γλώσσα και το περίτεχνο και συχνά σκοτεινό ὕφος, το γεμάτο με τολμηρούς νεολογισμούς, με καινοφανείς σύνθετες ή πολυσύνθετες λέξεις, με δύο ή τρία συνθετικά δηλαδή, ένα ὕφος που έχει σαν βασικό γνώρισμά του την περίπλοκη και δυσνόητη σύνταξη.

Μελέτες σύγχρονων φιλόλογων, ας πούμε του Τόνι Ροντλέκι (A. J. Rodlecki) και άλλων, έχουν δείξει ότι τα έργα του Αισχύλου έχουν πολύ μεγαλύτερη αναλογία σύνθετων λέξεων από ό,τι τα έργα των άλλων τραγικών. Συχνά μάλιστα τέτοιες σύνθετες λέξεις, που είναι κυρίως επίθετα, συσσωρεύονται αθροιστικά σε στενή αλληλουχία η μία με την άλλη, δημιουργώντας μια εντύπωση ανυπέβλητου έως και συντριπτικού όγκου και μεγέθους. Για να δώσουμε μια ιδέα πολύ αμυδρή αυτής της υφολογικής τεχνικής του Αισχύλου, αρκεί να δούμε μόνο δύο στίχους από τις *Χοηφόρους* στο πρωτότυπο [Εικ. 01:10]. Θα δείτε να εμφανίζονται οι δύο αυτοί στίχοι στην οθόνη σας, οι στίχοι έχουν ως εξής:

ἀπρικτόπληκτα πολυάλακτα δ' ἦν ἰδεῖν
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα.

Δεν είναι ανάγκη να γνωρίζει κανείς αρχαία ελληνικά, για να αντιληφθεί τον όγκο και τη μεγαλοπρέπεια που δημιουργεί αυτή η καταγιστική αλληλουχία σύνθετων ή πολυσύνθετων επιθέτων. Ήδη οι αρχαίοι κριτικοί χρησιμοποιούσαν τους όρους *όγκος*, *στόμφος*, *μέγεθος*, *μεγαλοπρέπεια* και άλλους συναφείς, για να περιγράψουν το ὕφος του Αισχύλου. Άλλωστε ήδη σε ένα απόσπασμα από τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη που είδαμε πριν από λίγο, ο ποιητής σατιρίζει, όπως θυμάστε, καλοκάγαθα τη γλώσσα του Αισχύλου ως *τραγικὸν λῆρον*, δηλαδή τραγική, όπως είπαμε, φλυαρία, τραγικά φληναφήματα. Ενώ σε άλλο σημείο του ίδιου έργου ο Χορός του Αριστοφάνη περιγράφει το ὕφος του Αισχύλου ως τιτανικό. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα από τους *Βατράχους* πάλι στη μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου:

Λόγοι όπου σειούνται αλογόφουντες, όπως σε κράνη που αστράφτουν,
θα συγκρουστούν με περίτεχνα λόγια ποιητή κομψοτέχνη
—ο κομψοτέχνης ποιητής είναι ο Ευριπίδης, ο οποίος συναγωνίζεται για τα πρωτεία
με τον Αισχύλο—
που θ' αντικρούει αυτοδύναμου πλάστη τους στίχους,
σα θα ορμούν καλπάζοντας.
Πλούσια σα χαίτη μαλλιά θα ορθωθούν σ' εκείνού το κεφάλι,
κι άγρια τα φρύδια σουφρώνοντας, με βρουχητά θα πετάξει



τιτανικά, ξεκολλώντας τα ως να 'ναι μαδέρια,
λόγια στεριοκάρφωτα.

Όπως είναι φανερό, το ίδιο το ύφος που χρησιμοποιεί ο αριστοφανικός Χορός εδώ αναπαράγει τον όγκο και το μέγεθος και τη στεντόρεια μεγαλοστομία του αισχυλικού ύφους. Μέσα στην κωμική υπερβολή τους τα σχόλια του αριστοφανικού Χορού επιβεβαιώνουν ότι και για τους αρχαίους, όπως και για μας, το ύφος του Αισχύλου γινόταν αντιληπτό ως μεγαλόστομο, σεμνοπρεπές, υψηλό, τόσο που να δημιουργεί στους θεατές δέος ανάλογο με αυτό που νιώθει ένας πολεμιστής, όταν αντικρίζει στο πεδίο της μάχης τα τρομερά λοφία από τα κράνη του εχθρικού στρατού ή δέος ανάλογο με αυτό που θα ένιωθε ένας θνητός, αν έβλεπε μπροστά του τον ίδιο τον Δία. Η εικόνα, θυμάστε, του συνοφρυωμένου Αισχύλου με τα μαλλιά ορθωμένα στο κεφάλι παραπέμπει σε αντίστοιχες εικόνες του Δία στην *Ιλιάδα*.

Παρόμοια εντύπωση έχει προκαλέσει το ύφος του Αισχύλου όχι μόνο σε σύγχρονους μελετητές του έργου του αλλά και σε νεότερους και σύγχρονους λογοτέχνες. Έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσα γράφει η Βιρτζίνια Γουλφ (Virginia Woolf), η οποία γνώριζε αρχαία ελληνικά, σε ένα δοκίμιο που έχει ως τίτλο «Δεν ξέρουμε αρχαία ελληνικά», «Για την άγνοια των αρχαίων ελληνικών» (*On Not Knowing Greek*). Θα διαβάσω μερικά αποσπάσματα από αυτό το δοκίμιο σε δική μου μετάφραση. Κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις *Στιγμή* το 1998. Λέει η Βιρτζίνια Γουλφ:

Ο Αισχύλος κάνει τα μικρά του δράματα τρομακτικά τεντώνοντας την κάθε φράση μέχρι εκεί που δεν παίρνει άλλο, στέλνοντάς τα ν' αρμενίσουνε φορτωμένα μεταφορές, βάζοντάς τα ν' ανυψωθούν και να δρασκελίσουν, αόμματα και μεγαλόπρεπα, ολόκληρη τη σκηνή. Για να τα καταλάβουμε, δεν είναι τόσο απαραίτητο να καταλαβαίνουμε ελληνικά, όσο να καταλαβαίνουμε ποίηση. Είναι απαραίτητο να κάνουμε το επικίνδυνο άλμα στον αέρα δίχως εκείνο το στήριγμα των λέξεων που και ο Σαίξπηρ ζητάει από εμάς. Γιατί οι λέξεις, όταν έρχονται αντιμέτωπες με τέτοια συνθλιπτικά νοήματα, πρέπει να εξαντληθούν, να τις πετάξει ο άνεμος πέρα, και μόνον αν συναχτούν σε ομάδες, μεταδίδουν το νόημα που η καθεμιά τους χωριστά είναι πολύ αδύναμη να εκφράσει. Αν με ένα γοργό πέταγμα του νου τις συνδέσουμε μεταξύ τους, ενστικτωδώς καταλαβαίνουμε στη στιγμή το νόημά τους, αλλά δεν θα μπορούσαμε να ξανακεράσουμε το νόημα ετούτο στα αγγεία άλλων λέξεων.

Υπάρχει μια αμφισημία που είναι ένδειξη της πιο υψηλής ποιήσεως. Δεν μπορούμε ακριβώς να καταλάβουμε τι σημαίνει. Το νόημα υπερβαίνει, μόλις, τα όρια της γλώσσας. Είναι το νόημα που σε στιγμές καταπληκτικής έξαψης και έντασης το συλλαμβάνουμε στον νου μας δίχως λέξεις.

Ο Αισχύλος λοιπόν δεν πρόκειται να δώσει, όπως ο Σοφοκλής, τις λέξεις ακριβώς που θα μπορούσαν να είχαν προφέρει οι άνθρωποι, διευθετημένες απλώς με τέτοιο τρόπο, ώστε να έχουν μυστηριωδώς μια καθολική ισχύ, μια δύναμη συμβολική· ούτε και συνδυάζει τα ασύνδετα, όπως ο Ευριπίδης, διευρύνοντας έτσι τον μικρό του χώρο, καθώς ένα μικρό δωμάτιο διευρύνεται, αν βάλουμε καθρέφτες σε παράξενες γωνίες. Ο Αισχύλος με την τολμηρή και διαρκή χρήση μεταφορών θα διευρύνει και θα μας



δώσει όχι το πράγμα καθεαυτό, αλλά τον αναπαλμό και την αντανάκλαση του πράγματος αυτού μέσα στον νου του – κάτι που βρίσκεται αρκετά κοντά στο πρωτότυπο, ώστε να φωτίσει, και αρκετά μακριά του, ώστε να το ανυψώσει, να το διευρύνει και να το εκλαμπρύνει.

Θα έχουμε την ευκαιρία να μιλήσουμε αναλυτικότερα για τη γλώσσα και το ύφος του Αισχύλου, όταν θα εξετάσουμε την *Ορέστεια*.

V3.2.4 Αισχύλου Πέρσες (13')

<https://youtu.be/XSfDG1X2Pa4>

απομαγνητοφώνηση *krasisi* / αντιπαραβολή *Asimonia*

Στο τέλος του προηγούμενου βίντεο υποσχεθήκαμε ότι θα μιλήσουμε για την *Ορέστεια*, αλλά, πριν να σταθούμε στην ανάλυση αυτού του κορυφαίου έργου, θα πρέπει να πούμε λίγα λόγια για τους *Πέρσες*. Οι *Πέρσες* είναι από πολλές απόψεις ένα έργο μοναδικό. Είναι πρώτα απ' όλα το αρχαιότερο σωζόμενο δράμα του Αισχύλου, έπειτα το αρχαιότερο σωζόμενο δράμα γενικώς, και επίσης το μοναδικό σωζόμενο δράμα με ιστορικό θέμα – το θέμα του είναι, βεβαίως, η ήττα του περσικού στόλου με επικεφαλής τον Ξέρξη στη ναυμαχία της Σαλαμίνας το 480 π.Χ. Οι *Πέρσες* παραστάθηκαν το 472 π.Χ., δηλαδή μόλις 8 χρόνια μετά τα γεγονότα που εξιστορούνται στο έργο.

Οι *Πέρσες* του Αισχύλου δεν ήταν η πρώτη τραγωδία που καταπιάστηκε με το θέμα της περσικής ήττας στη Σαλαμίνα. Λίγα χρόνια νωρίτερα, το 476 π.Χ., ο τραγικός ποιητής Φρυνίχος είχε παρουσιάσει –στην Αθήνα πάλι, βεβαίως– το δράμα του *Φοίνισσαι* (γυναίκες από τη Φοινίκη), για το οποίο ορισμένοι αρχαίοι κριτικοί έλεγαν πως στάθηκε το πρότυπο των αισχυλικών *Περσών*. Ισχυρίζονταν μάλιστα ότι οι *Πέρσες* είναι απλώς παραλλαγή των *Φοινισσών*. Είναι αξιοσημείωτο ένα ιστορικό γεγονός (μία ιστορική λεπτομέρεια): ότι, δηλαδή, χορηγός για την παράσταση των *Φοινισσών* του Φρυνίχου –ο άνθρωπος που έδωσε τα χρήματα για να στηθεί αυτή η παράσταση– δεν ήταν άλλος από τον Θεμιστοκλή, δηλαδή τον ίδιο τον αρχηγό των ελληνικών δυνάμεων στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Δεν γνωρίζουμε άλλες λεπτομέρειες για αυτή τη χορηγία του Θεμιστοκλή, αλλά μπαίνει κανείς στον πειρασμό να υποθέσει –και φυσικά μόνο για υπόθεση πρόκειται– ότι ο Θεμιστοκλής έβλεπε την παράσταση των *Φοινισσών* σαν μια ευκαιρία, μια πρώτης τάξεως ευκαιρία, για να πανηγυρίσει, για να προβάλλει –αν θέλετε– δημόσια και ενώπιον αθηναϊκού και ξένου κοινού, τον θρίαμβό του, τον στρατιωτικό του θρίαμβο στη Σαλαμίνα. Οπότε είναι εύλογο να υποθέσουμε –αν και δεν γνωρίζουμε συγκεκριμένα στοιχεία– ότι οι *Φοίνισσες* του Φρυνίχου, από τις οποίες δεν μας σώζονται παρά ελάχιστοι στίχοι, είχαν χαρακτήρα πανηγυρικό και θριαμβικό – ήταν δηλαδή, τρόπον τινά, μία πλατφόρμα για να προβάλλει ο Θεμιστοκλής τον δικό του σημαντικότερο ρόλο στη νίκη κατά των Περσών.

Όποια κι αν είναι η αλήθεια, είτε ήταν οι *Φοίνισσες* του Φρυνίχου θριαμβικό έργο είτε όχι, το βέβαιο είναι ότι οι *Πέρσες* του Αισχύλου δεν είναι δράμα πατριωτικής θριαμβολογίας – κάθε άλλο μάλιστα. Το έργο εκτυλίσσεται στην πρωτεύουσα της Περσικής Αυτοκρατορίας,



τα Σούσα, και η ήττα του περσικού στόλου παρουσιάζεται από την οπτική γωνία όχι των νικητών (των Ελλήνων), αλλά των ηττημένων (των Περσών). Οπωσδήποτε, εξάιρεται το ελληνικό ιδεώδες της ελευθερίας –ο Χορός λέει²³ ότι οι Έλληνες «δεν είναι ούτε δούλοι ούτε υπήκοοι κανενός»– και το ελληνικό ιδεώδες της ελευθερίας αντιδιαστέλλεται (στο έργο αυτό) προς τον ανατολικό δεσποτισμό. Επίσης, εξάιρεται και το στρατηγικό δαιμόνιο του Θεμιστοκλή, ο οποίος έστειλε στον Ξέρξη έναν δήθεν αυτόμολο Έλληνα για να του μεταφέρει την ψεύτικη είδηση πως οι Έλληνες ετοιμάζονταν να αποχωρήσουν· αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο Ξέρξης να βιαστεί να επιτεθεί και να εγκλωβίσει έτσι τις ναυτικές δυνάμεις του στη στενή λωρίδα θάλασσας ανάμεσα στη Σαλαμίνα, στην Ψυττάλεια και στην ακτή της Αττικής. Παρ' όλα αυτά, το συγκινησιακό βάρος του έργου δεν εστιάζεται στον θρίαμβο των Ελλήνων αλλά στη συντριβή των Περσών και στον αντίκτυπο που είχε αυτή η συντριβή στην ίδια την Περσία.

Εδώ ο Αισχύλος χρησιμοποιεί μια αγαπημένη του τεχνική, την οποία βρίσκουμε σε πολλά δράματά του – θα το δούμε και με αφορμή την *Ορέστεια*. Η τεχνική αυτή συνίστατο στο εξής: Ένα χαρακτηριστικό μοτίβο, ένα λάιτ μοτίφ²⁴ θα λέγαμε, διατρέχει ολόκληρο το έργο και επανέρχεται, ίσως παραλλαγμένο, σε κρίσιμα σημεία του έργου, για να αναδείξει εσωτερικές διασυνδέσεις και αντιστοιχίες μεταξύ απομακρυσμένων σημείων του έργου, διασυνδέσεις και αντιστοιχίες οι οποίες διαφορετικά δεν θα ήταν τόσο προφανείς. Στην περίπτωση των *Περσών*, ένα από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα είναι η ονομαστική καταρίθμηση των αρχηγών της περσικής εκστρατευτικής δύναμης. Πρόκειται για έναν εκτενή κατάλογο ονομάτων που μόνο με το μέγεθός του προκαλεί συναισθήματα δέους για τη συντριπτική υπεροπλία των Περσών. Μια πρώτη μορφή αυτού του καταλόγου δίνεται στην Πάροδο του έργου. Παραθέτω το σχετικό χωρίο στην Πάροδο στη μετάφραση του Πάνου Μουλλά:

Να ο Αμίστρης και ο Αρταφέρνης
και ο Μεγαβάτης και ο Αστάσπης,
αρχηγοί των Περσών, βασιλιάδες
υπάκουοι στον Μεγάλο Βασιλιά,
οδηγούν αμέτρητες στρατιές,
ανίκητοι τοξότες, καβαλάρηδες,
στην όψη φοβεροί, στη μάχη τρομεροί
με την παλικαριά τους,
κι ο Αρτεμβάρης στ' άλογο καβάλα
και ο Μασίστρης και ο Ιμαίος,
τοξότης διαλεχτός, κι ο Φαρανδάκης
κι ο αλογολάτης ο Σοσθάνης.

Και ο κατάλογος αυτός με την παράθεση των ονομάτων συνεχίζεται για μερικούς ακόμη στίχους, υποβάλλοντας έτσι την αίσθηση μιας αναρίθμητης και ανίκητης στρατιωτικής υπερδύναμης. Όταν όμως, 250 στίχους αργότερα, έρχεται η ώρα να ακουστεί η αγγελία της

²³ Διόρθωση του κ. Λιαπή

²⁴ < γερμ. Leitmotiv



περσικής συντριβής στη Σαλαμίνα, το μοτίβο της απαρίθμησης των πολεμιστών αποκτά έναν χαρακτήρα πολύ πιο δυσοίωνα. Λέει τα εξής ο Πέρσης αγγελιαφόρος που έφερε την είδηση της καταστροφής (παραθέτω πάλι τη μετάφραση του Μουλλά):

ΑΓΓ.: Μα ο Αρτεμβάρης, αρχηγός μυρίων ιππέων,
νεκρός χτυπιέται στις σκληρές ακτές των Σιληνών.
Από κοντάρι χτυπημένος ο χιλιάρχος ο Δαδάκης
έπεσε απ' το καράβι του με ανάλαφρο άλμα.
Ο ήρωας των Βακτρίων ο Τενάγων
στοιχειώνει του Αίαντα το νησί το θαλασσοδαρμένο.
Ο Λίλαιος, ο Αρσάμης και ο Αργήστης
και οι τρεις τους, άψυχα κορμιά, χτυπάν τις ξέρες.

Και ούτω καθεξής – η απαρίθμηση αυτή των επώνυμων Περσών που βρήκαν τον θάνατο στη Σαλαμίνα συνεχίζεται για αρκετούς ακόμη στίχους.

Στο τέλος του έργου, το μοτίβο αυτό της απαρίθμησης των αρχηγών του στρατού επανέρχεται· και τώρα πια βεβαίως δεν υπάρχει τίποτε το θριαμβευτικό στον κατάλογο αυτόν, ο οποίος ακούγεται πια σαν προσκλητήριο πεσόντων. Ο Ξέρξης έχει επιστρέψει από την Ελλάδα, κουρελιασμένος, και ο Χορός, θεωρώντας τον Βασιλιά υπεύθυνο για την καταστροφή, τον ρωτά, με αμείλικτο ύφος κατηγορού, πού είναι τώρα οι άλλοτε ανίκητοι στρατηγοί του:

ΧΟΡ.: Πού είναι των φίλων μας το πλήθος;
Πού είναι οι ακόλουθοί σου;
Ο Φαρανδάκης και ο Πελάγων,
ο Σούσας και ο Αγδαβάτης,
ο Ψάμμης και ο Δοτάμης,
ο Σουσιस्कάνης που άφησε τα Εκβάτανα;

Οι αμείλικτες ερωτήσεις του Χορού, αυτό το σκληρό κατηγορητήριο κατά του Ξέρξη, συνεχίζονται για αρκετούς στίχους ακόμη και έτσι, με τον τρόπο αυτό, ένα μοτίβο, που ξεκινά στην αρχή του έργου σαν ένα είδος θριαμβευτικής παρέλασης των περσικών δυνάμεων, καταλήγει στο τέλος να γίνει προσκλητήριο πεσόντων και πένθιμη καταγγελία.

Είπαμε λίγο νωρίτερα ότι οι Πέρσες του Αισχύλου δεν είναι επίδειξη εύκολου και ανέξοδου πατριωτισμού. Υπάρχουν μάλιστα ενδείξεις ότι το έργο δεν εξαιρεί ούτε τους ίδιους τους Έλληνες από τις ζοφερές προειδοποιήσεις του για τους κινδύνους που κρύβει η οίηση, η αλαζονεία και η ύβρις. Ένα από τα κορυφαία σημεία του δράματος είναι το περίφημο **ανακάλημα** του Δαρείου, δηλαδή η μαγική ανάκληση του φαντάσματος του Δαρείου από τον Κάτω Κόσμο. Το φάντασμα του Δαρείου αναδύεται από τον τάφο του και αποκαλύπτει ότι ο λόγος για τον οποίο συνετρίβη ο Ξέρξης ήταν η άφρων απόφασή του να εκστρατεύσει στην Ελλάδα· μάλιστα ο Ξέρξης τόλμησε να «ζέψει» τον Ελλήσποντο, δηλαδή να φτιάξει εκεί μια κινητή γέφυρα με πλοία. Αν όμως αυτός είναι πράγματι ο λόγος της καταστροφής του Ξέρξη, τότε αυτό μάλλον αντιφάσκει με όσα λέει λίγο αργότερα ο Χορός του έργου, όταν νοσταλγεί τις χρυσές, υποτίθεται, ημέρες της βασιλείας του Δαρείου. Ο Δαρείος κατέκτησε πλήθος ελληνικών πόλεων, και μάλιστα –λέει ο Χορός– τις πολιτείες που «ορθώνονται με



περηφάνεια | στις Έλλης τον πλατύ πορθμό» και την Προποντίδα («και τα στενά του Πόντου»). Αν ο Ξέρξης συνετρίβη επειδή τόλμησε να διασχίσει τον Ελλήσποντο –όπως λέει το φάντασμα του Δαρείου–, τότε γιατί δεν συνέβη το ίδιο και στον ίδιο τον Δαρείο; Το ερώτημα αυτό θα μείνει αναπάντητο, εκτός και αν θεωρήσουμε πως οι προειδοποιήσεις του Δαρείου δεν έχουν σκοπό να εξηγήσουν τις αιτίες της καταστροφής του Ξέρξη, αλλά να απευθύνουν μια υπόρρητη υπόμνηση (ή προειδοποίηση) στους Αθηναίους και τους άλλους Έλληνες που παρακολουθούν το έργο στο Θέατρο του Διονύσου την άνοιξη του 472 π.Χ. Θα πρέπει δηλαδή να σκεφτούμε μήπως τα λόγια του Δαρείου για τα αποτελέσματα της οίησης, της ύβρεως, της αλαζονείας κ.λπ. δεν έχουν αποδέκτη τους Πέρσες ή τον Ξέρξη, αλλά τους Έλληνες, τους ιστορικούς Έλληνες που κάθονται στο Θέατρο του Διονύσου και παρακολουθούν το έργο. Να προσέξουμε τα λόγια του Δαρείου στους στίχους 820 κ.ε., πάλι στη μετάφραση του Πάνου Μουλλά:

ΔΑΡ.: Δεν αρμόζει, όντας θνητός, να 'χεις φρονήματα
τόσο αλαζονικά: όταν ανθίσει η υπεροψία (η *ύβρις*),
μεστώνει της καταστροφής το στάχυ,
κι έχεις μονάχα δάκρυα να θερίσεις.
Κι εσείς, αυτές τις τιμωρίες βλέποντας,
μη λησμονάτε την Αθήνα, μήτε την Ελλάδα,
κι ας μην καταφρονεί κανείς τη μοίρα του
άλλη ποθώντας και την τωρινή ευτυχία του καταστρέφοντας:
ο Δίας, αμείλικτος κριτής, στέκει από πάνω
και τιμωρεί σκληρά την άμετρη έπαρση.

Όταν λέει ο Δαρείος «Κι εσείς, αυτές τις τιμωρίες βλέποντας, μη λησμονάτε την Αθήνα, μήτε την Ελλάδα», απευθύνεται όχι μόνο στο επί σκηνής ακροατήριό του, δηλαδή την Άτοσσα και τον Χορό που ακούν τα λόγια του φαντάσματος αλλά, νομίζω, ότι απευθύνεται και στο εντός του διονυσιακού θεάτρου ακροατήριο. Να σκεφτούμε λίγο σε ποια εποχή γράφονται οι Πέρσες. Γράφονται, υπενθυμίζω, το 472 π.Χ., δηλαδή σε μία εποχή στην οποία η Αθήνα έχει ανέλπιστα θριαμβεύσει στους Περσικούς Πολέμους και αναδεικνύεται τάχιστα σε κορυφαία πολιτική και στρατιωτική δύναμη, προετοιμάζοντας μάλιστα το έδαφος για την πανελλήνια ηγεμονία της· άλλωστε, λίγα χρόνια νωρίτερα, το 478 π.Χ., η Αθήνα είχε ήδη συμπήξει την Πρώτη Αθηναϊκή Συμμαχία, η οποία ήταν στην πραγματικότητα μια αθηναϊκή ηγεμονία, καθώς παγίωνε την κυριαρχία της Αθήνας σε μεγάλο μέρος του ελληνικού κόσμου. Οι Αθηναίοι λοιπόν είναι πρωτίστως αυτοί που πρέπει να ακούσουν τις προειδοποιήσεις του Δαρείου, δηλαδή του Αισχύλου, πως «όταν ανθίσει η υπεροψία, μεστώνει της καταστροφής το στάχυ, κι έχεις μονάχα δάκρυα να θερίσεις».



3.3 Η Ορέστεια του Αισχύλου

V3.3.1 Αισχύλου Ορέστεια: Η γενεαλογία του κακού (13΄)

https://youtu.be/Z9uHbZ_LW-0

απομαγνητοφώνηση Zoe5 / αντιπαραβολή Mirella

Ήρθε η ώρα να μιλήσουμε για την *Ορέστεια*, τη μοναδική σωζόμενη τριλογία του αρχαίου δράματος, το τελευταίο σωζόμενο έργο του Αισχύλου και, κατά κοινή ομολογία, ένα από τα σπουδαιότερα έργα της παγκόσμιας δραματουργίας διαχρονικά.

Η *Ορέστεια* παραστάθηκε το 458 π.Χ., δηλαδή σε μία εποχή στην οποία θα μπορούσε να πει κανείς ότι η τραγωδία, ως θεατρικό είδος, βρισκόταν ακόμη στην παιδική της ηλικία. Παρ' όλα αυτά, η *Ορέστεια*, όπως ελπίζω ότι θα φανεί στη συνέχεια, είναι ένα έργο κάθε άλλο παρά «παιδικό». Αντίθετα είναι ένα έργο εκπληκτικής δραματουργικής ωριμότητας, ένα έργο που ο συγγραφέας του έχει πλήρη έλεγχο των εκφραστικών μέσων του και αναδεικνύει, με τη σιγουριά του φτασμένου τεχνίτη, τις σκηνικές και άλλες δυνατότητες του νεοπαγούς θεατρικού είδους της τραγωδίας.

Η *Ορέστεια* δεν είναι όμως τεκμήριο μόνο της ωριμότητας του συγγραφέα της. Είναι επίσης ένα έργο μεγάλης καλλιτεχνικής τόλμης, το οποίο θα μπορούσε να πει κανείς ότι διευρύνει τα σύνορα της θεατρικής τέχνης. Ως γνωστόν, σύμφωνα με την παραδοσιακή αντίληψη για το θέατρο την οποία βρίσκουμε ήδη στον Πλάτωνα και στον Αριστοτέλη, το δράμα είναι *μίμησις*, είναι έντεχνη αναπαράσταση δράσης, πράξης, έργου.

Η *Ορέστεια* όμως δεν περιορίζεται στην απλή μίμηση της πραγματικότητας. Αντίθετα, πάει ένα βήμα παραπέρα και μετουσιώνει τη θεατρική δράση σε μέσο για την αναδημιουργία της πραγματικότητας, για την επαναγραφή της ιστορίας, για την ανασύνθεση του πρόσφατου ιστορικού αλλά και του απώτατου μυθικού παρελθόντος. Με τον τρόπο αυτό η *Ορέστεια* επανασυγκροτεί και επαναπροσδιορίζει τη σχέση του Αθηναίου πολίτη όχι μόνο με το πολιτειακό μόρφωμα στο οποίο ο ίδιος ζει αλλά και με το ίδιο το ιστορικό παρελθόν και το παρόν του.

Η *Ορέστεια* είναι ένα έργο στο οποίο κυριαρχούν αλησμόνητες γυναικείες μορφές. Κορυφαία ανάμεσά τους είναι βεβαίως η Κλυταιμνήστρα· η γυναίκα που κρύβει στην καρδιά της αντρικές βουλές – *γυναικός άνδρόβουλον κέαρ*, λέει ο Φύλακας που προλογίζει τον Αγαμέμνονα. Όπως πληροφορούμαστε στην έναρξη του *Αγαμέμνονα* και ολόκληρης βεβαίως της τριλογίας, η Κλυταιμνήστρα με δική της πρωτοβουλία έχει εγκαταστήσει ένα σύστημα μετάδοσης φωτεινών μηνυμάτων, διαδοχικές φρουκτωρίες, οι οποίες φτάνουν από την Τροία ως το Άργος, με ενδιάμεσους σταθμούς. Χάρη στο σύστημα αυτό μετάδοσης φωτεινών μηνυμάτων από τη μία βουνοκορφή στην άλλη, η Κλυταιμνήστρα έχει πληροφορηθεί σχεδόν αμέσως την είδηση ότι έπεσε η Τροία. Η πληροφορία αυτή βεβαίως έχει κρίσιμη σημασία για την οργάνωση του φονικού σχεδίου της.



Όταν υποδέχεται τον Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα υποδύεται πειστικότερα τον συμβατικό κοινωνικό ρόλο της πιστής και αφοσιωμένης συζύγου. Υποδέχεται με απέραντη αγαλλίαση τον άντρα που η ίδια αποκαλεί στύλο του σπιτιού της και του εξιστορεί τη θανάσιμη σχεδόν απελπισία στην οποία την είχε οδηγήσει η δεκάχρονη απουσία του. Ισχυρίζεται μάλιστα ότι πολλές φορές οι υπηρέτες της την ξεκρέμασαν από τη θηλιά όπου είχε βάλει τον λαιμό της για να αυτοκτονήσει. Την ίδια στιγμή όμως η Κλυταιμνήστρα προωθεί μεθοδικά το σχέδιό της, πείθοντας τον σύζυγό της να μπει στο παλάτι πατώντας πάνω σε πανάκριβα πορφυρά υφάσματα. Μια πράξη που, όπως ο ίδιος ο Αγαμέμνων γνωρίζει πολύ καλά, συνιστά περιττή και επιδεικτική καταστροφή του οικιακού πλούτου, είναι επομένως πράξη ύβρεως, η οποία αναπόφευκτα θα προκαλέσει την οργή, την αγανάκτηση, τη *νέμεσιν* των θεών.

Ωστόσο ο Αγαμέμνων, θέλοντας και μη, υποκύπτει σχεδόν μαγεμένος στη μειλίχια ρητορική της γυναίκας του και δέχεται να βαδίσει τελικά τον πορφυρόστρωτο δρόμο που θα τον οδηγήσει κατευθείαν στον θάνατο. Αυτή η εικόνα, της εθελούσιας υποταγής του Αγαμέμνονα στην ακαταμάχητη πειθώ της γυναίκας του, συμπυκνώνει απaráμιλλα το προϊστορικό μητριαρχικό σύμπαν στο οποίο εκτυλίσσεται η τραγωδία. Στο σύμπαν αυτό, τα νήματα της ιστορίας τα κινούν οι γυναίκες. Η αρπαγή της Ελένης –μιας γυναίκας– από τον Πάρη είναι επαρκής αιτία για να ξεσπάσει ο Τρωικός Πόλεμος, που θα οδηγήσει στον θάνατο αμέτρητους Έλληνες και Τρώες. Αυτός ο πόλεμος που έχει, όπως είπαμε, για αιτία του μια γυναίκα, θα γίνει ο ίδιος αιτία για τη θανάτωση μιας άλλης γυναίκας, της Ιφιγένειας, από τον ίδιο τον πατέρα της. Και αυτή η θανάτωση μιας άλλης γυναίκας θα γίνει με τη σειρά της αιτία για τη δολοφονία του ίδιου του Αγαμέμνονα από μια τρίτη γυναίκα, τη γυναίκα του.

Σε ένα πρωτοβάθμιο επίπεδο, η *Ορέστεια* μπορεί να διαβαστεί ως η ιστορία ενός οικογενειακού εγκλήματος, ή καλύτερα η ιστορία πολλαπλών οικογενειακών εγκλημάτων. Ο πάτερ-φαμίλιας, ο Αγαμέμνων, δολοφονείται από τη σύζυγό του, η οποία έτσι τον εκδικείται, όπως είδαμε, για τη θυσία της κόρης τους, της Ιφιγένειας, δέκα χρόνια νωρίτερα, κατά την έναρξη της Τρωικής εκστρατείας. Πολλά χρόνια αργότερα, ο γιος του ζευγαριού, ο Ορέστης, εκδικείται τον φόνο του πατέρα του, σκοτώνοντας τη μάνα του και τον εραστή της, τον Αίγισθο. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι λίγο-πολύ εδώ εξαντλείται η πλοκή της *Ορέστειας*, αλλά φυσικά, μια τέτοια ανάγνωση θα ήταν, εννοείται, τραγικά απλουστευτική και θα έκανε την *Ορέστεια* να μοιάζει μάλλον με σαπουνόπερα παρά με αρχαία τραγωδία. Επιπλέον, μια τέτοια ανάγνωση θα παρέβλεπε μία κρίσιμη λεπτομέρεια: Τα εγκλήματα που διαπράττονται στον οίκο των Ατρείδων δεν είναι γεγονότα αυθύπαρκτα και αυτοτελή, αλλά εντάσσονται σε ένα πλέγμα στρεβλών έως και αλληλοκτόνων οικογενειακών σχέσεων. Ένα πλέγμα που δεν υφίσταται μόνο στον παρόντα χρόνο, αλλά εκτείνεται και στο βάθος του παρελθόντος.

Την προϊστορία του δράματος την αφηγείται υπαινικτικά και ελλειπτικά στο μαντικό παραλήρημά της η Τρωαδίτισσα Κασσάνδρα, αυτή η προφήτισσα που έφερε μαζί του ο Αγαμέμνων από την Τροία, ως εκλεκτό λάφυρο. Την προϊστορία του δράματος την αφηγείται επίσης, με μεγαλύτερη σαφήνεια και με περισσότερες λεπτομέρειες, ο Αίγισθος στο τέλος του έργου, όταν έχει πια συντελεστεί η δολοφονία του Αγαμέμνονα.

Η προϊστορία του δράματος και η γενεαλογία του κακού ξεκινάει από τα περιβόητα Θυέστεια δείπνα. Ο Θυέστης διέπραξε μοιχεία με την Αερόπη, τη σύζυγο του αδερφού του, του Ατρέα,



και επιχείρησε να καταλάβει τον θρόνο του Άργους, τον οποίο κατείχε τότε ο αδερφός του. Ο αδερφός του ο Ατρέας καταδικάζει τον Θυέστη σε εξορία, αλλά αργότερα, σε ένδειξη υποκριτικής συμφιλίωσης, τον καλεί σε δείπνο, όπου το κύριο πιάτο είναι οι σάρκες των ίδιων των παιδιών του Θυέστη. Ο Θυέστης λοιπόν καταλήγει, χωρίς να το γνωρίζει βέβαια, να φάει τα ίδια τα παιδιά του.

Τη σκηνή την περιγράφει, στην οραματική έκτασή της, η Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα*, με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες. Μας λέει πως βλέπει στο όραμά της τα φαντάσματα των παιδιών του Θυέστη να κρατούν στα χέρια τους τις ίδιες τις σάρκες τους, μαζί με τα έντερα και τα εντόσθιά τους. Εξάλλου, ο Αίγισθος –στο τέλος του *Αγαμέμνονα*– αποκαλύπτει ότι η κατάρα του πατέρα του, του Θυέστη, ήταν η αιτία των δεινών που κατατρέχουν τη γενιά των Ατρείδων, ενώ ο ίδιος ο Αίγισθος εμφανίζεται περίπου και ως όργανο της θείας Δίκης, που πήρε εκδίκηση από τον γιο του Ατρέα, τον Αγαμέμνονα, σκοτώνοντάς τον.

Η δυναστική οικογένεια των Ατρείδων, λοιπόν, είναι από πάππου προς πάππον μία οικογένεια εγγενώς στρεβλή, μία οικογένεια που χαρακτηρίζεται από στρεβλές ενδοοικογενειακές σχέσεις. Έχουμε ενδοοικογενειακή μοιχεία –ο αδερφός με τη γυναίκα του αδερφού του–, έχουμε ενδοοικογενειακό φόνο πολλαπλό: ο αδερφός σκοτώνει τα παιδιά του αδερφού του και του τα δίνει να τα φάει, η σύζυγος σκοτώνει τον σύζυγο, ο πατέρας σκοτώνει την κόρη, ο γιος σκοτώνει τη μάνα· αυτό το μοτίβο πολλαπλασιάζεται και διαιωνίζεται στην *Ορέστεια*, και μάλιστα διαιωνίζεται σαν κληρονομική νόσος από τη μία γενιά στην άλλη. Η μοιχεία, ας πούμε, ανάμεσα στον Θυέστη και στην Αερόπη –τη γυναίκα του αδερφού του, του Ατρέα– αντανακλάται μια γενιά αργότερα στη μοιχεία που διαπράττει ο Αίγισθος –που είναι γιος του Θυέστη, σημειωτέον– με την Κλυταιμνήστρα. Η θανάτωση των παιδιών του Θυέστη από τον θείο τους βρίσκει ακόμη τρομερότερο αντικατόπτρισμα, επίσης μια γενιά αργότερα, στη θανάτωση της Ιφιγένειας από τον ίδιο τον πατέρα της. Έχουμε λοιπόν ένα είδος γενεαλογίας του κακού, ένα είδος κληρονομικού κακού το οποίο διαιωνίζεται, σαν να ήταν κληρονομούμενη νόσος, από τη μία γενιά στην άλλη. Και την εικόνα αυτή του κληρονομικού κακού την εκφράζει με πάρα πολύ παραστατικό τρόπο η ίδια η Κλυταιμνήστρα όταν ισχυρίζεται, έχοντας σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, ότι ενσαρκώνει τον αρχαίο *δριμύ άλάστορα*, δηλαδή τον δαίμονα που εκδικείται τον γιο του Ατρέα για το άνομο δείπνο που πρόσφερε κάποτε ο πατέρας του.

Όπως ήδη θα έχετε υποψιαστεί, στον μύθο των Ατρείδων, το κεντρικό θέμα της στρέβλωσης των οικογενειακών σχέσεων συνδυάζεται με το επίσης κεντρικό θέμα του φαγητού. Κάναμε ήδη λόγο για τα «θυέστεια δείπνα». Το θέμα του φαγητού διατρέχει ολόκληρο τον *Αγαμέμνονα* προσλαμβάνοντας διάφορες μορφές, πάντοτε στρεβλές, άνομες και απρόσφορες.

Για παράδειγμα, στην Πάροδο του έργου, ο Χορός του *Αγαμέμνονα*, περιγράφει έναν οινώ που φάνηκε στην Αυλίδα, εκεί που ήταν συγκεντρωμένος ο ελληνικός στρατός περιμένοντας να κοπάσουν οι ενάντιοι άνεμοι για να πλεύσουν προς την Τροία. Τι ήταν αυτός ο οινώ; Δυο αετοί, λέει ο Χορός, ένας μαύρος και ένας άσπρος, όρμηξαν από τον ουρανό και κατασπάραξαν μια ετοιμόγεννη λαγίνα. Ο μάντης Τειρεσίας, που βλέπει τον οινώ, αντιλαμβάνεται ότι είναι ένα προμήνυμα για την τελική πτώση της Τροίας. Ταυτόχρονα όμως φοβάται μήπως ο οινώς αυτός κρύβει και ένα πιο σκοτεινό και πιο δυσοίωνο μήνυμα.



Φοβάται μήπως ο φόνος της ετοιμόγεννης λαγίνας από τους αετούς (οι οποίοι αετοί ασφαλώς συμβολίζουν τον Αγαμέμνονα και τον Μενέλαο) προκαλέσει την οργή της Άρτεμης, της θεάς που προστατεύει την άγρια πανίδα. Και βεβαίως, ως προστάτιδα της άγριας πανίδας, η Άρτεμη δεν μπορεί παρά να μισεί το δείπνο των αετών. (Είναι παράθεμα από την Πάροδο αυτό).

Πράγματι, οι φόβοι του Τειρεσία επαληθεύονται. Εναντίοι άνεμοι εμποδίζουν την αναχώρηση του στρατού από την Αυλίδα και ο Αγαμέμνων αναγκάζεται να θυσιάσει την ίδια του την κόρη, την Ιφιγένεια, προκειμένου να εξευμενίσει τη θεά Άρτεμη. Ο οiwνός λοιπόν του δείπνου των αετών δεν προφητεύει απλώς έναν φρικτό οικογενειακό φόνο αλλά και τον προξενεί. Με τον τρόπο αυτό επαναλαμβάνεται το μοτίβο του δυσοίωνου φονικού δείπνου που κατατρέχει τη γενιά των Ατρείδων, ήδη από τον καιρό του προπάτορά της, του Ταντάλου, ο οποίος έσφαξε τον γιο του τον Πέλοπα και πρόσφερε το κρέας του στους θεούς.

Το μοτίβο λοιπόν του φονικού δείπνου επαναλαμβάνεται από γενιά σε γενιά, άλλοτε με τη μορφή των θυεστειών δείπνων, άλλοτε με τη μορφή των σαρκοβόρων αετών οι οποίοι προοιωνίζονται και προκαλούν, ενδεχομένως, τη θυσία της Ιφιγένειας. Έχουμε λοιπόν ένα μοτίβο του άνομου, απρόσφορου δείπνου, το οποίο αναδεικνύει ένα θέμα κορυφαίας σημασίας στην *Ορέστεια*. Το θέμα αυτό είναι βεβαίως η ακατανίκητη δύναμη της κληρονομικής κατάρας και της κληρονομικής ενοχής, η οποία αναδύεται από γενιά σε γενιά, ξανά και ξανά, καταφέροντας αλληπάλληλα πλήγματα στον οίκο του Ατρέα.

V3.3.2 Αισχύλου *Ορέστεια*: Γλώσσα και ύφος (11')

https://youtu.be/sn4c-n7_WUo

απομαγνητοφώνηση pallina / αντιπαραβολή Mirella

Για την υψηλή και μεγαλόπρεπη γλώσσα του αισχύλειου δράματος μιλήσαμε νωρίτερα όταν είδαμε πως ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* σατιρίζει καλοκάγαθα τη μεγαλοστομία του Αισχύλου. Εδώ θα δούμε σύντομα ένα δείγμα, χειροπιαστό δείγμα, της γλώσσας του Αισχύλου για να εξετάσουμε ένα άλλο βασικό γνώρισμα του αισχύλειου ύφους· δηλαδή όχι τη μεγαλοπρέπεια και τη μεγαλοστομία του τόσο, όσο την ανυπέρβλητη πυκνότητά του.

Στο ύφος του αισχύλειου δράματος σχεδόν κάθε λέξη γίνεται φορέας πολλαπλού και πολυεπίπεδου σημασιολογικού φορτίου. Έτσι το σημασιολογικό πεδίο της κάθε λέξης εξακτινώνεται προς πολλές και διαφορετικές κατευθύνσεις και συμπυκνώνει, με εκπληκτική οικονομία, πολλαπλά κεντρικά θέματα του έργου. Αξίζει τον κόπο να δούμε ένα παράδειγμα –όπως είπα– αυτής της εκπληκτικής πολυσημίας του αισχύλειου ύφους – και εδώ θα σας παρακαλέσω να οπλιστείτε με λίγη υπομονή, γιατί είναι απαραίτητο να επιχειρήσουμε μία εκ του σύνεγγυς ανάγνωση μερικών στίχων από τον *Αγαμέμνονα*. Είναι πέντε στίχοι όλοι κι όλοι, [οι] στίχοι 150 ως 155, αλλά είναι τόσο πλούσιοι σε αμφισημίες και έχουν τόσο βαρύ σημασιολογικό φορτίο, με προεκτάσεις και συνέπειες για ολόκληρη την *Ορέστεια*, ώστε αξίζει, νομίζω, τον κόπο να ξοδέψουμε λίγη ώρα παραπάνω για να δώσουμε μία φιλολογική ανάλυση των στίχων αυτών. Άλλωστε θα πρέπει να έχει κανείς πάντοτε υπόψη του ότι η εκ



του σύνεγγυς, η προσεκτική ανάγνωση, είναι κάτι που απαιτείται για το σύνολο του δραματικού έργου του Αισχύλου.

Το θέατρο του Αισχύλου δεν είναι ποτέ εύκολο θέατρο· αντιθέτως είναι θέατρο στο οποίο ο πρωταγωνιστής είναι όχι η δράση, αλλά ο λόγος (το λέει άλλωστε και ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του: *Ο Αισχύλος, λέει, τον λόγον πρωταγωνιστήν παρεσκεύασεν*), και αυτό είναι κάτι που θα πρέπει να έχει κανείς υπόψη του όταν παρακολουθεί παραστάσεις έργων του Αισχύλου. Ο σκηνοθέτης που θέλει να υποσκελίσει τον λόγο του Αισχύλου και να τον υποκαταστήσει με το θέαμα, με τη μουσική, με οτιδήποτε άλλο, είναι ένας σκηνοθέτης που απλώς δεν έχει καταλάβει τον Αισχύλο.

Ας δούμε λοιπόν το απόσπασμα αυτό, στίχοι 150 ως 155 από τον *Αγαμέμνονα*. Το απόσπασμα προέρχεται από το χορικό άσμα της Παρόδου του έργου. Εκεί ο Χορός, όπως θυμόμαστε, περιγράφει τον οϊωνό των αετών που καταβρόχθισαν μια ετοιμόγεννη λαγίνα και στη συνέχεια παραθέτει τα λόγια του μάντη Τειρεσία, ο οποίος –όπως και πάλι θυμόμαστε– εκφράζει την ανησυχία του μήπως αυτός ο οϊωνός κρύβει κάποιο δυσάρεστο προμήνυμα. Φοβάται –λέει ο Τειρεσίας– μήπως η Άρτεμη προκαλέσει... (και εδώ [εικ. 03:20] βλέπετε το αρχαίο κείμενο στην οθόνη σας) :

θυσίαν έτεραν,	κάποια άλλη θυσία ή κάποια αλλόκοτη θυσία, θυσιαστήρια σφαγή,
ἄνομόν τιν΄, ἄδαιτον,	θυσία άνομη ή χωρίς μουσική συνοδεία· θυσία άδειπνη, από την οποία δεν προκύπτει κάποιο δείπνο στο οποίο συμμετέχουν, όπως συνήθως, οι τελεστές,
νεικέων τέκτονα σύμφυτον, ού δει-	σύμφυτη τεχνίτισσα διενέξεων,
σήνορα ·	που δεν φοβάται κανέναν άντρα ή που δεν φοβάται τον άντρα·
μίμνει γάρ φοβερά παλίνορτος	γιατί περιμένει να ξανασηκώσει κεφάλι, φοβερή
οικονόμος δολία,	δολερή οικονόμος,
μνάμων Μήνις τεκνόποινος.	η Οργή που έχει μνήμη και παίρνει εκδίκηση για το παιδί ή που γεννά την τιμωρία.

Αυτό το σχεδιάσμα μετάφρασης που σας έδωσα είναι ομολογουμένως ανεπαρκές και αδέξιο· αγνοήστε το αν θέλετε. Αυτό που πρέπει να κρατήσουμε, να συγκρατήσουμε από δω, είναι ότι σχεδόν κάθε λέξη αυτού του αποσπάσματος στο αρχαίο ελληνικό πρωτότυπο είναι φορέας πολλαπλού νοήματος.

- Η θυσία –να ξεκινήσουμε από κει–, η θυσιαστήρια σφαγή την οποία φοβάται ο Τειρεσίας, προσδιορίζεται ως *έτερα* (το βλέπετε στον πρώτο στίχο), *θυσίαν έτεραν*· *έτερα* είναι μια λέξη που μπορεί να σημαίνει απλώς *άλλη*, δηλαδή *άλλη από τη θυσία της ετοιμόγεννης λαγίνας στα νύχια των αετών*· αλλά μπορεί να σημαίνει και *αλλόκοτη*, τόσο δηλαδή τρομακτικά διαφορετική από τις συνηθισμένες θυσίες, ώστε



μόνο ως άλλη, ως ετέρα μπορεί κανείς να την περιγράψει. Η θυσία βεβαίως την οποία υπαινίσσεται το κείμενο είναι η θυσία της Ιφιγένειας.

- Το δεύτερο τώρα επίθετο που προσδιορίζει αυτή τη θυσία είναι το *ἄνομος*. Ἄνομος [θυσία] μπορεί να σημαίνει, όπως και σήμερα, άνομη, αυτή δηλαδή που δεν συμμορφώνεται με τις επιταγές του νόμου ή του εθίμου· αλλά μπορεί να σημαίνει και θυσία που δεν συνοδεύεται όπως συνήθως από τη μουσική του αυλού, γιατί *νόμος* στα αρχαία ελληνικά σημαίνει, μεταξύ άλλων, και μελωδία. Αυτή η θυσία λοιπόν, η θυσία της Ιφιγένειας, είναι μία θυσία άνομη και γιατί δεν θα συνοδεύεται από τη μελωδία του αυλού αφού θα είναι ανθρωποθυσία, αλλά και γιατί δεν θα συμμορφώνεται με κανέναν γνωστό νόμο, δηλαδή έθιμο, συνήθεια, κανόνα.

Οι δυσοίωνοι αυτοί προσδιορισμοί της θυσίας συνεχίζονται στον επόμενο στίχο.

- Η θυσία είναι *νεικέων τέκτονα σύμφυτος*, δηλαδή σύμφυτη δημιουργός, τεχνίτισσα, κατασκευάστρια διενέξεων. Γιατί σύμφυτος; *Σύμφυτος* στα αρχαία ελληνικά είναι (όπως και στα νέα ελληνικά) ο εγγενής, ο έμφυτος, αυτός που είναι παρών στον άνθρωπο από τη γέννησή του· και είδαμε παραπάνω ότι σύμφυτα ακριβώς είναι τα δεινά των Ατρείδων, τα εγκλήματά τους είναι ένα είδος κληρονομικής ασθένειας –το είδαμε στο αμέσως προηγούμενο βίντεο αυτό–, ένα είδος κληρονομικής ασθένειας που μεταβιβάζεται από τη μια γενιά στην άλλη. Η νοσηρή δηλαδή συμπεριφορά των Ατρείδων, η εγκληματική συμπεριφορά των Ατρείδων, είναι χαρακτηριστικό τους έμφυτο, *σύμφυτον*.
- Η επικείμενη θυσία χαρακτηρίζεται επίσης, στο τέλος του δεύτερου στίχου και στην αρχή του τρίτου, *οὐ δεισήνωρ*, που μπορεί να σημαίνει ότι δεν φοβάται κανέναν άντρα· αυτό θα πει ότι η θυσία θα πραγματοποιηθεί ανεξάρτητα από το αν το θέλει ή δεν το θέλει ο άντρας που θα την τελέσει, ο Αγαμέμνων. Η ίδια όμως αυτή φράση, *οὐ δεισήνωρ*, μπορεί να σημαίνει και τη θυσία που δεν φοβάται τον άντρα ή αυτήν που δεν φοβάται τον άντρα. Αν υπάρχει ένας άνθρωπος που δεν φοβάται τον άντρα στην *Ορέστεια*, αυτή είναι η Κλυταιμνήστρα βεβαίως· η οποία πράγματι δεν φοβάται κανέναν άνδρα γενικώς αλλά και δεν φοβάται τον άντρα, τον άντρα της, τον Αγαμέμνονα, τον οποίο ως γνωστόν δολοφονεί για να εκδικηθεί ακριβώς την *οὐ δεισήνορα* θυσία της Ιφιγένειας.

Το απόσπασμα που βλέπουμε στην οθόνη μας ολοκληρώνεται με τη φράση:

- Γιατί περιμένει να ξανασηκώσει κεφάλι, φοβερή δολερή οικονόμος η Οργή που έχει μνήμη και παίρνει εκδίκηση για το παιδί ή που έχει μνήμη και γεννά την τιμωρία. Η Οργή που έχει μνήμη, η *μνάμων Μῆνις*, είναι βεβαίως η οργή των θεών και των εκδικητικών δαιμόνων που θυμούνται και δεν ξεχνούν τα εγκλήματα των Ατρείδων, στα οποία εγκλήματα συμπεριλαμβάνεται φυσικά και η θυσία της Ιφιγένειας από τον ίδιο τον πατέρα της. Αξίζει να σταθούμε λίγο παραπάνω στα επίθετα που προσδιορίζουν αυτή τη μνήμονα μήνη, τη μνήμονα οργή.
 - Ας δούμε πρώτα απ' όλα το επίθετο *οίκονόμος*, μια λέξη που σημαίνει, όπως περίπου και σήμερα, αυτόν που είναι επιφορτισμένος με τη διαχείριση



τροφίμων και άλλων υλικών. Η οργή, η μήνις, είναι οικονόμος γιατί ζει στην καρδιά του σπιτικού του Αγαμέμνονα και το διαχειρίζεται όπως θα έκανε μια κυριολεκτική οικονόμος.

- Πρόκειται όμως για *οικονόμον δολίαν*. Γιατί είναι δολία; Γιατί δεν φροντίζει στην πραγματικότητα για την ευημερία του σπιτικού, αλλά απεργάζεται θανάτους και φόνους. Για άλλη μια φορά βεβαίως ο νους μας πηγαίνει πάλι στην Κλυταιμνήστρα, η οποία είναι επίσης οικονόμος, διαχειρίζεται τον οίκο του Αγαμέμνονα κατά την απουσία του και βεβαίως είναι κατεξοχήν δολία, όπως θα φανεί στη συνέχεια του δράματος.
- Ιδιαίτερο ενδιαφέρον –και θα τελειώσουμε μ’ αυτό– έχει η τελευταία λέξη του αποσπάσματος, η λέξη «τεκνόποινος», η οποία αποτελεί νεολογισμό του Αισχύλου και μάλιστα ο νεολογισμός αυτός εμφανίζεται άπαξ, όπως λέμε στη φιλολογική γλώσσα, δηλαδή μόνο στο χωρίο αυτό του Αγαμέμνονα και πουθενά αλλού σε ολόκληρη την αρχαία ελληνική γραμματεία. Πρόκειται για μία λεξιπλασία της οποίας η αμφισημία είναι εκπληκτική. Πρόκειται για σύνθετο επίθετο βεβαίως (και μιλήσαμε ήδη παραπάνω για τα περίφημα σύνθετα επίθετα του Αισχύλου)· είναι σύνθετο επίθετο που μπορεί να σημαίνει «αυτήν που παίρνει εκδίκηση για το τέκνο» –εκδίκηση είναι ποινή, τεκνόποινος–, αυτή που εκδικείται λοιπόν τον θάνατο του τέκνου (δηλαδή τον θάνατο της Ιφιγένειας), αλλά μπορεί να σημαίνει και αυτή που γεννά εκδίκηση ή τιμωρία. Τεκνώνω σημαίνει γεννάω παιδιά και ποινή εκδίκηση ή τιμωρία· μπορεί λοιπόν να σημαίνει και αυτή που γεννά εκδίκηση ή τιμωρία. Με άλλα λόγια, η οργή που εμφωλεύει στον οίκο των Ατρείδων ως δολία οικονόμος αφενός θα φροντίσει να παρθεί εκδίκηση για τον θάνατο της Ιφιγένειας (και εννοείται εδώ βέβαια η δολοφονία του Αγαμέμνονα με την οποία η Κλυταιμνήστρα εκδικείται τον θάνατο της Ιφιγένειας), αφετέρου όμως θα γεννήσει ακόμη περισσότερες ποινές –τεκνόποινος– ακόμη περισσότερες πράξεις εκδίκησης ή τιμωρίας· και εννοείται εδώ βεβαίως η εκδίκηση του Ορέστη, ο οποίος στις Χοηφόρους θα δολοφονήσει την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο για να τους τιμωρήσει για τον φόνο του Αγαμέμνονα.

V3.3.3 Αισχύλου *Ορέστεια*:

Δραματικός τόπος και δραματικός χρόνος (17')

<https://youtu.be/eYXxNEVCq8g>

απομαγνητοφώνηση AnaT & lizeta / αντιπαραβολή *krasisi*

Θα συνεχίσουμε και θα ολοκληρώσουμε σ’ αυτό το βίντεο τη συζήτησή μας για την *Ορέστεια*· εδώ θα επικεντρωθούμε στα θέματα του δραματικού τόπου και του δραματικού χρόνου. Η *Ορέστεια* –όπως ήδη έχουμε αναφέρει– είναι το πρωιμότερο έργο της αρχαίας ελληνικής δραματοουργίας στο οποίο μπορούμε να διαπιστώσουμε, βεβαιωμένα και αδιαμφισβήτητα, τη θεατρική χρήση της σκηνής (του σκηνικού οικοδομήματος), δηλαδή αυτής της ξύλινης αρχικά κατασκευής που βρισκόταν στο βάθος της ορχήστρας του θεάτρου και που χρησίμευε



αρχικά για να φυλάσσονται εκεί τα διάφορα σκηνικά αντικείμενα, για να μπαίνουν μέσα οι ηθοποιοί και να αλλάζουν προσωπίο και κοστούμι κ.λπ. Όταν λέμε ότι στην *Ορέστεια* έχουμε θεατρική χρήση της σκηνής, εννοούμε ότι η σκηνή ενσωματώνεται οργανικά και αναπόσπαστα στη δράση της τριλογίας και αποκτά θεατρικό/δραματικό ρόλο. Στα δύο πρώτα έργα –όπως έχουμε πει– η σκηνή αντιπροσωπεύει το ανάκτορο των Ατρείδων, ενώ στο τρίτο έργο της τριλογίας, τις *Ευμενίδες*, η σκηνή του θεάτρου αναπαριστάνει αρχικά τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς και κατόπιν, όταν η δράση μεταφέρεται στην Αθήνα, αναπαριστάνει τον ναό της Αθηνάς Πολιάδος στην Ακρόπολη της Αθήνας.

Στον *Αγαμέμνονα*, ήδη από την Πάροδο του έργου, γίνεται σαφές ότι το ανάκτορο των Ατρείδων, το οποίο αναπαριστάνεται –όπως είπαμε– από τη σκηνή, είναι ένας χώρος που ελέγχεται απολύτως από την Κλυταιμνήστρα. Όταν, στα μέσα περίπου του έργου, ο Αγαμέμνων –που μόλις έχει επιστρέψει από την Τροία– ετοιμάζεται να κατεβεί από το άρμα του για να μπει στο ανάκτορο, η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται ξαφνικά και απροειδοποίητα στην είσοδο του σκηνικού οικοδομήματος, δεσπόζοντας εκεί. Σκοπός της είναι φαινομενικά να καλωσορίσει τον άνδρα της, στην πραγματικότητα όμως να τον πείσει να μπει στο ανάκτορο, ποδοπατώντας τα πανάκριβα πορφυρά υφάσματα που η ίδια βάζει να του στρώσουν – μια πράξη που, όπως είδαμε σε προηγούμενο βίντεο, σφραγίζει τη μοίρα του Αγαμέμνονα. Μέχρι τη στιγμή αυτή, η Κλυταιμνήστρα είναι το μόνο πρόσωπο του δράματος που έχει χρησιμοποιήσει την είσοδο του σκηνικού οικοδομήματος – κανένας άλλος δεν έχει μπει και δεν έχει βγει από τη σκηνή, μόνο η Κλυταιμνήστρα. Συμβολικά λοιπόν και σε επίπεδο θεατρικής σημειολογίας, η Κλυταιμνήστρα είναι η κλειδοκράτωρ του ανακτόρου, είναι αυτή που ελέγχει ποιος μπαίνει και ποιος βγαίνει. Στην προκειμένη περίπτωση ελέγχει και την είσοδο του Αγαμέμνονα, τον οποίο πείθει να μπει, αφού ποδοπατήσει τα πανάκριβα υφάσματα. Όταν επιτέλους ο Αγαμέμνων πείθεται να μπει στο ανάκτορο με τον τρόπο που του υποδεικνύει η Κλυταιμνήστρα, οι θεατές περιμένουν, εύλογα, να ακούσουν σε λίγο –τι άλλο;– τις κραυγές του Αγαμέμνονα, καθώς θα πέφτει χτυπημένος από το μαχαίρι της Κλυταιμνήστρας. Ωστόσο, η προσδοκία αυτή διαψεύδεται, και για να υπογραμμιστεί σκηνικά αυτή η διάψευση, χρησιμοποιείται πάλι η κεντρική είσοδος του σκηνικού οικοδομήματος.

Όταν ο Αγαμέμνων μπαίνει στο ανάκτορο –όπως τον προτρέπει η Κλυταιμνήστρα–, αφήνει πίσω του, πάνω στο άρμα στο οποίο έχει έρθει από την Τροία, την Κασσάνδρα, η οποία μέχρι στιγμής δεν έχει πει ούτε κουβέντα. Η Κασσάνδρα έχει μείνει μόνη της πάνω στο άρμα που έφερε τον Αγαμέμνονα, και η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται –σαν να το ξέχασε και να το θυμήθηκε τελευταία στιγμή– πάλι από την κεντρική είσοδο του ανακτόρου για να προσκαλέσει την Κασσάνδρα να μπει κι αυτή στο ανάκτορο· φαινομενικά για να τη φιλοξενήσουν, στην πραγματικότητα για να τη σκοτώσει. Παρά τις παροτρύνσεις της Κλυταιμνήστρας και του Χορού, η Κασσάνδρα παραμένει σιωπηλή για πολλούς στίχους – όπως έμεινε σιωπηλή και καθ' όλη τη σκηνή της άφιξης του Αγαμέμνονα. Η Κλυταιμνήστρα βλέπει ότι το παιχνίδι είναι χαμένο, δεν μπορεί να πείσει την Κασσάνδρα να μιλήσει, δεν μπορεί να γίνει το δικό της και αποσύρεται, φαινομενικά νικημένη μέσα στο ανάκτορο. Τότε, ανοίγει επιτέλους το στόμα της η Κασσάνδρα και ξεστομίζει άναρθρες κραυγές: «ότοτοτοϊ ποποϊ δᾶ» κλπ. Βρίσκεται σε κατάσταση μαντικού παραληρήματος, στη διάρκεια του οποίου προλέγει τον ίδιο τον θάνατό της, καθώς και τον θάνατο του Αγαμέμνονα, ενώ επίσης –όπως



αναφέραμε και σε προηγούμενο βίντεο– βλέπει σε όραμα τα θυέστεια δείπνα. Η σκηνή αυτή έχει κρίσιμη σημασία, καθώς παρουσιάζει με εντονότατη συγκινησιακή φόρτιση στους θεατές τι πρόκειται να γίνει σε λίγο μέσα στο παλάτι (μέσα στο ανάκτορο) – αυτό που θα γίνει σε λίγο, είναι η δολοφονία του Αγαμέμνονα και της ίδιας της Κασσάνδρας.

Αυτή την πράξη οι θεατές δεν θα τη δουν και δεν μπορούν να τη δουν, γιατί στο αρχαίο θέατρο γενικά δεν βλέπουμε πράγματα που συντελούνται στον εσωτερικό χώρο της σκηνής. Πρέπει λοιπόν με κάποιον τρόπο να μεταδοθεί η φρίκη αυτής της σκηνής στους θεατές, οι οποίοι, κατά τα άλλα, δεν θα έχουν τη δυνατότητα να τη δουν με τα μάτια τους. Και τη φρίκη αυτή τη μεταδίδει ακριβώς το μαντικό παραλήρημα της Κασσάνδρας, στο οποίο –με τρόπο λίγο πολύ ασυνάρτητο αλλά κατανοητό παραδόξως– η Κασσάνδρα περιγράφει τη μελλούμενη σφαγή. Ταυτόχρονα, το παραλήρημα της Κασσάνδρας τοποθετεί την επικείμενη δολοφονία του Αγαμέμνονα στο κατάλληλο ηθικό πλαίσιο· στο πλαίσιο στο οποίο κι εμείς θα πρέπει να την τοποθετήσουμε. Η Κασσάνδρα –με άλλα λόγια– επισημαίνει ότι ο επικείμενος φόνος του Αγαμέμνονα είναι ο τελευταίος, μέχρι στιγμής, κρίκος στην αλυσίδα των ενδοοικογενειακών φόνων που ξεκινάει από τα θυέστεια δείπνα.

Όταν πια και η Κασσάνδρα μπαίνει μέσα στο ανάκτορο, ακούγονται επιτέλους οι επιθανάτιες κραυγές του Αγαμέμνονα, που πέφτει δολοφονημένος. Τότε ανοίγει η θύρα της κεντρικής εισόδου του παλατιού και εμφανίζεται μέσα από την είσοδο αυτή ένα από τα σκηνικά μηχανήματα που γνωρίζουμε ότι ήταν σε χρήση στο θέατρο του 5^{ου} αιώνα. Το μηχανήμα αυτό είναι το εκκύκλημα (εκ-κύκλημα): μια χαμηλή πλατφόρμα, εφοδιασμένη με τροχούς, η οποία χρησίμευε για να απεικονίζει συμβατικά ένα ταμπλό (μια σκηνή εσωτερικού χώρου). Στην προκειμένη περίπτωση, το εκκύκλημα έδειχνε στους θεατές τι είχε συμβεί μέσα στο ανάκτορο – κάτι που διαφορετικά δεν θα μπορούσαν, όπως είπαμε, να έχουν δει οι θεατές. Τι έχει συμβεί μέσα στο ανάκτορο; Το βλέπουμε πάνω στο εκκύκλημα. Πάνω εκεί στέκεται η Κλυταιμνήστρα, κρατώντας ακόμα το ξίφος από το οποίο σάζει αίμα, φορώντας τα ρούχα τα αιματοβαμμένα που φορούσε και στη σφαγή, και τριγύρω της κείτονται τα πτώματα της Κασσάνδρας και του Αγαμέμνονα – το οποίο, μάλιστα, είναι ακόμη μέσα στον ασημένιο λουτρόνα (στη μπανιέρα), όπου τον σκότωσε η Κλυταιμνήστρα.

Να δούμε τώρα πώς χρησιμοποιείται ο σκηνικός χώρος του Θεάτρου του Διονύσου στο δεύτερο δράμα της *Ορέστειας*, τις *Χοηφόρους*. Η δραματουργική χρήση του σκηνικού χώρου στις *Χοηφόρους* αντικατοπτρίζει εν μέρει τη χρήση του σκηνικού χώρου στον *Αγαμέμνονα*, αν και υπάρχουν κρίσιμες διαφοροποιήσεις. Όταν ξεκινάει το έργο (οι *Χοηφόροι*), το επίκεντρο της σκηνικής δράσης είναι ο τάφος του Αγαμέμνονα. Στον τάφο αυτό κάνει νεκρικές προσφορές ο Ορέστης ο οποίος έχει έρθει μετά από χρόνια εξορίας για να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του· τώρα, ο τάφος αυτός μάλλον πρέπει να αναπαριστανόταν από μια προσωρινή κατασκευή στις παρυφές της ορχήστρας του θεάτρου. Ωστόσο, στο βάθος του σκηνικού χώρου εξακολουθούμε να βλέπουμε –τι άλλο;– τη σκηνή, το σκηνικό οικοδόμημα που εξακολουθεί να αναπαριστάνει το ανάκτορο των Ατρείδων, δηλαδή τον χώρο στον οποίο έχουν ήδη συντελεστεί δύο φόννοι (του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας) και πρόκειται να συντελεστούν δύο ακόμη (του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας).

Στις *Χοηφόρους*, όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά η Κλυταιμνήστρα, [αυτή] παρουσιάζεται πάλι στην κεντρική είσοδο της σκηνής, για να υποδεχτεί τον Ορέστη και τον Πυλάδη, τους



οποίους βεβαίως δεν αναγνωρίζει – γιατί, είπαμε ότι, ο Ορέστης είναι για χρόνια ολόκληρα εξόριστος, έχει φύγει μωρό παιδί από το Άργος και επομένως, τώρα που έχει γίνει παλληκάρι, ούτε η ίδια η μάνα του δεν τον αναγνωρίζει. Όταν εμφανίζεται στην κεντρική είσοδο του ανακτόρου (δηλαδή του σκηνικού οικοδομήματος) η Κλυταιμνήστρα για να υποδεχτεί τον Ορέστη και τον Πυλάδη, μπαίνουμε εμείς ως θεατές ίσως στον πειρασμό να υποθέσουμε ότι, όπως και στον *Αγαμέμνονα* έτσι και στις *Χοηφόρους*, η Κλυταιμνήστρα θα εξακολουθεί να έχει απόλυτο έλεγχο του ανακτόρου και της κεντρικής εισόδου του, ότι το σκηνικό οικοδόμημα εξακολουθεί να είναι κατά κάποιον τρόπο η επικράτειά της, ότι ελέγχει ακόμα η Κλυταιμνήστρα ποιος μπαίνει και ποιος βγαίνει από το ανάκτορο. Ωστόσο, την επόμενη φορά που θα δούμε την Κλυταιμνήστρα επί σκηνής, θα τη δούμε να βγαίνει όχι από την κεντρική είσοδο του σκηνικού οικοδομήματος, αλλά από μια παράπλευρη θύρα του, η οποία αντιπροσωπεύει την είσοδο του γυναικωνίτη. Σε επίπεδο σκηνικού συμβολισμού, λοιπόν, σε επίπεδο σκηνικής σημειολογίας, η Κλυταιμνήστρα έχει πλέον χάσει τον έλεγχο του ανακτόρου, έχει χάσει τον έλεγχο της κεντρικής εισόδου του.

Σε λίγο ο Αίγισθος δολοφονείται μέσα στο ανάκτορο, και όταν ακούει τις επιθανάτιες κραυγές του η Κλυταιμνήστρα, τρέχει για να παρέμβει, αλλά έρχεται αντιμέτωπη με τον Ορέστη, ο οποίος τώρα εμφανίζεται μέσα από το ανάκτορο και στέκει μπροστά στην είσοδό του. Την είσοδο την ελέγχει τώρα πια ο ίδιος· όπως άλλοτε –στο προηγούμενο έργο της τριλογίας– την ήλεγχε η Κλυταιμνήστρα. Τώρα πια όμως η βασίλισσα είναι παγιδευμένη έξω από το ανάκτορο, έξω από την επικράτεια την οποία ελέγχει, μόνη και ανυπεράσπιστη. Στο ανάκτορο θα ξαναμπεί όχι με δική της πρωτοβουλία, αλλά εξαναγκασμένη από τον Ορέστη, ο οποίος βεβαίως σκοπεύει να τη δολοφονήσει στο εσωτερικό του ανακτόρου. Στην τελευταία σκηνή των *Χοηφόρων* η θύρα της κεντρικής εισόδου ανοίγει και πάλι και μέσα από το σκηνικό οικοδόμημα βγαίνει και πάλι το εκκύκλημα –όπως είχε βγει και στον *Αγαμέμνονα*–, μόνο που τώρα πάνω στο εκκύκλημα στέκεται ο Ορέστης με τα πτώματα της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου γύρω του. Η σκηνή αυτή –το είπαμε ήδη– προφανώς αντικατοπτρίζει την αντίστοιχη σκηνή του *Αγαμέμνονα*, όπου η Κλυταιμνήστρα είχε εμφανιστεί πάλι πάνω στο εκκύκλημα με τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας στα πόδια της. Η Κλυταιμνήστρα τώρα έχει λάβει τα επίχειρα των πράξεών της, και αυτή η πράξη ανταποδοτικής δικαιοσύνης απεικονίζεται ακόμη και στο επίπεδο της θεατρικής και σκηνικής χωροταξίας.

Στις *Ευμενίδες*, το τελευταίο δράμα της τριλογίας, ο χώρος της δράσης διαφοροποιείται ριζικά. Δεν βρισκόμαστε πια μπροστά στο ανάκτορο των Ατρείδων στο Άργος, βρισκόμαστε μπροστά στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς, όπου έχει ζητήσει καταφύγιο μετά τη μητροκτονία ο Ορέστης, γυρεύοντας να εξαγνιστεί από το μητρικό αίμα. Μάλιστα στον στίχο 235 των *Ευμενίδων* συμβαίνει κάτι εξαιρετικά σπάνιο για τα δεδομένα της αρχαίας τραγωδίας: η σκηνή, ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται το έργο, αλλάζει ριζικά και μεταφέρεται από τους Δελφούς στην Αθήνα, όπου ο Ορέστης έχει στο μεταξύ καταφύγει και έχει προσπέσει ικέτης στο άγαλμα της Αθηνάς, μπροστά από τον ναό της Αθηνάς Πολιάδος στην Ακρόπολη. Είναι μάλιστα πιθανό στις *Ευμενίδες* να υπήρχε και τρίτη αλλαγή χώρου, όταν η δράση μεταφέρεται από την Ακρόπολη στον γειτονικό Άρειο Πάγο, όπου θα συνεδριάσει το δικαστήριο που θα κρίνει τον Ορέστη – αλλά για την τελευταία αυτή αλλαγή



σκηνής από την Ακρόπολη στον Άρειο Πάγο δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των μελετητών, οπότε δεν θα επιμείνουμε εδώ.

Ολοκληρώνοντας αυτό το βίντεο, να πούμε δυο λόγια για τον χρόνο της θεατρικής δράσης στην *Ορέστεια*. Μιλήσαμε αναλυτικά για τον χώρο (τον τόπο της θεατρικής δράσης), να πούμε και λίγα λόγια για τον χρόνο. Στην τριλογία αυτή –και ιδίως στον *Αγαμέμνονα* και στις *Ευμενίδες*, όχι τόσο στις *Χοηφόρους*– ο Αισχύλος συμπυκνώνει δραστικά τον χρόνο της θεατρικής δράσης, επιδεικνύοντας ηγεμονική –θα λέγαμε– αδιαφορία απέναντι σε οποιεσδήποτε απαιτήσεις ή συμβάσεις σκηνικού «ρεαλισμού» – ρεαλισμός άλλωστε, όπως είπαμε, δεν υπάρχει στο αρχαίο δράμα.

Τι εννοώ όταν λέω ότι συμπιέζει ο Αισχύλος τον χρόνο της σκηνικής δράσης; Στον *Αγαμέμνονα* ο Κήρυκας²⁵ (που έρχεται απευθείας από την Τροία για να αναγγείλει το νέο της άλωσης) αλλά και ο Αγαμέμνων²⁶ ([που [εμφανίζεται] γύρω στους 300 στίχους αργότερα)] φτάνουν στο Άργος λίγη ώρα μόνο μετά την αναγγελία της άλωσης της Τροίας. Αν ο *Αγαμέμνων* συνέβαινε στην πραγματικότητα (στην πραγματική ζωή), αυτό θα σήμαινε ότι ο Κήρυκας και ο Αγαμέμνων ταξίδεψαν σχεδόν με την ταχύτητα του φωτός, διότι, θυμάστε ότι, η είδηση της άλωσης της Τροίας²⁷ μεταδόθηκε στο Άργος με τη χρήση φρυκτωριών (άναβαν μεγάλες φωτιές σε κορυφές γειτονικών βουνών και έτσι μετέδιδαν το μήνυμα ότι έπεσε η Τροία). Γύρω σε λιγότερους από 600 στίχους αργότερα, βλέπουμε να φτάνει ο Αγαμέμνωνας που έρχεται απευθείας από την Τροία. Αυτήν τη φαινομενική ανακολουθία την επισημαίνει ήδη ένας Βυζαντινός λόγιος, ο Δημήτριος Τρικλίνιος, ο οποίος λέει στα σχόλιά του για τον *Αγαμέμνονα* ότι «μερικοί μέμφονται –λέει– τον ποιητή γιατί βάζει τους Έλληνες να επιστρέφουν από την Τροία αυθημερόν». Φυσικά εδώ δεν πρόκειται για απροσεξία του Αισχύλου, δεν είναι κάτι που του ξέφυγε· η συμπίεση αυτή του δραματικού χρόνου είναι ηθελημένη. Δεν γίνεται μόνο για λόγους πρακτικούς, δηλαδή για λόγους θεατρικής οικονομίας, αλλά γίνεται κυρίως για να επιτείνει το αίσθημα της ραγδαίας εξέλιξης των γεγονότων. Αμέσως μετά την άλωση της Τροίας εμφανίζεται ο Αγαμέμνων·, η άλωση της Τροίας ακολουθείται από την «άλωση» της δυναστικής εξουσίας του Αγαμέμνονα ο οποίος θα πέσει σύντομα θύμα της γυναίκας του.

Παρόμοια συμπίεση του δραματικού χρόνου έχουμε βεβαίως και στις *Ευμενίδες*. Είδαμε εκεί ότι υπάρχει μια ριζική αλλαγή στον τόπο στον οποίο εκτυλίσσεται το έργο· από τους Δελφούς μετακινούμαστε στην Αθήνα. Αυτό σημαίνει ότι ο Ορέστης μέσα σε διάστημα περίπου 140 στίχων πρέπει να διανύσει την απόσταση των 170 χιλιομέτρων που χωρίζει τους Δελφούς από την Αθήνα. Και πάλι προφανώς δεν πρέπει να έχει κανείς εδώ απαιτήσεις ρεαλισμού. Και πάλι, η συμπίεση του θεατρικού χρόνου είναι ηθελημένη. Και πάλι, η συμπίεση αυτή δεν οφείλεται σε λόγους θεατρικής οικονομίας, αλλά κυρίως υπογραμμίζει την υπόγεια ενότητα που συνδέει τους Δελφούς (που είναι η επικράτεια του Απόλλωνα) με την Αθήνα (που είναι η επικράτεια της Αθηνάς) – την Αθήνα, όπου ο Ορέστης θα αθωωθεί χάρη στην υποστήριξη

²⁵ Άφιξη Κήρυκα στο Άργος: στίχος 503

²⁶ Άφιξη Αγαμέμνονα στο Άργος: στίχος 810

²⁷ Αναγγελία της άλωσης της Τροίας στο Άργος: στίχος 320



ακριβώς των δύο αυτών θεών, του Απόλλωνα και της Αθηνάς, και μάλιστα –όπως γνωρίζουμε– η Αθηνά με την καθοριστική ψήφο της απαλλάσσει τον Ορέστη από την κατηγορία.



Εβδομάδα 4: Οι δύο νεότεροι τραγικοί: Σοφοκλής και Ευριπίδης Επεξεργασία

4.1 Σοφοκλής

V4.1.1 Σοφοκλής: Ένας αριστοτέχνης της σκηνής (12')

<https://youtu.be/dYoxUTWnA8E>

απομαγνητοφώνηση lizeta / αντιπαραβολή Mirella

Στο πρώτο μέρος αυτής της εβδομάδας θα εξετάσουμε το έργο του Σοφοκλή, του δεύτερου, χρονολογικά, μεγάλου τραγικού ποιητή του 5^{ου} αιώνα, μετά τον Αισχύλο. Ο Σοφοκλής ήταν μια γενιά περίπου νεότερος από τον Αισχύλο, γεννήθηκε γύρω στο 495 π.Χ. και σύντομα αναδείχθηκε σε κορυφαίο δραματουργό της αθηναϊκής σκηνής.

Στα πρωιμότερα δράματά του, ομολογουμένως, φαίνεται επηρεασμένος από τον μεγάλο πρόδρομό του, τον Αισχύλο, κυρίως ως προς το ύφος και τη γλώσσα. Ωστόσο, σύντομα θα μπορούσε να πει κανείς ότι, ξεπέρασε ακόμα και τον ίδιο τον μεγάλο Αισχύλο. Είναι ενδεικτικό ότι το 468 π.Χ., σε ηλικία περίπου 27 ετών, ο Σοφοκλής συναγωνίστηκε για πρώτη φορά με τον μεγάλο δραματουργό και στέφθηκε νικητής, κάτι που είναι περίπου ασύλληπτο.

Η σταδιοδρομία του ήταν ιδιαίτερα μακρόχρονη· διήρκησε ως το 406 π.Χ., το έτος του θανάτου του, καλύπτοντας έτσι πάνω από 60 χρόνια. Στη διάρκεια αυτών των 60 χρόνων ο Σοφοκλής ανέβασε περίπου 120 δράματα και νίκησε τουλάχιστον 20 φορές – με άλλα λόγια ήταν σαφώς ο πιο επιτυχημένος και δημοφιλής από τους τρεις τραγικούς. Αν υποθέσουμε ότι ο Σοφοκλής συνέθετε μόνο τετραλογίες, κάτι που δεν είναι πολύ πιθανό (δηλαδή ίσως [επιπλέον] να συνέθετε και μεμονωμένα δράματα ή ζεύγη δραμάτων για να τα παρουσιάσει στα Λήνια, ενδεχομένως), αλλά αν υποθέσουμε ότι συνέθετε μόνο τετραλογίες, αυτό σημαίνει ότι θα έγραφε κατά μέσο όρο μία τετραλογία κάθε δύο χρόνια. Πρόκειται για αξιοσημείωτο ρυθμό παραγωγικότητας, ο οποίος, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μπορεί τον 5^ο αιώνα να συγκριθεί μόνο με του Ευριπίδη.

Αυτό που προπάντων διακρίνει τα δράματα του Σοφοκλή είναι η αριστοτεχνική συγκρότηση της πλοκής τους και η αρτιότητα της δραματουργικής σύστασής τους. Ήδη ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, τον 4^ο αιώνα, προβάλλει τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή ως υπόδειγμα τραγωδίας. Δεν είναι κάτι που το λέει ρητά ο Αριστοτέλης, αλλά πάρα πολλές φορές επικαλείται παραδείγματα από τον *Οιδίποδα Τύραννο* για να περιγράψει τη δέουσα πρακτική –τη βέλτιστη, όπως λέμε σήμερα, πρακτική– που πρέπει να ακολουθούν οι δραματουργοί, και από αυτό συμπεραίνουμε ότι πρέπει να είχε σε πολύ μεγάλη εκτίμηση – και δικαίως– τον *Οιδίποδα Τύραννο*, διότι, πράγματι, πρόκειται για ένα έργο με υποδειγματική πλοκή. Όπως θα δούμε αναλυτικότερα σε επόμενο μάθημα, στον *Οιδίποδα Τύραννο* ο πρωταγωνιστής, ο Οιδίπους, ερευνά τις συνθήκες υπό τις οποίες σκοτώθηκε ο Λάιος, ο οποίος ήταν όχι μόνο προκάτοχός του στον θρόνο της Θήβας αλλά και πατέρας του,



πράγμα το οποίο αρχικά δεν γνωρίζει ο Οιδίπους. Σταδιακά ο Οιδίπους κατορθώνει να εξακριβώσει την ταυτότητα του ενόχου και διαπιστώνει ότι δολοφόνος του Λάιου είναι αυτός ο ίδιος, ο Οιδίπους. Για να μιλήσουμε κάπως αναχρονιστικά, ο *Οιδίπους Τύραννος* μπορεί να διαβαστεί σαν ένα ανατρεπτικό, αντισυμβατικό αστυνομικό μυθιστόρημα, στο οποίο ο δολοφόνος είναι ο ίδιος ο ανακριτής.

Στα δράματα του Σοφοκλή, αριστοτεχνική δεν είναι μόνο η συγκρότηση της πλοκής αλλά και η χρήση των σκηνικών αντικειμένων. Τα σκηνικά αντικείμενα –τα props όπως λέμε χρησιμοποιώντας τον αγγλικό όρο συνήθως– δεν είναι πολυάριθμα, συνήθως είναι ένα (ή το πολύ δύο) σε κάθε έργο, αλλά αυτό το ένα σκηνικό αντικείμενο αναδεικνύεται σε πυκνωτή τεράστιου σημασιολογικού φορτίου.

Ένα τέτοιο αντικείμενο είναι στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η τεφροδόχος που περιέχει τα υποτιθέμενα λείψανα του Ορέστη. Ο Ορέστης φτάνει στο Άργος με ψεύτικη ταυτότητα και φέρνει την ψεύτικη, επίσης, είδηση ότι ο Ορέστης πέθανε. Έτσι ελπίζει ότι η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος θα χαλαρώσουν τις προφυλάξεις τους, οπότε ο ίδιος θα μπορέσει να πάρει με δόλο εκδίκηση από τους φονιάδες του πατέρα του για να τους σκοτώσει. Για να ενισχύσει με απτά, υποτίθεται, τεκμήρια την είδηση του θανάτου του, ο Ορέστης έχει μαζί του την τεφροδόχο που προαναφέραμε, η οποία δήθεν περιέχει τις στάχτες του νεκρού Ορέστη. Η Ηλέκτρα μόλις ακούει την τραγική είδηση ξεσπάει σε θρήνους, χάρη στους οποίους ο Ορέστης συνειδητοποιεί πως η γυναίκα που στέκεται μπροστά του είναι η αδελφή του. Βλέπουμε λοιπόν πώς ένα σκηνικό αντικείμενο, φαινομενικά αδρανές, στην πραγματικότητα είναι κάθε άλλο παρά αδρανές, είναι αντιθέτως φορέας μιας πολύ σημαντικής δραματουργικής λειτουργίας.

Εξάλλου σε μια άλλη τραγωδία του Σοφοκλή, τον *Αίαντα*, σκηνικά αντικείμενα κεντρικής σημασίας είναι το ξίφος και η ασπίδα του Αίαντα. Όπως πληροφορούμαστε στη διάρκεια του έργου, το ξίφος του Αίαντα είναι ένα δώρο που του χάρισε κάποτε ο Έκτορας, ο θανάσιμος εχθρός του. Και έτσι το ξίφος αυτό αποδεικνύεται, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Αίας, *ἄδωρο δῶρο*. Λέει ο Αίας: «το ξίφος αυτό δείχνει πόσο αληθινή είναι η παροιμία που λέει “ότι των εχθρών τα δώρα είναι άδωρα και ανώφελα”», διότι με το ξίφος αυτό που του χάρισε άλλοτε ο Έκτορας θα αυτοκτονήσει ο Αίαντας. Αν όμως το ξίφος γίνεται όργανο αυτοκαταστροφής, ένα άλλο σημαντικό σκηνικό αντικείμενο του έργου, η ασπίδα του Αίαντα, θα κληροδοτηθεί στον γιο του, ο οποίος γιος του έχει μάλιστα το σημαδιακό όνομα Ευρυσάκης (αυτός με την πλατιά ασπίδα), έτσι ώστε, κατά κάποιον τρόπο, ο Αίας θα συνεχίσει να ζει μέσα από αυτό το εμβληματικό όπλο, το οποίο θα έχει πια στην κατοχή του ο γιος του, και το οποίο, όσο ζούσε ο ίδιος ο Αίας, προσδιόριζε την ταυτότητά του· στην *Ιλιάδα* ως γνωστόν ο Αίας είναι ο κατεξοχήν ασπιδοφόρος ήρωας, αυτός που φέρει μια ασπίδα πελώρια σαν πύργο.

Ένα ακόμη σκηνικό αντικείμενο που αποτελεί εστιακό σημείο της θεατρικής δράσης είναι το τόξο του Φιλοκτήτη στην ομώνυμη τραγωδία. Το τόξο είναι το αντικείμενο γύρω από το οποίο πλέκεται ολόκληρη η τραγική δράση του Φιλοκτήτη. Στο έργο αυτό ο Οδυσσεύς και ο Νεοπτόλεμος συνοδευόμενοι από Χορό ναυτών αποβιβάζονται στη Λήμνο, όπου ζει έρημος εδώ και μια δεκαετία ο αθεράπευτα τραυματισμένος Φιλοκτήτης, τον οποίο εγκατέλειψαν εκεί οι Έλληνες καθ' οδόν προς την Τροία. Σκοπός της επιχείρησης αυτής, την οποία διευθύνει ο Οδυσσεύς, είναι να χρησιμοποιηθεί ο νεαρός και άπραγος Νεοπτόλεμος, ο γιος του νεκρού



πλέον Αχιλλέα, για να κερδίσει την εμπιστοσύνη του Φιλοκτήτη και να του αποσπάσει έτσι το μαγικό του τόξο – γιατί το τόξο αυτό είναι απολύτως απαραίτητο για να πέσει η Τροία: ένας αιχμάλωτος Τρώας, που συμβαίνει να είναι και μάντης, ο Έλενος, έχει αποκαλύψει στους Έλληνες ότι χωρίς το τόξο του Φιλοκτήτη δεν πρόκειται να πέσει η Τροία. Ο Νεοπτόλεμος αρχικά συμμορφώνεται με τις υποδείξεις του Οδυσσέα και εκμεταλλεύεται μια κρίση της ασθένειας του Φιλοκτήτη για να του κλέψει το τόξο· αργότερα όμως μετανιώνει και επιστρέφει το τόξο στον νόμιμο κάτοχό του, παρόλο που ο Οδυσσέας κάνει ό,τι μπορεί για να τον εμποδίσει. Το τόξο λοιπόν του Φιλοκτήτη, εκτός του ότι είναι σχεδόν διαρκώς παρόν στη σκηνή –ή παρόν για πολύ μεγάλο μέρος του έργου, εν πάση περιπτώσει–, είναι και φορέας πολλαπλών σημασιών. Πρώτα απ’ όλα είναι το μέσο με το οποίο ο ήρωας κατόρθωσε να επιβιώσει στην ερημιά της Λήμνου κυνηγώντας ζώα και πουλιά. Έπειτα το τόξο είναι ο στόχος των ύπουλων σχεδίων του Οδυσσέα, ο οποίος επιδιώκει να το αποσπάσει από τον κάτοχό του με δόλο, αφήνοντας έτσι τον Φιλοκτήτη να λιμοκτονήσει, κυριολεκτικά. Τέλος το τόξο είναι το έμβλημα της φιλίας του Φιλοκτήτη με τον Ηρακλή, ο οποίος του το χάρισε λίγο πριν από την εκθέωσή του στην πυρά και ο οποίος, άλλωστε, εμφανίζεται κυριολεκτικά ως «από μηχανής θεός» στο τέλος του έργου για να πείσει τον Φιλοκτήτη να ακολουθήσει οικειοθελώς, μαζί με το τόξο του, τους Έλληνες στην Τροία. Το τόξο, λοιπόν, του Φιλοκτήτη είναι ένα αντικείμενο που ενσαρκώνει μια σχέση βαθιάς φιλίας (του Φιλοκτήτη με τον Ηρακλή), επίσης μια σχέση εχθρότητας και εκμετάλλευσης (του Οδυσσέα με τον Φιλοκτήτη, αφού ο Οδυσσέας επιχειρεί να του το αποσπάσει με δόλο), καθώς και μια σχέση αναπτυσσόμενης φιλίας ανάμεσα στον Φιλοκτήτη και στον Νεοπτόλεμο, ο οποίος μετανιωμένος επιστρέφει το τόξο στον κάτοχό του και προθυμοποιείται, μάλιστα, προς το τέλος του έργου να τον μεταφέρει στην Ελλάδα, μέχρι που –όπως είδαμε– παρεμβαίνει ο Ηρακλής, ως θεός πλέον από μηχανής, και πείθει τον Φιλοκτήτη να εγκαταλείψει τα σχέδιά του για επιστροφή στην Ελλάδα και να ακολουθήσει τους Έλληνες στην Τροία.

Τα πρόσωπα των τραγωδιών του Σοφοκλή χαρακτηρίζονται από ένα βασικό γνώρισμα που σπάνια συναντούμε σε άλλους τραγικούς ποιητές της ίδιας περιόδου. Το γνώρισμα αυτό είναι η υπερήφανη, πεισματική και συχνά αυτοκαταστροφική απομόνωσή τους από την κοινότητα στην οποία ανήκουν. Πάρτε για παράδειγμα την Αντιγόνη: η Αντιγόνη εμμένει στην απόφασή της να αποδώσει νεκρικές τιμές στον αδελφό της, τον Πολυνείκη, παρά το γεγονός ότι κάτι τέτοιο ο Κρέων το έχει επίσημα και αυστηρά απαγορεύσει και παρά το γεγονός ότι γνωρίζει η ίδια η Αντιγόνη ότι η εμμονή της αυτή θα της κοστίσει τη ζωή. Ο Φιλοκτήτης –για να πάρουμε ένα άλλο παράδειγμα– προτιμά να συνεχίσει την άθλια ζωή του στην έρημη Λήμνο παρά να προσφέρει τη βοήθειά του στους Έλληνες που πολεμούν στην Τροία και που πριν από δέκα χρόνια τον εγκατέλειψαν αβοήθητο στο έρημο νησί της Λήμνου. Τέλος, ο Αίας προτιμά να αυτοκτονήσει παρά να υποχωρήσει και να συμφιλιωθεί με τους Ατρείδες, οι οποίοι επιδίκασαν τα όπλα του νεκρού Αχιλλέα στον πανούργο Οδυσσέα και όχι στον Αίαντα, τον γενναιότερο, μετά τον Αχιλλέα, πολεμιστή του ελληνικού στρατού. Αυτή η απομόνωση του σοφόκλειου ήρωα έχει γίνει το αντικείμενο μιας σπουδαίας μονογραφίας του Bernard



Κνοκ, το *The Heroic Temper*²⁸, έργο του 1964. Και η απομόνωση αυτή βεβαίως προκαλεί τον θαυμασμό αναγνωστών και θεατών. Ταυτόχρονα όμως η απομόνωση αυτή είναι και η αιτία που αποκόπτει τον σοφόκλειο ήρωα από την κοινότητα και τον οδηγεί στην καταστροφή ή και στην αυτοκαταστροφή. Γι' αυτή την αμφίσημη υπόσταση του σοφόκλειου ήρωα θα μιλήσουμε αργότερα με περισσότερες λεπτομέρειες.

V4.1.2 Η θεολογία του Σοφοκλή και η επώδυνη μετάβαση από την άγνοια στη γνώση (15')

<https://youtu.be/yM476B0pifA>

απομαγνητοφώνηση annas / αντιπαραβολή krasisi

Θεμελιώδες συστατικό της πλοκής των τραγωδιών του Σοφοκλή είναι η επώδυνη μετάβαση του ήρωα από την άγνοια στη γνώση. Ο ήρωας του Σοφοκλή αγνοεί ή παρερμηνεύει θεμελιώδη δεδομένα που αφορούν την ταυτότητά του ή και την ίδια τη ζωή του. Στη συνέχεια, είτε σταδιακά είτε απότομα, ο ήρωας βγαίνει από την πλάνη και αντιλαμβάνεται πλήρως και επακριβώς την πραγματικότητα – αλλά τότε είναι πολύ αργά, και η συνειδητοποίηση της αλήθειας συνοδεύεται από οδύνη, από συμφορές συχνά από θάνατο.

Για παράδειγμα, στον *Οιδίποδα Τύραννο*, ο Οιδίπους πιστεύει εσφαλμένα ότι είναι γιος του βασιλιά της Κορίνθου, και έτσι εύλογα θεωρεί πως, εγκαταλείποντας την Κόρινθο, θα αποτρέψει την εκπλήρωση ενός χρησμού που προφήτεψε ότι ήταν προορισμένος να διαπράξει πατροκτονία και αιμομιξία. Παρά τις προσπάθειές του όμως καταλήγει, χωρίς να το γνωρίζει, αντί να αποτρέψει τον χρησμό να επισπεύσει την εκπλήρωσή του· δηλαδή να σκοτώσει τον πραγματικό του, τον βιολογικό του πατέρα και να παντρευτεί την πραγματική του μητέρα.

Στις *Τραχίνιες*, ένα άλλο έργο του Σοφοκλή, η Δηϊάνειρα σκοτώνει άθελά της τον σύζυγό της, τον Ηρακλή, όταν του δωρίζει έναν χιτώνα αλειμμένο με ένα υγρό που η ίδια θεωρεί ερωτικό φίλτρο, και πιστεύει ότι έτσι θα ξανακερδίσει το ερωτικό ενδιαφέρον του συζύγου της, αλλά το υποτιθέμενο ερωτικό φίλτρο είναι στην πραγματικότητα θανάσιμο δηλητήριο, το οποίο αναφλέγεται μόλις ο Ηρακλής φορέσει τον δηλητηριασμένο χιτώνα και του κατατρώγει τις σάρκες.

Τέλος, στην *Αντιγόνη*, ο Κρέων είναι βέβαιος πως, απαγορεύοντας την ταφή του Πολυνείκη, συμμορφώνεται με τη βούληση των θεών της Θήβας – των θεών που, στο κάτω-κάτω, ο Πολυνείκης ήρθε να κάψει τους ναούς τους. Εντούτοις συνειδητοποιεί ο Κρέων, όταν είναι πια πολύ αργά, ότι στην πραγματικότητα η πράξη του δεν αντιπροσωπεύει τη βούληση των θεών και έτσι οδηγούνται στον θάνατο η σύζυγός του και ο γιος του, και ο ίδιος ο Κρέων οδηγείται στον ηθικό και ψυχικό εκμηδενισμό.

²⁸ Bernard M. W. Knox: *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1964



Το τραγικό σύμπαν του Σοφοκλή περιστρέφεται γύρω από τον κεντρικό άξονα της **άγνωσης** του θεού: αυτό σημαίνει, με απλά λόγια, ότι ο ανθρώπινος νους είναι ατελής και πεπερασμένος, επομένως αδυνατεί να κατανοήσει πλήρως τα σχέδια των θεών που είναι υπερβατικά και αδιάγνωστα. Βασική παραδοχή στις τραγωδίες του Σοφοκλή είναι ότι το σύμπαν διέπεται από μια κοσμική τάξη, η οποία έχει καθοριστεί από τους θεούς και την οποία ο άνθρωπος οφείλει να σεβαστεί· ωστόσο, αυτή την υπερβατική τάξη που διέπει το σύμπαν ο άνθρωπος δεν μπορεί να την κατανοήσει πλήρως. Υπάρχει δηλαδή εδώ μια θεμελιώδης αντινομία, από την οποία προκύπτει ένα κρίσιμο τραγικό παράδοξο: τα γεγονότα του δράματος, που οδηγούν αναπόδραστα στην τραγική κορύφωση και συνήθως καταστροφή, υλοποιούνται χάρη στις αποφάσεις, τις πράξεις ή τις παραλείψεις των προσώπων του δράματος – με άλλα λόγια, τα πρόσωπα του δράματος δεν είναι απλά «νευρόσπαστα» (απλές μαριονέτες) στα χέρια των θεών. Την ίδια στιγμή ωστόσο –και εδώ έγκειται το παράδοξο–, οι αποφάσεις, οι πράξεις ή οι παραλείψεις των ανθρώπων αποτελούν τμήμα μιας ευρύτερης τάξης του σύμπαντος, η οποία έχει καθοριστεί από τους θεούς, δεν έχει κατ' ανάγκη τον άνθρωπο στο επίκεντρό της και, βεβαίως, δεν είναι κατ' ανάγκη φιλόανθρωπη. Η τάξη αυτή, που διέπει το σύμπαν, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή με τους όρους της ανθρώπινης ηθικής ή της ανθρώπινης δικαιοσύνης· με αποτέλεσμα οι θνητοί να συνειδητοποιούν ότι το σύμπαν στο οποίο κατοικούν μπορεί να είναι από αδιάφορο έως και εχθρικό απέναντί τους και ότι, εν πάση περιπτώσει, δεν μπορούν ούτε να ελέγξουν τη λειτουργία του ούτε καν να αντιληφθούν το σύμπαν αυτό στην ολότητά του.

Είδαμε λίγο πριν μερικά παραδείγματα αυτής της αντινομίας που διέπει τη δραματουργία του Σοφοκλή. Είδαμε, ας πούμε, το παράδειγμα του Οιδίποδα, που πιστεύει ότι με τις ενέργειές του αποτρέπει (ή έστω αναστέλλει) την εκπλήρωση των χρησμών, ενώ στην πραγματικότητα την επισπεύδει. Είδαμε το παράδειγμα του Κρέοντα, που θεωρεί ότι με τις ενέργειές του επιβάλλει τη δέουσα τιμωρία στον προδότη Πολυνείκη, που ήρθε να βάλει φωτιά στους ναούς της πατρικής γης, αλλά διαπιστώνει ότι οι θεοί κάθε άλλο παρά εγκρίνουν τις πράξεις του. Οι θεοί στον Σοφοκλή (ή εν γένει οι εξωανθρώπινες δυνάμεις στον Σοφοκλή) ενδέχεται να αποκαλύπτουν ένα μέρος της θείας βούλησης στους ανθρώπους μέσω χρησμών, μέσω προφητειών, ονείρων με οποιονδήποτε τρόπο. Ωστόσο, το κρίσιμο είναι όχι η αποκάλυψη του χρησμού, αλλά η αποκρυπτογράφησης του – διότι η ορθή αποκρυπτογράφηση του χρησμού δεν είναι καθόλου αυτονόητη υπόθεση· ακόμη και όταν οι χρησμοί είναι σαφείς και αναμφίσημοι, αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι οι βουλές των θεών είναι πλήρως κατανοητές και ερμηνεύσιμες.

Να πάρουμε το παράδειγμα της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή: Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, ο Ορέστης έρχεται στο Άργος ως εντολοδόχος του ίδιου του θεού Απόλλωνα – ο Απόλλων τον έχει συμβουλευσει να χρησιμοποιήσει δόλο για να εκδικηθεί τους φονιάδες του πατέρα του, δηλαδή την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο. Ο Ορέστης πράγματι συμμορφώνεται με τις εντολές του θεού, άλλωστε οι εντολές αυτές δεν έχουν κάτι το δυσερμήνευτο (κάτι το αμφίσημο), δεν είναι δύσκολο να τις κατανοήσει κανείς. Εν τούτοις, συμμορφούμενος ο Ορέστης με τις εντολές του θεού, φτάνει να σκηνοθετήσει μια ανατριχιαστική σκηνή, στην οποία ο ίδιος επιδεικνύει στον ανυποψίαστο Αίγισθο ένα πτώμα σκεπασμένο με σεντόνι και, βέβαια, ευλόγως ο Αίγισθος πιστεύει ότι το πτώμα που βλέπει μπροστά του είναι του



Ορέστη, αφού –όπως είδαμε– έχει φτάσει η είδηση πως ο Ορέστης πέθανε. Την κρίσιμη στιγμή όμως, ο Ορέστης ξεσκεπάζει το πτώμα αυτό, όπου αποκαλύπτεται ότι κάτω από το σεντόνι κρύβεται όχι ο νεκρός Ορέστης, αλλά η νεκρή Κλυταιμνήστρα, δηλαδή η ίδια η μάνα του Ορέστη σφαγιασμένη από τον ίδιο τον γιο της. Με άλλα λόγια, ο Ορέστης σκηνοθετεί ένα βέβηλο παιχνίδι με το πτώμα της ίδιας της μητέρας του, ένα παιχνίδι που κατά τα φαινόμενα είναι συμβατό με την εντολή του Απόλλωνα για χρήση δόλιων μέσων, αλλά ταυτόχρονα είναι, βεβαίως, αντίθετο προς κάθε έννοια ανθρωπίνης ηθικής και αξιοπρέπειας. Εξάλλου, στο τέλος του έργου της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, έχουμε μια σκηνή στην οποία ο Αίγισθος οδηγείται από τον Ορέστη στο εσωτερικό του ανακτόρου προκειμένου εκεί να φονευθεί. Πριν να μπει όμως στο ανάκτορο, ο Αίγισθος ξεστομίζει μια ζοφερή και ανησυχητική προφητεία: «Είναι –λέει– λοιπόν ανάγκη η στέγη αυτή να δει τις τωρινές και τις **μελλούμενες** συμφορές των Πελοπιδών;». Οι θεατές γνωρίζουν ποιες είναι οι τωρινές συμφορές των απογόνων του Πέλοπα, επομένως δεν μπορεί παρά να αναρωτηθούν ανήσυχτοι ποιες μπορεί να είναι αυτές οι μελλοντικές συμφορές τις οποίες προφητεύει ο Αίγισθος – το υπονόημα των στίχων αυτών είναι, βεβαίως, ότι οι συμφορές των Πελοπιδών δεν θα σταματήσουν εδώ.

Γενικότερα, το τραγικό στοιχείο στον Σοφοκλή προκύπτει από την αδυναμία των ανθρώπων να συμβιβάσουν και να συμφιλιώσουν τις ανθρωποπαγείς αντιλήψεις για την ηθική και το δίκαιο αφενός με τα αδιάγνωστα σχέδια των θεών αφετέρου. Όπως υπαινίχθηκα και προηγουμένως, ο θεός νους υπερβαίνει την κατηγοριοποίηση της πραγματικότητας την οποία οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν ως φυσική και αυτονόητη· με άλλα λόγια, ο κόσμος των θεών δεν μπορεί να υπαχθεί στις ηθικές ή άλλες κατηγορίες μέσω των οποίων εμείς οι άνθρωποι συλλαμβάνουμε και οργανώνουμε και συγκροτούμε την πραγματικότητα. Όπως αναφέρει ο Σοφοκλής σε ένα απόσπασμα αγνώστου δράματος: τα θεία, αν τα αποκρύβουν οι θεοί, δεν μπορείς να τα κατανοήσεις, ακόμη και αν δεν αφήσεις τίποτε ανεξερεύνητο.

Αναφέραμε λίγο πιο πριν –κάπως εν παρόδω– ότι στις τραγωδίες του Σοφοκλή –όπως και στις αρχαίες τραγωδίες γενικά– υπεύθυνοι για τα τραγικά γεγονότα είναι οι ίδιοι οι δρώντες άνθρωποι (τα δρώντα πρόσωπα, οι τραγικοί ήρωες), και είπαμε ότι οι άνθρωποι αυτοί δεν είναι απλά νευρόσπαστα (απλές μαριονέτες) στα χέρια των θεών. Αυτό, βέβαια, δεν θέλω να παρερμηνευτεί· δεν σημαίνει ότι οι θεοί είναι αμέτοχοι ή ότι αποσύρονται στο παρασκήνιο και απλώς παρακολουθούν από μακριά τους ανθρώπους να δρουν και να υποφέρουν. Κάθε άλλο, οι θεοί βεβαίως και γνωρίζουν το μέλλον και μπορούν ως έναν βαθμό να επηρεάσουν τη συμπεριφορά των θνητών. Ωστόσο, παρά την ευρέως διαδεδομένη αντίληψη, οι θεοί και η μοίρα ούτε προκαθορίζουν το μέλλον των ανθρώπων ούτε κατευθύνουν τους θνητούς με «τηλεχειριστήριο» τρόπον τινά – μια τέτοια θεώρηση του τραγικού σύμπαντος είναι υπερβολικά απλουστευτική.

Ας πάρουμε ξανά το παράδειγμα του Οιδίποδα. Είναι πολύ εύκολο να ισχυριστεί κανείς ότι ο Οιδίπους δεν ήταν παρά παίγνιο στα χέρια των θεών, αφού αυτοί είχαν προκαθορίσει τη μοίρα του ήδη πριν να γεννηθεί· είχαν προκαθορίσει ότι ο Οιδίπους είναι ένας άνθρωπος που ό,τι και να κάνει θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μάνα του. Επομένως –θα μπορούσε να πει κανείς ότι– ο Οιδίπους δεν είχε άλλη επιλογή από το να βαδίσει τον δρόμο που του είχαν προκαθορίσει οι θεοί, χωρίς ο ίδιος να φέρει ουσιαστική ευθύνη για τις



πράξεις του, τις οποίες στο κάτω-κάτω είχε προδιαγράψει μια υπερφυσική δύναμη. Τα πράγματα όμως δεν είναι ακριβώς έτσι. Προφανώς και είναι αλήθεια ότι ο χρησμός του Απόλλωνα προφητεύει με ακρίβεια όσα πρόκειται να συμβούν στον Οιδίποδα· ότι θα διαπράξει πατροκτονία· ότι θα διαπράξει αιμομιξία. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο Απόλλων είναι υπεύθυνος για όσα συμβαίνουν στον Οιδίποδα – άλλο το προβλέπω/προλέγω/προφητεύω και άλλο το είμαι υπεύθυνος για κάτι· δεν αναγκάζει ο Απόλλων τον Οιδίποδα να διαπράξει πατροκτονία και αιμομιξία. Για να το καταλάβουμε καλύτερα αυτό: ας φανταστούμε ότι ο Απόλλων είναι ένας παρατηρητής που βρίσκεται στην κορυφή ενός λόφου. Κοιτάζει ο παρατηρητής αυτός, ο Απόλλων, τον κάμπο κάτω και βλέπει ότι πρόκειται να συγκρουστούν δύο τρένα, τα οποία βρίσκονται πάνω στην ίδια σιδηροδρομική γραμμή και κινούνται προς αντίθετες κατευθύνσεις. Το ότι ο παρατηρητής γνωρίζει εκ των προτέρων πως τα τρένα θα συγκρουστούν (ή προβλέπει ότι τα τρένα θα συγκρουστούν) δεν σημαίνει, βεβαίως, ότι ο παρατηρητής προκαλεί τη σύγκρουση των δύο τρένων ή ότι είναι υπεύθυνος γι' αυτή.

Ομολογώ ότι το παράδειγμα του παρατηρητή που χρησιμοποίησα μόλις τώρα είναι ελαφρώς παραπλανητικό, γιατί μπορεί να δώσει την εσφαλμένη εντύπωση ότι ο Απόλλων είναι κάποιος που αμέτοχα και παθητικά παρατηρεί όσα συμβαίνουν στον Οιδίποδα. Είδαμε όμως προηγουμένως ότι οι θεοί του Σοφοκλή (όπως και οι θεοί των άλλων τραγικών) δεν είναι ούτε παθητικοί ούτε αμέτοχοι θεατές. Αν θέλουμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη φύση των θεών της τραγωδίας, είναι, νομίζω, προτιμότερο και προσφορότερο να καταφύγουμε σε μια πιο διεισδυτική παρομοίωση, την οποία –θα ήθελα να έχω επινοήσει εγώ, αλλά δυστυχώς δεν συμβαίνει αυτό– την έχει υποδείξει ένας σημαντικός σύγχρονος μελετητής της αρχαίας τραγωδίας, ο Αμερικανός Ντέιβιντ Κόβαξ (David Kovacs)²⁹.

Ο Κόβαξ μας συμβουλεύει να δούμε την αντιπαράθεση μεταξύ Απόλλωνα και Οιδίποδα σαν μια παρτίδα σκάκι, όπου ο Οιδίπους είναι μεν ένας εξαιρετικός σκακιστής, αλλά ο Απόλλων δεν είναι απλώς εξαιρετικός, είναι παγκόσμιος πρωταθλητής, είναι –ας πούμε– ο Ανατόλι Κάρποφ. Ο Οιδίπους έχει απόλυτη ελευθερία κινήσεων στη σκακιέρα και, βεβαίως, είναι υπεύθυνος για τις επιλογές του, αλλά ο Απόλλων είναι σε θέση να τον νικήσει γιατί, ως πολύ καλύτερος σκακιστής, μπορεί να κατευθύνει το παιχνίδι με έντεχνο τρόπο, ώστε ο Οιδίπους να πέσει στην παγίδα που του στήνει ο αντίπαλός του και να χάσει την παρτίδα. Τι κάνει στην πραγματικότητα ο Απόλλων; Ο Απόλλων αποκρύπτει από τον Οιδίποδα κρίσιμες πληροφορίες σε κρίσιμες στιγμές του βίου του. Θυμηθείτε ότι τυχαία σε ένα συμπόσιο ένας μεθυσμένος λέει του Οιδίποδα ότι «είσαι μπάσταρδος, δεν είσαι πραγματικός γιος του Πόλυβου και της Μερόπης». Ο Οιδίπους ταραγμένος πηγαίνει στους γονείς του και ζητάει εξηγήσεις· εκείνοι προσπαθούν να τον καθησυχάσουν· ο Οιδίπους δεν ησυχάζει και παίρνει τον δρόμο για τους Δελφούς, όπου φτάνει και ζητάει χρησμό για την καταγωγή του. Εδώ έρχεται ο κρίσιμος ρόλος του Απόλλωνα· ο Απόλλων θα μπορούσε να του απαντήσει: «ναι, είσαι γιος του τάδε» ή «όχι, δεν είσαι γιος του τάδε». Ωστόσο, ο θεός δεν του δίνει τέτοια απάντηση, δεν του λέει ποιοι είναι οι γονείς του. Το μόνο που του λέει είναι: θα σκοτώσεις

²⁹ D. Kovacs, "The Role of Apollo in Oedipus Tyrannus", in J. R. C. Cousland & J. R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp* (Leiden 2009), 357–68



τον πατέρα σου και θα παντρευτείς τη μητέρα σου. Η πληροφορία αυτή είναι βεβαίως ακριβής, αλλά είναι και σοφά υπολογισμένη, ώστε να σπρώξει τον Οιδίποδα προς τη λάθος κατεύθυνση. Ο θεός ξέρει ότι ο Οιδίπους αυτή τη στιγμή νομίζει ακόμη, παρά τις αμφιβολίες του, ότι είναι γιος του βασιλικού ζεύγους της Κορίνθου. Μπορεί, λοιπόν, ο θεός να υπολογίσει ότι ο Οιδίπους θα κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του για να αποτρέψει την εκπλήρωση του χρησμού, και επομένως δεν θα επιστρέψει στην Κόρινθο, όπου νομίζει ότι ζουν οι γονείς του, αλλά θα αναχωρήσει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Την ίδια στιγμή ο Απόλλων, ως παντογνώστης θεός –λίγο σαν τον παρατηρητή των τρένων που αναφέραμε προηγουμένως–, γνωρίζει ότι από την αντίθετη κατεύθυνση έρχεται ο Λάιος, και ότι οι δύο άνδρες πρόκειται να συναντηθούν στο μοιραίο σταυροδρόμι, με αποτελέσματα που θα είναι κατά πάσα πιθανότητα καταστροφικά.

V4.1.3 Η δραματουργική τεχνική του Σοφοκλή: *Οιδίπους Τύραννος* (12')

<https://youtu.be/3VLeJcVxt3U>

απομαγνητοφώνηση *rallina* / αντιπαραβολή *Mirella*

Μιλήσαμε στο προηγούμενο βίντεο για τον ρόλο του θεού στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Στο ίδιο έργο, τον *Οιδίποδα Τύραννο*, θα επικεντρωθούμε και σε αυτό το βίντεο για να συζητήσουμε τώρα κάτι διαφορετικό, δηλαδή τη δραματουργική τεχνική του. Έχουμε ήδη αναφέρει ότι ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* μνημονεύει συχνά τον *Οιδίποδα Τύραννο* ως υπόδειγμα άρτιας δραματουργίας και συγκεκριμένα θα προσθέσουμε εδώ ότι ο Αριστοτέλης αναφέρει ως υποδειγματική την *περιπέτειαν* του δράματος, δηλαδή την αιφνίδια και απροσδόκητη μετάπτωση του ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία. Επίσης ο Αριστοτέλης επαινεί τη δραματουργική τεχνική της αναγνώρισεως έτσι όπως τη χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής. Η *αναγνώρισις* είναι ο μηχανισμός με τον οποίο ο Οιδίπους φτάνει να συνειδητοποιήσει την αλήθεια για τον εαυτό του. Ο Αριστοτέλης τονίζει ότι η αναγνώριση στο συγκεκριμένο έργο όχι μόνο προκύπτει αβίαστα από τα δεδομένα του δράματος –δεν είναι δηλαδή βεβιασμένη– αλλά και συνδυάζεται αριστοτεχνικά με την περιπέτεια, αφού η μεταστροφή της τύχης του Οιδίποδα από την ευτυχία στη δυστυχία συμπίπτει με τη συνειδητοποίησή του ότι είναι γιος του Λαίου δηλαδή με την αναγνώριση – γιος του Λαίου και της Ιοκάστης.

Ο Σοφοκλής έγραφε για ένα κοινό που γνώριζε τις βασικές, τουλάχιστον, λεπτομέρειες του μύθου του Οιδίποδα. Πώς το ξέρω εγώ αυτό σήμερα, πώς ξέρω ότι οι θεατές του Σοφοκλή γνώριζαν τις βασικές λεπτομέρειες του μύθου του Οιδίποδα; Το ξέρω και εγώ και όλοι οι άλλοι, διότι τον 4^ο αιώνα ο κωμικός ποιητής Αντιφάνης γράφει σε μια κωμωδία που επιγράφεται *Ποίησις*, ότι οι τραγικοί ποιητές είναι σε πολύ καλύτερη μοίρα από τους κωμικούς ποιητές, διότι, λέει, οι κωμικοί ποιητές πρέπει από την αρχή να φτιάξουν πετραδάκι-πετραδάκι την πλοκή του έργου τους, ενώ ένας τραγικός ποιητής αρκεί απλώς, λέει, να μνημονεύσει το όνομα «Οιδίπους» και αυτό φτάνει για να αντιληφθούν οι θεατές ολόκληρη την πλοκή του δράματος – ποιος είναι ο πατέρας του ποια είναι η μάνα του, ποια είναι τα παιδιά του, τι θα του συμβεί, τι έχει κάνει.



Μπορεί ο Αντιφάνης να ισχυρίζεται ότι καλά την έχουν οι τραγικοί ποιητές, αλλά για σκεφτείτε σε τι δύσκολη θέση βρισκόταν ο Σοφοκλής όταν ξεκινούσε να γράψει τον *Οιδίποδα Τύραννο*! Όσο επινοητικός συγγραφέας κι αν ήταν, όσο καινοτόμος συγγραφέας κι αν ήταν, δεν μπορούσε παρά να βασίσει το έργο του σε έναν μύθο που προϋπήρχε, σε έναν μύθο που οι θεμελιώδεις λεπτομέρειες του –πατροκτονία, αιμομιξία κ.λπ.– ήταν ήδη γνωστές στο ακροατήριό του. Με ποιον τρόπο θα μπορούσε ο Σοφοκλής να διεγείρει και να διατηρήσει το ενδιαφέρον του κοινού για το δράμα του, πώς θα προκαλέσει αγωνία και έκπληξη στους θεατές του; Η λύση που έδωσε στο πρόβλημα αυτό ο Σοφοκλής ήταν αριστοτεχνική. Αντί να προσποιείται, μάταια, ότι το ακροατήριό του δεν γνώριζε εκ των προτέρων τα εγκλήματα του Οιδίποδα και ότι περίμενε να δουν ποια είναι τα εγκλήματα αυτά, ο Σοφοκλής παίρνει έναν άλλο δρόμο, αποκαλύπτει τα εγκλήματα αυτά σχεδόν στην αρχή του έργου – και μάλιστα διά στόματος ενός μάντη, του Τειρεσία, που βεβαίως η εγκυρότητά του δεν μπορεί να αμφισβητηθεί.

Από την άποψη αυτή, λοιπόν, ο *Οιδίπους* είναι το αντίθετο ενός κλασικού αστυνομικού μυθιστορήματος. Ένα κλασικό αστυνομικό μυθιστόρημα κρατάει την αποκάλυψη του ενόχου για το τέλος. Αντίθετα ο Σοφοκλής βάζει τον Τειρεσία να αποκαλύπτει ρητά σε πρώιμο σημείο του έργου το όνομα του ενόχου –που είναι ο Οιδίπους–, το είδος του εγκλήματος –που είναι η πατροκτονία και η αιμομιξία–, ακόμη και τον τρόπο της τελικής τιμωρίας του Οιδίποδα – που θα είναι η τύφλωση και η εξορία. Αποκαλύπτοντας τον ένοχο από την αρχή σχεδόν του δράματος, ο Σοφοκλής απαλλάσσεται από τη μάταιη –όπως είδαμε– υποχρέωση να αποκρύψει από το κοινό του κρίσιμες λεπτομέρειες της πλοκής, τις οποίες ούτως ή άλλως οι θεατές θα γνώριζαν εκ των προτέρων. Έτσι ο Σοφοκλής έχει τώρα τη δυνατότητα να επικεντρώσει την προσοχή του όχι στο τι θα αποκαλυφθεί, αλλά στο πώς θα αποκαλυφθεί και να επικεντρώσει αντιστοίχως και την προσοχή των θεατών σε αυτό.

Όταν ο Τειρεσίας αποκαλύπτει στον Οιδίποδα την αλήθεια σχετικά με την πραγματική ταυτότητά του, σχετικά με τις εγκληματικές πράξεις του, ο Οιδίπους ξεσπά σε μια έκρηξη θυμού και, όπως ήταν αναμενόμενο, αρνείται τις κατηγορίες του Τειρεσία. Θεωρεί μάλιστα ότι οι κατηγορίες αυτές είναι μέρος μιας συνωμοσίας η οποία αποσκοπεί στην ανατροπή του. Ο Σοφοκλής έχει φροντίσει ώστε να μοιάζει εύλογη η οργισμένη αντίδραση του Οιδίποδα. Με άψογη αίσθηση του δραματικού χρόνου, ο Σοφοκλής έχει τοποθετήσει τις κατηγορίες του Τειρεσία σε πρώιμο, όπως είπαμε, σημείο του έργου, δηλαδή σε ένα σημείο στο οποίο όλοι οι Θηβαίοι αντιμετωπίζουν ακόμη τον Οιδίποδα ως σωτήρα της πόλης και προσβλέπουν σε αυτόν ως τον μόνο που μπορεί να τους απαλλάξει από τη λοιμώδη νόσο που μαστίζει τη Θήβα.

Είναι λοιπόν αναμενόμενο ότι στο πρώιμο αυτό σημείο του έργου, οι πάντες, ακόμη και η θηβαϊκή γερουσία, δηλαδή ο Χορός του έργου, θα δείξουν δυσπιστία απέναντι στις αποκαλύψεις του μάντη. Μάλιστα ο Χορός φτάνει στο σημείο να αμφισβητήσει ακόμα και την ίδια την εγκυρότητα των χρησμών: Ο Δίας, λένε, και ο Απόλλων ασφαλώς κατέχουν την ύψιστη αλήθεια, δεν είναι όμως και τόσο βέβαιο ότι ένας μάντης έχει προνομιακή θέαση της αλήθειας, άλλωστε ο μάντης είναι κι αυτός άνθρωπος όπως και ο ίδιος ο Χορός. Εξάλλου, στο ίδιο περίπου σημείο του έργου, ο Οιδίπους τονίζει ότι το αίνιγμα της Σφίγγας το έλυσε ο ίδιος, αυτός, ο Οιδίπους με την ευφυΐα του και όχι ο σοφός –υποτίθεται– μάντης Τειρεσίας.



Και προσθέτει πάλι ο Οιδίπους, αλλά σε κατοπινότερο σημείο του έργου, ότι κινεί υποψίες το γεγονός ότι ο Τειρεσίας περίμενε τόσο καιρό για να αποκαλύψει τα υποτιθέμενα εγκλήματα του Οιδίποδα. Γιατί δεν τα αποκάλυψε τον καιρό που ο Οιδίπους ενθρονίστηκε βασιλιάς; Γιατί δεν τα αποκάλυψε ακόμη νωρίτερα, τον καιρό που οι Θηβαίοι προσπαθούσαν μάταια να βρουν τον δολοφόνο του Λαΐου;

Με λίγα λόγια όλες οι λεπτομέρειες της πλοκής του έργου μέχρι το σημείο αυτό, είναι έτσι δοσμένες και έτσι υπολογισμένες ώστε οι αποκαλύψεις του Τειρεσία να μοιάζουν παράλογες, εξωφρενικές και η οργίλη αντίδραση του Οιδίποδα σ' αυτές τις αποκαλύψεις να είναι απολύτως εύλογη. Ναι, αλλά γιατί είναι τόσο σημαντικό να μοιάζει εύλογη η οργισμένη αντίδραση του Οιδίποδα; Γιατί είναι τόσο σημαντικό να μην μπορούν να γίνουν πιστευτές από κανέναν στο σημείο αυτό οι αποκαλύψεις του Τειρεσία; Είναι σημαντικό, γιατί, όπως είπαμε νωρίτερα, πρέπει ο ίδιος ο ένοχος, ο Οιδίπους, να φτάσει μόνος του στη συνειδητοποίηση της ενοχής του. Η ίδια η έρευνά του, οι ανακρίσεις του, οι λογικοί συλλογισμοί του, όλα αυτά πρέπει να τον οδηγήσουν στην αυτοενοχοποίηση.

Για να ολοκληρωθεί αυτή η διαδικασία εξεύρεσης του ενόχου είναι απαραίτητες οι καταθέσεις μαρτύρων. Και αποτελεί θρίαμβο της περίφημης σοφόκλειας ειρωνείας, ότι τις μαρτυρικές αυτές καταθέσεις θα τις δώσουν δύο ταπεινά πρόσωπα, δύο βοσκοί, οι οποίοι αποκαλύπτεται ότι είχαν τελικά πολύ μεγαλύτερη συμβολή στη μοίρα του Οιδίποδα, του βασιλιά τους, από όση θα περίμενε κανείς κρίνοντας από τη χαμηλή κοινωνική τους θέση.

Για να αποδειχθεί ότι ο Οιδίπους σκότωσε τον Λαίο, τον προηγούμενο βασιλιά της Θήβας, απαιτείται η μαρτυρία ενός μόνο προσώπου, του προσώπου που θα καταθέσει ως αυτόπτης μάρτυς ότι ο Οιδίπους σκότωσε τον Λαίο κατά τη μοιραία συνάντησή τους στο τρίστρατο έξω από τους Δελφούς. Εξάλλου για να αποδειχθεί ότι ο Οιδίπους είναι ένοχος όχι μόνο ανακτοφονίας (δηλαδή φόνου του βασιλιά), αλλά και πατροκτονίας και αιμομιξίας, απαιτείται η μαρτυρία δύο τουλάχιστον προσώπων. Ο ένας μάρτυρας θα καταθέσει ότι το βρέφος που κάποτε εξέθεσε ο Λαίος στον Κιθαιρώνα επιβίωσε τελικά και δεν πέθανε, και ο άλλος μάρτυρας θα καταθέσει ότι το βρέφος αυτό δόθηκε για υιοθεσία στο βασιλικό ζεύγος της Κορίνθου, και επομένως το βρέφος αυτό είναι ο Οιδίπους – ο υποτιθέμενος γιος του βασιλικού ζεύγους της Κορίνθου. Από αυτούς τους τρεις μάρτυρες κανένας δεν είναι σε θέση να γνωρίζει από μόνος του όλη την αλήθεια για την ταυτότητα και την προίσορία του Οιδίποδα, γι' αυτό και απαιτείται συνδυασμός και των τριών μαρτυριών ώστε να αποκαλυφθούν τα γεγονότα σε όλη την έκτασή τους.

Με αριστοτεχνική δραματική οικονομία ο Σοφοκλής κατορθώνει να μειώσει τον αριθμό των απαιτούμενων μαρτύρων από τρεις σε δύο. Έτσι ο μοναδικός επιζών μάρτυρας της δολοφονίας του Λαίου αποδεικνύεται ότι είναι ταυτόχρονα και ο δούλος στον οποίο ανέθεσε κάποτε ο Λαίος να εκθέσει τον νεογέννητο Οιδίποδα στον Κιθαιρώνα και να τον αφήσει εκεί να πεθάνει. Αλλά και ο τρίτος μάρτυρας, ο βοσκός που παρέλαβε το βρέφος και το παρέδωσε στο βασιλικό ζεύγος της Κορίνθου, επιτελεί επίσης διπλό ρόλο στο δράμα, διότι ο βοσκός αυτός είναι ταυτόχρονα και ο Αγγελιαφόρος που έρχεται τώρα από την Κόρινθο στη Θήβα για να ανακοινώσει στον Οιδίποδα ότι ο βασιλιάς της Κορίνθου –ο υποτιθέμενος πατέρας του– πέθανε, και επομένως και ο Οιδίπους μπορεί κληρονομικώ δικαίω να αναγορευθεί βασιλιάς και της Κορίνθου.



Ο τρόπος με τον οποίο εξυφαίνει την πλοκή του έργου του ο Σοφοκλής, δημιουργεί μια σειρά από παράδοξα γύρω από την ταυτότητα του Οιδίποδα. Όταν αναγορεύεται βασιλιάς της Θήβας ο Οιδίπους, κατά τα φαινόμενα, δεν έχει κανένα κληρονομικό δικαίωμα στον θρόνο της πόλης. Είναι όπως όλοι νομίζουν γιος του Πολύβου του βασιλιά της Κορίνθου. Όταν όμως ο Κορίνθιος βοσκός αποκαλύπτει ότι ο Οιδίπους δεν ήταν παρά θετός γιος του Πολύβου, τότε ο Οιδίπους παύει πια να είναι ο εξ αίματος κληρονόμος του κορινθιακού θρόνου. Σύντομα όμως θα αποκαλυφθεί επίσης ότι ο Οιδίπους είναι στην πραγματικότητα ο εξ αίματος κληρονόμος του θηβαϊκού θρόνου, αφού είναι βιολογικός γιος του Λαίου. Μόλις όμως ο Οιδίπους πληροφορείται ότι ο θρόνος της Θήβας του ανήκε ούτως ή άλλως δικαιωματικά, συνειδητοποιεί ότι είναι υποχρεωμένος να αποποιηθεί αυτό το προνόμιο, γιατί η αποκάλυψη του κληρονομικού δικαιώματός του στον θρόνο της Θήβας συμπίπτει με την τρομερή συνειδητοποίηση ότι ο Οιδίπους είναι πατροκτόνος, είναι αιμομίκτης, είναι εν τέλει υπεύθυνος για τον λοιμό που μαστίζει τη Θήβα και πρέπει, σύμφωνα με το διάταγμα που ο ίδιος έχει εκδώσει, είτε να θανατωθεί είτε να εξοριστεί.

Εύκολα καταλαβαίνει κανείς για ποιον λόγο ο Αριστοτέλης θαύμαζε την *περιπέτειαν* του έργου αυτού. Η περιπέτεια, ή εις τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, όπως λέει ο Αριστοτέλης, δηλαδή η απροσδόκητη μετάπτωση του ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία, δεν θα μπορούσε να δοθεί με πιο αριστοτεχνικό τρόπο.

V4.1.4 Οι δραματικοί χαρακτήρες του Σοφοκλή: Το παράδειγμα της Αντιγόνης (Α' μέρος) (12')

<https://youtu.be/U5FHB23-ogc>

απομαγνητοφώνηση κρasiς / αντιπαραβολή Mirella

Είδαμε νωρίτερα ότι πολλά από τα πρόσωπα των τραγωδιών του Σοφοκλή μοιράζονται ένα κοινό χαρακτηριστικό: την υπερήφανη, πεισματική και συχνά αυτοκαταστροφική απομόνωσή τους από την κοινότητα στην οποία ανήκουν. Είδαμε ότι η Αντιγόνη, ο Φιλοκτήτης, ο Αίας (και άλλα πρόσωπα του Σοφοκλή) επιλέγουν να ακολουθήσουν τον δρόμο που τους επιβάλλει η συνείδησή τους, ακόμη και όταν γνωρίζουν ότι κανένας άλλος δεν συμμερίζεται αυτές τις επιλογές τους· ακόμη και όταν γνωρίζουν ότι η επιλογή αυτή θα τους οδηγήσει στην καταστροφή. Αυτή η περήφανη και πεισματική απομόνωση του σοφόκλειου ήρωα έχει κινήσει τον θαυμασμό πολλών μελετητών, αναγνωστών, θεατών, γιατί είναι (ή μοιάζει) ως επιβεβαίωση της έμφυτης ευγένειας και ανωτερότητας του σοφόκλειου ήρωα. Θα πρέπει όμως να θέσουμε το ερώτημα αν πράγματι τα πρόσωπα του Σοφοκλή έχουν τόσο κεντρική θέση στα δράματά του – αν πράγματι, δηλαδή, η διαγραφή του χαρακτήρα των προσώπων, η ανάδειξη του μοναχικού ηρωισμού τους και της ευγένειάς τους είναι πράγματι αυτοσκοπός του Σοφοκλή, όπως φαίνεται να υποθέτουν αρκετές παλιότερες αλλά και νεότερες και σύγχρονες προσεγγίσεις του σοφόκλειου δράματος.

Η Αντιγόνη του Σοφοκλή είναι ίσως το δράμα που προσφέρεται περισσότερο για μια σύντομη πραγμάτευση του σοφόκλειου ήρωα, με άξονα το ερώτημα που διατυπώσαμε



προηγουμένως: είναι δηλαδή τα δράματα του Σοφοκλή πράγματι σπουδές χαρακτήρων; Είναι πράγματι αυτοσκοπός η παρουσίαση ηρωικών προσώπων, τα οποία βαδίζουν τον μοναχικό τους δρόμο, ο οποίος μπορεί να οδηγήσει στην καταστροφή, αλλά καταξιώνει τα πρόσωπα αυτά ως ευγενείς μορφές άξιες θαυμασμού;

Πριν να προσπαθήσουμε να δώσουμε απάντηση στα ερωτήματα αυτά, θα πρέπει πρώτα να λάβουμε υπόψη όσα γράφει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* για το θέμα των προσώπων και χαρακτήρων του δράματος γενικά. Η τραγωδία, λέει ο Αριστοτέλης –το έχουμε ξαναπεί άλλωστε–, είναι *μίμησις*, αλλά είναι μίμησις (δηλαδή αναπαράσταση) όχι ανθρώπων (δηλαδή ανθρώπινων χαρακτήρων) αλλά *πράξεως και βίου*. Η ευδαιμονία και η κακοδαιμονία –συνεχίζει ο Αριστοτέλης– είναι ζήτημα πράξης αλλά και το τέλος, η οργανική ολοκλήρωση, προς την οποία κατατείνει η τραγική πλοκή, είναι επίσης *πράξις, ού ποιότης*, δηλαδή συνίσταται σε ένα σύνολο ενεργειών που μπορεί να οδηγούν στην ευτυχία ή στη δυστυχία· δεν συνίσταται σε ένα σύνολο χαρακτηριστικών ιδιοτήτων ή ποιότητων. Με άλλα λόγια, κινητήρια δύναμη της τραγωδίας –κατά τον Αριστοτέλη– δεν είναι ο χαρακτήρας των προσώπων – το αν είναι καλοί ή κακοί, ταπεινοί ή επηρμέντοι, φιλόανθρωποι ή απάνθρωποι κ.λπ. Κινητήρια δύναμη της τραγωδίας είναι οι ενέργειες των προσώπων, είναι οι πράξεις τους, και είναι και ο τρόπος με τον οποίο αυτές οι πράξεις οδηγούν τα πρόσωπα αυτά στην ευδαιμονία ή στην κακοδαιμονία. Καταλήγει ο Αριστοτέλης: Τα πρόσωπα της τραγωδίας δεν πράττουν προκειμένου να μιμηθούν –να αναπαραστήσουν δηλαδή– χαρακτήρες (*ἥθη*), αλλά ο χαρακτήρας είναι στοιχείο που συμπεριλαμβάνεται στο δράμα με σκοπό να υπηρετήσει τις πράξεις τους (*τὰ ἥθη –λέει– συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις*). Με άλλα λόγια, δεν είναι αυτοσκοπός η διαγραφή του χαρακτήρα των τραγικών προσώπων. Ο χαρακτήρας του τάδε ή του δείνα τραγικού προσώπου συμπεριλαμβάνεται στο δράμα μόνο στον βαθμό που μπορεί να υπηρετήσει την τραγική δράση.

Ας επιχειρήσουμε τώρα να προσεγγίσουμε την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή υπό το πρίσμα αυτών των αριστοτελικών παρατηρήσεων. Κάτι που ίσως δεν προσέχουμε όσο θα έπρεπε, όταν διαβάζουμε την *Αντιγόνη* (ή όταν την παρακολουθούμε στο θέατρο), είναι ότι τα δύο κύρια πρόσωπα του έργου –η *Αντιγόνη* και ο *Κρέων*– δεν είναι στατικοί και αμετακίνητοι χαρακτήρες, αλλά εξελίσσονται στη διάρκεια του έργου – κάτι που βεβαίως δεν θα συνέβαινε αν σκοπός του Σοφοκλή ήταν απλώς η ρεαλιστική ψυχογράφηση των προσώπων· διότι, ρεαλιστικά, ένας χαρακτήρας δεν μπορεί να εξελιχθεί μέσα στη μιάμιση ώρα που διαρκεί ένα έργο· επομένως, δεν ενδιαφέρει τον Σοφοκλή η ρεαλιστική ψυχογράφηση, άλλο τον ενδιαφέρει· θα δούμε στην πορεία τι είναι αυτό που τον ενδιαφέρει. Προς το παρόν, θα ήθελα να τονίσω ξανά ότι στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή η παρουσίαση των δύο αντιπάλων υφίσταται στην πορεία του έργου κρίσιμες τροποποιήσεις, και το ακροατήριο καλείται, καθώς εξελίσσεται η τραγική δράση, να αναθεωρήσει τις αρχικές εκτιμήσεις του σχετικά με τους δύο αυτούς χαρακτήρες.

Να πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά: Στην έναρξη του έργου, η *Αντιγόνη* εκπροσωπεί μια επικίνδυνη παρέκκλιση, η οποία απειλεί να υπονομεύσει –έστω και συμβολικά– τα ίδια τα θεμέλια του κράτους. Τι είναι αυτή η επικίνδυνη παρέκκλιση; Η *Αντιγόνη* υπερασπίζεται τον αδελφό της, τον Πολυνείκη, ο οποίος όμως είναι ένας άνθρωπος που θέλησε –όπως λέει ο *Κρέων*– να καταστρέψει την ίδια την πόλη του, να βάλει φωτιά στους ναούς των θεών της



και να γευτεί το αίμα των ίδιων των συγγενών του. Εξάλλου, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι τόσο η Αντιγόνη όσο και ο Πολυνείκης είναι μέλη ενός οίκου νοσηρού και αυτοκαταστροφικού, του Οίκου των Λαβδακιδών. Δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι τα μέλη αυτού του Οίκου επανειλημμένα έχουν επιδείξει ακραίες στρεβλώσεις συμπεριφοράς, στρεβλώσεις που εκτείνονται από την πατροκτονία και αιμομιξία του Οιδίποδα έως την αλληλοκτονία των γιων του (του Ετεοκλή και του Πολυνείκη), μια αλληλοκτονία η οποία παρ' ολίγον να οδηγήσει στην καταστροφή της Θήβας.

Έχει κρίσιμη σημασία να αντιληφθούμε ότι η εναντίωση της Αντιγόνης στο διάταγμα του Κρέοντα, το οποίο απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη, δεν προέρχεται από κάποια αφοσίωση της Αντιγόνης στα ιδεώδη της ελευθερίας – όπως συχνά λέγεται. Αν η Αντιγόνη εναντιώνεται στο διάταγμα του Κρέοντα είναι διότι είναι η ίδια εμμονικά προσκολλημένη στα ταφικά προνόμια ή έστω δικαιώματα της μιαρής οικογένειάς της, αυτής της οικογένειας που δεν έχει να επιδείξει τίποτε άλλο από νοσηρές πράξεις, πράξεις αιμομιξίας, πράξεις αλληλοφονίας, οι οποίες –όπως είπαμε– φτάνουν να απειλήσουν την ίδια την υπόσταση της πόλης. Όταν η Αντιγόνη καλεί την αδελφή της, την Ισμήνη, να βοηθήσει στο έργο της ταφής του Πολυνείκη, δεν επικαλείται πολιτικές ή ηθικές αρχές, δεν της λέει: Έλα να αντισταθούμε μαζί στην τυραννία του Κρέοντα. Το μόνο που λέει στην αδελφή της είναι: Τώρα θα φανεί αν είσαι από αρχοντική γενιά ή αν είσαι το κακό παρακλάδι μιας καλής ρίζας. Η απόφαση, λοιπόν, της Αντιγόνης έχει κίνητρα αμιγώς οικογενειακά, και η επιθυμία της να υπερασπιστεί τα ταφικά δίκαια του νεκρού Πολυνείκη εκφράζεται –και είναι και αυτό κάτι που ίσως δεν το προσέχουμε συχνά– με όρους που παραπέμπουν σε σχέση αιμομικτική. Προτιμώ να πεθάνω, λέει η Αντιγόνη, γιατί έτσι θα μπορώ (και παραθέτω τα λόγια της) «να μείνω ξαπλωμένη για πάντα δίπλα στον αγαπημένο μου, αγαπημένη του εγώ... πιο πολύς θα είναι ο χρόνος που θα πρέπει να αρέσω στους νεκρούς παρά στους ζωντανούς, γιατί με τους νεκρούς θα κείτομαι (ή θα ξαπλώνω) για πάντα». Η Αντιγόνη μιλάει για τον τάφο της σαν να πρόκειται για συζυγικό κρεβάτι, πάνω στο οποίο θα ξαπλώνει για πάντα, δίπλα στο σώμα του αγαπημένου αδελφού της.

Σε αντίθεση με την Αντιγόνη, ο Κρέων, όταν κάνει τις προγραμματικές δηλώσεις του μπροστά στον Χορό των συμβούλων του κράτους, προτάσσει ευθέως και ρητά το συμφέρον της πόλεως, το συμφέρον της κοινότητας, το συμφέρον του συνόλου, και τονίζει ότι αυτός που προκρίνει το ατομικό συμφέρον έναντι του συλλογικού είναι ουτιδανός. Η πόλη –συνεχίζει ο Κρέων– είναι ένα πλοίο, και οι πολίτες είναι οι επιβάτες του. Η φροντίδα για τις προσωπικές φιλίες ή συγγένειες έρχεται σε δεύτερη μοίρα, γιατί αν το πλοίο βυθιστεί, τότε πάνε χαμένοι όλοι οι επιβάτες του, δηλαδή όλοι οι πολίτες, χωρίς διάκριση ανάμεσα σε εχθρούς και φίλους. Τα λόγια αυτά του Κρέοντα τα παραθέτει επιδοκιμαστικά, περίπου έναν αιώνα αργότερα, ο Δημοσθένης στον λόγο του *Περί Παραπρεσβείας* – τα ονομάζει μάλιστα «στίχους όμορφα γραμμένους και χρήσιμους για σας», και όταν λέει «για σας» απευθύνεται στους πολίτες της Αθήνας, της εποχής του βεβαίως. Εξάλλου, μια αντίληψη παρόμοια με αυτή που εκφράζει ο Κρέων, την αντίληψη δηλαδή ότι η ευημερία του συνόλου έχει προτεραιότητα σε σχέση με την ευημερία των ατόμων, τη συναντούμε και σε μία από τις δημηγορίες του Περικλή, όπως την παραδίδει ο Θουκυδίδης.



Με άλλα λόγια αυτό που θέλω να πω είναι ότι ο Κρέων, τουλάχιστον στο πρώτο μέρος της τραγωδίας της *Αντιγόνης*, δεν είναι ο αδίστακτος και ωμός τύραννος που μας λένε τα σχολικά βιβλία ή που μας λένε οι καθιερωμένες ερμηνείες της *Αντιγόνης*. Πράγματι, ο Κρέων επιβάλλει στον νεκρό Πολυνείκη μία τιμωρία (απαγόρευση ταφής) που μπορεί να μας φαίνεται –και είναι– σκληρή, ωστόσο την τιμωρία αυτή θα πρέπει να την αντικρίσουμε στο ηθικό και νομικό πλαίσιο της εποχής της. Διαθέτουμε ιστορικές μαρτυρίες που υποδεικνύουν ότι τέτοιες τιμωρίες ήταν κάθε άλλο παρά σπάνιες ή ασυνήθιστες στην Αθήνα. Γνωρίζουμε, για παράδειγμα, ότι η ταφή εντός των ορίων της Αττικής απαγορευόταν στους προδότες, ή σε όσους θεωρούνταν προδότες, όπως –ας πούμε– ο Θεμιστοκλής (ναι, ο νικητής της Σαλαμίνας!) θεωρήθηκε κάποια στιγμή προδότης και απαγορεύτηκε η ταφή του εντός των συνόρων της Αττικής· το ίδιο ίσχυσε για τον ρήτορα Αντιφώντα· το ίδιο ίσχυσε για τον στρατηγό Φωκίωνα· το ίδιο ίσχυσε για άλλους. Αλλά και ο Πλάτων, τον 4^ο αιώνα, στους *Νόμους* του απαιτεί ακόμη πιο σκληρή μεταχείριση για όσους σκότωσαν συγγενείς τους (όπως έκανε ο Πολυνείκης ή επιδίωξε να κάνει ο Πολυνείκης). Τα πτώματά τους –λέει ο Πλάτων– πρέπει να πετιούνται σ' ένα σταυροδρόμι έξω από τα σύνορα της πόλης, να λιθοβολούνται και να εγκαταλείπονται άκλαυτα και άταφα – αυτό ακριβώς δηλαδή που ορίζει το διάταγμα του Κρέοντα για τον νεκρό [το πτώμα] του Πολυνείκη.

Θα συνεχίσουμε τη συζήτησή μας για τους δραματικούς χαρακτήρες της *Αντιγόνης* στο επόμενο βίντεο.

V4.1.5 Οι δραματικοί χαρακτήρες του Σοφοκλή:

Το παράδειγμα της *Αντιγόνης* (Β' μέρος)

<https://youtu.be/PlaFQBeMG5A>

απομαγνητοφώνηση kathryn / αντιπαραβολή krasisi

Είπαμε στο προηγούμενο βίντεο ότι στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή οι χαρακτήρες του Κρέοντα και της *Αντιγόνης* δεν είναι στατικοί αλλά εξελίσσονται ή –για να είμαστε πιο ακριβείς– εξελίσσεται ο τρόπος με τον οποίο εμείς οι θεατές καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε και να αξιολογήσουμε τους χαρακτήρες αυτούς. Στο δεύτερο μισό του έργου ωστόσο, ο Κρέοντας επιδεικνύει, όλο και εντονότερα, χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν σε έναν τύραννο: θεωρεί, για παράδειγμα, ότι η πόλη είναι κτήμα του, καταδικάζει την *Αντιγόνη* σε θάνατο κλείνοντάς την σε υπόγεια φυλακή, αρνείται να δεχθεί ότι –όπως το αποκαλύπτει ο γιος του, ο Αίμων– οι πολίτες της Θήβας είναι αγανακτισμένοι μαζί του και υποστηρίζουν, απροσδόκητα για αυτόν, την *Αντιγόνη*. Μάλιστα, καθώς διολισθαίνει προς τυραννικές συμπεριφορές, ο Κρέων υφίσταται μία μετατροπή –θα λέγαμε– του χαρακτήρα του, η οποία μετατροπή τον εξομοιώνει όλο και περισσότερο με τις συμπεριφορές του Οίκου των Λαβδακιδών, δηλαδή του Οίκου που κινδύνεψε να καταστρέψει τη Θήβα· τη Θήβα, την πόλη της οποίας τη σωτηρία είχε προηγουμένως ως μοναδικό στόχο και φιλοδοξία της ζωής του ο Κρέων.



Όπως επισημαίνει ο μάντης Τειρεσίας, ο Κρέων έστειλε την Αντιγόνη ζωντανή στον Κάτω Κόσμο (τη φυλάκισε σε υπόγεια φυλακή), ενώ κράτησε έναν νεκρό (τον Πολυνείκη) στον Πάνω Κόσμο. Με άλλα λόγια, ο Κρέων έχει αντιστρέψει την ίδια την τάξη του σύμπαντος· έχει αντιστρέψει τα σύνορα που χωρίζουν τον κόσμο των νεκρών από τον κόσμο των ζωντανών. Πρόκειται για έξοχη σοφόκλεια ειρωνεία, αν λάβουμε υπόψη ότι ο ίδιος ο Κρέων είχε προηγουμένως κατηγορήσει την Αντιγόνη ότι προσπαθεί να επιβάλει τους νόμους του Άδη στον Πάνω Κόσμο. Αυτό, για το οποίο κατηγορούσε ο Κρέων την Αντιγόνη δηλαδή, καταλήγει να το κάνει ο ίδιος και σιγά-σιγά –όπως είπαμε και πριν– ο ίδιος ο Κρέων μεταβάλλεται (μετατρέπεται) σε ένα μέλος της οικογένειας των Λαβδακιδών, με την οποία, φυσικά, δεν έχει εξ αίματος σχέσεις.

Ακόμα χειρότερα, ο Κρέων οδηγεί, έμμεσα, στον θάνατο τον ίδιο τον γιο του, τον Αίμονα, ο οποίος αυτοκτονεί όταν βλέπει την αγαπημένη του Αντιγόνη νεκρή – και θα πρέπει μάλιστα να τονίσουμε εδώ ότι ο Αίμων δεν αυτοκτονεί απλώς· πριν αυτοκτονήσει προσπαθεί να σκοτώσει τον ίδιο τον πατέρα του με το ξίφος· δηλαδή προσπαθεί να διαπράξει το κατεξοχήν οιδιπόδειο έγκλημα, το έγκλημα της πατροκτονίας. Και από την άποψη αυτή, δηλαδή, βλέπουμε ότι στον οίκο του Κρέοντα εισβάλλουν οι συμπεριφορές τις οποίες έχουμε συνδέσει με τον νοσηρό και αυτοκαταστροφικό Οίκο των Λαβδακιδών. Είναι σαν το μίasma, που κατατρέπει την οικογένεια των Λαβδακιδών, να έχει εξαπλωθεί, εν είδει μεταδοτικής νόσου, και να έχει μολύνει και την οικογένεια του Κρέοντα. Με τη συμπεριφορά του αυτή, προκαλώντας δηλαδή έμμεσα τον θάνατο του γιου του, του Αίμονα, ο Κρέων γίνεται κατ' ουσίαν παιδοκτόνος και μάλιστα τη λέξη αυτή τη χρησιμοποιεί η ίδια η σύζυγος του Κρέοντα εναντίον του. Ο αγγελιαφόρος, περιγράφοντας τις τελευταίες στιγμές της Ευρυδίκης, λέει ότι «εκτόξευσε κατάρες σε σένα τον παιδοκτόνο».

Παιδοκτόνος έχει γίνει κατ' ουσίαν και ο Οιδίπους, ο οποίος καταράστηκε τους γιους του να αλληλοσκοτωθούν. Παιδοκτόνος είχε γίνει κατ' ουσίαν –πριν από τον Οιδίποδα– ο Λάιος, ο οποίος εγκατέλειψε τον νεογέννητο γιο του στον Κιθαιρώνα, για να τον αφήσει να πεθάνει – δεν πέθανε τελικά, αλλά η πρόθεση του Λαΐου ήταν να γίνει παιδοκτόνος. Επίσης, είδαμε ότι ο Κρέων παραλίγο να θανατωθεί από τον γιο του, τον Αίμονα –μέσα στον υπόγειο τάφο της Αντιγόνης–, όπως άλλοτε ο Λάιος θανατώθηκε από τον γιο του, τον Οιδίποδα. Αλλά και η σύζυγος του Κρέοντα, η Ευρυδίκη, αυτοκτονεί με απαγχονισμό, όταν πληροφορείται τον θάνατο του γιου της, όπως και η Ιοκάστη άλλοτε αυτοκτόνησε με απαγχονισμό, όταν συνειδητοποίησε ότι ο σύζυγός της ήταν και γιος της.

Για να συνοψίσουμε δηλαδή, ο Οίκος των Λαβδακιδών καταλήγει να μολύνει με το μίasma του τον Οίκο του Κρέοντα, ο οποίος καταρρέει κάτω από το βάρος πολλαπλών ενδοοικογενειακών φόνων, όπως είχε καταρρεύσει άλλοτε και ο Οίκος του Οιδίποδα. Η επικίνδυνη, λοιπόν, **ενδοτροπία** των Λαβδακιδών –δηλαδή ο εγκλωβισμός τους σε ένα πλέγμα νοσηρών ενδοοικογενειακών σχέσεων– εξαπλώνεται, όπως είπα και πριν, σαν μεταδοτική νόσος στον Κρέοντα και στην οικογένειά του· ο Κρέοντας μετατρέπεται, τρόπον τινά, σε αντίγραφο του Οιδίποδα.

Όταν αντικρίζουμε την Αντιγόνη από μια τέτοια ερμηνευτική γωνία, το ζήτημα των ανθρώπινων χαρακτήρων του έργου καθίσταται δευτερεύον – για να μην πω ότι καθίσταται άνευ σημασίας. Αυτό που έχει σημασία δεν είναι πώς απεικονίζονται οι άνθρωποι



χαρακτήρες στο έργο, δεν είναι αν ο Κρέων είναι καλός και η Αντιγόνη κακή ή η Αντιγόνη καλή και ο Κρέων κακός. Αυτό που έχει σημασία είναι η γενικότερη κατεύθυνση και κίνηση του δράματος, η θεματική του πορεία, η οποία ξεκινά από μία αρχική ατμόσφαιρα λύτρωσης, ανακούφισης και καθαρισμού, –όταν οι πολίτες πανηγυρίζουν για το αίσιο τέλος του πολέμου– και κατευθύνεται σταδιακά προς μία ατμόσφαιρα ολοένα και πιο ζοφερή, όπου τα φαντάσματα της μιαρής οικογένειας των Λαβδακιδών μοιάζουν να επιστρέφουν από τον Άδη για να καταφέρουν το τελειωτικό πλήγμα στην πόλη της Θήβας, εξολοθρεύοντας την οικογένεια του μόνου ανθρώπου που θα μπορούσε να βγάλει την πόλη από τον φαύλο κύκλο της ενδοτροπίας και της αλληλοφονίας· τον Κρέοντα!



4.2 Ευριπίδης

V4.2.1 Ευριπίδης: Βιογραφικές και εργογραφικές πληροφορίες (14')

<https://youtu.be/-Sogk7oZ7NQ>

απομαγνητοφώνηση Zoe5 / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Ο Ευριπίδης, που είναι ο νεότερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς, γεννήθηκε μάλλον γύρω στο 480 π.Χ., ίσως και λίγα χρόνια αργότερα, και πέθανε το 407 ή 406 π.Χ. Για πρώτη φορά πήρε μέρος σε δραματικούς αγώνες το 455 π.Χ., δηλαδή σε ηλικία το πολύ 25 ετών και ένα χρόνο μετά τον θάνατο του Αισχύλου. Πρέπει να έγραψε γύρω στα 90 δράματα, από αυτά μας σώζονται σήμερα μόνο 17 τραγωδίες συν ένα σατυρικό δράμα, ο *Κύκλωψ*, το μόνο σατυρικό δράμα που σώζεται ακέραιο. Στις 17 τραγωδίες του Ευριπίδη που σώζονται, τυπικά πρέπει να προσθέσουμε και μία ακόμη, μία 18^η, τον *Ρήσο*, ο οποίος έχει παραδοθεί με το όνομα του Ευριπίδη αλλά κατά πάσα πιθανότητα δεν είναι δικό του έργο. Αν λάβουμε υπ' όψιν ότι η σταδιοδρομία του Ευριπίδη διήρκεσε περίπου 50 χρόνια και ότι σ' αυτά τα 50 χρόνια έγραψε περίπου 90 δράματα και αν επίσης υποθέσουμε ότι συνέθετε μόνο τετραλογίες, πράγμα που δεν είναι απολύτως βέβαιο, τότε συμπεραίνουμε ότι έγραφε κατά μέσο όρο μία τετραλογία κάθε δύο χρόνια περίπου, ήταν δηλαδή εξαιρετικά παραγωγικός, περίπου τόσο παραγωγικός όσο και ο Σοφοκλής.

Πάντως, μολονότι παραγωγικός, φαίνεται ότι η εργατικότητά του δεν ανταμείφθηκε όσο θα περίμενε κανείς, δηλαδή η παραγωγικότητά του δεν ήταν αντίστοιχη της δημοφιλίας του. Σύμφωνα με αρχαίες πηγές, ο Ευριπίδης σ' όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του στέφθηκε νικητής μόνο 4 ίσως 5 φορές. Δεν γνωρίζουμε για ποιο λόγο αλλά, αν πιστέψουμε τις αρχαίες πηγές μας, και δεν υπάρχει λόγος να μην τις πιστέψουμε εδώ, τα δράματα του Ευριπίδη ήταν ίσως λίγο λιγότερο δημοφιλή απ' ό,τι των δύο άλλων τραγικών. Από την άλλη βέβαια, ίσως αυτός ο μικρός αριθμός νικών να μην είναι κατ' ανάγκη τεκμήριο ισχνής δημοφιλίας. Αν κοιτάξουμε τις κωμωδίες του Αριστοφάνη θα δούμε ότι είναι γεμάτες από τμήματα, από χωρία που παρωδούν τις τραγωδίες του Ευριπίδη και αυτό δεν μπορεί παρά να σημαίνει ότι τα έργα του Ευριπίδη ήταν πολύ αγαπητά ή εν πάση περιπτώσει πολύ γνωστά στο κοινό και περισσότερο απ' όσο θα υπέθετε κανείς με βάση τον εξαιρετικά περιορισμένο αριθμό των νικών, των δραματικών νικών τις οποίες κατήγαγε ο ποιητής.

Γιατί το λέω αυτό, γιατί λέω ότι οι παρωδίες των έργων του Ευριπίδη στον Αριστοφάνη είναι τεκμήριο δημοφιλίας. Διότι, για να λειτουργήσει η παρωδία, πρέπει ο στόχος της να είναι ευρέως γνωστός, διαφορετικά η παρωδία δεν έχει νόημα. Αν φτιάξω εγώ τώρα μια παρωδία του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* ας πούμε, όλοι θα αναγνωρίσετε την παρωδία. Διότι όλοι γνωρίζετε το ποίημα ή έστω τις πρώτες στροφές του. Αν όμως φτιάξω μια παρωδία ενός άγνωστου ποιήματος που έγραψε ένας άγνωστος ποιητής, η παρωδία μου θα αποτύχει φυσικά, διότι κανένας δε θα καταλάβει το αστείο. Όπως και να 'χει το πράγμα, φαίνεται, μάλλον δε φαίνεται, είναι βέβαιο, ότι ο Ευριπίδης έγινε εξαιρετικά δημοφιλής μετά τον θάνατό του. Ήδη τον 4^ο αιώνα π.Χ. αλλά και αργότερα, οι αρχαίες πηγές μάς δείχνουν ότι οι



ηθοποιοί που αναλάμβαναν να ανεβάσουν επαναλήψεις κλασικών δραμάτων του 5^{ου} αιώνα έδειχναν σαφέστατη προτίμηση στα έργα του Ευριπίδη, τον οποίο ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* ονομάζει *τραγικώτατον τῶν ποιητῶν*, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Σήμερα ξεχωρίζουμε τον Ευριπίδη πρωτίστως για τη δύναμη και τη διεισδυτικότητα με την οποία διερευνά και αναδεικνύει την ανθρώπινη ψυχολογία και κυρίως τη γυναικεία ψυχολογία. Ανάμεσα στα πρόσωπα των δραμάτων του ξεχωρίζει ασφαλώς η Μήδεια, αυτή η ξένη γυναίκα, που αφήνει την πατρίδα της και έρχεται να ζήσει στην Ελλάδα, μαζί με τον Ιάσονα. Τον Ιάσονα που ωστόσο την προδίδει, καταπατά τους όρκους του και το αποτέλεσμα είναι η Μήδεια, οργισμένη, αγανακτισμένη για την ατιμωτική συμπεριφορά του άντρα της, να καταλήξει, έπειτα από συγκλονιστικές αμφιταλαντεύσεις, στην απόφαση να σκοτώσει τα ίδια τα παιδιά της.

Το ίδιο συνταρακτική μορφή είναι και η Εκάβη στην φερώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Η Εκάβη είναι η άλλοτε ένδοξη βασίλισσα της Τροίας, η οποία τώρα πια, μετά την άλωση της Τροίας, είναι αιχμάλωτη και σαν τελευταία ικανοποίηση της ζωής της κατορθώνει να εκδικηθεί τον βασιλιά της Θράκης, τον Πολυμήστορα, που σκότωσε το στερνοπαίδι της, τον Πολύδωρο. Χάρη κυρίως σ' αυτό το έργο του Ευριπίδη, η Εκάβη έφτασε να γίνει αργότερα σύμβολο για την αστάθεια της μοίρας σε ολόκληρη σχεδόν τη μεταγενέστερη λογοτεχνική παράδοση, έως τον ύστερο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Τέλος, εξίσου αλησμόνητη γυναικεία μορφή του Ευριπίδη είναι η Φαίδρα. Η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, η οποία βεβαίως άφησε και αυτή ανεξίτηλη σφραγίδα στη δραματουργία μεταγενέστερων εποχών ως η γυναίκα που ερωτεύεται τον γιο του συζύγου της. Είναι γνωστό ότι τραγωδίες με θέμα τη Φαίδρα έπλασαν και ο Ρωμαίος τραγικός Σενέκας και βεβαίως ο Γάλλος δραματουργός του 17^{ου} αιώνα, ο Ρακίνας. Και οι δύο ακολουθώντας και βεβαίως παραλλάσσοντας τον Ευριπίδη.

Μιλήσαμε λίγο για την διεισδυτική ψυχολογική δύναμη του Ευριπίδη, για τους πολύπλευρους χαρακτήρες των έργων του, για τα συναρπαστικά πρόσωπα των δραμάτων του. Όλα αυτά συνδυάζονται παραδόξως με μία αισθητή συμβατικότητα στο επίπεδο της θεατρικής γραφής και της μορφής που έχουν τα έργα του. Τι θέλω να πω μ' αυτό: για παράδειγμα, τα έργα του Ευριπίδη ξεκινούν, σχεδόν πάντοτε, με έναν απολύτως συμβατικό και προβλέψιμο τρόπο. Δηλαδή, υπάρχει ένας πρόλογος, ένα από τα πρόσωπα του έργου εκφωνεί έναν πρόλογο, σε μορφή μονολόγου, ο οποίος πρόλογος εκθέτει στο κοινό τα βασικά στοιχεία της προϋστορίας του δράματος αλλά και βασικά στοιχεία της πλοκής του δράματος που θα ακολουθήσει.

Σε αρκετές περιπτώσεις τη λύση του δράματος δίνει ένας θεός, ο οποίος εμφανίζεται στο τέλος του έργου και επιβάλλει στα πρόσωπα του δράματος τη βούλησή του, αυτός είναι ο περίφημος *θεός από μηχανής*, διότι κυριολεκτικά εμφανίζεται από την μηχανή, από τον γερανό, που είδαμε σε προηγούμενο μάθημά μας, ο οποίος κατέβαζε σιγά-σιγά τον υποκριτή που υποδύοταν τον θεό και τον άφηνε στη σκηνή του θεάτρου. Έτσι κι αλλιώς οι θεοί πάντως αποτελούν μια αόρατη, διαρκή παρουσία στις τραγωδίες του Ευριπίδη. Καθοδηγούν τη δράση χωρίς να παρεμβαίνουν με εξόφθαλμο τρόπο σε αυτή και περιπλέκοντας τα ανθρώπινα συναισθήματα και τις ανθρώπινες σχέσεις οδηγούν τους ήρωες στην αναπόδραστη καταστροφή.



Αυτή τη διαπλοκή του θεϊκού με το ανθρώπινο στοιχείο την αποδίδει, νομίζω, με απaráμιλλη ευαισθησία και πυκνότητα ο Γιώργος Σεφέρης στο ποίημά του *Ευριπίδης Αθηναίος*. Διαβάζω τους τρεις στίχους που μας ενδιαφέρουν:

Είδε τις φλέβες των ανθρώπων σαν ένα δίχτυ των θεών,
όπου μας πιάνουν σαν τ' αγρίμια·
προσπάθησε να το τρυπήσει.

Στις φλέβες των ανθρώπων, των ανθρώπινων χαρακτήρων, του Ευριπίδη κυλάει αίμα που τροφοδοτεί ακραία πάθη. Αλλά το πυκνό αυτό δίκτυο που σχηματίζουν τα αιμοφόρα αγγεία των ανθρώπων συμπλέκεται, στα έργα του Ευριπίδη, αξεδιάλυτα με τα σκοτεινά και αδιάγνωστα σχέδια των θεών και έτσι μεταλλάσσεται από δίκτυο αγγείων σε δίχτυ κυνηγετικό, σε πλεκτάνη, στην οποία αιχμαλωτίζονται οι άνθρωποι.

Ιδιαίτερα προς το τέλος της σταδιοδρομίας του ο Ευριπίδης ανέπτυξε και ένα είδος τραγωδίας, που κάποιοι σήμερα το ονομάζουν *κωμικοτραγωδία*, *τραγικωμωδία*, *ιλαροτραγωδία* – έχουν προταθεί όλοι αυτοί οι όροι, κανένας από τους οποίους δεν είναι απολύτως ακριβής. Δεν έχει τόση σημασία όμως η ορολογία, σημασία έχει να συνειδητοποιήσουμε ότι στο είδος αυτό της, ας πούμε, ιλαροτραγωδίας του Ευριπίδη ανήκουν δράματα που έχουν ευτυχές τέλος, σε αντίθεση προς τον γνώριμο τύπο τραγωδίας που έχει καταστροφική κατάληξη. Ας πούμε, στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*: ο Ορέστης και η Ιφιγένεια συναντιούνται, χωρίς ο ένας να ξέρει την ταυτότητα του άλλου – μάλιστα η Ιφιγένεια παρ' ολίγον να θυσιάσει τον ίδιο τον αδερφό της, να τον σφάξει δηλαδή στον βωμό, χωρίς να ξέρει ποιος είναι–, και δραπετεύουν τελικά, σώοι και αβλαβείς από τη βαρβαρική, μακρινή χώρα των Ταύρων.

Στην *Ελένη*: η Ελένη και ο Μενέλαος αναγνωρίζονται αμοιβαία, μετά από μακρόχρονο χωρισμό, και δραπετεύουν από την Αίγυπτο, όπου βρισκόταν η Ελένη τα δέκα χρόνια του Τρωικού Πολέμου.

Στον *Ίωνα*: η Κρέουσα, η μητέρα του ομώνυμου ήρωα, του Ίωνα, αναγνωρίζει τον χαμένο γιο της, τον από χρόνια χαμένο γιο της, στο πρόσωπο ενός νεωκόρου του δελφικού ναού του Απόλλωνα. Αλλά αυτόν τον νεωκόρο, η ίδια η Κρέουσα είχε προηγουμένως αποπειραθεί να δηλητηριάσει και την τελευταία στιγμή αποφεύχθηκε το μοιραίο.

Τέλος, στην πρωιμότερη από τις σωζόμενες ευριπίδειες τραγωδίες, την *Άλκηστη*, έργο του 438 π.Χ., η κεντρική ηρωίδα, που θυσιάζει τη ζωή της προκειμένου να συνεχίσει να ζει ο σύζυγός της, επιστρέφει τελικά από τον Άδη χάρη στην ηρωική παρέμβαση του Ηρακλή.

Επίσης, στα δράματα που ανήκουν πάλι στην ύστερη φάση της σταδιοδρομίας του Ευριπίδη, ο ρόλος του Χορού μειώνεται σε κάποιον βαθμό. Τα χορικά άσματα γίνονται πιο σύντομα και πιο αραιά, δηλαδή πιο σπάνια, δεν είναι τόσο πολυάριθμα, ενώ και οι ηθοποιοί πλέον τραγουδούν εκτενή και περίπλοκα λυρικά μέρη, είτε σόλο, μονωδίες, είτε ντουέτο, διωδίες. Το βάρος δηλαδή του λυρικού μέρους, της λυρικής διάστασης της τραγωδίας, αρχίζει να μετατοπίζεται από το σύνολο, τον Χορό, προς το άτομο, τον ηθοποιό.

Παράλληλα, είδαμε σε προηγούμενο μάθημα ότι για τα χορικά άσματα της τραγωδίας υπήρχαν κάποιοι συγκεκριμένοι μορφολογικοί περιορισμοί. Ας πούμε, τα άσματα της τραγωδίας είχαν στροφική διάρθρωση: υπήρχε δηλαδή μία στροφή, μία αλληλουχία στίχων



σε ποικίλα μέτρα, την οποία ακολουθούσε μία αντιστροφή, δηλαδή μία δεύτερη στροφή που είχε ακριβώς την ίδια μετρική διάρθρωση με την στροφή. Αυτή τώρα η στροφική αντιστοιχία αρχίζει και χαλαρώνει στα ύστερα έργα του Ευριπίδη και στα έργα αυτά βρίσκουμε πλέον **αστροφικά**, όπως λέμε, λυρικά τμήματα. Δηλαδή τραγούδια στα οποία δεν υπάρχει αντιστοιχία στροφής και αντιστροφής, είναι απλώς μία αλληλουχία στίχων σε ποικίλα λυρικά μέτρα.

Αυτή η χαλάρωση των περιορισμών ίσως οφείλεται, σύμφωνα τουλάχιστον με σύγχρονους μελετητές, στην επίδραση που άσκησε στον Ευριπίδη η εισβολή και η κυριαρχία, στο τέλος του 5^{ου} αιώνα, της λεγόμενης *νέας μουσικής*. Τον όρο **νέα μουσική** τον έχουμε εφεύρει εμείς, δεν είναι των αρχαίων. Ήταν ένα νέο μουσικό ύφος, που είχε σαν κύριο εισηγητή και εκπρόσωπό του τον Τιμόθεο από τη Μίλητο και το οποίο νέο μουσικό ύφος χρησιμοποιούσε κατά κόρον ρυθμούς και μελωδίες που στα αυτιά τού κοινού ηχούσαν ανατολίτικα, έμοιαζαν μικρασιάτικα. Την επίδραση λοιπόν αυτής της νέας μουσικής τη συναντούμε αρκετά συχνά στα ύστερα έργα του Ευριπίδη, πρωτίστως ίσως στον *Ορέστη*, ο οποίος έχει και μία σπάνια, κατά τα άλλα, σκηνή, στην οποία μιλάει ένα πρόσωπο με μή ελληνική καταγωγή, ένας Φρύγας δούλος, ο οποίος εκφωνεί μία μονωδία βασισμένη πάνω στους μουσικούς δρόμους και στα ρυθμικά σχήματα της *νέας μουσικής*, της ανατολίτικης *νέας μουσικής* που προανέφερα.

V4.2.2 Οι φλέβες των ανθρώπων, ένα δίχτυ των θεών:

Ιππόλυτος και Μήδεια (12')

<https://youtu.be/Q0AKUfzROzU>

απομαγνητοφώνηση kaniko17 / αντιπαραβολή krasisi

Στο προηγούμενο βίντεο είδαμε, κάπως φευγαλέα, τους στίχους του Σεφέρη στους οποίους ο ποιητής συνοψίζει την κοσμοθεωρία της ευριπίδειας τραγωδίας. Ας τους ξαναθυμηθούμε εδώ (είναι τρεις στίχοι από ένα κάπως εκτενέστερο ποίημα με τίτλο *Ευριπίδης Αθηναίος*):

Είδε τις φλέβες των ανθρώπων σαν ένα δίχτυ των θεών,
όπου μας πιάνουν σαν τ' αγρίμια·
προσπάθησε να το τρυπήσει.

Τα πρόσωπα του Ευριπίδη, περισσότερο ίσως από ό,τι των άλλων δύο μεγάλων τραγικών, διακατέχονται από ακραία πάθη και εξαιτίας τους οδηγούνται σε εξίσου ακραίες συμπεριφορές, με τις οποίες εκπληρώνουν –ίσως χωρίς να το συνειδητοποιούν πλήρως– τα σκοτεινά, τα αδιάγνωστα σχέδια των θεών.

Ας δούμε μερικά δείγματα αυτής της ευριπίδειας τεχνικής, με την οποία οι βουλές των θεών διαπλέκονται με τα πάθη των ανθρώπων και χρησιμοποιούν αυτά τα πάθη ως όχημά τους, χωρίς όμως απαραίτητα να τα καθοδηγούν, όπως είπαμε σε παλαιότερο μάθημα, με «τηλεχειριστήριο».



Ας ξεκινήσουμε με τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, ένα έργο που παραστάθηκε το 428 π.Χ. και κέρδισε το πρώτο βραβείο στον δραματικό αγώνα των Διονυσίων. Στο έργο αυτό, ο φερώνυμος ήρωας, ο Ιππόλυτος, γιος μιας Αμαζόνας, ανήκει απόλυτα στον κόσμο της Άρτεμης, της παρθένας θεάς του κυνηγιού· είναι αφοσιωμένος στο κυνήγι των άγριων ζώων· είναι αποφασισμένος να μείνει ερωτικά αγνός όπως και η Άρτεμη. Η Αφροδίτη, η θεά της ερωτικής επιθυμίας, αισθάνεται προσβεβλημένη από τη στάση του Ιππόλυτου – δικαιολογημένα, αφού ο νεαρός περιφρονεί οτιδήποτε έχει σχέση με την επικράτεια της Αφροδίτης, οτιδήποτε έχει σχέση με τον έρωτα και τις ερωτικές σχέσεις. Τον πρόλογο του έργου τον εκφωνεί η Αφροδίτη, η οποία δηλώνει ότι είναι αποφασισμένη να τιμωρήσει σκληρά τον νέο για το ατόπημά του: θα τον οδηγήσει, λέει, στον θάνατο και μάλιστα αυθημερόν. Η Αφροδίτη ήδη έχει ενσταλάξει ερωτικό πόθο για τον Ιππόλυτο στην καρδιά της ίδιας της μητριάς του, της Φαίδρας, η οποία είναι παντρεμένη με τον Θησέα, τον πατέρα του Ιππόλυτου. Η Φαίδρα λιώνει, κυριολεκτικά, από τον πόθο για τον πρόγονό της –είναι σχεδόν ετοιμοθάνατη–, αλλά το ευγενές και υψηλό φρόνημά της την εμποδίζει να του αποκαλύψει το πάθος της, το άνομο και σχεδόν αιμομικτικό πάθος της. Προτιμά να πεθάνει –και πράγματι έχει αποφασίσει να λιμοκτονήσει– παρά να ατιμάσει τον εαυτό της ομολογώντας τον αφύσικο και άνομο έρωτά της. Η Παραμάννα της Φαίδρας δεν αντέχει άλλο να βλέπει την κυρά της σε τέτοια άθλια κατάσταση. Την πιέζει λοιπόν να της αποκαλύψει το μυστικό της: «Πες μου κορίτσι μου, γιατί λιώνεις;» Η Φαίδρα, υποκύπτοντας, αποκαλύπτει το ένοχο μυστικό: της λέει ότι είναι ερωτευμένη με έναν άντρα με τον οποίο δεν θα έπρεπε να είναι ερωτευμένη, τον γιο του συζύγου της. Η Παραμάννα έχει λιγότερο ευγενές φρόνημα από τη Φαίδρα, κι έτσι, χωρίς να πάρει την έγκριση της κυράς της, πηγαίνει στον Ιππόλυτο και του αποκαλύπτει ότι η μητριά του είναι ερωτευμένη μαζί του. Και όχι απλώς του αποκαλύπτει το μυστικό, αλλά τον παρακινεί μάλιστα να γίνει εραστής της. Για να περισώσει όσα λείψανα αξιοπρέπειας της έχουν μείνει, και για να αποφύγει το στίγμα της μοιχαλίδας, η Φαίδρα αποφασίζει να αυτοκτονήσει, αλλά πρώτα γράφει μια επιστολή, στην οποία κατηγορεί, ψευδώς, τον Ιππόλυτο για απόπειρα βιασμού. Ο Θησέας έρχεται, βρίσκει τη γυναίκα του κρεμασμένη, βρίσκει μια επιστολή να κρέμεται από το χέρι της, τη διαβάζει και, όταν συνειδητοποιεί τι έχει συμβεί, καταριέται τον γιο του να πεθάνει. Για να πετύχει τον σκοπό αυτό χρησιμοποιεί τη μία από τις τρεις ευχές που του είχε υποσχεθεί ο θεϊκός πατέρας του, ο Ποσειδώνας, να πραγματοποιήσει. Ο Ιππόλυτος δεν μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του, δεν μπορεί να επικαλεστεί την αλήθεια των γεγονότων, διότι έχει ορκιστεί στην Παραμάννα να μην αποκαλύψει το μυστικό της Φαίδρας. (Όπως έχουμε πει σε προηγούμενο μάθημα, ο όρκος για τους αρχαίους είναι πολύ σοβαρή υπόθεση και η παραβίασή του επισύρει τρομερές τιμωρίες). Έτσι, το μόνο που μένει στον Ιππόλυτο είναι να φύγει από την Τροιζήνα, όπου εκτυλίσσεται το έργο, πάνω στο άρμα του, ακολουθώντας τον παραλιακό δρόμο. Πλην όμως ο Ποσειδώνας, εκπληρώνοντας την ευχή του Θησέα, στέλνει ένα θαλάσσιο τέρας που αναδύεται ξαφνικά μέσα από τα κύματα, προκαλεί πανικό στα άλογα του Ιππολύτου, τα οποία αρχίζουν να τρέχουν ανεξέλεγκτα, και έτσι ο Ιππόλυτος σκοτώνεται. Ο *Ιππόλυτος* είναι ίσως ένα από τα καλύτερα παραδείγματα για τον τρόπο με τον οποίο, στο έργο του Ευριπίδη, τα πάθη των ανθρώπων διαπλέκονται με τις βουλές των θεών για να παραγάγουν την τραγική δράση και το τραγικό αποτέλεσμα. Για να σκεφτούμε λίγο με υποθέσεις, με υποθέσεις αντίθετες προς την πραγματικότητα του έργου: Αν δεν έδειχνε ο



Ιππόλυτος μια τέτοια εμμονή στην αποχή από τον έρωτα, τι θα συνέβαινε; Θα συνέβαινε ότι η Αφροδίτη δεν θα είχε λόγο να παρέμβει· δεν θα αισθανόταν προσβεβλημένη, και έτσι δεν θα ξεκινούσε καν αυτή η αλληλουχία γεγονότων που οδηγεί στον θάνατο του Ιππόλυτου. Αν η Φαίδρα ήταν λιγότερο ευγενής, λιγότερο αξιοπρεπής; Δεν θα αυτοκτονούσε – επομένως, δεν θα είχε και λόγο ο Θησέας να καταραστεί τον γιο του. Αν ο Ιππόλυτος παρέβαινε τον όρκο του και αποκάλυπτε στον Θησέα το μυστικό το ένοχο της Φαίδρας, ο Θησέας δεν θα τον καταριόταν, διότι θα μάθαινε ποια είναι η αλήθεια. Και αν ο θεός Ποσειδώνας δεν είχε υποσχεθεί στον Θησέα να του πραγματοποιήσει τρεις ευχές, κανένα θαλάσσιο τέρας δεν θα είχε εμφανιστεί και ο Ιππόλυτος θα ήταν ακόμα ζωντανός – ακόμα, που λέει ο λόγος. Είναι φανερό λοιπόν, ότι θεοί και άνθρωποι, υπερφυσικές δυνάμεις και ανθρώπινα πάθη συμμαχούν, συνδυάζονται και συμμετέχουν από κοινού στη δημιουργία του τραγικού αποτελέσματος.

Κάτι παραπλήσιο συμβαίνει και στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, μια τραγωδία στην οποία η εμπλοκή των θεών στα πάθη των ανθρώπων είναι ίσως λιγότερο ευδιάκριτη, αλλά είναι απαραγνώριστη· είναι παρούσα, δεν μπορούμε να την αγνοήσουμε. Η *Μήδεια* είναι μια Ασιάτισσα ξένη, που κάποτε ερωτεύτηκε τον Ιάσωνα, πίστεψε στους όρκους και στις επίσημες υποσχέσεις του, και τον ακολούθησε στην Ελλάδα. Τώρα πια το ζευγάρι ζει μαζί με τα παιδιά του στην Κόρινθο. Ο Ιάσων, όμως, ετοιμάζεται τώρα να παντρευτεί την κόρη του τοπικού βασιλιά, διότι πιστεύει ότι έτσι θα ανέλθει κοινωνικά και θα αποκτήσει πλούτο και προνόμια – δεν είναι, όπως καταλαβαίνετε, ούτε ο πρώτος ούτε ο τελευταίος. Η *Μήδεια*, όμως, είναι κόρη ενός βασιλιά και εγγονή ενός θεού, του Ήλιου, και δεν ανέχεται τέτοιες προσβολές. Θέλοντας (όπως και η Φαίδρα), να προστατέψει την τιμή και την αξιοπρέπειά της βάζει σε εφαρμογή ένα δόλιο σχέδιο (όπως και η Φαίδρα). Αλλά, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση της Φαίδρας, το δόλιο σχέδιο της *Μήδειας* δεν περιλαμβάνει τον δικό της θάνατο. Αντίθετα, σαν μάγισσα που είναι, θα προκαλέσει τον θάνατο της μέλλουσας συζύγου του Ιάσωνα και επίσης τον θάνατο του πατέρα της, του βασιλιά της Κορίνθου. Έτσι ο επικείμενος (ο σχεδιαζόμενος) γάμος του Ιάσωνα με την κόρη του βασιλιά ακυρώνεται αμετάκλητα, διότι είναι νεκρή όχι μόνον η νύφη, αλλά και ο πατέρας της, ο κύριός της, δηλαδή ο μόνος που σύμφωνα με το αττικό δίκαιο είχε τη δικαιοδοσία να τη δώσει σε γάμο. Αυτός ο διπλός φόνος συμπληρώνεται και ολοκληρώνεται με το τρίτο, και πιο ανατριχιαστικό, έγκλημα της *Μήδειας*: τον φόνο των ίδιων των παιδιών της!

Για ποιον λόγο όμως διαπράττει η *Μήδεια* τέτοια φρικτά εγκλήματα; Ποιο είναι το σχέδιο που προωθεί μέσω αυτών των φονικών πράξεων; Το σχέδιο της *Μήδειας* είναι το εξής: θέλει να εξασφαλίσει ότι ο Ιάσωνας δεν θα αφήσει απογόνους και δεν θα διαιωνήσει το γένος του. Σκοτώνοντας τα παιδιά που έκανε μαζί του, η *Μήδεια* εξαφανίζει (εξολοθρεύει) τους απογόνους που ήδη έχει αποκτήσει ο Ιάσων. Σκοτώνοντας τη μέλλουσα σύζυγο του Ιάσωνα και τον κύριό της, η *Μήδεια* ακυρώνει ολοσχερώς την προοπτική ενός νέου γάμου του Ιάσωνα – δηλαδή ακυρώνει ολοσχερώς την προοπτική να αποκτήσει ο Ιάσωνας άλλα παιδιά. Με άλλα λόγια, η τιμωρία που επιβάλλει η *Μήδεια* στον Ιάσωνα είναι η τιμωρία που επικαλούνταν οι Αρχαίοι κατά των επιόρκων: η **ἐξώλεια**, η ολοσχερής καταστροφή όχι μόνο του ίδιου του επιόρκου αλλά και όλων των απογόνων του, όσων διαθέτει ήδη ή όσων θα μπορούσε να αποκτήσει στο μέλλον. Είπα και πριν ότι η επιορκία ήταν αδικήμα που όλοι οι αρχαίοι



πολιτισμοί –όχι μόνον ο ελληνικός– το θεωρούσαν εξαιρετικά σοβαρό· για προφανείς λόγους, αφού σε μια εποχή στην οποία η γραφή και η γραπτή νομοθεσία δεν είναι ακόμη διαδεδομένες, ο όρκος ήταν το μόνο μέσο που μπορούσε να εξασφαλίσει, στοιχειωδώς, ότι θα τηρηθούν συμφωνίες και δεσμεύσεις· ότι δηλαδή η κοινωνία και οι κοινωνικές σχέσεις δεν θα διαλυθούν εις τα εξων συνετέθησαν.

Εδώ έγκειται και η έμμεση εμπλοκή των θεών στη δράση της Μήδειας· οι θεοί εμπλέκονται διά μέσω του όρκου. Κατά τα άλλα, η *Μήδεια* είναι ένα έργο που θα μπορούσε ίσως εύκολα να το παρεξηγήσει κανείς για οικογενειακό δράμα – και δυστυχώς πολλοί σκηνοθέτες και άνθρωποι του θεάτρου το έχουν παρεξηγήσει για οικογενειακό δράμα, για ένα είδος αρχαίας σαπουνόπερας· δεν είναι όμως οικογενειακό δράμα. Η Μήδεια δεν είναι απλώς μια γυναίκα που προδόθηκε από τον άντρα της και ζητάει να πάρει εκδίκηση. Η Μήδεια είναι μια γυναίκα η οποία αναλαμβάνει να επιβάλει με ακραίο τρόπο την **ευορκία**, την τήρηση των όρκων των οποίων ύψιστοι εγγυητές είναι οι ίδιοι θεοί. Γι' αυτό άλλωστε και στο τέλος του δράματος, η Μήδεια δραπετεύει από την Κόρινθο προς την Αθήνα πάνω σε ένα άρμα φτερωτό, το οποίο της έχει παραχωρήσει ο ίδιος θεϊκός παππούς της, ο Ήλιος, για να επικυρώσει τον κρίσιμο ρόλο της Μήδειας στην επιβολή και στην τήρηση της ευορκίας.

V4.2.3 Η δραματική τεχνική του Ευριπίδη: Δράματα με διπλή περιπέτεια (Ηρακλής, Ανδρομάχη) (15')

<https://youtu.be/qk2E5owNqKs>

απομαγνητοφώνηση kaniko17 / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Είδαμε στο προηγούμενο βίντεο μερικούς από τους τρόπους με τους οποίους η ανάμειξη των θεών (περισσότερο ή λιγότερο προφανής στα ανθρώπινα πάθη και στα ανθρώπινα έργα) αποτελεί βασικό συστατικό της τραγικής δράσης σε δύο τουλάχιστον τραγωδίες του Ευριπίδη, τον *Ιππόλυτο* και τη *Μήδεια*.

Ανάμειξη των θεών άμεση και οφθαλμοφανή –μερικοί θα έλεγαν «εξόφθαλμη»– έχουμε και σε άλλες βεβαίως τραγωδίες του Ευριπίδη· εμείς εδώ θα σταθούμε σε δύο από αυτές: δηλαδή στον *Ηρακλή* και στην *Ανδρομάχη*. Μάλιστα, η εμπλοκή των θεών στα δύο αυτά έργα έχει συνέπειες και για τη δραματική μορφή τους. Η ανάμειξη δηλαδή των θεών έχει ως αποτέλεσμα ένα θεατρικό έργο στο οποίο υπάρχουν (ή συνυπάρχουν) δύο ειδών *περιπέτειες*: *περιπέτειες* με την αριστοτελική σημασία του όρου: δηλαδή, μία *περιπέτεια* (μία ανατροπή της δράσης), που οδηγεί από τη δυστυχία στην ευτυχία· και μία ακόμη *περιπέτεια* (δεύτερη δηλαδή ανατροπή της δράσης), που οδηγεί αυτή τη φορά από την προσωρινή και φαινομενική ευτυχία στη μόνιμη και οριστική δυστυχία. Ας δούμε αυτά τα δύο έργα με λίγο περισσότερες λεπτομέρειες.

Να ξεκινήσουμε από τον *Ηρακλή*: Στον *Ηρακλή*, ο ομώνυμος ήρωας επιστρέφει στη Θήβα από τον δωδέκατο και τελευταίο άθλο του. Διαπιστώνει όμως ότι στη Θήβα ένας τύραννος, ο Λύκος, έχει στο μεταξύ αρπάξει την εξουσία και ετοιμάζεται να σκοτώσει την οικογένεια του Ηρακλή (τον πατέρα, τη γυναίκα και τα παιδιά του). Την τελευταία στιγμή, ο Ηρακλής



τιμωρεί τον Λύκο και σώζει την οικογένειά του, οπότε ο Χορός του έργου ψάλλει με ανακούφιση ότι «οι θεοί φροντίζουν πάντα να ξεχωρίζουν τους δικαίους από τους αδίκους»· αλλά αυτή η πανηγυρική ατμόσφαιρα δεν διαρκεί πάρα πολύ, αντιθέτως, σύντομα σκοτεινιάζει ο ουρανός του έργου, καθώς εμφανίζονται από τον ουρανό η Ίριδα, η αγγελιαφόρος των θεών, και η Λύσσα, η θεά που προκαλεί παραφροσύνη. Ποια είναι η αποστολή αυτών των δύο θεαινών; Η Ίριδα, που είναι εντολοδόχος της θεάς Ήρας, προστάζει τη Λύσσα να προξενήσει κρίση μανίας, κρίση παραφροσύνης στον Ηρακλή, με σκοπό ο ήρωας να σκοτώσει τη γυναίκα και τα παιδιά του – αυτούς δηλαδή που μόλις έσωσε από τα φονικά έργα του τυράννου Λύκου. Το πιο τρομερό είναι ότι κανένας ουσιαστικός λόγος δεν δίνεται για αυτήν την απίστευτα και ανεξήγητα σκληρή εντολή της Ήρας· δεν μας λέει ότι ο Ηρακλής έκανε κάτι για να την προσβάλει, για παράδειγμα. Το μόνο που λέει η Ίριδα είναι ότι «τώρα που ο Ηρακλής ολοκλήρωσε τους άθλους του, η Ήρα θέλει να τον μολύνει με αίμα συγγενικό, με τον φόνο των ίδιων των παιδιών του». Η Λύσσα, όπως και εμείς οι θεατές, αντιδρά λέγοντας ότι ο Ηρακλής είναι ένας μεγάλος ευεργέτης της ανθρωπότητας· δεν είναι δυνατόν να του προξενήσουν μια τέτοια καταστροφή. Αλλά βέβαια, η Λύσσα δεν έχει άλλη επιλογή παρά να υπακούσει στις εντολές της Ήρας, έτσι όπως τις διαβιβάζει η Ίριδα. Πράγματι, ο Ηρακλής πέφτει σε κρίση παραφροσύνης και πράγματι σκοτώνει τη γυναίκα και τα παιδιά του. Μέχρι το τέλος του έργου, καμία εξήγηση δεν δίνεται για αυτή τη φρικτή, αυτήν την αδιανόητη μεταστροφή της τύχης του Ηρακλή.

Και η ανεξήγητη αυτή μεταστροφή της τύχης του Ηρακλή γίνεται ακόμη πιο ανεξήγητη, αν αντιπαραβάλουμε το έργο του Ευριπίδη με τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, ένα έργο που επίσης έχει ως θέμα την επιστροφή του Ηρακλή από τον δωδέκατο και τελευταίο άθλο του. Στο έργο του Σοφοκλή, στις *Τραχίνιες*, ο Ηρακλής επιστρέφει φέρνοντας μαζί του μία νεαρή παλλακίδα, την οποία αιχμαλώτισε στην τελευταία του εκστρατεία, την Ιόλη. Και η σύζυγός του, η Δηιάνειρα, θέλει να ξανακερδίσει το ερωτικό ενδιαφέρον του άντρα της και του δωρίζει έναν χιτώνα αλειμμένο με ένα υγρό που η ίδια θεωρεί ερωτικό φίλτρο, αλλά είναι στην πραγματικότητα θανάσιμο δηλητήριο. Και το θανάσιμο αυτό δηλητήριο αναφλέγεται, όταν ο Ηρακλής φοράει τον χιτώνα, και του κατατρώγει τις σάρκες. Με άλλα λόγια, στον Σοφοκλή δίνεται κάποιου είδους εξήγηση για το φρικτό τέλος του ήρωα: αν δεν είχε φέρει μαζί του την Ιόλη, η Δηιάνειρα δεν θα είχε κανέναν λόγο να του χαρίσει τον δηλητηριασμένο χιτώνα. Αντίθετα, στον *Ηρακλή* του Ευριπίδη, δεν υπάρχει –επαναλαμβάνω– καμία τέτοια εξήγηση: ο κτηνώδης φόνος της συζύγου και των παιδιών του Ηρακλή είναι εντελώς παράλογος, παραμένει ανεξήγητος, και το μόνο που λέει η Ίριδα είναι ότι αν δεν εκτελεστεί η εντολή της Ήρας, τότε «οι θεοί θα είναι ένα τίποτα, ενώ οι θνητοί θα μεγαλυθούν». Είναι σαν να μας λέει δηλαδή η Ίριδα ότι ο μόνος λόγος, για τον οποίο ο Ηρακλής οδηγείται στην παραφροσύνη και σκοτώνει τρεις αθώους ανθρώπους, είναι για να επιβεβαιωθεί η εξουσία και η δύναμη της Ήρας.

Το ηθικό σύμπαν του *Ηρακλή* περιπλέκεται ακόμη περισσότερο, και η μοίρα του ήρωα φαντάζει ακόμη πιο παράλογη προς το τέλος του έργου, όταν ο Θησέας, ο βασιλιάς της Αθήνας, εμφανίζεται επί σκηνής και προσπαθεί να αποτρέψει τον Ηρακλή από την αυτοκτονία. Του λέει ο Θησέας ότι: Κοίταξε, Ηρακλή, και οι θεοί κάνουν φοβερά εγκλήματα· ο Δίας έχει διαπράξει μοιχείες αμέτρητες φορές· ο Δίας έχει εκθρονίσει και φυλακίσει τον



ίδιο τον πατέρα του. Αλλά δεν είδε ποτέ κανέναν τον Δία να προσπαθεί να αυτοκτονήσει. Αντιθέτως, ο Δίας και οι υπόλοιποι θεοί εξακολουθούν να κατοικούν τον Όλυμπο μέσα στο αιώνιο μεγαλείο τους.

Στα παρηγορητικά λόγια του Θησέα, ο Ηρακλής απαντά ότι: δεν πιστεύει πως οι θεοί διαπράττουν στ' αλήθεια τέτοια εγκλήματα και διακηρύσσει μάλιστα ότι «ο θεός, αν είναι στ' αλήθεια θεός, δεν έχει ανάγκη από τίποτε» – δεν έχει ανάγκη δηλαδή ούτε μοιχεία να διαπράξει, ούτε άλλους θεούς να φυλακίσει, ούτε να γίνει αφέντης άλλων.

Ναι, αλλά πριν από λίγο διαπιστώσαμε με τα ίδια μας τα μάτια ότι η θεά Ήρα συμπεριφέρθηκε με τον τρόπο ακριβώς που περιγράφει ο Ηρακλής! Θέλησε να γίνει αφέντρα ενός άλλου, θέλησε να κάνει επίδειξη δυνάμεως εκμηδενίζοντας τον Ηρακλή. Ο Ηρακλής, με λίγα λόγια, έπεσε –ούτε λίγο ούτε πολύ– θύμα ενός μοχθηρού καπρίτσιου της Ήρας και τώρα ο ίδιος ο Ηρακλής έρχεται και αρνείται ότι οι θεοί είναι ικανοί για τέτοια μοχθηρά καπρίτσια. Ο *Ηρακλής* είναι, με λίγα λόγια, ένα έργο άκρως αινιγματικό και νομίζω ότι δεν θα ήταν πολύ μεγάλη υπερβολή, εάν το χαρακτηρίζαμε ένα πολύ πρώιμο έργο του *παραλόγου*. Και βέβαια, το γεγονός ότι στο έργο αυτό υπάρχει η διπλή *περιπέτεια* που αναφέραμε –πρώτα μετάπτωση από τη δυστυχία στην ευτυχία, όταν ο Ηρακλής σκοτώνει τον Λύκο και σώζει τους δικούς του, και μετά μετάπτωση από την ευτυχία στη δυστυχία, όταν ο Ηρακλής τρελαίνεται και σκοτώνει τη γυναίκα και τα παιδιά που μόλις πριν από λίγο έσωσε–, η παρουσία λοιπόν αυτής της διπλής *περιπέτειας* στο έργο ενισχύει, νομίζω, ακόμη περισσότερο αυτό το αίσθημα παραλογισμού.

Ένα άλλο έργο του Ευριπίδη που βασίζεται σ' αυτήν την ίδια τεχνική της διπλής *περιπέτειας* είναι, όπως είπαμε και προηγουμένως, η *Ανδρομάχη*. Η *Ανδρομάχη* φαίνεται να παραστάθηκε γύρω στο 425 π.Χ. και, μάλιστα, σύμφωνα με πληροφορίες αρχαίων πηγών, δεν παραστάθηκε στην Αθήνα αλλά εκτός Αθηνών. Αν αυτό είναι αλήθεια, τότε η *Ανδρομάχη* είναι μοναδική περίπτωση μεταξύ των σωζόμενων αρχαίων τραγωδιών του 5^{ου} αιώνα, που όλες τους παραστάθηκαν στην Αθήνα.

Ας δούμε συνοπτικά τι συμβαίνει στην *Ανδρομάχη*.

Η επώνυμη ηρωίδα, η Ανδρομάχη, που ήταν άλλοτε σύζυγος του Έκτορα, βρίσκεται τώρα (μετά την άλωση της Τροίας) στη Φθία, στο βασίλειο δηλαδή του Νεοπτολέμου, του γιου του Αχιλλέα, και είναι παλλακίδα του Νεοπτολέμου, με τον οποίο μάλιστα έχει αποκτήσει έναν γιο – προφανώς νόθο. Ο Νεοπτόλεμος έχει σύζυγο· είναι παντρεμένος με την Ερμιόνη, η οποία είναι κόρη του Μενέλαου και της Ελένης. Ο Νεοπτόλεμος και η Ερμιόνη δεν έχουν παιδιά, γιατί εκείνος την αποστρέφεται, επειδή η Ερμιόνη του φέρεται με υπεροψία. Όταν ξεκινά το έργο, ο Νεοπτόλεμος δεν είναι στη Φθία, έχει πάει στους Δελφούς, γιατί θέλει – λέει– να εξευμενίσει τον Απόλλωνα, τον θεό των Δελφών, επειδή κάποτε στο παρελθόν ο Νεοπτόλεμος είχε το θράσος να ζητήσει ικανοποίηση από τον θεό, να ζητήσει, τρόπον τινά, αποζημίωση από τον θεό για τον θάνατο του πατέρα του, του Αχιλλέα, στην Τροία. Την απουσία αυτή του Νεοπτολέμου την εκμεταλλεύεται ο Μενέλαος, για να τιμωρήσει την Ανδρομάχη, την οποία κατηγορεί ότι χρησιμοποιεί μαγικά φίλτρα, για να εμποδίσει την Ερμιόνη να αποκτήσει παιδί με τον Νεοπτόλεμο· ο Μενέλαος πιστεύει ότι η Ανδρομάχη δήθεν επιδιώκει με τον τρόπο αυτόν να κληρονομήσει ο δικός της γιος, ο νόθος, τον θρόνο της Φθίας. Μάλιστα, ο Μενέλαος εκβιάζει την Ανδρομάχη, απειλώντας ότι θα σκοτώσει τον



γιο που έχει αποκτήσει με τον Νεοπτόλεμο, αλλά την κρίσιμη στιγμή ευτυχώς επεμβαίνει ο Πηλέας, ο παππούς του Νεοπτόλεμου (ο πατέρας του Αχιλλέα) και ο Μενέλαος αποχωρεί. Φαίνεται λοιπόν ότι σε αυτό το σημείο η καταστροφή έχει αποφευχθεί. Ο μικρός γιος της Ανδρομάχης έχει σωθεί· οι τύχες της Ανδρομάχης φαίνεται ότι έχουν αρχίσει να παίρνουν τροπή προς το καλύτερο. Αυτή είναι λοιπόν η πρώτη *περιπέτεια*: μεταστροφή από τη δυστυχία στην ευτυχία.

Τώρα όμως, ξαφνικά και απροειδοποίητα, δρομολογείται η δεύτερη *περιπέτεια*, δηλαδή η μεταστροφή από την ευτυχία στη δυστυχία. Εμφανίζεται ξαφνικά και απροειδοποίητα ο Ορέστης (ο γνωστός Ορέστης, γιος του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας), ο οποίος είναι ξάδερφος, επομένως, της Ερμιόνης. Η Ερμιόνη, η ξαδέρφη του, του εκμυστηρεύεται ότι φοβάται μήπως ο Νεοπτόλεμος, ο άντρας της, όταν επιστρέψει από τους Δελφούς, τη σκοτώσει ή την εξορίσει, γιατί θα θέλει να την τιμωρήσει για τη συμπεριφορά της προς την αγαπημένη του Ανδρομάχη. Ο Ορέστης την καθησυχάζει την Ερμιόνη. Της λέει «μην ανησυχείς» και της δίνει μάλιστα δύο πολύ ευχάριστες –για την ίδια– πληροφορίες: αφενός της λέει ότι επιθυμεί να την παντρευτεί ο ίδιος (πρώτη καλή πληροφορία) και αφετέρου της λέει ότι έχει ήδη λάβει μέτρα, ώστε να δολοφονηθεί ο Νεοπτόλεμος στους Δελφούς, για να απαλλαγούν μια και καλή από αυτόν. Πράγματι, σε λίγη ώρα καταφτάνει ένας αγγελιαφόρος από τους Δελφούς που φέρνει την είδηση ότι ο Νεοπτόλεμος έπεσε σε ενέδρα μέσα στον ίδιο τον ναό του Απόλλωνα. Εκεί, λέει, τον περικύκλωσαν οπλισμένοι δολοφόνοι, ο Νεοπτόλεμος αντιστάθηκε γενναία, σχεδόν έτρεψε σε φυγή τους εχθρούς του, αλλά τότε, την κρίσιμη στιγμή, ακούστηκε μία μυστηριώδης φωνή από το άδυτο του ναού, η οποία ξεστόμισε –δεν ξέρουμε τι ακριβώς, αλλά ξέρουμε ότι ήτανε– κάτι *δεινόν και φρικῶδες*. Τότε, οι διώκτες του Νεοπτόλεμου αναθάρρησαν, αντεπιτέθηκαν και τον σκότωσαν με τα ξίφη τους. «Αυτά έκανε», καταλήγει με πικρή ειρωνεία ο Αγγελιαφόρος, «αυτά έκανε στον γιο του Αχιλλέα ο Απόλλωνας, στον γιο του Αχιλλέα που πήγε να του προσφέρει αποζημίωση, ο θεός που σε άλλους δίνει χρησμούς και κρίνει ποιο είναι το σωστό και το δίκαιο για όλη την ανθρωπότητα· και σαν να ήταν κάποιος αχρείος άνθρωπος, ο Απόλλων κράτησε μνησικακία για μια παλιά διαφορά. Πώς είναι λοιπόν δυνατό να τον θεωρούμε σοφό;».

Στο τέλος του έργου, εμφανίζεται, κυριολεκτικά και πάλι ως από μηχανής θεός (είπαμε αυτή είναι μία λύση των δραμάτων την οποία αγαπούσε ο Ευριπίδης), εμφανίζεται ως από μηχανής θεός η Θέτιδα, η μητέρα του Αχιλλέα, και αποκαλύπτει ότι η Ανδρομάχη προορίζεται να μετεγκατασταθεί μαζί με τον γιο της στη χώρα των Μολοσσών (είναι, περίπου, η σημερινή Ήπειρος). Εκεί, θα παντρευτεί τον Τρωαδίτη μάντη Έλενο, που ζει πλέον στη χώρα αυτή, έχοντας κι εκείνος μεταναστεύσει από την Τροία, και μάλιστα λέει ότι ο γιος της θα γίνει ο γενάρχης ολόκληρης γενιάς βασιλιάδων. Παρεμπιπτόντως, έχουμε εδώ μια προφανή κολακευτική παρουσίαση της γενεαλογίας των Μολοσσών βασιλέων· και αυτό ίσως σημαίνει ότι το έργο παρουσιάστηκε στην περιοχή του βασιλείου των Μολοσσών, στην Ήπειρο. Και θυμόμαστε τώρα την πληροφορία της αρχαίας πηγής, που αναφέραμε προηγουμένως, ότι η *Ανδρομάχη* δεν παραστάθηκε στην Αθήνα αλλά εκτός Αθήνας –πιθανώς, λοιπόν, να παραστάθηκε στην Ήπειρο.

Όσα αποκαλύπτει η Θέτιδα για τη μελλοντική μοίρα της Ανδρομάχης και του γιου της δεν εξηγούν, ωστόσο, για ποιον λόγο ο ίδιος ο εγγονός της, ο Νεοπτόλεμος, βρήκε τέτοιο φρικτό



και άδοξο θάνατο στους Δελφούς, και μάλιστα στον ναό του Απόλλωνα, του θεού που αποστρέφεται –υποτίθεται– κάθε βλασφημία και κάθε βεβήλωση. Ούτε και μας εξηγεί η Θέτιδα για ποιον λόγο η ευσεβής, στο κάτω κάτω, πράξη του Νεοπτολέμου (πήγε ο άνθρωπος να ζητήσει την ευμένεια και τη συγχώρεση του Απόλλωνα για την παλιά προσβολή του), γιατί αυτή η ευσεβής πράξη του Νεοπτόλεμου δεν έγινε δεκτή από τον θεό. Όπως και στον *Ηρακλή*, έτσι και στην *Ανδρομάχη*, η διπλή περιπέτεια του έργου υπογραμμίζει ακριβώς το συναίσθημα απόγνωσης και παραλογισμού που κατ' ανάγκην αισθανόμαστε οι θνητοί, όταν συνειδητοποιούμε ότι ζούμε σε ένα σύμπαν που καθορίζεται από τις βουλές των θεών, οι οποίες όμως ούτε είναι φιλόανθρωπες ούτε έχουν ως επίκεντρό τους τον άνθρωπο και ούτε μπορούν να γίνουν κατανοητές από τον άνθρωπο.

V4.2.4 Το πρόβλημα της θεοδικίας στον Ευριπίδη: *Εκάβη, Ηλέκτρα* (10')

<https://youtu.be/St33yndT08Q>

απομαγνητοφώνηση kaniko17 / αντιπαραβολή krasisi

Είδαμε στο προηγούμενο βίντεο ότι στον *Ηρακλή* και στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη έχουμε ένα δραματουργικό σχήμα στο οποίο τα πρόσωπα μεταπίπτουν αρχικά από τη δυστυχία στη φαινομενική ευτυχία, αλλά αυτή η φαινομενικά αισιόδοξη πορεία τους αντισταθμίζεται κατόπιν, όταν τα ίδια πρόσωπα μεταπίπτουν τελικά από τη φαινομενική ευτυχία στην οριστική και αμετάκλητη δυστυχία. Έχουμε εδώ λοιπόν δράματα που περιέχουν διπλή περιπέτεια ως βασικό άξονα της δράσης, και αυτή ακριβώς η ύπαρξη της διπλής περιπέτειας στον πυρήνα της δραματουργικής σύστασης των έργων υπογραμμίζει ακριβώς το πρόβλημα της *θεοδικίας*, το ερώτημα –αν θέλετε– κατά πόσον οι θεοί πράγματι μεριμνούν για την απόδοση δικαιοσύνης και, κατ' επέκταση, αν η δικαιοσύνη των θεών συμπίπτει με το ανθρώπινο περί δικαίου αίσθημα.

Ένα άλλο έργο του Ευριπίδη που θέτει επιτακτικά το πρόβλημα της θεοδικίας είναι η *Εκάβη*. Στο έργο αυτό, η άλωση της Τροίας έχει συντελεστεί, ο βασιλιάς Πρίαμος και όλοι οι σημαίνοντες Τρώες είναι νεκροί, και η άλλοτε βασίλισσα Εκάβη, μαζί με άλλες Τρωαδίτισσες, είναι πια αιχμάλωτη των Ελλήνων. Η Εκάβη πληροφορείται ότι το φάντασμα του Αχιλλέα εμφανίστηκε στους Έλληνες και απαίτησε να αποδοθούν νεκρικές τιμές στον τάφο του· οι Έλληνες αποφάσισαν να θυσιάσουν στον νεκρό Αχιλλέα την Πολυξένη, την κόρη της Εκάβης. Παρά τις εκκλήσεις και τις ικεσίες της Εκάβης, οι Έλληνες παραμένουν αμετάπειστοι. Η Εκάβη, ωστόσο, πείθει τον Αγαμέμνονα να της επιτρέψει τουλάχιστον να πάρει εκδίκηση από τον βασιλιά της Θράκης, τον Πολυμήστορα, στον οποίο ο Πρίαμος είχε εμπιστευτεί τον μικρό γιο του, τον Πολύδωρο, μαζί με πλούσιους θησαυρούς – έλπιζε έτσι ο Πρίαμος ότι θα εξασφάλιζε την προστασία και την επιβίωση του μικρού παιδιού. Όπως όμως έχει διαπιστώσει απεγνωσμένη η Εκάβη, ο Πολυμήστωρ σκότωσε το παιδί της για να οικειοποιηθεί τον θησαυρό, και το πτώμα του μικρού Πολύδωρου ξεβράστηκε στις ακτές της Τροίας. Για να εκδικηθεί, η Εκάβη παρασύρει τον Πολυμήστορα μαζί με τους γιους του στη σκηνή της, όπου οι Τρωαδίτισσες σκοτώνουν τα παιδιά και τυφλώνουν τον Πολυμήστορα.



Εδώ θα μπορούσε να πει κανείς ότι το έργο περιέχει δύο περιπέτειες, δύο μεταβολές της τύχης της Εκάβης, μολοντί βέβαια σε καμιά από τις δύο περιπτώσεις δεν μπορούμε να πούμε ότι οι μεταβολές αυτές οδηγούν από την ευτυχία στη δυστυχία. Με τη θυσία της Πολυξένης, η Εκάβη μεταπίπτει από δυστυχία σε ακόμη μεγαλύτερη δυστυχία· ενώ με την τιμωρία του βασιλιά της Θράκης, του Πολυμήστορα, η Εκάβη παίρνει μεν εκδίκηση για τον φόνο του γιου της, αλλά αυτό δεν μεταβάλλει ουσιαστικά την τύχη της – η ίδια παραμένει αιχμάλωτη, η πόλη της έχει γίνει έτσι κι αλλιώς στάχτη, και τα δύο παιδιά της, η Πολυξένη και ο Πολύδωρος, είναι νεκρά. Δεν μπορεί λοιπόν εύκολα κανείς να διακρίνει κάποιο είδος θεοδικίας σε αυτό το έργο (στην *Εκάβη*). Μάλιστα, οι ηθικές παράμετροι του έργου αυτού περιπλέκονται ακόμη περισσότερο, όταν ο τυφλωμένος βασιλιάς της Θράκης (ο Πολυμήστωρ) γίνεται ξαφνικά προφήτης και προλέγει ότι η Εκάβη, στο τέλος της ζωής της, θα πηδήξει στα νερά της θάλασσας και θα μεταμορφωθεί σε «σκύλα με πύρινα μάτια»· στον δε τάφο της οι ναυτικοί θα δώσουν την ονομασία *κυνός σῆμα* (ο τάφος της σκύλας). Ο Πολυμήστωρ επίσης προφητεύει ότι και η άλλη επιζώσα κόρη της Εκάβης, η Κασσάνδρα, θα βρει επίσης τον θάνατο, αλλά στην Ελλάδα – ξέρουμε ότι θα την σκοτώσει η Κλυταιμνήστρα. Αν λοιπόν εξαιρέσουμε την τιμωρία του Πολυμήστορα –την τύφλωσή του και τη θανάτωση των γιών του–, δεν υπάρχει σε αυτό το έργο οτιδήποτε που να μοιάζει με απόδοση δικαιοσύνης. Αντίθετα, το μόνο που έχει να περιμένει η Εκάβη είναι αυτή η αλλόκοτη και ανεξήγητη μεταμόρφωσή της σε ζώο (σε σκύλα), που κανένας δεν έχει καταλάβει τι σημαίνει ή τι συμβολίζει.

Το ερώτημα εάν μπορεί να συμφιλιωθεί η δικαιοσύνη των θεών με το ανθρώπινο περί δικαίου αίσθημα τίθεται επίσης –με αρκετά διαφορετικό τρόπο– στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Στο έργο αυτό –όπως είδαμε ότι συμβαίνει στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, όπως είδαμε ότι συμβαίνει στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή– έτσι και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη ο Ορέστης επιστρέφει στο Άργος, έχοντας λάβει εντολή από τον θεό Απόλλωνα να τιμωρήσει τους δολοφόνους του πατέρα του (τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα). Στο έργο του Ευριπίδη μάλιστα, ο Αίγισθος έχει επικηρύξει τον Ορέστη προσφέροντας αμοιβή σε όποιον τον σκοτώσει – οπότε ο Ορέστης δεν μπορεί να μπει στην ίδια την πόλη του Άργους, έτσι είναι αναγκασμένος να σταματήσει στα προάστια· στην ύπαιθρο λίγο έξω από την πόλη. Εκεί, βέβαια, διαπιστώνει ότι σε μια φτωχική καλύβα ζει η Ηλέκτρα, η αδερφή του, μαζί με τον σύζυγό της – ο οποίος είναι κατ' όνομα μόνον σύζυγος. Τα δύο αδέρφια αναγνωρίζονται, και ο Ορέστης σκοτώνει τον Αίγισθο πισώπλατα, και μάλιστα την ώρα που ο Αίγισθος τελεί θυσία στις Νύμφες της υπαίθρου – δηλαδή ο Ορέστης διαπράττει μια πράξη απόλυτης φρίκης και απόλυτης βλασφημίας, που θα πρέπει να είχε προκαλέσει αποτροπιασμό στο κοινό του Ευριπίδη. Ακόλουθοι μεταφέρουν τον πτώμα του Αιγίσθου στη σκηνή και η Ηλέκτρα εκφωνεί πάνω από το πτώμα μια παρωδία επικήδειου λόγου, στην οποία καθυβρίζει τον νεκρό Αίγισθο· διαπράττει δηλαδή τη δική της προσβολή του νεκρού, όπως ο αδελφός της (ο Ορέστης) είχε διαπράξει πρωτοφανή βλασφημία, σκοτώνοντας τον Αίγισθο την ώρα που τελούσε μία ιεροπραξία, δηλαδή σε μία στιγμή στην οποία τίποτε βλάσφημο, ούτε καν μια αθέλητη δυσοίωση λέξη, δεν επιτρεπόταν να διαταράξει την ιερότητα της στιγμής, πόσο μάλλον ένας πισώπλατος φόνος. Στο μεταξύ, η Ηλέκτρα, της οποίας ο ρόλος είναι εδώ στο έργο του Ευριπίδη πολύ πιο ενεργός από ό,τι είτε στον Αισχύλο είτε στον Σοφοκλή, έχει ήδη



φροντίζει να προετοιμάσει το έδαφος για τη δολοφονία της μητέρας της (της Κλυταιμνήστρας). Τι έχει κάνει; Έχει στείλει μήνυμα στη μητέρα της λέγοντάς της ότι, δήθεν, πρόσφατα γέννησε έναν γιο, και την παρακαλεί να έρθει για να τη βοηθήσει να πραγματοποιήσει τις τελετές που προβλέπονται σε αυτές τις περιπτώσεις. Η Κλυταιμνήστρα πράγματι *τσιμπάει το δόλωμα* και έρχεται. Μπαίνει στην καλύβα, όπου ζει η Ηλέκτρα, για να πραγματοποιήσει τις προβλεπόμενες τελετές εξαγνισμού. Εκεί όμως της έχει στήσει ενέδρα ο Ορέστης, ο οποίος, με την ενεργό σύμπραξη της Ηλέκτρας, δολοφονεί τη μητέρα τους. Όταν συντελεστεί ο φόνος της Κλυταιμνήστρας, δεν σημειώνεται στο έργο αυτό ούτε ίχνος από τις θριαμβολογίες του Ορέστη που συναντούμε στον Αισχύλο ή στον Σοφοκλή. Μετά τη μητροκτονία, τα δύο αδέλφια εμφανίζονται πάνω στο εκκύκλημα (αυτή –υπενθυμίζω– την κυλιόμενη εξέδρα που απεικόνιζε σκηνές εσωτερικού χώρου) με το πτώμα της μητέρας τους στα πόδια τους, και θρηνούν πικρά μετανιωμένοι για την πράξη τους, καθώς θυμούνται με πόσο εναγωνίες ικεσίες τους παρακαλούσε η μητέρα τους να τη λυπηθούν, και καθώς διηγούνται πώς η Κλυταιμνήστρα γύμνωσε το στήθος της –όπως και στις *Χοηφόρους*–, για να κινήσει τον οίκτο των παιδιών της.

Στο τέλος του δράματος, εμφανίζονται ως από μηχανής θεοί τα δύο αδέλφια της Κλυταιμνήστρας, ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης· οι επιλεγόμενοι Διόσκουροι. Ο Κάστωρ αναγγέλλει ότι ο Πυλάδης θα παντρευτεί την Ηλέκτρα, ενώ ο Ορέστης, κυνηγημένος από τις Ερινύες, θα φτάσει στην Αθήνα, όπου θα αθωωθεί στον Άρειο Πάγο – όπως δηλαδή συμβαίνει στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου. Αυτό ίσως να μοιάζει με happy end, αλλά στη πραγματικότητα το τέλος του έργου δεν είναι εντελώς ανέφελο. Ένα από τα πρώτα πράγματα που λέει ο Κάστωρ στον Ορέστη είναι: Δίκαια ήταν όσα έπαθε η Κλυταιμνήστρα, δεν ήταν όμως δίκαια όσα της έκαμες εσύ. Με άλλα λόγια, η Κλυταιμνήστρα έπρεπε να τιμωρηθεί, έπρεπε να πεθάνει, αλλά όχι να πεθάνει από το χέρι του ίδιου του γιου της. Ο Κάστωρ μάλιστα προσθέτει ότι «ο Φοίβος μπορεί να είναι σοφός, αλλά ο χρησμός που έδωσε δεν ήταν σοφός· πρέπει ωστόσο να δεχτεί κανείς τα πράγματα όπως έχουν». Αυτή η διστακτική έστω αμφισβήτηση της σοφίας του Απόλλωνα –του χρησιμοδότη θεού, μην το ξεχνάμε– εξακολουθεί να αιωρείται μέχρι το τέλος του έργου. Με άλλα λόγια, η σοφία των θεών και το νόημα της θεοδικίας παραμένουν εσαεί ζητήματα ανεπίλυτα.

V4.2.5 Απηχήσεις της σοφιστικής στον Ευριπίδη (12')

<https://youtu.be/cEdBGK1KBB4>

απομαγνητοφώνηση Asimonia / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Όπως είδαμε σε προηγούμενα βίντεο, ο Ευριπίδης θέτει με πολλούς και ποικίλους τρόπους ανεπίλυτα ερωτήματα σε σχέση με το σύμπαν, σε σχέση με το θείο, σε σχέση με τη δικαιοσύνη, σε σχέση με την ηθική. Στο είδος των ερωτημάτων που θέτει και στον τρόπο με τον οποίο τα θέτει, ο Ευριπίδης φαίνεται ότι έχει επηρεαστεί, εν μέρει τουλάχιστον, από τους σύγχρονούς του στοχαστές, ρήτορες και φιλοσόφους, για τους οποίους εμείς χρησιμοποιούμε σήμερα με τη συλλογική ονομασία «σοφιστές». Η αρχαία σοφιστική, που αναπτύχθηκε στην Αθήνα τον 5^ο αιώνα κυρίως (παρόλο που οι σπουδαιότεροι σοφιστές δεν



ήταν όλοι Αθηναίοι), δεν ήταν ένα ομοιογενές κίνημα, δεν αποτελούσε –όπως θα λέγαμε σήμερα– φιλοσοφικό ρεύμα ή φιλοσοφική σχολή. Από την άλλη μεριά βέβαια, η σκέψη και η διδασκαλία των σοφιστών του 5^{ου} αιώνα είχε, σε αρκετά σημεία, κοινό προσανατολισμό. Για παράδειγμα, πολλοί σοφιστές ειδικεύονταν στη διδασκαλία της ρητορικής, με έμφαση στην επιχειρηματολογία και στις τεχνικές της πειθούς· πολλοί σοφιστές καλλιεργούσαν έναν επιθετικό ορθολογισμό, ο οποίος δεν δίσταζε να θέσει εν αμφιβόλω τις κρατούσες, παραδοσιακές απόψεις για την ηθική, για τη θρησκεία, για την πολιτική. Μία από τις μεγάλες φιλοσοφικές αντιπαραθέσεις που αναδύθηκαν στο πλαίσιο της αρχαίας σοφιστικής, τον 5^ο αιώνα, αφορούσε τη διάκριση ανάμεσα στον νόμον και στην φύσιν, δηλαδή ανάμεσα σε αυτό που είναι καθιερωμένο και κοινώς αποδεκτό με βάση το νομικό ή το εθιμικό δίκαιο και σε αυτό που είναι σύμφωνο με τις επιταγές της φύσης (ή με τις επιταγές της πραγματικότητας, θα λέγαμε σήμερα). Ο προβληματισμός των σοφιστών επικεντρωνόταν στην εξής διαπίστωση ή αφορμάτο από την εξής διαπίστωση: αυτό που είναι κοινώς παραδεκτό ως ηθική ή κοινωνική σύμβαση δεν συμπίπτει κατ' ανάγκη με αυτό που βλέπουμε να συμβαίνει στη φύση ή στην πραγματικότητα· οι κανόνες που διέπουν τις ανθρώπινες κοινωνίες (ηθικοί, θρησκευτικοί, πολιτικοί και άλλοι κανόνες) ενδέχεται να διαφέρουν από αυτό που θα ίσχυε εάν οι άνθρωποι ζούσαν κατά φύσιν, αν δηλαδή υπάκουαν αποκλειστικά και μόνο στους φυσικούς νόμους και όχι στις τεχνητές και συμπεφωνημένες ανθρώπινες συμβάσεις.

Για να μιλήσουμε με παραδείγματα: ένας ανθρώπινος νόμος (δηλαδή ένας νόμος τον οποίον έχουν θεσπίσει οι ανθρώπινες κοινωνίες) ισχύει μόνον εφόσον υπάρχουν μάρτυρες ή/και εφόσον υπάρχουν αρχές αρμόδιες να επιβάλουν τον νόμο· αν, ας πούμε, κλέψω ένα πορτοφόλι, και δεν με δει κανένας, τότε ο ανθρώπινος νόμος που απαγορεύει την κλοπή δεν θα εφαρμοστεί στην περίπτωσή μου, δεν θα έχει ισχύ στην περίπτωσή μου. Αντίθετα, ένας φυσικός νόμος ισχύει παντού και πάντα, ανεξάρτητα από τις εκάστοτε περιστάσεις, ανεξάρτητα από την παρουσία μαρτύρων, ανεξάρτητα από την παρουσία εκπροσώπων της κρατικής εξουσίας· δηλαδή αν βάλω το χέρι μου στη φωτιά, θα καώ, είτε με βλέπουν μάρτυρες είτε όχι, είτε υπάρχουν αστυνομικοί εκεί γύρω είτε όχι. Δεν υπάρχει λοιπόν αμφιβολία ότι ο φυσικός νόμος, αφού ισχύει παντού και πάντα, είναι ένας γνήσιος και αυθεντικός νόμος, είναι ένας νόμος με την πραγματική σημασία της λέξης. Αντίθετα, ο ανθρώπινος νόμος, δηλαδή το σύνολο των κανόνων και των συμβάσεων που έχουν καθιερώσει μεταξύ τους οι άνθρωποι και όχι η φύση, δεν είναι καθόλου βέβαιο αν μπορεί να θεωρηθεί γνήσιος και αυθεντικός νόμος, από τη στιγμή που –όπως είδαμε– δεν έχει καθολική εφαρμογή και εξουσία σε όλες ανεξαιρέτως τις περιπτώσεις.

Υπήρχαν σοφιστές, όπως για παράδειγμα ο Αθηναίος Αντιφών, που υποστήριζαν ότι ο ανθρώπινος νόμος δεν είναι παρά μια τεχνητή σύμβαση, η οποία παραβιάζει τις αρχές με τις οποίες λειτουργεί η φύση, και πρέπει επομένως να απορριφθεί, πρέπει να εξοβελιστεί από τις ανθρώπινες κοινωνίες. Αντίθετα, άλλοι σοφιστές πιο μετριοπαθείς, όπως ο Πρωταγόρας (από τα Άβδηρα της Θράκης), υποστήριζαν ότι ο ανθρώπινος νόμος είναι, στην πραγματικότητα, προέκταση της φύσεως· ο ανθρώπινος νόμος βελτιώνει, συμπληρώνει και τελειοποιεί τη φύση. Ο ανθρώπινος νόμος, υποστήριζε ο Πρωταγόρας, γεννήθηκε από την ανάγκη των ανθρώπων να συνυπάρξουν και να συνεργαστούν στο πλαίσιο κοινωνικών μορφωμάτων, έτσι ώστε να προστατευτούν από τις απειλές του επικίνδυνου και εχθρικού



κόσμου που τους περιέβαλλε και εξακολουθεί να τους περιβάλλει – και να μας περιβάλλει. Άλλοι σοφιστές επικαλούνταν συμπληρωματικά τη διάκριση μεταξύ γραπτού και άγραφου νόμου. Έλεγαν, ας πούμε, ότι οι άγραφοι νόμοι (π.χ. οι νόμοι που απαγορεύουν την κακομεταχείριση των νεκρών, οι νόμοι που απαγορεύουν την αιμομιξία ανάμεσα σε μητέρα και γιο, σε γονιό και παιδί γενικά), αυτοί οι άγραφοι νόμοι, έλεγαν κάποιοι σοφιστές, είναι κοινοί σε όλους τους ανθρώπους. Το ότι είναι κοινοί σε όλους τους ανθρώπους κάτι σημαίνει· σημαίνει ότι είναι σύμφωνοι με τη φύση και δεν προκύπτουν από ανθρώπινη συνεννόηση και σύμβαση. Όταν ένας νόμος ισχύει και στην Ινδία και στην Κίνα και στην Αμερική και στην Αφρική, δεν μπορεί να προϋποθέτει συνεννόηση και σύμβαση μεταξύ όλων αυτών των ανθρώπων – άρα είναι κατά φύσιν αυτός ο νόμος. Αντίθετα, οι γραπτοί νόμοι μπορεί να διαφέρουν από τη μία κοινότητα στην άλλη, από τον ένα λαό στον άλλο, από το ένα έθνος στο άλλο, και είναι επομένως προϊόν κοινωνικής σύμβασης, άρα δεν έχουν καθολική και οικουμενική ισχύ.

Αυτόν τον προβληματισμό σχετικά με τα όρια του νόμου φαίνεται να τον απηχεί ο Ευριπίδης στην τραγωδία του *Εκάβη*. (Για την τραγωδία αυτή έχουμε ήδη μιλήσει, οπότε δεν θα χρειαστεί να τη συνοψίσουμε τώρα). Όταν η Εκάβη διαπιστώνει ότι ο βασιλιάς της Θράκης, ο Πολυμήστωρ, έχει σκοτώσει τον γιο της, τον Πολύδωρο, στρέφεται –όπως θυμόμαστε– προς τον Αγαμέμνονα και του απευθύνει την ακόλουθη έκκληση, η οποία θα δούμε ότι στην πορεία, καθώς εξελίσσεται, υιοθετεί σταδιακά την αφηρημένη γλώσσα του φιλοσοφικού στοχασμού και, συγκεκριμένα, του προβληματισμού –όπως είπα πριν– σχετικά με τα όρια του νόμου. Παραθέτω τους στίχους από το Γ' επεισόδιο της *Εκάβης*, στίχοι 787 κ.ε., στη μετάφραση του Γιώργου Γεραλή – λέει η Εκάβη στον Αγαμέμνονα:

ΕΚΑΒΗ: Άκουσε, ωστόσο, για ποιο λόγο πέφτω
στα γόνατά σου. Αν βρίσκεις δίκαια
τα όσα έχω πάθει, να το στέρξω. Αν όμως
το αντίθετο νομίζεις, τότε
τιμώρησέ μου εσύ τούτο τον άνθρωπο.
Και τώρα σιγά-σιγά αποκτά αφηρημένο
και οιονεί φιλοσοφικό χαρακτήρα ο λόγος της Εκάβης.
[...] Εγώ, βέβαια,
είμαι σκλάβα κι αδύναμη άλλο τόσο.
Δυνατοί όμως είναι οι θεοί κι ο νόμος τους
που μας εξουσιάζει· αυτός ο νόμος
μας οδηγάει να πιστεύουμε στα θεία
και να ζούμε χωρίζοντας τα δίκαια
από τ' άδικα. Κι αν ο νόμος χαλάσει
στα χέρια σου –Αγαμέμνονα–, κι αν δεν τιμωρηθούνε
οι φονιάδες των φίλων κι όσοι απλώνουν χέρι
ληστρικό στα ιερά, τότε καμιά
δικαιοσύνη στον κόσμο δεν υπάρχει.
Σκέψου, λοιπόν, πόσο αισχρό ήταν αυτό
και λυπήσου με.



Είναι φανερό, νομίζω, πόσο η ρητορική της Εκάβης χρωματίζεται από τη γλώσσα του φιλοσοφικού στοχασμού, της φιλοσοφικής πραγματείας, όταν χρησιμοποιεί αφηρημένες έννοιες όπως το δίκαιο, το άδικο, ο νόμος, η τιμωρία, τα θεία, τα ανθρώπινα.

Ο αποδέκτης της ικεσίας, ο Αγαμέμνων, δείχνει ότι δεν είναι πρόθυμος να ακούσει τις εκκλήσεις της Εκάβης. Εκείνη τότε συνεχίζει την ικεσία της, λέγοντας τα εξής – πάλι παραθέτω τη μετάφραση του Γεραλή:

ΕΚΑΒΗ: Αλίμονο στην άμοιρη, μ' αφήνεις;
Τίποτα, φαίνεται, δεν θα πετύχω η δόλια.
Γιατί, λοιπόν, κουραζόμαστε οι άνθρωποι
να μαθαίνουμε τόσα και ν' αναζητούμε
αυτά που μας χρειάζονται, και μόνο
την Πειθώ, αληθινή του κόσμου κυβερνήτρα,
δεν τη σπουδάζουμε τέλεια, πληρώνοντας,
έτσι που να μπορεί κανείς, καμιά φορά,
και να πείθει τους άλλους και να πετυχαίνει
αυτό που θα 'θελε;

Εδώ είναι δύσκολο να μη διακρίνει κανείς έναν υπαινιγμό σε μία από τις βασικές δραστηριότητες που, όπως είδαμε, ανέπτυξαν οι σοφιστές του 5^{ου} αιώνα, δηλαδή την επ' αμοιβή διδασκαλία της ρητορικής, της τέχνης να πείθει κανείς τον συνομιλητή του.

Είδαμε νωρίτερα ότι ένα από τα γνωρίσματα της σοφιστικής του 5^{ου} αιώνα ήταν ότι δεν δίσταζε να στραφεί ενάντια στις καθιερωμένες αντιλήψεις, ενάντια στην κρατούσα τάξη πραγμάτων γενικά. Ο Ευριπίδης φαίνεται ότι δεν έμεινε ανεπηρέαστος από αυτή την περιρρέουσα ατμόσφαιρα αμφισβήτησης και αναθεώρησης των παραδεδομένων ιδεών. Ίσως ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα της συμμετοχής αυτής του Ευριπίδη στις ιδεολογικές ζυμώσεις της εποχής του είναι το παρακάτω χωρίο από τη *Μήδεια*, που θα ακούσουμε σε λίγο, ένα τμήμα το οποίο ούτε λίγο ούτε πολύ δυναμιτίζει τα θεμέλια της πατριαρχικής οργάνωσης της ελληνικής κοινωνίας. Παραθέτω τους στίχους 230 κ.ε. στη μετάφραση του Θόδωρου Στεφανόπουλου:

Από όλα πάλι τα πλάσματα που έχουν πνοή και λογικό
οι γυναίκες είμαστε το πιο αξιολύπητο.
Πρώτα-πρώτα πρέπει, ξοδεύοντας χρήμα και χρήμα,
να αγοράσουμε σύζυγο και να τον έχουμε
κύριο του κορμιού μας.
Κακό το πρώτο, το δεύτερο πικρότερο κακό.
Και εδώ είναι η αγωνία η μέγιστη:
Θα πάρουμε άραγε καλό ή κακό (σύζυγο, εννοείται);
Γιατί ο χωρισμός για τη γυναίκα είναι στίγμα,
ούτε μπορεί στον άντρα της να λείει όχι.
Και όταν βρεθεί σε άλλα ήθη και συνήθειες,
καθώς δεν έχει μάθει από το σπίτι της,
πρέπει να είναι μάντης για να καταλάβει



τι σόι άντρας θα μοιραστεί το κρεβάτι της.

[...]

Λένε, βέβαια, για μας πως ζούμε βίο ακίνδυνο
μέσα στο σπίτι, ενώ εκείνοι (οι άντρες) πολεμάνε με το δόρυ
— μέγα σφάλμα!

Εγώ θα προτιμούσα να σταθώ τρεις φορές
πλάι στην ασπίδα παρά να γεννήσω μία.

Ίσως δεν συνειδητοποιούμε σήμερα, απόλυτα, πόσο ανατρεπτικοί ακούγονται αυτοί οι στίχοι, ειδικά μάλιστα οι τελευταίοι στίχοι, στους οποίους η Μήδεια ούτε λίγο ούτε πολύ αμφισβητεί ριζικά το μιλιταριστικό μοντέλο συμπεριφοράς, που αποτελούσε την πεμπτούσια της ανδρικής ταυτότητας στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, σε μια πόλη στην οποία η ιδιότητα του πολίτη συμβάδιζε με την ιδιότητα του σπλίτη, και όπου οι περισσότεροι Αθηναίοι θα πρέπει να συμμετείχαν σε πολεμικές επιχειρήσεις, κατά μέσο όρο, κάθε δύο με τρία χρόνια. Όταν η Μήδεια λέει ότι θα προτιμούσε τρεις φορές να σταθεί στην πρώτη γραμμή της μάχης παρά να γεννήσει μία φορά, τα λόγια της δεν μπορεί παρά να ενοχλούσαν βαθύτατα τα πιο συντηρητικά, τουλάχιστον, μέλη του ανδρικού κοινού.

V4.2.6 Οι ιλαροτραγωδίες του Ευριπίδη

(Ιφιγένεια η εν Ταύροις, Ελένη, Άλκηστη, Ίων) (17')

<https://youtu.be/A9mAjy8hjPw>

απομαγνητοφώνηση Asimēnia / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Θα ολοκληρώσουμε αυτή την ενότητα των μαθημάτων, που αφορούν τις τραγωδίες του Ευριπίδη, με μια σύντομη ματιά στις τραγωδίες που έχουν ευχάριστη κατάληξη – για να συνεννοούμαστε, θα τις ονομάσουμε για ευκολία **ιλαροτραγωδίες**. Όπως είπα και πριν, έχουν προταθεί κι άλλοι όροι: τραγικωμωδίες, κωμικοτραγωδίες· κανένας απ' αυτούς τους όρους δεν είναι ακριβής (για λόγους που δεν είναι της παρούσης), αλλά καταχρηστικά μπορούμε να χρησιμοποιούμε το «ιλαροτραγωδία», για να διευκολυνθούμε και να συνεννοούμαστε.

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* τονίζει ότι η τραγωδία είναι αναπαράσταση ανθρώπινης δράσης η οποία προξενεί στην ψυχή του αναγνώστη συγκεκριμένα συναισθήματα, τα συναισθήματα του τρόμου και του οίκτου· με τη διέγερση αυτών των συναισθημάτων –λέει ο Αριστοτέλης– επέρχεται η περίφημη *κάθαρσις*, η περίφημη αριστοτελική *κάθαρσις*, δηλαδή η αποκάθαρση, η απαλλαγή του ανθρώπινου οργανισμού από την περίσσεια παρόμοιων συναισθημάτων (συναισθημάτων όπως ο οίκτος και ο φόβος), τα οποία σε υπερβολικές ποσότητες μπορεί να έχουν αρνητικές συνέπειες για τον ανθρώπινο οργανισμό, τον ανθρώπινο ψυχισμό. Για να διεγερθούν τα συναισθήματα του τρόμου και του οίκτου – συνεχίζει ο Αριστοτέλης– είναι απαραίτητο η πλοκή της τραγωδίας να περιλαμβάνει τη μετάπτωση του ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία. Αυτό –τονίζει ο Αριστοτέλης– είναι το καλύτερο είδος τραγωδίας που μπορεί να επιτευχθεί με τα μέσα που διαθέτει η τραγική



τέχνη. Αντίθετα, οι τραγωδίες στις οποίες οι καλοί χαρακτήρες στο τέλος ευτυχούν και οι κακοί στο τέλος δυστυχούν είναι –λέει ο Αριστοτέλης– υποδεέστερες, παρόλο που αυτές προτιμούν οι θεατές και, βέβαια, οι συγγραφείς συμμορφώνονται με τις προτιμήσεις του πλήθους των θεατών. Ωστόσο –συνεχίζει ο Αριστοτέλης– το ευχάριστο συναίσθημα που προκαλούν αυτές οι τραγωδίες προσιδιάζει όχι στο τραγικό αλλά στο κωμικό είδος· «γιατί στις κωμωδίες», καταλήγει ο Αριστοτέλης, «αυτοί που είναι οι χειρότεροι εχθροί μέσα στο έργο καταλήγουν να αποχωρήσουν από τη σκηνή συμφυλιωμένοι, και κανένας δεν σκοτώνει κανέναν (και άποθνήσκει ούδεις υπ' ούδενός).

Στο ίδιο χωρίο της *Ποιητικής* ο Αριστοτέλης τονίζει ότι ο Ευριπίδης, παρόλο που εν γένει –λέει– δεν είναι και πολύ καλός στη συγκρότηση της πλοκής των έργων του, είναι ωστόσο *τραγικώτατος τῶν ποιητῶν*, διότι οι πιο πολλές τραγωδίες του *εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν* (τελειώνουν με δυστυχία). Ο Αριστοτέλης είχε ασφαλώς πιο πλήρη εικόνα της ευριπίδειας δραματουργίας από ό,τι εμείς, και μάλλον θα πρέπει να δεχτούμε αυτό που λέει. Ωστόσο, για μας σήμερα που δεν έχουμε παρά 17 σωζόμενες ευριπίδειες τραγωδίες, προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι μεγάλο μέρος αυτών των σωζόμενων ευριπίδειων έργων έχουν ευχάριστο τέλος· δηλαδή φαίνεται να αντιβαίνουν στις αριστοτελικές επιταγές. Το ακόμα πιο παράξενο είναι ότι ένα από αυτά τα έργα του Ευριπίδη που έχουν ευχάριστο τέλος, την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, την μνημονεύει ο Αριστοτέλης πολλές φορές στην *Ποιητική* ως υπόδειγμα τραγωδίας – δηλαδή θα έλεγε κανείς ότι μάλλον αντιφάσκει με τον εαυτό του ο Αριστοτέλης, αφού η *Ιφιγένεια* δεν *τελευτᾷ εἰς δυστυχίαν*· αντίθετα, έχει ευτυχές τέλος για τους καλούς χαρακτήρες του έργου.

Στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, η πλοκή είναι αριστοτεχνικά δοσμένη, συνθεμένη έτσι ώστε τα γεγονότα του έργου να φαίνεται πως οδηγούν σε ανεπανόρθωτη συμφορά· αλλά την τελευταία στιγμή η συμφορά αποτρέπεται, και έρχεται το ευτυχές τέλος. Η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* εκτυλίσσεται στη μακρινή χώρα των Ταύρων, στην περιοχή της σημερινής Κριμαίας. Η *Ιφιγένεια*, όπως μαθαίνουμε, δεν θυσιάστηκε στην Αυλίδα, γιατί την τελευταία στιγμή παρενέβη η θεά Άρτεμη, την άρπαξε από τον βωμό, και έβαλε στη θέση της ένα ελάφι (το οποίο θυσιάστηκε στη θέση της)· την ίδια την *Ιφιγένεια*, η Άρτεμη, τη μετέφερε στη χώρα των Ταύρων, όπου την όρισε ιέρεια του ναού της. Σύμφωνα με το τοπικό έθιμο, η *Ιφιγένεια* είναι υποχρεωμένη να σφάζει όσους ξένους φτάνουν στη χώρα και να τους προσφέρει στην Άρτεμη ως θυσία. Στη χώρα των Ταύρων, εκεί όπου είναι ιέρεια η *Ιφιγένεια* και θυσιάζει τους ξένους, φτάνουν ο Ορέστης μαζί με τον Πυλάδη. Ο Ορέστης έχει λάβει εντολή από τον θεό Απόλλωνα να κλέψει το άγαλμα της Αρτέμιδας από τη χώρα των Ταύρων και να το μεταφέρει στην Ελλάδα – μόνο έτσι, λέει, θα εξαγνιστεί πλήρως ο Ορέστης από το αίμα της μητέρας του. Οι στρατιώτες του βασιλιά των Ταύρων, του Θόαντα, αντιλαμβάνονται τους δύο Έλληνες, τους συλλαμβάνουν και τους οδηγούν, δεσμώτες, μπροστά στην *Ιφιγένεια*, η οποία –όπως είπαμε– σύμφωνα με το τοπικό έθιμο πρέπει να τους θυσιάσει στη θεά. Εννοείται ότι η *Ιφιγένεια* δεν αναγνωρίζει τον Ορέστη, ούτε ο Ορέστης αναγνωρίζει την *Ιφιγένεια*, γιατί τον καιρό που συνέβησαν τα γεγονότα της Αυλίδας, ο Ορέστης ήταν μωρό. Μέχρι τη στιγμή αυτή λοιπόν όλα δείχνουν ότι ο Ορέστης θα σφαγιαστεί από το χέρι της ίδιας της αδελφής του. Τώρα όμως έρχεται η ανατροπή χάρη σε ένα φαινομενικά τυχαίο γεγονός, το οποίο βέβαια είναι προσεκτικά υπολογισμένο και σοφά δοσμένο από τον Ευριπίδη και, μάλιστα, προκύπτει



φυσικά και εύλογα από τα δεδομένα της πλοκής (δεν φαίνεται δηλαδή βεβιασμένο). Ποιο είναι αυτό το φαινομενικά τυχαίο γεγονός; Η Ιφιγένεια έχει πληροφορηθεί ότι οι δύο ξένοι είναι Έλληνες, και τότε σκέφτεται: γιατί να μην ενημερώσω τους συγγενείς μου στην Ελλάδα ότι δεν πέθανα (όπως εκείνοι νομίζουν). Για να το κάνει αυτό, η Ιφιγένεια αποφασίζει να χαρίσει τη ζωή στον Πυλάδη και να θυσιάσει μόνο τον Ορέστη· να επιτρέψει στον Πυλάδη να γυρίσει στην Ελλάδα και να του δώσει ένα γράμμα με την ευχάριστη είδηση, για να το παραδώσει στους δικούς της, και συγκεκριμένα στον αδελφό της, τον Ορέστη. Η Ιφιγένεια όμως φοβάται ότι ο Πυλάδης μπορεί να χάσει το γράμμα στον δρόμο, οπότε, καλού-κακού, για να είναι σίγουρη, του υπαγορεύει, του εκθέτει και προφορικά το περιεχόμενό του· όπως είπαμε το γράμμα απευθύνεται στον αδελφό της, τον Ορέστη. Ο Ορέστης, φυσικά, ακούγοντας το περιεχόμενο του γράμματος, συνειδητοποιεί πως η Ελληνίδα ιέρεια της Άρτεμης που βλέπει μπροστά του είναι η αδελφή του, που τη νόμιζε νεκρή. Τα δύο αδέρφια συγκινημένα αναγνωρίζονται και βάζουν μπροστά το σχέδιο της απόδρασής τους.

Η Ιφιγένεια πείθει τον βασιλιά της Ταυρίδας, τον Θόαντα, ότι πρέπει να ξεπλύνει το ξόανο της Άρτεμης, γιατί το ξόανο είχε έρθει σε επαφή με τον μητροκτόνο Ορέστη και πρέπει να γίνει μια τελετή εξαγνισμού. Και με την πρόφαση αυτή οι τρεις Έλληνες πηγαίνουν το ξόανο στην ακρογιαλιά, το φορτώνουν σε ένα πλοίο και αναχωρούν για την Ελλάδα, όπως διέταξε ο Απόλλων.

Τέλος καλό, όλα καλά, λοιπόν. Ή τέλος καλό, όλα καλά; Είναι όλα πράγματι τόσο ρόδινα και ανέφελα σ' αυτό το δράμα; Να θυμηθούμε ότι στα μέσα περίπου του δράματος, στους στίχους 711-715, ο Ορέστης πιστεύει ακόμη ότι πρόκειται να θυσιαστεί σαν σφάγιο στον βωμό της Άρτεμης, και λέει τα εξής λόγια (στη μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου):

Ο Φοίβος με ξεγέλασε, αν και μάντης·
από ντροπή για τον παλιό χρησμό του
μ' έστειλε πέρα αλάργα απ' την Ελλάδα
με πονηριά. Βασίστηκα σ' εκείνον,
τον πίστεψα, της μάνας μου έχω γίνει
φονιάς, κι ανταμοιβή μου είν' ο χαμός μου.

Ο Ορέστης μας υπενθυμίζει τον παλιό χρησμό του Απόλλωνα, ο οποίος επέβαλε στον Ορέστη να σκοτώσει τη μητέρα του. Αυτή η υπόμνηση του παλιότερου, ντροπιαστικού χρησμού του Απόλλωνα είναι καίρια τοποθετημένη εδώ, ώστε οι θεατές να μην ξεχάσουν πως, παρά την ευτυχή κατάληξη που θα έχει το έργο, οι βουλές των θεών δεν είναι απαραίτητο πως εξασφαλίζουν ανέφελη ευτυχία στους θνητούς. Άλλωστε, μην ξεχνάμε ότι για τόσα χρόνια η ίδια η Ιφιγένεια, που σώθηκε από τον θάνατο χάρη στην παρέμβαση της Άρτεμης την τελευταία στιγμή, ήταν ωστόσο υποχρεωμένη, υπακούοντας στις εντολές της ίδιας της Άρτεμης, που την έσωσε, να θυσιάζει η ίδια ανθρώπους, όπως επιχείρησε άλλοτε να τη θυσιάσει ο ίδιος ο πατέρας της, υπακούοντας κι εκείνος στις εντολές της Άρτεμης.

Παρόμοιες αμφισημίες, παρόμοιες γκρίζες ζώνες μεταξύ αισιοδοξίας και απαισιοδοξίας, μπορεί να διαπιστώσει κανείς και σε άλλες ιλαροτραγωδίες του Ευριπίδη, σε άλλες δηλαδή τραγωδίες με ευχάριστο τέλος. Να πάρουμε για παράδειγμα την *Ελένη*. Στην *Ελένη* ο Ευριπίδης, ακολουθώντας μια παρεκκλίνουσα εκδοχή του μύθου, την οποία είχε



χρησιμοποιήσει περίπου 150 χρόνια νωρίτερα ο χορικός ποιητής Στησίχορος, συνθέτει ένα έργο στο οποίο η Ελένη δεν πήγε ποτέ στην Τροία. Στην Τροία –λέει ο Ευριπίδης– έστειλαν οι θεοί μόνο το είδωλο της Ελένης, ένα σύννεφο που είχε τη μορφή της, ενώ η ίδια βρισκόταν όλα αυτά τα χρόνια στην Αίγυπτο, πιστή στον Μενέλαο, και υπό την προστασία του Αιγύπτιου βασιλιά Πρωτέα. Τελικά, στο έργο του Ευριπίδη, η Ελένη ξανανταμώνει με τον Μενέλαο, και το ζευγάρι κατορθώνει να αποδράσει από την Αίγυπτο και να ζήσει ευτυχισμένο. Το κόστος όμως αυτής της, φαινομενικά ευτυχούς, κατάληξης δεν είναι καθόλου μικρό. Όταν ένας από τους ακολούθους του Μενέλαου συνειδητοποιεί ότι ο Τρωικός Πόλεμος έγινε «για ένα πουκάμισο αδειανό, για μian Ελένη», όπως λέει ο Σεφέρης, ακολουθεί ο εξής διάλογος:

Λέει ο ακόλουθος του Μενέλαου:

ΑΚΟΛ.: Δεν ήτανε λοιπόν αυτή που μας έβαλε να σκοτωθούμε στην Τροία;

Απαντάει ο Μενέλαος:

MEN.: Δεν ήταν αυτή. Μας εξαπάτησαν οι θεοί.

ΑΚΟΛ.: Όστε λοιπόν για ένα σύννεφο πήγε στράφι τόσος μόχθος;

MEN.: Η Ήρα φταίει για όλα, και η διχόνοια που ξέσπασε ανάμεσα στις θεές (εννοεί την Κρίση του Πάρη, όπου οι τρεις θεές –Ήρα, Αφροδίτη, Αθηνά– διαφώνησαν για το ποια είναι η ωραιότερη).

Η τρίτη ιλαροτραγωδία του Ευριπίδη που θα εξετάσουμε σ' αυτό το βίντεο είναι η *Άλκηστις*. Η πλοκή του έργου περιστρέφεται γύρω από την αυτοθυσία της ηρωίδας, της Άλκηστης, η οποία δέχεται να πεθάνει στη θέση του άντρα της, του Άδμητου. Η Άλκηστη πεθαίνει πράγματι, και την ημέρα της κηδείας τυχαίνει να επισκεφτεί το ανάκτορο του Αδμήτου ο Ηρακλής, ο οποίος πληροφορείται τα καθέκαστα και, σαν μεγάλος ήρωας που είναι, χωρίς να ειδοποιήσει τον οικοδεσπότη του, βγαίνει από το ανάκτορο, πάει και βρίσκει τον Χάρο, που έχει μαζί του την Άλκηστη, παλεύει μαζί του και του αποσπά την Άλκηστη. Επιστρέφει στο ανάκτορο έχοντας μαζί του την Άλκηστη σκεπασμένη με πέπλο και την παρουσιάζει στον Άδμητο. Τότε, ακολουθεί μια παράξενη σκηνή στην οποία ο Ηρακλής λέει ψέματα στον Άδμητο ότι «αυτήν εδώ τη γυναίκα την κέρδισα βραβείο σε κάτι αθλητικούς αγώνες και, σε παρακαλώ, κράτησέ μου την για λίγες μέρες, μέχρι να επιστρέψω από ένα ταξίδι που έχω να πάω και να την πάρω μαζί μου». Φτιάχνει, ας πούμε, μία ολόκληρη σκηνοθεσία ο Ηρακλής, για να πείσει τον Άδμητο να δεχτεί αυτή τη γυναίκα. Ο Άδμητος, υπενθυμίζουμε, δεν έχει καταλάβει ότι αυτή είναι η Άλκηστις. Στην αρχή φέρνει αντιρρήσεις, αλλά στη συνέχεια κάμπτεται και δέχεται να βάλει στο σπίτι του αυτή τη νεαρή και όμορφη γυναίκα – την ίδια κιόλας μέρα που έθαψε τη σύζυγό του. Εν τέλει, η πραγματική ταυτότητα της γυναίκας αποκαλύπτεται (μαθαίνουμε όλοι ότι είναι η Άλκηστη), και όλα μοιάζουν να παίρνουν καλό τέλος – αλλά βέβαια αυτό το καλό τέλος δεν μπορεί παρά να σκιάζεται από την υπερβολική και ύποπτη προθυμία με την οποία ο Άδμητος δέχτηκε μια ξένη –φαινομενικά– γυναίκα στο σπίτι του, παρά τους όρκους αιώνιας πίστης που έδινε στην ετοιμοθάνατη γυναίκα του και παρά τη ρητή υπόσχεσή του –προς την ετοιμοθάνατη– να μην ξαναπαντρευτεί ποτέ, ώστε να μην γίνουν τα παιδιά τους θύματα κάποιας μοχθηρής μητριάς.



Στην τέταρτη και τελευταία ιλαροτραγωδία του Ευριπίδη που θα δούμε σ' αυτό το βίντεο, δηλαδή στον *Ίωνα*, ο φερώνυμος ήρωας του δράματος, ο Ίων, που θα γίνει ο μυθικός πρόγονος των Ιώνων –δηλαδή και των Αθηναίων–, είναι καρπός του βιασμού της Κρέουσας (της μητέρας του) από τον θεό Απόλλωνα. Μετά τον βιασμό, η μητέρα του ντροπιασμένη εγκαταλείπει το βρέφος, τον μικρό Ίωνα, αλλά ο Απόλλων παρεμβαίνει, σώζει το παιδί και το στέλνει στους Δελφούς, όπου εκείνο μεγαλώνει και γίνεται νεωκόρος στον ναό του Απόλλωνα. Πολλά χρόνια αργότερα, η Κρέουσα μαζί με τον σύζυγό της, τον Ξούθο, επισκέπτονται το μαντείο των Δελφών, όπου σκοπεύουν να ζητήσουν τη συμβουλή του θεού, για να δουν πώς θα απαλλαγούν από την ατεκνία τους. Χωρίς να το γνωρίζει η Κρέουσα, ο Απόλλων, με χρησμό, αποκαλύπτει στον Ξούθο ότι ο πρώτος άνθρωπος που θα συναντήσει βγαίνοντας από τον ναό θα είναι ο γιος του – και, φυσικά, ο πρώτος άνθρωπος που συναντά ο Ξούθος βγαίνοντας από τον ναό είναι ο Ίων. Τον χαιρετάει, λοιπόν, του μιλάει και τον πείθει να έρθει μαζί του στην Αθήνα ως νόμιμος κληρονόμος του θρόνου του. Η Κρέουσα πληροφορείται τα καθέκαστα, πληροφορείται δηλαδή ότι ο Ξούθος ετοιμάζεται να χρίσει διάδοχό του έναν ξένο –όπως νομίζει η ίδια–, τον Ίωνα. Καθώς η ίδια δεν γνωρίζει ότι ο Ίων είναι γιος της, δεν επιθυμεί μια τέτοια εξέλιξη και αποφασίζει να κάνει κάτι ακραίο: να δηλητηριάσει τον Ίωνα, για να απαλλαγεί από αυτόν. Βάζει μπροστά το σχέδιό της, αλλά τυχαίνει ένα περιστέρι να πει από το δηλητηριασμένο κρασί και, βεβαίως, πεθαίνει επί τόπου. Ο Ίων βλέπει τι έπαθε το περιστέρι και αντιλαμβάνεται ότι το δηλητηριασμένο κρασί προοριζόταν για τον ίδιο, και πληροφορείται ότι υπεύθυνη γι' αυτό ήταν η Κρέουσα, την οποία βεβαίως αποφασίζει ο ίδιος να τιμωρήσει με θάνατο. Στο τέλος όμως μητέρα και γιος αναγνωρίζονται και αναχωρούν ευτυχισμένοι για την Αθήνα.

Έχει, λοιπόν, και ο *Ίων* φαινομενικά ευτυχές τέλος, αλλά όπως στις άλλες ευριπίδειες ιλαροτραγωδίες, έτσι και εδώ αυτό το φαινομενικά ευτυχές τέλος έχει σκιές. Σκιαάζεται, στην προκειμένη περίπτωση, από την αποκρουστική συμπεριφορά του Απόλλωνα, δηλαδή τον βιασμό της Κρέουσας. Μάλιστα, ο ίδιος ο Ίων, ο οποίος έχει πληροφορηθεί το περιστατικό του βιασμού της Κρέουσας, εκφράζεται με λόγια καθόλου κολακευτικά για τον θεό που ο ίδιος υπηρετεί ως νεωκόρος – να δούμε τι λέει ο Ίων για τον Απόλλωνα:

ΙΩΝ: Πρέπει να βάλω μυαλό στον Απόλλωνα: τι είναι αυτά που κάνει; Βιάζει ανύπαντρες κοπέλες και μετά τις παρατάει; Σπέρνει παιδιά στα κρυφά και μετά αδιαφορεί γι' αυτά, ακόμα κι αν πεθαίνουν; Αν κάποιος θνητός κάνει τέτοιες πράξεις, τον τιμωρούν οι θεοί. Πώς είναι λοιπόν δυνατόν οι θεοί, που όρισαν για τους θνητούς τέτοιους νόμους, να συμπεριφέρονται οι ίδιοι άνομα; Αν υποθέσουμε ότι συμβαίνει το αδιανόητο, και ο Απόλλων, ο Δίας και ο Ποσειδώνας τιμωρηθούν κάποτε για τους βιασμούς που έχουν διαπράξει, τότε δεν θα τους φτάσουν όλοι οι θησαυροί των ναών τους, για να πληρώσουν αποζημιώσεις για τα αδικήματά τους.

Οι θεατές του Ευριπίδη γνώριζαν βεβαίως ότι καρπός αυτής της αποτρόπαιης πράξης του Απόλλωνα (καρπός του βιασμού της Κρέουσας από τον Απόλλωνα) ήταν ο Ίων, δηλαδή ο ίδιος ο γενάρχης τους (ο γενάρχης των Ιώνων και των Αθηναίων – οι Αθηναίοι ήταν Ίωνες). Η συνειδητοποίηση αυτή, εκ μέρους του ακροατηρίου, δεν μπορεί παρά να επηρέαζε όχι μόνο τον τρόπο με τον οποίο προσλάμβαναν οι θεατές το έργο αυτό του Ευριπίδη, αλλά και



γενικότερα τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι στέκονταν απέναντι στην εθνική τους ταυτότητα και στην εθνική τους καταγωγή.



Εβδομάδα 5: Το ιλαρό θέατρο-Μεταγενέστερες εξελίξεις στην τραγωδία-Επιβίωση του αρχαίου δράματος

5.1 Η αρχαία κωμωδία

V5.1.1 Καταγωγή και χαρακτήρας της Παλαιάς Κωμωδίας (13')

<https://youtu.be/hJc7IHGGINc>

απομαγνητοφώνηση pallina / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Σε αυτή την πέμπτη και τελευταία εβδομάδα μαθημάτων θα επικεντρωθούμε στο μη τραγικό θέατρο των αρχαίων Ελλήνων, στο ιλαρό, ας πούμε, θέατρο, δηλαδή σε είδη όπως η κωμωδία, το σατυρικό δράμα και ο μίμος. Στο σωζόμενο τμήμα της *Ποιητικής* του, ο Αριστοτέλης μιλάει –όπως ξέρουμε όλοι– κυρίως για την τραγωδία· στην κωμωδία αναφέρεται μόνο σποραδικά και περιστασιακά και υπόσχεται μάλιστα σε κάποιο σημείο ότι πληρέστερη πραγμάτευση των ζητημάτων που αφορούν την κωμωδία θα δώσει στο δεύτερο μέρος, στο δεύτερο βιβλίο της *Ποιητικής*, το οποίο όμως σήμερα έχει χαθεί. Αν πιστέψουμε τον Ουμπέρτο Έκο και το *Όνομα του Ρόδου*, το τελευταίο αντίγραφο αυτού του δεύτερου μέρους της *Ποιητικής*, που μιλούσε για την κωμωδία, το καταβρόχθισε ο μοχθηρός καλόγερος Χόρχε (αλλά ίσως η εκδοχή αυτή να μην είναι εντελώς ακριβής ιστορικά).

Ας επιστρέψουμε στο σωζόμενο τμήμα της *Ποιητικής* (που δεν το έφαγε ο καλόγερος). Εκεί ο Αριστοτέλης αναφέρει σχετικά με την καταγωγή της κωμωδίας μόνον ότι προήλθε *ἀπὸ τῶν (ἐξάρχοντων) τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα*. Λέει δηλαδή ότι η κωμωδία προήλθε από τους εξάρχοντες, τους πρωτοτραγουδιστές των φαλλικών ασμάτων, τα οποία ακόμη και σήμερα –δηλαδή στην εποχή του Αριστοτέλη– εξακολουθούν να πραγματοποιούνται εθιμικά σε πολλές πόλεις. Για τις φαλλικές αυτές πομπές μιλήσαμε σε προηγούμενο μάθημά μας, όταν συζητούσαμε τις τελετές των Διονυσίων και τις εορτές των Διονυσίων. Είδαμε ότι αναπαραστάσεις φαλλικών πομπών συναντούμε αρκετά νωρίς στην ελληνική τέχνη, ήδη δηλαδή στο πρώτο μισό του 6^{ου} αιώνα. Ας πούμε, στην εικόνα αυτή που βλέπετε τώρα στην οθόνη σας [εικ. 01:56] έχουμε μια αναπαράσταση σε αττικό αγγείο του 560 π.Χ. περίπου, μιας φαλλικής ακριβώς πομπής, όπου οι πανηγυριστές κουβαλούν στους ώμους τους έναν υπερμεγέθη φαλλό, πάνω στον οποίο κάθεται σε στάση ιππαστί, θα λέγαμε, ένας Σάτυρος –πιθανώς αυτός ο Σάτυρος είναι άνδρας μεταμφιεσμένος–, αλλά και πάνω σ' αυτόν τον Σάτυρο καβαλάει ένας άνδρας που κρατάει κέρασ, προφανώς για να πίνει κρασί.

Είδαμε επίσης σε προηγούμενο μάθημα, όταν μιλούσαμε για την καταγωγή του δράματος, ότι διαθέτουμε πολύ πρώιμες καλλιτεχνικές απεικονίσεις σε αγγειογραφίες, οι οποίες φαίνεται να απηχούν δρώμενα –λαϊκά δρώμενα ενδεχομένως– που ίσως μπορούν να θεωρηθούν μακρινός πρόγονος ή μέρος της προϊστορίας του δράματος στην Ελλάδα. Αυτές



οι αγγειογραφίες προέρχονται κυρίως από την Κόρινθο και εκτείνονται χρονολογικά περίπου ανάμεσα στο 630 και στο 570 π.Χ. Θυμόμαστε ότι αυτές οι αγγειογραφίες απεικονίζουν άνδρες χορευτές, που τους ονομάζουμε «κωμαστές», οι οποίοι φορούν παραγεμίσματα πάνω από την κοιλιά τους και γύρω από τους γλουτούς τους (από τα οπίσθιά τους), έτσι ώστε να μοιάζουν κωμικά παραμορφωμένοι. Ας ξαναδούμε [εικ. 03:16] αυτή την κορινθιακή κοτύλη των αρχών του 6^{ου} αιώνα π.Χ. (που την είδαμε και σε προηγούμενο μάθημα), και ας προσέξουμε τους χορευτές στα δεξιά της σύνθεσης, οι οποίοι φορούν τεχνητά παραγεμίσματα στα οπίσθιά τους, έτσι ώστε να φαίνονται αστείοι. Εδώ έχουμε πιθανότατα –όπως ξαναείπαμε– κάποιο είδος θεατρικού δρωμένου, το οποίο έχει, προφανέστατα, κωμικό χαρακτήρα. Μπορούμε τώρα να δούμε μία άλλη απεικόνιση κωμαστών, που δεν την έχουμε ξαναδεί [εικ. 03:48]· αυτή προέρχεται επίσης από κορινθιακό αγγείο, λίγο μεταγενέστερο του 575 π.Χ. Εδώ φαίνεται πιο καθαρά τόσο η αμφίεση των κωμαστών και τα τεχνητά παραγεμίσματα που φορούν γύρω από τα οπίσθιά τους, όσο και οι έντονες και προφανώς εύθυμες χορευτικές κινήσεις τους. Αυτά τα χοντροκομμένα παραγεμίσματα που φορούν οι κωμαστές γύρω από τους γλουτούς –και σε άλλες αναπαραστάσεις γύρω από την κοιλιά τους, τα *προγαστρίδια*–, υπήρξαν, όπως φαίνεται, σταθερό γνώρισμα του κωμικού κοστουμιού για πολλούς αιώνες. Σε προηγούμενο μάθημα έχουμε ήδη συζητήσει αυτή την αγγειογραφία που βλέπετε μπροστά σας [εικ. 4:31]· είναι έργο του 400 με 390 π.Χ., αποδίδεται στον λεγόμενο ζωγράφο του Δόλωνα και θα ήθελα να προσέξουμε εδώ ότι ο δούλος που απεικονίζεται με τα χέρια υψωμένα σαν να είναι δεμένα (τα χέρια του) από ένα αόρατο σχοινί, ο δούλος αυτός λοιπόν στο κέντρο της σύνθεσης έχει παραφουσκωμένη και την κοιλιά και τα οπίσθιά του. Είναι λοιπόν πιθανό, αν και βεβαίως δεν αποδεικνύεται, ότι την καταγωγή της αρχαίας κωμωδίας θα πρέπει να την αναζητήσουμε σε τέτοιες τελετές και σε τέτοια δρώμενα, τα οποία θα είχαν ασφαλώς εύθυμο, γονιμικό και βωμολοχικό χαρακτήρα.

Ας δούμε τώρα συνοπτικά, πριν να μπούμε σε λεπτομερέστερη συζήτηση, ας κάνουμε μια επισκόπηση μερικών από τις μορφές κωμικού θεάτρου που αναπτύχθηκαν στην Αρχαία Ελλάδα. Το πρωιμότερο είδος έντεχνου (όχι λαϊκού και αυτοσχέδιου αλλά έντεχνου) κωμικού θεάτρου στην Αρχαία Ελλάδα είναι η λεγόμενη **Παλαιά Κωμωδία**. Η Παλαιά Κωμωδία είναι το είδος της κωμωδίας που καλλιέργησε ο Αριστοφάνης αλλά και άλλοι σπουδαίοι κωμωδιογράφοι του 5^{ου} αιώνα, είτε προγενέστεροι του Αριστοφάνη είτε σύγχρονοί του: ας πούμε, ο Κρατίνος ή ο Εύπολις. Από το έργο αυτών των κωμωδιογράφων δυστυχώς δεν έχουμε παρά μόνο αποσπάσματα, δηλαδή δεν διαθέτουμε κανένα πλήρες δράμα.

Έργα του Αριστοφάνη βεβαίως βλέπουμε κάθε καλοκαίρι στην Επίδαυρο και αλλού, οπότε έχουμε μία κάποια εξοικείωση με το είδος αυτό της κωμωδίας, αλλά θα πρέπει να τονίσουμε ότι η Παλαιά Κωμωδία, η κωμωδία του Αριστοφάνη και των συναδέλφων του, είναι θεατρικό είδος πολύ απομακρυσμένο από το είδος της κωμωδίας με το οποίο εμείς σήμερα είμαστε γενικά εξοικειωμένοι, που είναι συνήθως η κωμωδία, όπως λέμε, καταστάσεων, το *situation comedy* ή το *sitcom* που βλέπουμε στη τηλεόραση. Η δράση των έργων και το κωμικό αποτέλεσμα στην Παλαιά Κωμωδία δεν βασίζονται τόσο στην περίτεχνη και καλοφτιαγμένη πλοκή με τις παρεξηγήσεις, με τις δολοπλοκίες και με τις άλλες παρόμοιες επίνοιες που γνωρίζουμε από τους νεότερους κωμωδιογράφους. Τα έργα της Παλαιάς Κωμωδίας προκαλούν το κωμικό αποτέλεσμα και το γέλιο με άλλα μέσα κυρίως: ας πούμε, με την



αισχρολογία αλλά και με την ανελέητη και κάποτε χοντροκομμένη, να το πούμε αυτό, σάτιρα της σύγχρονης πραγματικότητας, κυρίως της πολιτικής και της κοινωνικής· επίσης, με επιθέσεις σε επώνυμα πρόσωπα της εποχής – και μη φανταστείτε ότι αυτές οι επιθέσεις είναι ευπρεπείς· είναι χυδαιότατες. Επίσης, κάτι άλλο που αρέσει πολύ στους ποιητές της Παλαιάς Κωμωδίας είναι να κατασκευάζουν φανταστικές, ουτοπικές και εξωπραγματικές καταστάσεις, θα λέγαμε· σενάρια. Για παράδειγμα, στους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη, ο πρωταγωνιστής Δικαιόπολης κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου συνάπτει με τους Σπαρτιάτες ιδιωτική συνθήκη ειρήνης, η οποία ισχύει μόνο για τον εαυτό του και για το σπίτι του, για την οικογένειά του. Στους *Όρνιθες*, μερικά χρόνια πιο μετά, του Αριστοφάνη πάλι, δύο Αθηναίοι πολίτες μπουχτισμένοι φεύγουν από την Αθήνα και ανεβαίνουν στον ουρανό, όπου μαζί με τα πουλιά ιδρύουν μια πολιτεία, τη Νεφελοκκοκυγία. Τέλος, στις *Εκκλησιάζουσες* οι γυναίκες διεκδικούν και αποκτούν, πράγμα ανήκουστο για την εποχή εκείνη, πολιτικά δικαιώματα, αναλαμβάνουν τη διακυβέρνηση της πόλης, ιδρύουν βουλή και εγκαθιστούν ένα επαναστατικό πολίτευμα βασισμένο στην κοινοκτημοσύνη· ας πούμε, ένα πρώιμο κομμουνιστικό καθεστώς.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της Παλαιάς Κωμωδίας, πέρα από τις φαντασίες και τις ουτοπίες που συζητούσαμε τώρα, είναι επίσης οι Χοροί, τα χορικά σύνολα, δηλαδή οι ομάδες ανδρών –24 ανδρών, τουλάχιστον την εποχή του Αριστοφάνη– που είναι πολύχρωμοι, είναι ζωηρότατοι, είναι επιθετικοί· και βεβαίως, όπως οι Χοροί της τραγωδίας, χόρευαν κι αυτοί και τραγουδούσαν αλλά με διαφορετικό στυλ, με διαφορετικό ύφος όρχησης από ό,τι οι Χοροί της τραγωδίας. Αρκετά συχνά οι χορευτές της κωμωδίας είναι θηριόμορφοι, δηλαδή είναι μεταμφιεσμένοι σε ζώα· αρκεί να θυμηθούμε, από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, τα *Πουλιά* (*Όρνιθες*), τους *Σφήκες*, τους *Βατράχους*. Αλλά και άλλοι κωμικοί ποιητές της Παλαιάς Κωμωδίας, πέρα από τον Αριστοφάνη, χρησιμοποίησαν επίσης θηριόμορφους Χορούς στα έργα τους. Αυτό τουλάχιστον συμπεραίνουμε από τίτλους όπως, για παράδειγμα, οι *Αίγες* (οι κασίκες), που έγραψε ο Εύπολις, ή τα *Θηρία*, κωμωδία που έγραψε ο Κράτης.

Για άλλη μια φορά οι αγγειογραφικές παραστάσεις μάς βοηθούν και εδώ να αποκτήσουμε μια πληρέστερη, κάπως πληρέστερη, ιδέα για την προϊστορία αυτών των θηριόμορφων Χορών. Για παράδειγμα, αυτή εδώ η μελανόμορφη αττική οινόχρη, που βλέπετε μπροστά σας [εικ. 09:57], προέρχεται από το 500 με 480 π.Χ. και απεικονίζει Χορό ανδρών μεταμφιεσμένων σε πουλιά. Τέτοια όψη θα πρέπει λίγο-πολύ να είχαν και οι χορευτές που συμμετείχαν στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη αρκετά χρόνια αργότερα βέβαια, το 414 π.Χ. Ακόμη πρωιμότερος, είναι από το 550 με 540 π.Χ., αυτός ο μελανόμορφος αττικός αμφορέας, που βλέπετε μπροστά σας [εικ. 10:27], απεικονίζει Χορό ανδρών που είναι μεταμφιεσμένοι σε άλογα· και μάλιστα αυτά τα άλογα έχουν και αναβάτες, έχουν ιππείς, δηλαδή άλλους άνδρες που κάθονται καβάλα στους προηγούμενους και παριστάνουν τους καβαλάρηδες. Αν προσέξετε στα δεξιά της εικονογραφικής αυτής σύνθεσης, απεικονίζεται ένας αυλητής, ένας μουσικός που παίζει τον αυλό, πράγμα που μας δείχνει ότι πρόκειται για δρώμενο ίσως με πρωτοθεατρικό χαρακτήρα. Και θυμόμαστε βεβαίως ότι επίσης αρκετές δεκαετίες αργότερα ο Αριστοφάνης θα γράψει κωμωδία με τίτλο *Ιππείς*, της οποίας ο Χορός ίσως να είχε ως προς την εμφάνισή του κάποιες ομοιότητες με τον Χορό ιππέων αυτής εδώ της αγγειογραφίας.



Είναι πάντως γεγονός ότι στις δύο τελευταίες αγγειογραφίες που είδαμε, οι χορευτές που συμμετέχουν στους θηριόμορφους Χορούς είναι μεν μεταμφιεσμένοι σε ζώα, αλλά θα προσέξατε ότι δεν φοράνε εκείνα τα περίφημα παραγεμίσματα ούτε μπροστά στην κοιλιά ούτε πίσω στα οπίσθια. Εκ πρώτης όψεως λοιπόν, μάλλον δεν θα πρέπει να τους συσχετίσουμε με τους *κωμαστές*, τους οποίους είδαμε λίγο πριν και τους οποίους γενικά οι μελετητές συνδέουν με τα πρωιμότερα στάδια της κωμωδίας.

Μάλιστα σχετικά πρόσφατα, ένας Αμερικανός μελετητής, ο Kenneth Rothwell, στο βιβλίο του *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy*, που δημοσιεύθηκε το 2007, υποστήριξε ότι αυτές οι αγγειογραφικές αναπαραστάσεις θηριόμορφων Χορών δεν απεικονίζουν καν πρώιμα κωμικά δρώμενα που εκτελούνταν από ανθρώπους του λαού, αλλά μάλλον παιγνιώδεις διασκεδάσεις που συνηθίζονταν στα συμπόσια της αριστοκρατίας και όχι του απλού λαού. Το αναφέρω απλώς αυτό έτσι ως ένδειξη της έντονης συζήτησης που υπάρχει γύρω από αυτά τα θέματα μεταξύ των ειδικών, αλλά το ζήτημα δεν χρειάζεται να μας απασχολήσει άλλο εδώ.

V5.1.2 Ο Αριστοφάνης και η Παλαιά Κωμωδία (9')

<https://youtu.be/VTQF0UtkKxY>

απομαγνητοφώνηση iοan/αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Μιλήσαμε στο προηγούμενο βίντεο για κάποια από τα γενικά χαρακτηριστικά της Παλαιάς Κωμωδίας. Τώρα σε αυτό το βίντεο θα εξειδικεύσουμε λίγο τη συζήτηση μας, για να μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα για τον Αριστοφάνη, τον κατεξοχήν για εμάς εκπρόσωπο της Παλαιάς Κωμωδίας. Ο Αριστοφάνης γεννήθηκε ίσως γύρω στο 445 π.Χ., αλλά δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς, και πέθανε γύρω στο 386 π.Χ. Έγραψε περίπου σαράντα (40) κωμωδίες, από τις οποίες σήμερα μας έχουν σωθεί οι έντεκα (11), δηλαδή ένα πολύ σημαντικό ποσοστό. Το μεγαλύτερο μέρος της δραματουργικής παραγωγής του Αριστοφάνη συμπίπτει, λίγο ως πολύ, με τον Πελοποννησιακό Πόλεμο· και βεβαίως η αγωνία και οι κακουχίες της πολεμικής περιόδου απηχούνται στο έργο του Αριστοφάνη και πιο συγκεκριμένα σε τρία τουλάχιστον από τα έργα του: τους *Αχαρνείς*, την *Ειρήνη* και τη *Λυσιστράτη*. Στα έργα αυτά οι ήρωες προσπαθούν με διαφορετικούς, αλλά πάντοτε κωμικά ευφάνταστους τρόπους να απαλλαγούν από τα βάσανα του πολέμου και να απολαύσουν την ειρήνη.

Πολλές από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη περιέχουν σατιρικά βέλη εναντίον συγκεκριμένων προσώπων, δημόσιων προσώπων ως επί το πλείστον, και κυρίως εναντίον του δημοφιλούς δημαγωγού Κλέωνα (ας πούμε, οι *Ιππείς* του Αριστοφάνη περιέχουν τέτοια κριτική), αλλά και εναντίον του φιλοσόφου Σωκράτη (αυτό συμβαίνει στις *Νεφέλες*). Άλλα έργα του Αριστοφάνη, όπως οι *Όρνιθες* και οι *Εκκλησιάζουσες*, απεικονίζουν την προσπάθεια για τη δημιουργία ουτοπικών εξωπραγματικών κοινωνιών, ενώ έργα όπως οι *Θεσμοφοριάζουσες* και οι *Βάτραχοι* περιέχουν στοιχεία λογοτεχνικής κριτικής, δοσμένα βεβαίως με κωμικό και σατιρικό τρόπο. Άλλωστε, με τον κόσμο του θεάτρου φαίνεται να ασχολήθηκε ο Αριστοφάνης και σε άλλες κωμωδίες του, χαμένες σήμερα, όπως η κωμωδία *Προάγων* ή η



κωμωδία *Ραβδούχοι*, ενώ και ένας άλλος σπουδαίος ποιητής της Παλαιάς Κωμωδίας, ο Κρατίνος, έγραψε έργο με τίτλο *Διδασκαλίας*, δηλαδή θεατρικές παραστάσεις.

Πολύ συχνά τα έργα του Αριστοφάνη ξεκινούν με τη διαπίστωση ενός προβλήματος, ενός προβλήματος πιεστικού, το οποίο απαιτεί άμεση λύση. Η λύση τελικά δίνεται αλλά είναι βεβαίως κωμικά εξωπραγματική· για παράδειγμα, στους *Αχαρνείς*, ένα έργο που παριστάνεται το 425 π.Χ., ο πρωταγωνιστής, ο Δικαιόπολης, κουρασμένος από τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, που διαρκεί έξι χρόνια τώρα, συνάπτει με τους Σπαρτιάτες ιδιωτική συνθήκη ειρήνης μόνο για τον εαυτό του και για την οικογένειά του. Λίγα χρόνια αργότερα, το 421 π.Χ., στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη ο αμπελουργός Τρυγαίος ιππεύει ένα σκαθάρι τεράστιο και πετάει ως τον Όλυμπο, για να απαιτήσει από τους θεούς να βάλουν τέλος στον πόλεμο. Και δέκα (10) χρόνια αργότερα, το 411 π.Χ., η Λυσιστράτη, η πρωταγωνίστρια της κωμωδίας με τον ίδιο τίτλο, *Λυσιστράτη*, βρίσκει μια ακόμη πιο πρωτότυπη λύση για να σταματήσει τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, ο οποίος πλέον βρίσκεται στο εικοστό έτος του: καλεί τις γυναίκες σε σεξουαλική απεργία, ώστε να πειστούν οι άνδρες να κάνουν ειρήνη.

Τα προβλήματα όμως που έχουν να επιλύσουν οι ήρωες του Αριστοφάνη δεν σχετίζονται μόνο με τον πόλεμο· ας πούμε, οι δύο πρωταγωνιστές των *Ορνίθων*, ο Πεισέταιρος και ο Ευελπίδης, είναι μπουχτισμένοι από τη ζωή στην Αθήνα και αναζητούν καλύτερη τύχη στους ουρανούς. Εκεί θα χτίσουν μαζί με τα πουλιά μια καινούργια πόλη, τη Νεφελοκοκκυγία, από όπου θα μπορούν να εκβιάζουν τους θεούς εμποδίζοντας την τσίκνα από τα σφαχτάρια να ανέβει ως τον Όλυμπο, δηλαδή ως τα ρουθούνια των θεών. Στις *Νεφέλες* τώρα ο πρωταγωνιστής, ο Στρεψιάδης, βουτηγμένος στα χρέη και μην μπορώντας πια να πληρώνει τα ακριβά γούστα του γιου του, που του αρέσουν υπερβολικά τα άλογα, αποφασίζει να στείλει αυτόν τον κανακάρη, τον Φειδιππίδη, στη σχολή του Σωκράτη, για να μάθει πώς να στρεψοδικεί, έτσι ώστε να μπορέσει να νικήσει τους δανειστές του στο δικαστήριο. Στο τέλος βέβαια των *Νεφελών* ο Στρεψιάδης συνειδητοποιεί ότι δεν ήταν τελικά και τόσο καλή η ιδέα να στείλει τον Φειδιππίδη στη σχολή του Σωκράτη, διότι ο νεαρός, με όσα έμαθε εκεί, μπορεί πλέον να υποστηρίξει με επιχειρήματα, δηλαδή πειστικά, ότι είναι σωστό και ηθικό να κακομεταχειρίζεται κανείς τον πατέρα του· και πράγματι ο Φειδιππίδης στρώνει τον πατέρα του, τον Στρεψιάδη, στις καρπαζιές. Ο Στρεψιάδης αηδιασμένος βάζει φωτιά στη σχολή του Σωκράτη και έτσι τελειώνει η κωμωδία.

Αν το τέλος των *Νεφελών* είναι βίαιο και σκοτεινό, σε άλλες κωμωδίες το τέλος του έργου αποκτά χαρακτήρα έξαλλου πανηγυριού: στην *Ειρήνη*, για παράδειγμα, ο Τρυγαίος, έχοντας πλέον πετύχει τον τερματισμό του πολέμου, παροτρύνει όλους τους Έλληνες να επιστρέψουν χαρούμενοι στις γεωργικές εργασίες τους, ενώ ο ίδιος γυρίζει στην Αθήνα έχοντας μαζί του μια πανέμορφη γυναίκα, την προσωποποιημένη Θεωρίαν, μια μορφή που συμβολίζει – προσωποποιεί, αν θέλετε– τη συμμετοχή στις γιορτές, στους αγώνες, στις πανηγύρεις και σε άλλες τέτοιες εκδηλώσεις. Μάλιστα, στο τέλος του έργου ο Τρυγαίος παντρεύεται τη Θεωρία και οργανώνει ένα πελώριο γλέντι, για να γιορτάσει τον γάμο του. Στο γλέντι αυτό καλεί τους γεωργούς, καλεί τους τεχνίτες, αλλά βεβαίως διώχνει με τις κλωτσιές όσους εμπόρους όπλων τολμούν να του χτυπήσουν την πόρτα. Κάτι συγκρίσιμο συμβαίνει και στο τέλος των *Ορνίθων*: οι θεοί, που δεν αντέχουν άλλο να στερούνται τη μυρωδάτη τσίκνα από τα



σφαχτάρια, υποκύπτουν στον εκβιασμό των κατοίκων της Νεφελοκοκκυγίας, της πόλης που έχτισε ο Πεισέταιρος³⁰ μαζί με τα πουλιά, και ο Δίας παραχωρεί στα πουλιά το σκήπτρο της εξουσίας του, ενώ ο Πεισέταιρος παντρεύεται τη Βασίλεια· είναι μια μορφή που προσωποποιεί την κυριαρχία, την εξουσία του σύμπαντος, διότι βέβαια πλέον ο ίδιος ο Πεισέταιρος –και όχι πια ο Δίας– είναι ο κυρίαρχος του σύμπαντος. Είναι φανερό πόσο ουτοπικό είναι το τέλος των *Ορνίθων*· και αυτές τις ουτοπικές πλευρές της Παλαιάς Κωμωδίας πολλοί σημερινοί μελετητές τις προσεγγίζουν υπό το πρίσμα των θεωρητικών αναλύσεων κυρίως του Ρώσου θεωρητικού της λογοτεχνίας Μιχαήλ Μπαχτίν και συγκεκριμένα υπό το πρίσμα των αναλύσεων του Μπαχτίν για το καρναβαλικό στοιχείο στη λογοτεχνία.

Σύμφωνα με τον Μπαχτίν (και εδώ απλοποιώ αναγκαστικά πολύ τα πράγματα) το καρναβάλι εγκαθιδρύει προσωρινά μια εναλλακτική τάξη πραγμάτων, η οποία αμφισβητεί την εξουσία και την ιεραρχία, εγκαταλείπει τους κανόνες και τις συμβάσεις που διέπουν την κοινωνία και προκρίνει έστω και εφήμερα, έστω και προσωρινά, την αχαλίνωτη ελευθερία και την απόλυτη ισότητα. Στον κόσμο της Παλαιάς Κωμωδίας, όπως και στον καρναβαλικό κόσμο του Μπαχτίν, μπορούν να συμβούν περίπου τα πάντα, ιδίως μάλιστα αν αντιβαίνουν προς τους ισχύοντες κανόνες, τις ισχύουσες κοινωνικές ιεραρχίες ακόμη και τους φυσικούς νόμους. Είδαμε, ας πούμε, ότι στους *Όρνιθες* άνθρωποι και πουλιά χτίζουν μαζί μια πολιτεία στον ουρανό. Τώρα μπορούμε να προσθέσουμε ακόμα ένα παράδειγμα: η κωμωδία *Πέρσες* του Φερεκράτη, η οποία δεν σώζεται σήμερα· δεν έχουμε το κείμενο, αλλά γνωρίζουμε από άλλες πληροφορίες τι περίπου έλεγε αυτή η κωμωδία και ξέρουμε ότι παρουσίαζε έναν ουτοπικό κόσμο, όπου οι άνθρωποι δεν χρειαζόταν πια να δουλεύουν, αφού ο ουρανός βρέχει κρασί, από τις στέγες των σπιτιών κυλούν τυρόπιτες και από τα δέντρα κρέμονται λουκάνικα και καλαμαράκια.

Ένα άλλο είδος ουτοπίας παρουσίαζε ένας άλλος κωμικός ποιητής, ο Εύπολις, στην πιο διάσημη κωμωδία του, με τίτλο *Δήμοι*. Στην κωμωδία αυτή επέστρεφαν από τον Άδη μεγάλοι πολιτικοί άνδρες του παρελθόντος: ο Σόλων, ο Μιλτιάδης, ο Αριστείδης, ο Περικλής· και εύλογα εικάζει κανείς ότι οι άνθρωποι αυτοί, οι μεγάλοι αυτοί πολιτικοί, αναλάμβαναν να επαναφέρουν την Αθήνα στην παλιά της δόξα. Συγκρίσιμη, τέλος, είναι και η ουτοπία την οποία χτίζουν οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη. Στην κωμωδία αυτή ο θεός Διόνυσος, απογοητευμένος που δεν υπάρχει πια στην Αθήνα κανένας καλός ποιητής, κατεβαίνει στον Άδη και φέρνει μαζί του στον Πάνω Κόσμο τον πιο μεγάλο ποιητή του παρελθόντος, τον Αισχύλο, για να αποκαταστήσει την τιμή της τραγωδίας.

³⁰ Αναφέρεται και ως Πεισθέταιρος



V5.1.3 Το προσωπικό σκώμμα και η πολιτική σάτιρα στην Παλαιά Κωμωδία (15')

<https://youtu.be/oDwyiMtJLmk>

απομαγνητοφώνηση annas / αντιπαράβολη Asimonia

Στα προηγούμενα δύο βίντεο εξετάσαμε κάποια από τα γνωρίσματα της Παλαιάς Κωμωδίας γενικά, και της αριστοφανικής κωμωδίας ειδικότερα. Θα δούμε τώρα ένα ακόμη χαρακτηριστικό της κωμωδίας του Αριστοφάνη αλλά και της Παλαιάς Κωμωδίας, δηλαδή το προσωπικό σκώμμα, την καυστική και συχνά αισχρολογική και αθυρόστομη σάτιρα συγκεκριμένων προσώπων – αυτό δηλαδή που οι αρχαίοι κριτικοί ονόμαζαν *όνομαστί κωμωδεῖν*.

Το *όνομαστί κωμωδεῖν*, το προσωπικό σκώμμα, φαίνεται πως μπορεί και να μην ήταν καθολικό γνώρισμα της Παλαιάς Κωμωδίας, δηλαδή ενδεχομένως δεν χρησιμοποιούσαν όλοι ανεξαιρέτως οι συγγραφείς της Παλαιάς Κωμωδίας το προσωπικό σκώμμα. Υπάρχουν αξιόπιστες αρχαίες πηγές που μας πληροφορούν ότι σημαντικοί συγγραφείς της Παλαιάς Κωμωδίας, όπως ο Κράτης, όπως ο Φερεκράτης, απέφευγαν τη σάτιρα εναντίον συγκεκριμένων προσώπων.

Από την άλλη πλευρά, γνωρίζουμε βεβαίως ότι υπήρχαν και άλλοι κωμωδιογράφοι της Παλαιάς [Κωμωδίας], πέρα από τον Αριστοφάνη, που κατέφευγαν στο *όνομαστί κωμωδεῖν*: ας πούμε ο Κρατίνος, στη χαμένη σήμερα κωμωδία του με τίτλο *Διονυσαλέξανδρος*, σατίριζε τον Περικλή. Η κωμωδία ήταν φαινομενικά για τον Διόνυσο, που μεταμφιέζεται σε Αλέξανδρο (δηλαδή Πάρη)³¹ για να κρίνει αυτός τις τρεις θεές στον διαγωνισμό ομορφιάς αλλά, αυτό το φαινομενικό μυθολογικό μπουρλέσκο, ήταν στην πραγματικότητα μια αλληγορία η οποία σατίριζε τον Περικλή – θα μιλήσουμε ξανά γι' αυτό το έργο.

Ο Αριστοφάνης, στους *Ιππείς* αλλά και σε άλλα έργα του, επιτίθεται με εξαιρετικά καυστικό τρόπο στον Κλέωνα. Ο Κλέων ήταν ένας ριζοσπάστης δημοκράτης, με έντονα λαϊκιστική ατζέντα –θα λέγαμε σήμερα– και συμπεριφορά, ο οποίος ήταν πάρα πολύ δημοφιλής.

Εν πάση περιπτώσει, το προσωπικό σκώμμα δεν το εφηύραν οι κωμικοί ποιητές, αντίθετα το κληρονόμησαν –ή τουλάχιστον έτσι ισχυρίζεται ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*– από τους ιαμβογράφους, δηλαδή παλαιότερους ποιητές (όπως ο Αρχίλοχος, όπως ο Ιππώναξ) οι οποίοι έγραφαν ιαμβικούς στίχους, για να κάνουν με αυτούς προσωπική αιχμηρή καυστική επίθεση εναντίον συγκεκριμένων προσώπων, κάποτε επώνυμων προσώπων, με τρόπο που εμείς σήμερα θα θεωρούσαμε χυδαίο ή ακραίο.

³¹ Ο Πάρης, γνωστός και με το όνομα Αλέξανδρος ή Αλάξανδος, ήταν δευτερότοκος γιος του Πριάμου και της Εκάβης. Περισσότερο ως Αλέξανδρος αναφέρεται στην Ιλιάδα (46 φορές) και λιγότερο ως Πάρης (13 φορές).

«Έφηβος πια και ασύγκριτος σε ομορφιά και δύναμη, επωνομάστηκε και Αλέξανδρος, επειδή κυνηγούσε τους ληστές και προστάτευε τα κοπάδια». (Απολλόδωρος 3.12) [Πηγή](#)



Πιο παλιά, οι μελετητές πίστευαν ότι το προσωπικό σκώμμα της κωμωδίας, το όνομαστί κωμωδεῖν, ιδιαίτερα όταν κατευθυνόταν ενάντια σε δημόσια πρόσωπα και μάλιστα ενάντια σε πολιτικούς, ήταν ένα εργαλείο ειλικρινούς πολιτικής κριτικής· ήταν δηλαδή ούτε λίγο ούτε πολύ ένα είδος σοβαρής αντιπολίτευσης, ντυμένης απλώς με κωμικό ένδυμα.

Από ό,τι γνωρίζουμε πάντως, η όποια πολιτική κριτική ασκούσαν οι ποιητές της Παλαιάς Κωμωδίας δεν φαίνεται να είχε απτά αποτελέσματα, δηλαδή το κοινό της κωμωδίας δεν φαίνεται να έπαιρνε και πολύ στα σοβαρά το σκώμμα των κωμωδιογράφων. Ας πούμε, οι *Ιππείς* του Αριστοφάνη είναι ένα έργο –όπως είπαμε προηγουμένως– το οποίο ασκεί ανελέητη σάτιρα σε έναν κορυφαίο πολιτικό της εποχής, τον Κλέωνα. Οι *Ιππείς* παριστάνονται το 424 π.Χ. και παίρνουν το πρώτο βραβείο. Και το επόμενο έτος, οι Αθηναίοι πάνε και εκλέγουν ξανά στρατηγό τον ίδιο Κλέωνα.

Θα επαναλάβω λοιπόν ότι δεν φαίνεται πιθανό πως οι κωμικοί ποιητές ή το ακροατήριό τους έπαιρναν στα σοβαρά την κωμική σάτιρα, ως γνήσιο μέσο πολιτικής κριτικής ή, ακόμη λιγότερο, ως γνήσιο μέσο πολιτικής αναμόρφωσης. Γι' αυτό και νεότεροι μελετητές υποστηρίζουν ότι το όνομαστί κωμωδεῖν, το προσωπικό σκώμμα στις κωμωδίες, είναι απλώς ένα τυπικό, ένα συμβατικό, ένα παραδοσιακό συστατικό του αντεστραμμένου *καρναβαλικού* –όπως είπαμε πριν– σύμπαντος της κωμωδίας.

Με το όνομαστί κωμωδεῖν, με τη σάτιρα της οποίας τα βέλη έχουν στόχο επώνυμα πρόσωπα, ο απλός λαός έχει την ευκαιρία να εκτονώσει –έστω και προσωρινά και εφήμερα– τη δυσαρέσκειά του και να απαλλαγεί –επίσης προσωρινά και εφήμερα– από το συναίσθημα καταπίεσης που του δημιουργούσαν οι άκαμπτες κοινωνικές ιεραρχίες.

Πάντως, ακόμη και αυτή η «μπαχτινική» –θα λέγαμε– προσέγγιση του κωμικού σκώμματος (προσέγγιση δηλαδή σύμφωνα με τις θεωρητικές αναλύσεις του Μπαχτίν περί καρναβαλιού) είναι και αυτή ανοιχτή σε ενστάσεις. Μία από τις ενστάσεις αυτές είναι η εξής: αν το όνομαστί κωμωδεῖν ήταν απλώς ένα μέσο για την εκτόνωση του λαού και της λαϊκής δυσαρέσκειας, τότε θα περίμενε κανείς ότι αποκλειστικός ή έστω κύριος στόχος των προσωπικών σκωμμάτων στον Αριστοφάνη, και αλλού, θα ήταν μόνο προβεβλημένοι πολιτικοί ή μόνο δημόσια πρόσωπα εν γένει. Εν τούτοις υπάρχουν περιπτώσεις στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, στις οποίες το προσωπικό σκώμμα κατευθύνεται όχι σε προβεβλημένα πρόσωπα, αλλά σε πολίτες, οι οποίοι ναι μεν ήταν γνωστοί στο κοινό αλλά δεν ήταν δημόσια πρόσωπα, δεν ήταν πολιτικοί, δεν ήταν αξιωματούχοι.

Να πάρουμε ένα παράδειγμα. Ο Αριστοφάνης σε τέσσερις κωμωδίες του –*Νεφέλες*, *Σφήκες*, *Ειρήνη*, *Όρνιθες*–, οι οποίες εκτείνονται σε περίοδο εννέα ετών, από το 423 έως το 414 π.Χ., σατιρίζει επανειλημμένα κάποιον Κλεώνυμο, αγνώστων λοιπών στοιχείων, για τον οποίο ισχυρίζεται ότι: κάποτε –λέει– εγκατέλειψε τη μάχη, το 'βαλε στα πόδια και πέταξε την ασπίδα του, την παράτησε στο πεδίο της μάχης. Στην αρχαία Αθήνα, αυτή η κατηγορία δεν ήταν για πλάκα, ήταν εξαιρετικά σοβαρή κατηγορία· μάλιστα στο αθηναϊκό δίκαιο υπήρχε ειδική πρόνοια γι' αυτό το αδίκημα και υπήρχε και ειδική επωνυμία – λεγόταν αυτό το αδίκημα: *ἀποβεβληκέναι τὴν ἀσπίδα*. Θα περίμενε λοιπόν κανείς ότι αυτός ο Κλεώνυμος, αν πραγματικά είχε πετάξει την ασπίδα του στη μάχη, θα είχε περάσει από δίκη κάποια στιγμή και θα είχε τιμωρηθεί. Κάτι τέτοιο όμως, κατά τα φαινόμενα, δεν συνέβη ποτέ· δηλαδή αν ο Αριστοφάνης μπορεί επί εννέα έτη να σατιρίζει τον ίδιο Κλεώνυμο για την ίδια υποτιθέμενη



πράξη δειλίας, είναι απίθανο να πέρασε απαρατήρητος αυτός ο Κλεώνυμος και να μην πήγε ποτέ σε δίκη. Νομιμοποιούμαστε λοιπόν να υποθέσουμε ότι ο ισχυρισμός αυτός του Αριστοφάνη –πως ο Κλεώνυμος υπήρξε ρίψασπις– είναι απλώς μία από τις λογοτεχνικές συμβάσεις του κωμικού είδους, είναι απλώς ένα από τα παραδοσιακά στερεότυπα αστεία που χρησιμοποιεί η κωμωδία εναντίον συγκεκριμένων προσώπων, χωρίς να έχουν κατ' ανάγκη αντίκρισμα στην πραγματικότητα. Πιθανώς το ίδιο ισχύει και για άλλες κατηγορίες που ακούγονται στην κωμωδία εναντίον διαφόρων προσώπων. Ας πούμε: στους *Βατράχους* ακούμε την κατηγορία ότι κάποιος Αρχέδημος –λέει– δεν ήταν γνήσιος Αθηναίος πολίτης.

Τέτοιες κωμικές κατηγορίες γενικά δεν μπορούμε να τις παίρνουμε τοις μετρητοίς. Άλλωστε, για μερικά από τα σκώμματα που εξαπολύει ο Αριστοφάνης εναντίον γνωστών προσωπικοτήτων, είμαστε βέβαιοι ότι έχουμε να κάνουμε με κωμικές επινοήσεις του ποιητή, δηλαδή όχι με την ακριβή ιστορική πραγματικότητα. Ας πούμε: ο Αριστοφάνης λέει ότι η μητέρα του τραγικού ποιητή Ευριπίδη ήταν μανάβισσα και πούλαγε ραδίκια στην αγορά· πράγμα απολύτως απίθανο, διότι ο Ευριπίδης καταγόταν από επιφανή και πλούσια οικογένεια, και φυσικά η μάνα του δεν είχε καμία ανάγκη να πουλάει λάχανα.

Στις *Νεφέλες*, επίσης, ο Αριστοφάνης ως γνωστόν παρουσιάζει τον Σωκράτη να διδάσκει πράγματα γελοία και εξωφρενικά, τα οποία δεν έχουν καμία απολύτως σχέση με τη διδασκαλία του πραγματικού, του ιστορικού Σωκράτη. Και αυτό, ως γνωστόν, είναι κάτι που ο ίδιος ο Σωκράτης στην πλατωνική *Απολογία* το επισημαίνει και το αρνείται. Λέει στους δικαστές του: Θα είδατε εκείνη την κωμωδία του Αριστοφάνη, στην οποία με παρουσιάζει να περπατάω επάνω στα σύννεφα και να παρατηρώ τα ουράνια φαινόμενα κ.λπ. και ξέρετε δεν έχει καμία σχέση με την πραγματικότητα.

Δεν είναι λοιπόν ότι δεν είχε επαφή με την πραγματικότητα ο Αριστοφάνης ή οι άλλοι κωμικοί ποιητές, είναι ότι η σάτιρά τους βασιζόταν σε προκατασκευασμένα υλικά, σε παραδοσιακά κληρονομημένα αστεία, τα οποία πιθανότατα πηγαίνουν πίσω στον κόσμο των ιαμβογράφων και της σατιρικής ιαμβικής ποίησης.

Γιατί η ιαμβική ποίηση είχε ως εγγενές και απαραίτητο συστατικό της την προσωπική σάτιρα, το προσωπικό σκώμμα, το όνομαστί κωμωδεῖν; Ίσως γιατί με τον τρόπο αυτό, δηλαδή με τη στοχευμένη επίθεση σε επιλεγμένους αποδιοπομπαίους τράγους, ενισχυόταν το συναίσθημα συνοχής και αλληλεγγύης στις κοινότητες. Έτσι, άλλωστε, μας λέει η ανθρωπολογία ότι λειτουργεί ο μηχανισμός του αποδιοπομπαίου τράγου: επιλέγουμε ένα πρόσωπο, το οποίο για τον χ,ψ, λόγο έχει κάποια χαρακτηριστικά που τα θεωρούμε ανεπιθύμητα, και συγκεντρώνουμε εμείς, ως ομάδα, σε αυτό το πρόσωπο, όλη μας την επιθετικότητα. Το μεν πρόσωπο αυτό υποφέρει δεινά, η ομάδα όμως ανανεώνει και ενισχύει τη συνοχή της.

Από όλη αυτή τη συζήτηση, αν θέλετε να κρατήσετε κάτι, κρατήστε ότι θα πρέπει να είμαστε εξαιρετικά προσεκτικοί όταν χρησιμοποιούμε την Παλαιά Κωμωδία ως πηγή για πολιτικά και ιστορικά γεγονότα της εποχής. Εξίσου επιφυλακτικοί θα πρέπει να είμαστε –κατά τη γνώμη μου– και απέναντι στους ισχυρισμούς του Αριστοφάνη ότι «είναι ο ίδιος σε θέση, μέσω του κωμικού Χορού, να δώσει σοφές και χρήσιμες πολιτικές συμβουλές στους Αθηναίους που παρακολουθούν την κωμωδία». Με ελάχιστες εξαιρέσεις, ίσως και καμία εξαίρεση, οι πολιτικές συμβουλές που δίνει ο Αριστοφάνης έχουν τόσο γενικό περιεχόμενο, είναι τόσο



στερεότυπες, ώστε θα μπορούσαν να εφαρμοστούν περίπου σε οποιαδήποτε περίπτωση. Λέει ας πούμε ο Αριστοφάνης ότι οι πολίτες πρέπει να υποστηρίζουν τους χρηστούς ηγέτες ή τους χρηστούς συμπολίτες τους, ότι πρέπει να απομακρύνουν τους φαύλους, ότι πρέπει να φροντίζουν για την αποκατάσταση, για τη διατήρηση της ειρήνης κ.λπ. Βλέπετε ότι στην ουσία πρόκειται για κοινοτοπίες, οι οποίες βρίσκουν εφαρμογή σε όλες περίπου τις πολιτικές συνθήκες.

Μπορούμε να δούμε ενδεικτικά ένα παράδειγμα τέτοιων τυποποιημένων πολιτικών συμβουλών, τις οποίες δίνει ο Χορός των αριστοφανικών *Βατράχων* στην Παράβασιν του έργου – θα δούμε μετά τι είναι η Παράβασις. Λέει ο Χορός του έργου, μιλώντας εξ ονόματος του ποιητή (η απόπειρα μετάφρασης είναι δική μου):

Σκέφτομαι πολλές φορές πως, στην πόλη μας, αξίζουν
οι καλοί πολίτες όσο και τ' αρχαία νομίσματά μας.
Κάλπικοι δεν είναι κι ούτε παρακατιανοί καθόλου:
αντιθέτως είναι απ' όλα τα νομίσματα οι μόνοι
που 'χουνε κοπεί σωστά κι είναι και δοκιμασμένοι,
όχι μόνο στην Ελλάδα μα και σ' άλλες χώρες έξω.
Κι όμως τα περιφρονούμε τα νομίσματα ετούτα!
Χρησιμοποιούμε μόνο κάτι κάλπικους παράδες,
που τους ρίξαν χτες-προχτές, μόλις, στην κυκλοφορία
κι είναι κι υποτιμημένοι. Τους πολίτες όμως που 'ναι
από σόι και καθωσπρέπει, κι έχουν γνώμονα το δίκιο
και την ηθική, και βγάλαν τα καλύτερα σχολεία,
τους ξεκατινιάζουμε όλους· και τα κέρματα τα ξένα
–μπακιρένια, πρόστυχα, φύκια για μεταξωτές κορδέλες–
όλο αυτά χρησιμοποιούμε· κι είναι όλα φρέσκα-φρέσκα.
Άλλοτες ούτε για λούστροι δεν θα κάναν τέτοιοι άνθρωποι!
Μα έστω και στο παρά πέντε, κουφιοκέφαλοι, αλλάξτε
τα μυαλά σας και φροντίστε νά 'ρθουν οι καλοί πολίτες
πάλι στο τιμόνι του έθνους. Αν πετύχετε, θα είστε
παινεμένοι· κι αν πάλι όχι, θα σας πουν στο κάτω-κάτω
πως σας πήγαν στην κρεμάλα με τιμή και περηφάνια.

Είναι βεβαίως αλήθεια ότι στο ίδιο έργο, στους *Βατράχους*, ο αριστοφανικός Χορός δίνει, πάλι εξ ονόματος του ποιητή, και πιο συγκεκριμένες –κατά τα φαινόμενα– πολιτικές συμβουλές. Δηλαδή, παροτρύνει τους Αθηναίους να χορηγήσουν αμνηστία σε όσους πολίτες είχαν συμμετάσχει στο ολιγαρχικό πραξικόπημα του 411 π.Χ. και να τους επιτρέψουν να ανακτήσουν τα πολιτικά τους δικαιώματα. Λέει μάλιστα εδώ η αρχαία ανώνυμη βιογραφία του Αριστοφάνη ότι: τόσο πολύ εντυπωσιάστηκαν οι Αθηναίοι από αυτή τη συμβουλή του Αριστοφάνη, που την υιοθέτησαν ως σοφότερη συμβουλή και, μάλιστα σε αναγνώριση της ευγνωμοσύνης τους, ενέκριναν να δοθεί στον Αριστοφάνη τιμητικός στέφανος από κλαδί της ιερής ελιάς που βρισκόταν στην Ακρόπολη. Είναι όμως έτσι τα πράγματα; Αρκεί να διαβάσουμε λίγο προσεκτικότερα την ιστορία της περιόδου αυτής, για να μας μπουν στο μυαλό οι πρώτες αμφιβολίες. Οι *Βάτραχοι* παραστάθηκαν το 405 π.Χ. Το ίδιο έτος –δεν



ξέρουμε αν πριν ή μετά τους *Βατράχους*– η Εκκλησία του Δήμου ενέκρινε το ψήφισμα που εισηγήθηκε κάποιος Πατροκλίδης και το οποίο ψήφισμα αποκαθιστούσε τα πολιτικά δικαιώματα των πρώην ολιγαρχικών.

Δηλαδή, ο Αριστοφάνης εδώ –με άλλα λόγια– παρουσιάζει σαν δική του εισήγηση ένα πολιτικό μέτρο το οποίο το είχαν ήδη εγκρίνει οι συμπολίτες του ή εν πάση περιπτώσει ετοιμάζονταν όπου να 'ναι να το εγκρίνουν. Το πράγμα μπορεί να φαίνεται παράλογο. Για ποιον λόγο να κάνει ο Αριστοφάνης μια πολιτική πρόταση που ήταν πλέον άνευ αντικειμένου, αφού είχε ήδη εγκριθεί η πρότασή του; Η απάντηση βρίσκεται όχι στη σφαίρα της πολιτικής, αλλά στη σφαίρα της ποίησης και στη σφαίρα των θεατρικών αγώνων. Σκοπός του κωμικού ποιητή είναι να νικήσει στους δραματικούς αγώνες, να πάρει το στεφάνι της νίκης. Και ένας σίγουρος και δοκιμασμένος τρόπος να το πετύχει αυτό είναι να κολακέψει αναδρομικά το ακροατήριό του για τις πολιτικές επιλογές που έχει ήδη κάνει. Με άλλα λόγια, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει εδώ, ως δική του καινοτόμο πρόταση, μια εισήγηση που είχαν ήδη υιοθετήσει οι συμπολίτες του, για να τους εμφανίσει κολακευτικά ως οξυδερκείς ανθρώπους που βρίσκονται ένα βήμα μπροστά από τις εξελίξεις.

V5.1.4 Η Παλαιά Κωμωδία: Δομή και διάρθρωση (11')

<https://youtu.be/9KIJ7onU3m4>

απομαγνητοφώνηση lizeta / αντιπαραβολή Mirella

Σε προηγούμενα μαθήματα αναφερθήκαμε στον φορμαλιστικό χαρακτήρα που διακρίνει τη δομή και τη διάρθρωση του αρχαίου δράματος γενικά. Να θυμηθούμε τι εννοούμε με τον όρο «φορμαλιστικός χαρακτήρας». Εννοούμε ότι το αρχαίο δράμα, εν γένει, έχει αυστηρή διάρθρωση και συγκεκριμένα –κάποτε μάλιστα και προκαθορισμένα– δομικά συστατικά. Θα δούμε τώρα ότι αυτό ισχύει κατεξοχήν για την Παλαιά Κωμωδία· ότι η Παλαιά Κωμωδία είναι ένα είδος κατεξοχήν φορμαλιστικό. Ήδη τον προ-προηγούμενο αιώνα, το 1885, ένας κορυφαίος Πολωνός φιλόλογος, ο Θαδδαίος Ζιελίνσκι (Tadeusz Zieliński), εντόπισε και ανέλυσε την τυπική δομή ενός έργου της Παλαιάς Κωμωδίας και υπέδειξε ότι η τυπική αυτή δομή διαρθρώνεται στα εξής μέρη, τα οποία μπορεί να είναι έξι ή επτά: στον Πρόλογο, στην Πάροδο, στον Αγώνα, στην Παράβασιν (θα δούμε τι σημαίνει αυτό), μερικές φορές στη δεύτερη Παράβασιν, στα Επεισόδια και στην Έξοδο.

Ο **Πρόλογος** του έργου μπορεί να έχει μορφή μονολόγου ή διαλόγου και είναι το τμήμα στο οποίο εκτίθενται τα δεδομένα του δράματος και κυρίως το πρόβλημα που, όπως είδαμε, απαιτεί άμεσα λύση· είδαμε ότι όλες οι κωμωδίες του Αριστοφάνη ξεκινούν με ένα πρόβλημα που πρέπει να αντιμετωπιστεί.

Το δεύτερο συστατικό στοιχείο ήταν η **Πάροδος**, δηλαδή το τραγούδι που έψελνε ο Χορός καθώς έκανε την είσοδό του στην ορχήστρα. Όπως είδαμε ο κωμικός Χορός αριθμούσε 24 μέλη και συμμετείχε στη δράση του έργου πολύ πιο ενεργά από ό,τι ο τραγικός Χορός ή ο σατυρικός Χορός ακόμη. Όπως και τα χορικά της τραγωδίας, έτσι και τα χορικά της κωμωδίας, διαρθρώνονταν σε **στροφικά ζεύγη**, δηλαδή μία στροφή (μία αλληλουχία στίχων)



ακολουθείτο από μία μετρικώς αντίστοιχη αντιστροφή (από μία δεύτερη στροφή η οποία είχε την ίδια ακριβώς μετρική διάρθρωση με τη στροφή). Η κωμική όμως Πάροδος περιείχε και απαγγελόμενα μέρη, όχι μόνο αδόμενα μέρη – όχι μόνο μέρη που τραγουδιούνταν από τον Χορό, αλλά και μέρη που απλώς απήγγελλε ο Χορός (δηλαδή τα εκφωνούσε ρυθμικά). Και αυτά τα απαγγελόμενα μέρη ήταν γραμμένα σε κάποιο από τα συνήθη απαγγελόμενα ή απαγγελτικά μέτρα: σε ιάμβους, που έχουν τον ρυθμό τιΤΑ | τιΤΑ | τιΤΑ (του ΚΥκλου ΤΑ γυΡΙσμαΤΑ) ή σε τροχαϊκούς στίχους που έχουν τον αντίστροφο ρυθμό ΤΑτι | ΤΑτι | ΤΑτι | ΤΑτι (ΣΕ γνωΡΙζω αΠΟ την ΚΟψη) ή σε αναπαιστικό ρυθμό, που έχουν το μετρικό σχήμα τιτιΤΑΜ | τιτιΤΑΜ | τιτιΤΑΜ (στων ΨαΡΩΝ την οΛΟμαυρη ΡΑχη). Στο τραγούδι της Παρόδου, ο Χορός παρουσίαζε την ταυτότητα και τον χαρακτήρα του και, σε αρκετές περιπτώσεις, αλληλεπιδρούσε με τα πρόσωπα του έργου, μερικές φορές μάλιστα η αλληλεπίδραση αυτή είχε και ζωηρό ή ακόμη και βίαιο χαρακτήρα. Ας πούμε, στους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη, στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, ο Χορός έχει σαφέστατα εχθρικές διαθέσεις απέναντι στους πρωταγωνιστές: τους στρώνει στο κυνήγι, απειλεί να τους σκοτώσει κ.λπ.

Το τρίτο δομικό συστατικό της κωμωδίας είναι ο **Αγώνας**. Ο Αγώνας αυτός είναι μία αντιπαράθεση, ένας ρητορικός αγώνας, ένας αγώνας λόγων ανάμεσα σε δύο αντιπάλους από τους οποίους ο δεύτερος αναδεικνύεται νικητής. Ανάμεσα στους λόγους των δύο αντιπάλων, κατά τον Αγώνα, παρεμβάλλονται άσματα του Χορού. Πρώτα δηλαδή ο Χορός τραγουδά ένα τραγούδι, μετά ακολουθεί ο λόγος, η ρήση ενός από τους αντιπάλους. Στη συνέχεια ο Χορός λέει άλλο ένα τραγούδι και μετά ακολουθεί η απάντηση του δευτέρου από τους αντιπάλους. Έχουμε δηλαδή εδώ μία εναλλάξ αλληλουχία, μία εναλλάξ διαδοχή άσματος και λόγου, για την οποία ο τεχνικός όρος είναι **επιρρηματική συζυγία**. Μάλιστα, μερικές κωμωδίες –όπως οι *Νεφέλες* ή οι *Βάτραχοι*– μπορεί να έχουν περισσότερους από έναν Αγώνες.

Το επόμενο δομικό στοιχείο της κωμωδίας που θα εξετάσουμε είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό. Αυτό είναι η **Παράβασις**. «Παραβαίνω» στα αρχαία ελληνικά θα πει: βγαίνω μπροστά στο κοινό. Και πράγματι, αυτό κάνει ο Χορός στην Παράβαση της κωμωδίας: βγαίνει μπροστά στο κοινό, μένουν μόνοι τους στην ορχήστρα (οι ηθοποιοί αποχωρούν), στέκονται μπροστά στο κοινό και, προσωρινά, παύουν να προσποιούνται ότι είναι, ξέρω γω, νεφέλες ή σφήκες ή βάτραχοι και απευθύνονται πλέον ως Αθηναίοι πολίτες, που συμβαίνει να είναι μέλη ενός κωμικού Χορού, προς τους συμπολίτες τους, οι οποίοι παρακολουθούν την παράσταση εκείνη την ώρα. Στην Παράβαση ο κωμικός Χορός μπορεί να επαινεί τον κωμικό ποιητή ζητώντας από τους συμπολίτες να τον ψηφίσουν (να του δώσουν το βραβείο δηλαδή του κωμικού διαγωνισμού), μπορεί να δίνουν πολιτικές συμβουλές για τρέχοντα ζητήματα (και είδαμε σε προηγούμενο βίντεο ότι αυτές τις πολιτικές συμβουλές δεν πρέπει να τις παίρνουμε πολύ τοις μετρητοίς). Η δομή της Παραβάσεως στην πλήρη μορφή της –αλλά δεν έχει πάντα την πλήρη μορφή της η Παράβαση– είναι αρκετά ευδιάκριτη, είναι αρκετά αυστηρή. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι αρχικά ο Χορός εκφωνεί το λεγόμενο **κομμάτιον**, ένα σύντομο τμήμα στο οποίο αποχαιρετούν τα πρόσωπα του δράματος που –όπως είδαμε– φεύγουν, αποχωρούν προσωρινά από τη σκηνή. Στη συνέχεια ο Κορυφαίος του Χορού απαγγέλλει αναπαίστους (είπαμε πώς είναι ο ανάπαιστος: στων ΨαΡΩΝ την οΛΟμαυρη ΡΑχη), με τους οποίους αναπαίστους επαινεί το έργο του ποιητή ή επιτίθεται στους



ανταγωνιστές του και ακολουθεί μία επιρρηματική συζυγία – η επιρρηματική συζυγία, υπενθυμίζω, είναι εναλλάξ διαδοχή τραγουδιών και απαγγελλόμενων στίχων. Εδώ έχουμε τον Χορό που ψάλλει μία **ωδή** (μία λυρική στροφή που προσκαλεί τους θεούς να πάρουν και εκείνοι μέρος στη γιορτή), ακολουθεί ένα **επίρρημα**, δηλαδή τροχαϊκοί στίχοι ΤΑτι | ΤΑτι | ΤΑτι (ΣΕ γνωρίζω αΠΟ την ΚΟψη) που απαγγέλλονται από τον Κορυφαίο του Χορού – συνήθως περιέχουν πολιτικές συμβουλές προς τους Αθηναίους–, ακολουθεί πάλι ένα δεύτερο τραγούδι που λέγεται **αντωδή**, δηλαδή είναι ένα λυρικό τραγούδι γραμμένο στο ίδιο μέτρο με την ωδή, και έπεται το **αντεπίρρημα** που πάλι το απαγγέλλει ο Κορυφαίος του Χορού σε τετραμέτρους στίχους, έχει την ίδια έκταση με το επίρρημα και συνεχίζει την πολιτική επιχειρηματολογία εκείνου. Την τυπική δομή της Παραβάσεως μπορείτε να τη δείτε στην οθόνη σας [εικ. 07:06]. Είναι η ακολουθία:

- κομμάτιον,
- ανάπαιστοι και
- επιρρηματική συζυγία, η οποία αποτελείται από:
 - ωδή,
 - επίρρημα,
 - αντωδή και
 - αντεπίρρημα.

Μερικές φορές –όπως είπαμε– τα έργα του Αριστοφάνη έχουν και δεύτερη Παράβαση, αλλά όχι πάντα. Επίσης, τα χρονολογικώς ύστερα έργα του Αριστοφάνη, αυτά που έγραψε τελευταία στη σταδιοδρομία του, δεν έχουν καθόλου Παράβαση. Θα δούμε στη συνέχεια ότι η Παράβασις είναι από τα πρώτα χαρακτηριστικά της Παλαιάς Κωμωδίας που χάνονται στα μεταγενέστερα εξελικτικά στάδια του κωμικού είδους.

Θα δούμε τώρα τα δύο τελευταία δομικά χαρακτηριστικά της κωμωδίας, τα Επεισόδια και την Έξοδο. Να ξεκινήσουμε με τα Επεισόδια. Τα **Επεισόδια** είναι στην ουσία μία σειρά από σκετς λίγο-πολύ αυτόνομα, τα οποία χωρίζονται μεταξύ τους από τραγούδια του Χορού. Στο σημείο στο οποίο ξεκινούν τα Επεισόδια έχει πια επιλυθεί το πρόβλημα, έχει πια επιλυθεί η κρίση με την οποία ξεκίνησε το έργο, και τώρα παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της επιτυχίας του ήρωα, της επιτυχούς επίλυσης, δηλαδή, του προβλήματος. Ας πούμε στους *Όρνιθες*, όταν ο Πεισέταιρος έχει πλέον πείσει τα πουλιά ότι πρέπει να χτίσουν τη Νεφελοκοκκυγία (την Πολιτεία των Ουρανών), ακολουθεί μία σειρά από Επεισόδια στα οποία ο ίδιος Πεισέταιρος προσπαθεί να ολοκληρώσει την τελετή ίδρυσης της πόλης, αλλά διαρκώς τον διακόπτουν παρείσακτοι, ο καθένας από τους οποίους προσπαθεί να τρυπήσει στην καινούργια πόλη και να επωφεληθεί από τη διαφαινόμενη ευμάρειά της (ας πούμε ένας ποιητής υπόσχεται ότι θα συνθέσει ωδές που θα υμνούν την πόλη, ένας χρησολόγος έρχεται να πουλήσει χρησμούς που προλέγουν λαμπρό μέλλον για την πόλη κ.ο.κ). Είναι φανερό ότι στα Επεισόδια δεν προωθείται η πλοκή του έργου, απλώς υπάρχει μία διαδοχή από κωμικές, θα λέγαμε, βινιέτες, από μικρές, σύντομες κωμικές εικόνες, οι οποίες χωρίζονται μεταξύ τους –όπως είπαμε– από χορικά άσματα με σκωπτικό χαρακτήρα.



Στο τέλος, η Έξοδος της κωμωδίας έχει, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, πανηγυρικό χαρακτήρα: έχουμε φαγοπότι, έχουμε γλέντι, παρέα με όμορφα κορίτσια ή με όμορφα αγόρια και έχουμε και ένα αποχαιρετιστήριο τραγούδι με το οποίο ο Χορός εγκαταλείπει την ορχήστρα.

Επιμείναμε αρκετά στο θέμα της δομής και της διάρθρωσης της Παλαιάς Κωμωδίας και, ομολογώ, ότι είναι ένα θέμα που, εν πάση περιπτώσει, δεν είναι ό,τι πιο συναρπαστικό υπάρχει· οπότε αν βαρεθήκατε με αυτή την απαρίθμηση και την περιγραφή των δομικών μερών της κωμωδίας σάς καταλαβαίνω απόλυτα, αλλά σκεφτείτε ότι είναι σημαντικό να έχουμε υπόψη μας αυτή την τυπική δομή για να συνειδητοποιήσουμε ότι ένας κωμωδιογράφος σαν τον Αριστοφάνη ήταν σε μεγάλο βαθμό δεσμευμένος· ήταν υποχρεωμένος να συνθέσει το έργο του με λίγο-πολύ προκατασκευασμένα δομικά συστατικά, όπως αυτά που περιγράψαμε λίγο νωρίτερα. Ήταν, με άλλα λόγια, υποχρεωμένος να συμμορφωθεί με σημαντικούς μορφολογικούς περιορισμούς, αντίθετα με έναν σημερινό κωμικό συγγραφέα ο οποίος, βεβαίως, μπορεί να συνθέσει το έργο του όπως θέλει αυτός. Η δομική αυτή αυστηρότητα, η εν πολλοίς προκατασκευασμένη αυστηρότητα της Παλαιάς Κωμωδίας δημιουργεί, μεταξύ άλλων, μία ενδιαφέρουσα αντίθεση ή αντίστιξη με το οργιώδες, το ουτοπικό, το φανταστικό περιεχόμενο της κωμωδίας, όπου μπορούν να συμβούν τα πάντα. Από τη μια μεριά έχουμε δηλαδή μία πάρα πολύ αυστηρή δομή, από την άλλη μεριά έχουμε ένα αχαλίνωτο περιεχόμενο. Όπως έχει ειπωθεί, η Παλαιά Κωμωδία είναι ένα θεατρικό είδος που χορεύει «αλυσοδεμένο».

V5.1.5 Η Παλαιά Κωμωδία: Γλώσσα και ύφος (15')

<https://youtu.be/110688LQpNU>

απομαγνητοφώνηση krasisi / αντιπαραβολή Mirella

Είδαμε στο προηγούμενο βίντεο πόσο τυποποιημένη είναι, σε μεγάλο βαθμό, η δομή και η διάρθρωση της Παλαιάς Κωμωδίας. Αντίθετα, είδαμε ότι το περιεχόμενο της Κωμωδίας είναι κάθε άλλο παρά τυποποιημένο· είναι οργιώδες, είναι γεμάτο φαντασία – και το ίδιο, θα δούμε τώρα ότι ισχύει για τη γλώσσα και το ύφος της Κωμωδίας. Η γλώσσα και το ύφος της Παλαιάς Κωμωδίας έχουν μοναδική πολυχρωμία, είναι εξαιρετικά εύπλαστα και παιγνιώδη και κινούνται ελεύθερα και απρογραμματίιστα, κατά τα φαινόμενα, ανάμεσα στα δύο άκρα: αφενός δηλαδή τη λαϊκή αθυροστομία και αφετέρου την έντεχνη ποιητική διατύπωση. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται πολύ μεγάλη ποικιλία υφολογικών επιπέδων, τα οποία μερικές φορές συνυπάρχουν το ένα δίπλα στο άλλο. Να δώσουμε ένα παράδειγμα: Ας πούμε, στους στίχους 712 με 715 της *Λυσιστράτης* υπάρχει ένας σύντομος διάλογος ανάμεσα στη Λυσιστράτη και στην Κορυφαία του Χορού. Ο διάλογος αυτός ξεκινάει σοβαρά και σκυθρωπά, με ύφος που παραπέμπει στην τραγωδία, παραπέμπει –ας πούμε– σε σκηνές της τραγωδίας, όπου ένα πρόσωπο του έργου ζητάει από κάποιον άλλο να του αποκαλύψει, επιτέλους, μια δυσάρεστη αλήθεια. Στη *Λυσιστράτη* όμως ο διάλογος αυτός, που ξεκινάει ως διάλογος δήθεν τραγωδίας, καταλήγει σε απροσδόκητη –και γι' αυτό κωμική– αισχρολογία. Δίνω το σύντομο αυτό χωρίο και στο πρωτότυπο και σε μετάφραση (θα το δείτε στην οθόνη σας). Λέει η Κορυφαία του Χορού [εικ. 01:46]:



ΚΟΡ.: τί δ' ἐστὶ δεινόν;
φράζε ταῖς σαυτῆς φίλαις

Τι πράγμα τρομερό είναι αυτό –που θέλεις να πεις–; Πες το σε μας, τις φίλες σου!

ΛΥΣ.: ἀλλ' αἰσχρὸν εἰπεῖν
καὶ σιωπῆσαι βαρύν.

Να το πω είναι ντροπή· να μην το πω –πάλι– είναι αβάσταχτο.

Συνεχίζει η Κορυφαία του Χορού [εικ. 02:03]:

ΚΟΡ.: μή νύν με κρύψης
ὄ τι πεπόνθαμεν κακόν.

Μη μου κρύβεις άλλο τη συμφορά που μας βρήκε.

Και απαντάει η Λυσιστράτη, καταβυθίζοντας το ύφος απροσδόκητα [εικ. 02:09]:

ΛΥΣ.: βινητιῶμεν,
ἧ βράχιστον τοῦ λόγου.

Για να σ' το πω με λίγα λόγια: θέλουμε πήδημα.

Είδαμε λοιπόν πώς σ' αυτό το παράδειγμα συνυπάρχουν, με απροσδόκητο τρόπο, το σοβαρό, τραγικό, επίσημο, σεμνοπρεπές ύφος που θυμίζει τραγωδία, και αφετέρου το αισχρολογικό, λαϊκό, αθυρόστομο χιούμορ που χαρακτηρίζει την κωμωδία. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του κωμικού ύφους είναι η **λεκτική συσσώρευση**, η οποία μπορεί να προσλάβει τουλάχιστον δύο μορφές: Η μία μορφή λεκτικής συσσώρευσης είναι η συσσώρευση συνώνυμων ή παραπλήσιων λέξεων, η οποία υπογραμμίζει μια κεντρική ιδέα. Ας πούμε: Στον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, δύο πρόσωπα του έργου, ο Χρεμύλος (ο πρωταγωνιστής) και ο δούλος του ο Καρίων, απαριθμούν εναλλάξ –μια ο ένας, μια ο άλλος– όλα τα πράγματα που μπορεί κανείς να χορτάσει, για να καταλήξουν ότι απ' όλα τα πράγματα που υπάρχουν στον κόσμο μόνο ο πλούτος δεν χορταίνεται με τίποτα. Μιλάει ο Χρεμύλος και απευθύνεται στον Πλούτο, και του λέει:

ΧΡΕΜ.: Κι αυτά μπορείς να κάνεις, κι άλλα τόσα.

Εσένα δεν σε χόρτασε ποτέ κανείς.

Όλα τ' άλλα χορταίνονται: ο έρωτας...

(Παρεμβαίνει ο δούλος)

ΚΑΡ.: Τα καρβέλια

ΧΡ.: Η μουσική

ΚΑΡ.: Τα ξηροκάρπια

(Και πάει τώρα εναλλάξ η απαρίθμηση).

ΧΡ.: Οι τιμές

ΚΑΡ.: Οι πίτες

ΧΡ.: Οι ανδραγαθίες

ΚΑΡ.: Τα σύκα

ΧΡ.: Η φιλοδοξία

ΚΑΡ.: Τα τσουρέκια



ΧΡ.: Τα αξιώματα

ΚΑΡ.: Οι φακές

Και καταλήγει ο Χρεμύλος:

ΧΡ.: Εσένα όμως –Πλούτε– δεν σε χόρτασε ποτέ κανείς. Αν τύχει και βάλει στην τσέπη δεκατρία τάλαντα, τότε λαχταρά να τσεπώσει δεκαέξι· κι αν το καταφέρει κι αυτό, θέλει σαράντα· αλλιώς, λέει, τι να την κάνει πια τέτοια ζωή;

Ένας άλλος τρόπος με τον οποίο υλοποιείται η τεχνική της [λεκτικής] συσσώρευσης είναι η χρήση εξωφρενικών πολυσύνθετων λέξεων – λέξεων τις οποίες κατασκευάζει ο κωμικός ποιητής· δεν υπάρχουν. Τέτοιες λέξεις μπορεί να βρει κανείς πολλές στον Αριστοφάνη και σε άλλους κωμωδιογράφους της Παλαιάς Κωμωδίας. Εδώ θα αναφέρουμε, εντελώς ενδεικτικά, μερικές (δυο-τρεις από αυτές): μία από αυτές τη βρίσκουμε στους *Αχαρνείς*, είναι η λέξη *σκοτοδασυπυκνόθριξ* (αυτός που έχει τόσο δασιές και πυκνές τρίχες, ώστε μοιάζουν με σκοτεινό δάσος), άλλες δύο τέτοιες λέξεις βρίσκουμε στη *Λυσιστράτη*, είναι οι λέξεις *σπερμαγοραιολεκιθολαχανοπώλιδες* (που σημαίνει περίπου: γυναίκες γεννημένες στην αγορά, που πουλάνε χυλό και λάχανα) και *σκοροδοπανδο-κευτριαρτοπώλιδες* (δηλαδή: γυναίκες που πουλούν σκόρδα και ψωμιά και έχουν και ένα χάνι· διευθύνουν ένα πανδοχείο). Μάλιστα, ο Αριστοφάνης έχει κατασκευάσει τη μεγαλύτερη σύνθετη λέξη στον κόσμο· είναι μια λέξη που, κυριολεκτικά, κατέχει το παγκόσμιο ρεκόρ Γκίνες. Αυτή η τεράστια σύνθετη λέξη βρίσκεται στις *Εκκλησιαζούσες*, καταλαμβάνει 6 στίχους και περιέχει 79 συλλαβές. Είναι μια λέξη που περιγράφει ένα δείπνο –μία μόνο λέξη περιγράφει ολόκληρο το δείπνο– το οποίο περιέχει τουλάχιστον 22 πιάτα (μπορεί να είναι και παραπάνω), και είναι η εξής (πρέπει να πάρει κανείς βαθιά ανάσα για να την πει). Η λέξη, λοιπόν, είναι [εικ. 05:42]:

λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεο-
κρανιολειψανοδριμυποτριμματο-
σιλφιολιπαρομελιτοκατακεχυμενο-
κιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστερα-
λεκτρονοπτοπιφαλλιδοκιγκλοπε-
λειολαγωσοιραιοβαφητραγα-
λοπτερυγών.

(Έκανα ένα σαρδάμ, και πήρα μια ανάσα, γιατί αλλιώς δεν βγαίνει!)

Δεν θα πρέπει να παραλείψουμε ακόμη ένα γνώρισμα του ύφους της Παλαιάς Κωμωδίας. Μιλήσαμε για τις σύνθετες λέξεις, μιλήσαμε για τη λεκτική συσσώρευση, μιλήσαμε για την απότομη μετάπτωση από το υψηλό στο χαμηλό ύφος, θα πρέπει να πούμε δυο λόγια τώρα και για ένα ακόμη γνώρισμα υφολογικό, τη λεγόμενη *παρατραγωδία*, δηλαδή την παρωδία γνωστών σκηνών ή γνωστών στίχων από έργα τραγικών συγγραφέων. Συχνά, οι κωμικοί ποιητές συνηθίζουν να παίρνουν σκηνές ή στίχους της τραγωδίας και να τους οικειοποιούνται, να τους διαστρεβλώνουν, για να πετύχουν κωμικό αποτέλεσμα, να βγάλουν γέλιο. Η παρατραγωδία μπορεί να προσλάβει πολλές μορφές: Για παράδειγμα, στους *Αχαρνείς*, υπάρχει μια σκηνή στην οποία ο πρωταγωνιστής, ο Δικαιόπολης, δέχεται την



επίθεση των Αχαρνέων, οι οποίοι τον θεωρούν προδότη, γιατί πήγε και υπέγραψε –όπως έχουμε δει– ιδιωτική συνθήκη ειρήνης με τους Σπαρτιάτες, τους θανάσιμους εχθρούς της Αθήνας. Στη σκηνή αυτή των *Αχαρνέων*, ο Αριστοφάνης έχει ενσωματώσει μία εκτενή σκηνή παρατραγωδίας, μία σκηνή δηλαδή στην οποία παρωδεί μία τραγωδία του Ευριπίδη, χαμένη σήμερα, τον *Τήλεφο*. Για να καταλάβουμε τι συμβαίνει στους Αχαρνείς πρέπει να δούμε πρώτα τι συνέβαινε στον *Τήλεφο* του Ευριπίδη. Στο έργο, λοιπόν, του Ευριπίδη, ο Τήλεφος, βασιλιάς των Μυσών (ήταν ένας λαός της Μικράς Ασίας), εμφανίζεται στους Έλληνες μεταμφιεσμένος σε κουρελιάρη ζητιάνο, γιατί δεν θέλει να τον αναγνωρίσουν – φοβάται ότι αν τον αναγνωρίσουν, θα τον σκοτώσουν· είναι εχθρός τους. Το τέχνασμα του Τήλεφου αποκαλύπτεται, και τότε ο Τήλεφος δεν έχει άλλη επιλογή, παρά να προσπέσει ικέτης σε έναν βωμό, και μάλιστα, αρπάζει ταυτόχρονα και τον μικρό Ορέστη –τον γιο του Αγαμέμνονα, που είναι βρέφος τότε– και απειλεί ότι θα τον σκοτώσει, για να εκβιάσει έτσι τους Έλληνες. Τώρα, στο έργο του Αριστοφάνη, στους *Αχαρνείς*, ο Δικαιόπολης, που θέλει να κινήσει τον οίκτο των κατηγορών του για να απαλλαγεί από την κατηγορία της προδοσίας, τι κάνει; Πηγαίνει στο σπίτι του Ευριπίδη για να δανειστεί μερικά από τα κουρέλια με τα οποία ο τραγωδοποιός συνήθιζε να ντύνει τους ήρωές του. Ο Ευριπίδης του δείχνει τη γκαρνταρόμπα του με τα κουρέλια και του λέει: Να, ορίστε, έχω εδώ τα κουρέλια του Οινέα, τα κουρέλια του Φοίνικα, τα κουρέλια του Φιλοκτήτη κ.λπ., αλλά ο Δικαιόπολης διαλέγει τα κουρέλια του Τήλεφου, που είναι ο πιο κουρελιάρης από όλους. Μάλιστα, λίγο νωρίτερα, στο ίδιο έργο (στους *Αχαρνείς*), ο Δικαιόπολης είχε αρπάζει ένα καλάθι κάρβουνα κι ένα μαχαίρι και απειλούσε τους γέροντες Αχαρνείς ότι θα μαχαιρώσει το καλάθι, μέσα στο οποίο δήθεν βρισκόταν κάποιος συμπατριώτης τους. Αυτή η σκηνή επίσης παρωδεί τον *Τήλεφο* του Ευριπίδη – θυμόμαστε ότι στον *Τήλεφο*, ο επώνυμος ήρωας άρπαζε τον μικρό Ορέστη και απειλούσε ότι θα τον σκοτώσει. Μάλιστα, η ίδια αυτή σκηνή από τον *Τήλεφο* του Ευριπίδη (η απειλή ότι θα σκοτώσει τον μικρό Ορέστη) παρωδείται ξανά, αρκετά χρόνια αργότερα, σε μια άλλη κωμωδία του Αριστοφάνη, τις *Θεσμοφοριάζουσες*: εκεί, ένας συγγενής του Ευριπίδη, έχει μεταμφιεστεί σε γυναίκα, για να διεισδύσει στην αυστηρά γυναικεία εορτή των Θεσμοφοριών· οι γυναίκες, που γιορτάζουν τα Θεσμοφόρια, ανακαλύπτουν την απάτη (ανακαλύπτουν ότι ένας άντρας μεταμφιεσμένος είναι ανάμεσά τους) και επιτίθενται στον συγγενή του Ευριπίδη, οπότε εκείνος αρπάζει το μωρό μιας από τις γυναίκες και απειλεί να το σφάξει πάνω στον βωμό (όπως ο Τήλεφος τον Ορέστη), ώσπου αποκαλύπτεται ότι το «μωρό», που απειλούσε να σφάξει αυτός τόση ώρα, δεν ήταν τελικά μωρό, αλλά ήταν ένα ασκί με κρασί. Μάλιστα, η σκηνή αυτή από τις *Θεσμοφοριάζουσες* απεικονίζεται (είναι μια διάσημη απεικόνιση αυτή) στο αγγείο που βλέπετε μπροστά σας, στην οθόνη [εικ. 09:54]: Είναι ένας κατωιταλιωτικός κρατήρας, από την Απουλία συγκεκριμένα, έργο του 370 π.Χ., που βρίσκεται σήμερα στο Würzburg της Γερμανίας και δείχνει, ακριβώς, τον συγγενή του Ευριπίδη που ετοιμάζεται να σφάξει το «μωρό», δηλαδή το ασκί με το κρασί, πάνω στον βωμό, ενώ στα αριστερά η μητέρα του μωρού τρέχει με ένα δοχείο για να μαζέψει το αίμα που θα χυθεί – δηλαδή να μαζέψει το κρασί και να το πιει.

Η παρατραγωδία –είδαμε μέχρι στιγμής ότι– μπορεί να παρωδεί ολόκληρες σκηνές από την τραγωδία, αλλά, όπως προαναφέραμε, μπορεί να παρωδεί και τη γλώσσα ή το ύφος της τραγωδίας ή και συγκεκριμένους στίχους από την άλφα ή τη βήτα τραγωδία. Θα περιοριστούμε εδώ σε ένα μόνο παράδειγμα, που προέρχεται πάλι από τις



Θεσμοφοριάζουσες. Να θυμίσω λίγο πάλι την πλοκή του έργου αυτού: Στις *Θεσμοφοριάζουσες* ο Ευριπίδης (ο οποίος είναι πρόσωπο του έργου) πληροφορείται ότι οι γυναίκες συνωμοτούν ενάντια στη ζωή του, γιατί θέλουν να τον εκδικηθούν, επειδή στα έργα του συκοφαντεί τις γυναίκες – παρουσιάζει γυναίκες με ανήθικη συμπεριφορά. Για να κρατήσουν κρυφή τη συνωμοσία τους, οι γυναίκες σκοπεύουν να εκμεταλλευτούν την εορτή των Θεσμοφορίων, στην οποία –όπως είπαμε– επιτρεπόταν να συμμετάσχουν μόνο γυναίκες. Ο Ευριπίδης, θέλοντας να επηρεάσει τις γυναίκες, να τους αλλάξει γνώμη, μεταμφιέζει σε γυναίκα έναν συγγενή του, τον οποίο στέλνει να πάρει μέρος στα Θεσμοφόρια και να υπερασπιστεί τον Ευριπίδη. Ο συγγενής ζητάει από τον Ευριπίδη να του ορκιστεί ότι θα τρέξει να τον βοηθήσει, αν του συμβεί κάτι κακό. Ο Ευριπίδης ορκίζεται, και τότε ο συγγενής του τού υπογραμμίζει: Να θυμάσαι πως ορκίστηκε κι η καρδιά σου, όχι μονάχα η γλώσσα σου! Αυτός ο στίχος φαίνεται λίγο μετέωρος, εκτός αν λάβουμε υπόψη μας –όπως πρέπει να λάβουμε υπόψη μας– ότι πρόκειται για παρωδία. Η φράση αυτή, που χρησιμοποιεί ο συγγενής του Ευριπίδη, παραλλάσσει, επί το κωμικότερο, έναν διαβόητο στίχο από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, στον οποίο ο ήρωας, ο Ιππόλυτος, έλεγε ακριβώς το αντίθετο, έλεγε: Η γλώσσα μου ορκίστηκε, δεν ορκίστηκε όμως η καρδιά μου. Και έρχεται και αντιστρέφει τώρα τον στίχο του Ευριπίδη ο συγγενής του, και του λέει: Ορκίστηκε και η καρδιά σου, όχι μονάχα η γλώσσα σου, ε; – μην έχουμε δηλαδή τίποτα ντράβαλα μετά!

Η κωμική παρατραγωδία δεν είναι μόνο μέσο για την πρόκληση γέλιου, δεν είναι μόνο λογοτεχνική σάτιρα. Η κωμωδία είναι ένα είδος που εντάχθηκε στο ελληνικό θεατρικό σύμπαν σχετικά αργά: μόλις το 486 π.Χ., ή εκεί γύρω, ενσωματώθηκαν για πρώτη φορά παραστάσεις κωμωδίας στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων. Η κωμωδία, κάπως σαν τον καλεσμένο που φτάνει αργοπορημένος σε ένα γλέντι, βρίσκεται εξαρχής σε υποδεέστερη θέση σε σύγκριση με την τραγωδία – είναι λίγο ο φτωχός συγγενής της τραγωδίας. Για να κατοχυρώσουν λοιπόν τη θέση τους ως εκπρόσωποι ενός διακριτού και νόμιμου θεατρικού είδους, οι κωμωδιογράφοι επιχειρούν να ορίσουν, να περιχαρακώσουν, την επικράτεια του θεατρικού είδους που υπηρετούν, και να τη διαχωρίσουν από την τραγωδία. Δηλαδή με άλλα λόγια, η κωμωδία προσπαθεί να συγκροτήσει την ταυτότητά της ως το αντίπαλον δέος της τραγωδίας, ως η αντι-τραγωδία. Έτσι, η κωμωδία καταπιάνεται με θέματα τα οποία η τραγωδία αποφεύγει όπως «ο διάβολος το λιβάνι»: με το προσωπικό σκώμμα, με την πολιτική σάτιρα, με την αισχρολογία, με τους αστεϊσμούς που σχετίζονται με τις σωματικές λειτουργίες, με τα σεξουαλικά αστεία κ.λπ. όλα αυτά είναι θέματα που δεν τα αγγίζει η τραγωδία. Η παρατραγωδία (η παρωδία της τραγωδίας) εντάσσεται και αυτή στην προσπάθεια να διαχωριστεί η επικράτεια της κωμωδίας από την επικράτεια της τραγωδίας. Δηλαδή η κωμωδία, εδώ, προβάλλεται ως το είδος που έχει το δικαίωμα να σατιρίζει και να παρωδεί την τραγωδία, έχει το δικαίωμα να οικειοποιείται την τραγωδία, να διαστρεβλώνει την τραγωδία, για να παραγάγει κωμικό αποτέλεσμα· αυτό δηλαδή που ο Αριστοτέλης και άλλοι αρχαίοι κριτικοί ονόμαζαν *τὸ γελοῖον* (αυτό που προκαλεί γέλιο).



V5.1.6 Το τέλος της Παλαιάς Κωμωδίας (9')

<https://youtu.be/BCrHzXirhEE>

απομαγνητοφώνηση *pullina* / αντιπαραβολή *MentekidisGiorgos*

Θα ολοκληρώσουμε τη συζήτησή μας για την Παλαιά Κωμωδία με λίγα λόγια για τις τελευταίες φάσεις αυτού του εξελικτικού σταδίου του κωμικού είδους. Στα τελευταία έργα του Αριστοφάνη, ιδίως στις *Εκκλησιάζουσες*, που παριστάνονται στα τέλη της δεκαετίας του 390, και στον *Πλούτο*, που παριστάνεται το 388 π.Χ., διαπιστώνει κανείς τα πρώτα δείγματα μιας μεταβολής την οποία αρχίζει να υφίσταται το κωμικό είδος. Η κωμωδία, διαπιστώνει κανείς, αρχίζει σιγά-σιγά να απομακρύνεται από τα γνωρίσματα που χαρακτήριζαν το είδος μέχρι τότε: από το προσωπικό σκώμμα, από την πολιτική σάτιρα, από τη βωμολοχία, από τις ουτοπικές πλοκές. Επίσης, η κωμωδία αρχίζει σιγά-σιγά να εγκαταλείπει αρκετά από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της Παλαιάς Κωμωδίας· ως πούμε, εγκαταλείπει την *Παράθασιν* του Χορού αλλά και την ίδια την εκτενή συμμετοχή του Χορού στο έργο: ο ρόλος του Χορού δηλαδή είναι αισθητά μειωμένος στις *Εκκλησιάζουσες* και στον *Πλούτο* σε σχέση με παλαιότερα έργα του Αριστοφάνη. Μάλιστα, το αρχαιότερο και σημαντικότερο μεσαιωνικό χειρόγραφο που παραδίδει τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, το χειρόγραφο της Ραβέννας, περιέχει δύο περιπτώσεις στις οποίες το κείμενο των *Εκκλησιαζουσών* δεν μας δίνει το χορικό άσμα που θα περιμέναμε να συναντήσουμε, αλλά στη θέση του έχει απλώς τη σημείωση ΧΟΡΟΥ, δηλαδή ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ· πάει να πει: εδώ μπαίνει το τραγούδι του Χορού.

Τι σημαίνει αυτό τώρα; Μήπως σημαίνει ότι ο Αριστοφάνης απλώς δεν κάθισε να γράψει το τραγούδι του Χορού στις δυο αυτές περιπτώσεις, γιατί σκόπευε να βάλει τον Χορό του έργου να εκτελέσει ένα έτοιμο, ένα προκατασκευασμένο τραγούδι; Θα δούμε ότι αυτό είναι κάτι που το έκανε ο Μένανδρος λίγες δεκαετίες αργότερα. Στην περίπτωση του Αριστοφάνη όμως δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι αυτή είναι η εξήγηση του φαινομένου· δηλαδή είναι εξίσου πιθανό ότι απλώς τα δυο αυτά τραγούδια του Χορού έτυχε να παραλειφθούν στα χειρόγραφα, διότι χάθηκαν κάποια στιγμή από τη χειρόγραφη παράδοση: ενδεχομένως κάποιος ξέχασε να τα αντιγράψει κάποτε και τα χειρόγραφα που απέρρευσαν κατόπιν από το συγκεκριμένο αντίγραφο δεν διατήρησαν τα τραγούδια αυτά.

Εν πάση περιπτώσει οι *Εκκλησιάζουσες* παρά τις αποκλίσεις τους από τη μορφολογία της Παλαιάς Κωμωδίας διατηρούν κάτι από τις ουτοπικές φαντασίες παλαιότερων κωμωδιών. Στο έργο αυτό, όπως έχουμε δει, οι γυναίκες οργανώνουν, πράγμα αδιανόητο για την Αθήνα της εποχής, πολιτική συνέλευση, δηλαδή *έκκλησιάν*, εξού και ο τίτλος *Εκκλησιάζουσαι*, και αποφασίζουν σ' αυτή την *έκκλησία*, σ' αυτή την πολιτική συνέλευση, να ιδρύσουν ένα είδος ουτοπικής πολιτείας με καθολική κοινοκτημοσύνη. Όπως είπαμε νωρίτερα, ιδρύουν ένα είδος πρώιμου κομμουνιστικού καθεστώτος. Σ' αυτή την πολιτεία τροφή και ενδυμασία θα παρέχονται δωρεάν από το κράτος. Οι γεωργικές εργασίες θα γίνονται αποκλειστικά από δούλους, ενώ θα καθιερωθεί και ένα είδος σεξουαλικού κομμουνισμού, όπου όλοι οι πολίτες θα έχουν το δικαίωμα της ερωτικής ικανοποίησης, είτε με σκοπό την απόλαυση είτε με σκοπό την τεκνοποιία, αλλά προτεραιότητα θα έχουν οι ηλικιωμένοι και άσχημοι, άνδρες και



γυναίκες, οι οποίοι θα δικαιούνται πρώτοι-πρώτοι να απολαμβάνουν τα νεαρά και όμορφα κορίτσια ή τα νεαρά και όμορφα αγόρια.

Αν όμως οι *Εκκλησιάζουσες* μοιάζουν με τις παλαιότερες κωμωδίες του Αριστοφάνη ως προς την ουτοπική πλοκή τους, διαφοροποιούνται επίσης από εκείνες, διότι εδώ το πολιτικό και σατιρικό στοιχείο είναι σαφώς περιορισμένο. Ας πούμε, στις *Εκκλησιάζουσες* δεν βρίσκουμε τίποτε που να μπορεί να συγκριθεί με τις άγριες, ανελέητες, πολιτικές επιθέσεις εναντίον του Κλέωνα που βρίσκουμε στους αριστοφανικούς *Ιππείς* μερικές δεκαετίες νωρίτερα.

Ακόμη πιο απομακρυσμένος από τη μορφή και το περιεχόμενο των παλαιών κωμωδιών του Αριστοφάνη είναι ο *Πλούτος*, το τελευταίο, όπως έχουμε ξαναπεί, σωζόμενο έργο του κωμωδιογράφου, το οποίο παραστάθηκε το 388 π.Χ. Το έργο αυτό έχει πάλι μια ουτοπική πλοκή, δηλαδή εδώ μοιάζει ακόμα με τις παλιές κωμωδίες του Αριστοφάνη. Τι συμβαίνει στην ουτοπική πλοκή αυτού του έργου: ο θεός Πλούτος είναι τυφλός και δεν μπορεί να διακρίνει αν τα πλούτη πηγαινούν στους δίκαιους ή στους άδικους ανθρώπους. Ο πρωταγωνιστής λοιπόν του έργου, ο Χρεμύλος, πείθει τον θεό Πλούτο να τον ακολουθήσει και να πάνε μαζί στο ιερό του Ασκληπιού, του θεραπευτή θεού, όπου ο Πλούτος θα ξαναβρεί το φως του. Πράγματι, ο Πλούτος θεραπεύεται και δέχεται να εγκατασταθεί στο σπιτικό του Χρεμύλου. Φυσικά, ο Χρεμύλος γίνεται από τη μια στιγμή στην άλλη πάμπλουτος· πάμπλουτοι βέβαια γίνονται και όλοι οι άνθρωποι στον πλανήτη, όσοι τουλάχιστον είναι καλοί, χρηστοί και ηθικοί. Όπως συμβαίνει και σε παλαιότερες κωμωδίες του Αριστοφάνη, εμφανίζονται στο σημείο αυτό διάφοροι παρείσακτοι, μόνο που αυτοί δεν επιδιώκουν να επωφεληθούν από την καλή τύχη του Χρεμύλου, όπως συμβαίνει στους *Όρνιθες*, ας πούμε, ή σε άλλες κωμωδίες, αφού έτσι κι αλλιώς όλη η ανθρωπότητα –ή τουλάχιστον όλοι οι άνθρωποι με καλό χαρακτήρα– έχουν πλέον αποκτήσει πλούτη λόγω της θεραπείας του Πλούτου. Οι παρείσακτοι που εμφανίζονται τώρα είναι κυρίως αντιπαθητικά πρόσωπα που έχουν περιέλθει σε δεινή θέση εξαιτίας του καθολικού πλουτισμού. Ας πούμε, έρχεται ένας καταδότης, συκοφάντης, ο οποίος δεν μπορεί πια να ασκήσει το επάγγελμά του, δεν μπορεί να κάνει τον χαφιέ, διότι κανένας δεν έχει ανάγκη τις υπηρεσίες του. Ή έρχεται μια άσχημη γριά που έχασε τον ζιγκολό της, αφού εκείνος δεν είχε πια ανάγκη τα λεφτά της. Ένας από τους παρείσακτους είναι και ο θεός Ερμής, που ανακοινώνει στον Χρεμύλο ότι ο Δίας έχει αποφασίσει να καταστρέψει το σπιτικό του, γιατί κανένας πια δεν προσφέρει θυσίες στους θεούς, αφού κανένας δεν τους έχει ανάγκη.

Από μορφολογική άποψη ο *Πλούτος* παρουσιάζει, σε ακόμη πιο έντονη μορφή και σε ακόμη πιο ευδιάκριτη μορφή, τα χαρακτηριστικά που εντοπίσαμε στις *Εκκλησιάζουσες*. Ας πούμε, από το έργο αυτό απουσιάζει πλήρως η *Παράβασις*, ενώ έχει μειωθεί η έκταση της Παρόδου του Χορού καθώς και η έκταση της σκηνής του Αγώνα. Θυμόμαστε ότι ο Αγώνας είναι μια ρητορική αντιπαράθεση, η οποία εδώ είναι μια αντιπαράθεση ανάμεσα στον Πλούτο και στην Πενία, δηλαδή στη φτώχεια, η οποία προσπαθεί να μας πείσει ότι η φτώχεια είναι καλύτερη από τον πλούτο, είναι προτιμότερο οι άνθρωποι να είναι φτωχοί παρά πλούσιοι. Αλλά και τα χορικά μέρη γενικότερα έχουν μειωθεί πάρα πολύ και στα περισσότερα σημεία του έργου, εκτός από την Πάροδο βέβαια, εκεί που θα περιμέναμε να βρούμε ένα χορικό άσμα, συναντούμε αντί για το χορικό άσμα μόνο την ένδειξη ΧΟΡΟΥ, που αναφέραμε παραπάνω, δηλαδή απλώς σημειώνει το χειρόγραφο ότι σ' αυτό το σημείο θα ακουστεί ένα



χορικό άσμα, αλλά δεν έχουμε το κείμενό του, όπως το έχουμε στις παλαιότερες κωμωδίες του Αριστοφάνη. Αλλά και από την άποψη του περιεχομένου ο *Πλούτος* διαφοροποιείται σημαντικά από τις παλαιότερες κωμωδίες του Αριστοφάνη. Απουσιάζει, ας πούμε, σχεδόν εντελώς η πολιτική σάτιρα, απουσιάζει σχεδόν παντελώς και το προσωπικό σκώμμα.

Το βασικό ζήτημα που τίθεται στο έργο είναι ένα ζήτημα ηθικής φύσεως, δηλαδή πώς συμβαίνει οι χρηστοί άνθρωποι να ζουν στη φτώχεια και στην ανέχεια, ενώ οι άδικοι και οι ανήθικοι και οι αχρείοι απολαμβάνουν πλούτη και καλή ζωή. Εξαιτίας όλων αυτών των σημαντικών διαφοροποιήσεων της κωμωδίας αυτής, του *Πλούτου*, από την Παλαιά Κωμωδία, οι σύγχρονοι μελετητές θεωρούν τον *Πλούτο* ως τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην Παλαιά Κωμωδία και στην αμέσως μεταγενέστερη φάση της εξέλιξης του κωμικού είδους, μια φάση που ονομάζουμε συμβατικά Μέση Κωμωδία. Για τη Μέση Κωμωδία θα μιλήσουμε στην αμέσως επόμενη ενότητα.



5.2 Μέση και Νέα Κωμωδία

V5.2.1 Η Μέση Κωμωδία (7')

<https://youtu.be/-MfKXZld8W4>

απομαγνητοφώνηση kathryn / αντιπαραβολή kprasis

Όπως είδαμε στο προηγούμενο βίντεο, τα τελευταία, χρονολογικά, έργα του Αριστοφάνη, δηλαδή οι *Εκκλησιάζουσες* και ο *Πλούτος*, προετοιμάζουν, κατά κάποιον τρόπο, το έδαφος για την εμφάνιση της λεγόμενης **Μέσης Κωμωδίας**, που είναι το επόμενο εξελικτικό στάδιο στην ιστορία του κωμικού θεάτρου της αρχαιότητας. Τα συμβατικά χρονολογικά όρια της Μέσης Κωμωδίας είναι το 388 π.Χ., που είναι η χρονιά που παρουσιάζεται ο *Πλούτος* του Αριστοφάνη και το 321 π.Χ., που είναι η χρονιά όπου ο Μένανδρος παρουσιάζει την πρώτη του κωμωδία – ο Μένανδρος που είναι ο βασικότερος εκπρόσωπος της Νέας Κωμωδίας, δηλαδή του τρίτου εξελικτικού σταδίου. Βεβαίως, αυτά τα χρονολογικά όρια είναι συμβατικά· η πραγματικότητα είναι, ως συνήθως, πολύ πιο ρευστή και σύνθετη, και φαίνεται ότι υπάρχουν αρκετά εκτεταμένες αλληλοεπικαλύψεις μεταξύ των διαφόρων περιόδων της αρχαίας κωμωδίας. Αυτό, βέβαια, είναι κάτι που θα πρέπει να το έχουμε γενικότερα υπόψη για την περιοδολόγηση της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας· τα χρονολογικά όρια που θέτουμε είναι απολύτως συμβατικά και σε καμία περίπτωση απόλυτα.

Από τα έργα της Μέσης Κωμωδίας κανένα δεν μας έχει σωθεί ολόκληρο. Το μόνο που διαθέτουμε σήμερα είναι κάποιοι τίτλοι κωμωδιών και αποσπάσματα με περισσότερους ή λιγότερους στίχους. Επομένως, και οι συγγραφείς της Μέσης Κωμωδίας είναι για εμάς σήμερα, λίγο ως πολύ, απλά ονόματα: ο Άλεξις, ο Αντιφάνης, ο Εύβουλος, ο Ηνίοχος, ο Τιμοκλής και άλλοι. Μπορούμε πάντως να διακρίνουμε στη Μέση Κωμωδία κάποιες γενικές τάσεις, τις οποίες διαπιστώσαμε ήδη στα τελευταία έργα του Αριστοφάνη. Ας πούμε: ο ρόλος του Χορού, που κυριαρχούσε κάποτε στις κωμωδίες, μειώνεται δραστικά. Οι ηθοποιοί, οι οποίοι κάποτε στον Αριστοφάνη μπορούσαν να τραγουδάνε και σόλο (μονωδίες), έχουν τώρα πλέον μόνο απαγγελλόμενα μέρη (όχι αδόμενα μέρη). Η αισχρολογία και το φαλλικό στοιχείο σταδιακά μειώνονται και, τέλος, εξαφανίζονται σχεδόν ολοκληρωτικά – με ελάχιστες εξαιρέσεις. Τέλος, στη Μέση Κωμωδία μειώνεται πάρα πολύ το στοιχείο του προσωπικού σκώμματος (του *όνομαστί κωμωδεῖν*) και της πολιτικής σάτιρας εναντίον επώνυμων πολιτών.

Ένα χαρακτηριστικό των έργων της Μέσης Κωμωδίας που δεν το βρίσκουμε πολύ συχνά σε έργα άλλων περιόδων – δηλαδή στα έργα της Παλαιάς ή της Νέας Κωμωδίας – είναι το **μυθολογικό μπουρλέσκο**. Τι εννοούμε όταν μιλάμε για «μυθολογικό μπουρλέσκο»; Εννοούμε κωμικά έργα που διακωμωδούν ή παρωδούν παραδοσιακούς μύθους ή τους παρουσιάζουν από εύθυμη, ελαφρόκαρδη, ιλαρή σκοπιά. Βεβαίως, οι μυθολογικές παρωδίες δεν ήταν καθόλου άγνωστες ήδη στην εποχή της Παλαιάς Κωμωδίας· έχουμε ήδη αναφερθεί στην περίφημη κωμωδία του Κρατίνου τον *Διονυσαλέξανδρο*. Μια κωμωδία στην οποία –όπως έχουμε πει– ο θεός Διόνυσος έπαιρνε τη μορφή του Πάρη –που ονομαζόταν



και Αλέξανδρος, εξού *Διονυσ-αλέξανδρος*– για να υποκαταστήσει τον Πάρη στον ρόλο του κριτή στα γνωστά καλλιτεία – στον διαγωνισμό ομορφιάς των τριών θεαινών, ο οποίος διαγωνισμός οδήγησε στον Τρωικό πόλεμο.

Το έργο του Κρατίνου όμως δεν ήταν μόνο μυθολογικό μπουρλέσκο, δεν ήταν δηλαδή σκοπός του μόνο να παρουσιάσει έναν γνωστό μύθο με μια πιο εύθυμη χροιά. Το έργο του Κρατίνου ήταν στην πραγματικότητα πολιτική αλληγορία, διότι οι αρχαίες πηγές μάς λένε ότι ο *Διονυσαλέξανδρος* (ο Διόνυσος που μεταμορφωνόταν σε Πάρη) στην πραγματικότητα ήταν αλληγορία για τον Περικλή, παρέπεμπε στον Περικλή –τον γνωστό πολιτικό Περικλή– ο οποίος θεωρούνταν –τουλάχιστον στην κωμωδία αυτή– υπεύθυνος για το ξέσπασμα ενός άλλου μεγάλου πολέμου, όχι του Τρωικού αλλά του Πελοποννησιακού. Επομένως, σε αυτή την περίπτωση, το μυθολογικό μπουρλέσκο ήταν μόνο η πρόφαση, η αφορμή. Στην πραγματικότητα ο στόχος ήταν πολιτικός, υπήρχαν πολιτικά υπονοούμενα και πολιτική σάτιρα.

Εξάλλου σε μια άλλη κωμωδία του Κρατίνου, τους *Οδυσσεείς* (πληθυντικός του Οδυσσεύς), κεντρικό συμβάν ήταν η γνωστή αντιπαράθεση του Οδυσσέα και των συντρόφων του με τον Πολύφημο (το μονόφθαλμο τέρας της Οδύσειας), η οποία γινόταν σε μία ατμόσφαιρα που παρέπεμπε σαφώς στο φανταστικό, μυθικό περιβάλλον του παραδοσιακού μύθου – δηλαδή ήταν εντελώς απομακρυσμένη από τις καθημερινές εμπειρίες των θεατών. Ενώ αντίθετα στα μυθολογικά μπουρλέσκα της Μέσης Κωμωδίας, η παρωδία του μύθου ούτε χρησιμεύει πλέον ως όχημα πολιτικής κριτικής ούτε και τοποθετείται πλήρως στο απώτατο παρελθόν του μύθου. Αντίθετα, στα μπουρλέσκα της Μέσης Κωμωδίας, ακόμη και όταν εμφανίζονται μυθικοί χαρακτήρες –π.χ. Γανυμήδης, ο Τηρέας, η Αντιόπη– αυτοί έχουν λίγο-πολύ ανθρώπινα καθημερινά χαρακτηριστικά, μοιάζουν με τον άνθρωπο που θα βρεις, αν βγεις έξω στον δρόμο –ή θα έβρισκες, αν έβγαινες έξω στον δρόμο στην Αθήνα–, και δεν διαφέρουν σημαντικά οι μυθικοί αυτοί χαρακτήρες από τα θνητά πρόσωπα του έργου. Ίσως αυτό ήταν το πρώτο βήμα που οδήγησε τελικά στην *πινακοθήκη* εκείνη των προσώπων που συναντούμε στα έργα της Νέας (πλέον) Κωμωδίας, του Μενάνδρου και των συγχρόνων του, διότι –όπως είναι ίσως γνωστό– στα έργα της Νέας Κωμωδίας δεν έχουμε πια ούτε υποψία μυθολογικών διαστάσεων, αντιθέτως έχουμε ανθρώπους που αντιπροσωπεύουν συνηθισμένους καθημερινούς τύπους, οι οποίοι εμπλέκονται σε συνηθισμένες καθημερινές καταστάσεις. Μάλιστα, στη Μέση Κωμωδία συναντούμε ήδη μερικούς από τους τυποποιημένους χαρακτήρες που θα ξαναβρούμε αργότερα πιο αναπτυγμένους στη Νέα Κωμωδία, δηλαδή: τον δούλο, τον μάγειρο, τον παράσιτο (τον απένταρο νέο που γίνεται κολλητός ενός πλουσίου για να επωφεληθεί), την εταίρα κ.λπ.

Αλλά για τους τύπους αυτούς, τους χαρακτηριστικούς τύπους της Νέας Κωμωδίας, θα μιλήσουμε στο επόμενο βίντεο.



V5.2.2 Η Νέα Κωμωδία (15')

<https://youtu.be/reZyxmFfLZc>

απομαγνητοφώνηση ginath / αντιπαραβολή krasisi

Ήρθε λοιπόν η ώρα να μιλήσουμε για τη Νέα Κωμωδία· το είδος της κωμωδίας που αναπτύσσεται στις τελευταίες δεκαετίες του 4^{ου} αιώνα, κυρίως από το 320 π.Χ. και μετά, και έχει ως κύριο εκπρόσωπο τον Μένανδρο από την Κηφισιά. Στη Νέα Κωμωδία έχουν πια σχεδόν εξαφανιστεί, με ελάχιστες εξαιρέσεις, το στοιχείο της πολιτικής σάτιρας, η διακωμώδηση γνωστών επιφανών προσώπων, το προσωπικό σκώμμα και η αισχρολογία. Απουσιάζουν επίσης τα ουτοπικά και εξωπραγματικά και φανταστικά σενάρια που είδαμε ότι χαρακτήριζαν κατεξοχήν την Παλαιά Κωμωδία, ενώ μειώνονται αισθητά και οι παρωδίες μύθων – τα μπουρλέσκα τα μυθολογικά που είδαμε ότι χαρακτήριζαν τη Μέση Κωμωδία.

Τώρα, στη Νέα Κωμωδία, οι πλοκές των έργων είναι καλοφτιαγμένες, είναι προσεκτικά συντεθειμένες, διαθέτουν εσωτερική συνοχή, αντίθετα με τις πλοκές των έργων της Παλαιάς Κωμωδίας στις οποίες η αλληλουχία των επεισοδίων ήταν αρκετά χαλαρή και χωρίς καμία ιδιαίτερη εσωτερική οργάνωση. Μάλιστα, στη Νέα Κωμωδία η δομή (η διάρθρωση των έργων) τυποποιείται. Αυτό σημαίνει ότι καθιερώνεται πλέον η **πεντάπρακτη διάρθρωση**: τα έργα χωρίζονται, τυπικά πλέον, τυποποιημένα σε πέντε πράξεις. Και αυτή η πεντάπρακτη διάρθρωση έμελλε να αποτελέσει στο δυτικό θέατρο πρότυπο δραματικής δομής για πολλούς αιώνες.

Έλεγα λοιπόν ότι τα έργα της Νέας Κωμωδίας απαρτίζονται από πέντε πράξεις, οι οποίες πέντε πράξεις χωρίζονται μεταξύ τους όχι πια από χορικά, όπως στην Παλαιά Κωμωδία, αλλά από μουσικοχορευτικά διαλείμματα, ιντερλούδια αν θέλετε. Αυτά τα μουσικοχορευτικά διαλείμματα ήταν πιθανότατα κομμάτια που δεν τα συνέθετε ο ίδιος ο ποιητής της κωμωδίας, αλλά ανήκαν σταθερά στο ρεπερτόριο του Χορού –του εκάστοτε Χορού–, και ο Χορός αυτός μπορούσε να παρουσιάζει το ίδιο λίγο-πολύ νούμερο σε διάφορες κωμωδίες· είναι σαν ένα νούμερο τσίρκου –φανταστείτε– που επαναλαμβάνεται σε διάφορες παραστάσεις.

Στους παπύρους που παραδίδουν τις κωμωδίες του Μενάνδρου –διότι μόνο σε παπύρους έχουμε εκτενή αποσπάσματα κωμωδιών του Μενάνδρου–, βρίσκουμε, στα μεταξύ των επεισοδίων τμήματα, απλώς την ένδειξη ΧΟΡΟΥ – που σημαίνει ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ, δηλαδή τραγούδι του Χορού [εικ. 02:55]. Δεν βρίσκουμε όμως το κείμενο που θα τραγουδούσε ο Χορός, πράγμα που μας κάνει να υποθέτουμε, όπως είπαμε πριν, ότι ο Μένανδρος –πιθανώς και άλλοι συγγραφείς της Νέας Κωμωδίας– δεν ασχολούνταν με το κείμενο του χορικού άσματος, δεν καθόταν να γράψει, να συνθέσει το κείμενο του χορικού, απλώς μίσθωνε ένα μουσικοχορευτικό σύνολο, το οποίο εκτελούσε επί σκηνής αυτά τα μουσικοχορευτικά κομμάτια (τα ιντερλούδια) που τα ήξερε, τα είχε προετοιμάσει, τα είχε ήδη στο ρεπερτόριό του.

Με άλλα λόγια, φαίνεται ότι στη Νέα Κωμωδία ο Χορός παύει πια να αποτελεί ουσιώδες και οργανικό συστατικό της θεατρικής δράσης όπως συνέβαινε στην Παλαιά Κωμωδία. Το χορικό



σύνολο δεν τραγουδάει πια χορικά που συνδέονται με τη δράση του έργου –όπως συμβαίνει στον Αριστοφάνη–, αλλά απλώς εκτελεί διαλείμματα μουσικοχορευτικά, στα οποία ο Χορός έχει τον ίδιο συνήθως στερεότυπο ρόλο: παριστάνει τους γλεντοκόπους (τους *κωμαστάς*).

Πώς να εξηγήσουμε αυτή την εξέλιξη η οποία οδηγεί στην περιθωριοποίηση –θα λέγαμε– του Χορού στη Νέα Κωμωδία; Δεν έχουμε σαφή και βέβαιη απάντηση στο ερώτημα αυτό, αλλά είναι πιθανόν ότι η εξέλιξη αυτή υπήρξε αποτέλεσμα πρακτικών αναγκών· και συγκεκριμένα αποτέλεσμα της επέκτασης και της διεθνοποίησης του θεάτρου κατά την ελληνιστική περίοδο. Όταν λέω διεθνοποίηση του θεάτρου, εννοώ ότι το θέατρο παύει πια να είναι αμιγώς αθηναϊκό καλλιτεχνικό φαινόμενο και εξαπλώνεται όχι μόνο σε ολόκληρη την ηπειρωτική Ελλάδα αλλά και σχεδόν σε ολόκληρο τον γνωστό τότε κόσμο, τουλάχιστον τον κόσμο που μιλούσε ελληνικά – μερικές φορές και σε περιοχές που δεν μιλούσαν ελληνικά. Υπό αυτές τις συνθήκες λοιπόν, τα έργα της Νέας Κωμωδίας έπρεπε να μπορούν να παρασταθούν και εκτός Αθηνών, κάποτε σε απομακρυσμένες περιοχές, στις οποίες δεν ήταν πάντοτε αυτονόητο ότι θα έβρισκε κανείς Χορούς καλά εξασκημένους και ταλαντούχους που θα μπορούσαν να εκτελέσουν τα περίπλοκα και απαιτητικά άσματα που βρίσκουμε –ας πούμε– στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Έτσι, αντιμέτωποι με αυτή την πρακτική ανάγκη, οι ποιητές της Νέας Κωμωδίας και οπωσδήποτε ο Μένανδρος, απέφευγαν να συνθέτουν οι ίδιοι τις χορικές ωδές και άφηναν στα κατά τόπους χορικά σύνολα τη δυνατότητα να εκτελούν –στη θέση των χορικών– τα δικά τους μουσικοχορευτικά κομμάτια/νούμερα, που τα είχαν ήδη στο ρεπερτόριό τους, τα είχαν μάθει και ήταν έτοιμοι να τα εκτελέσουν κατ’ επανάληψη σε διάφορες παραστάσεις.

Με τη διεθνοποίηση του θεάτρου κατά την ελληνιστική περίοδο συνδέεται πιθανότατα και το γεγονός ότι, όπως είδαμε νωρίτερα, ήδη στη Μέση Κωμωδία, και οπωσδήποτε στη Νέα Κωμωδία, απουσιάζει εν γένει, κατά κανόνα, το στοιχείο της προσωπικής και της πολιτικής σάτιρας. Το θέατρο τώρα, όπως είπαμε, απευθύνεται σε ένα διεθνές, τρόπον τινά, κοινό, δηλαδή σε ένα κοινό που δεν αποτελείται πια κυρίως από Αθηναίους πολίτες –όπως συνέβαινε με το κοινό του Αριστοφάνη–, αλλά το θέατρο αυτή την εποχή έχει ξεπεράσει, όπως είπαμε, τα στενά γεωγραφικά όρια της Αττικής και έχει αρχίσει να εξαπλώνεται σταδιακά σε όλο σχεδόν τον γνωστό κόσμο. Άλλωστε, τέτοιες θεατρικές περιοδείες με έργα της Νέας Κωμωδίας μάλλον θα πρέπει να έδωσαν το έναυσμα για την ανάπτυξη στη Ρώμη του θεατρικού είδους που ονομάστηκε στα λατινικά **fabula palliata**, δηλαδή «κωμωδία με ελληνικό ένδυμα»· επρόκειτο για κωμωδίες που διασκεύαζαν στην ουσία ελληνικά πρότυπα· εκτυλίσσονταν σε ελληνικές πόλεις και είχαν χαρακτήρες με ελληνικά ονόματα. Το είδος αυτό της κωμωδίας, τη *fabula palliata*, θα πρέπει, όπως είπα, να το γνώρισαν από περιοδεύοντες ελληνικούς θιάσους οι δύο μεγάλοι κωμωδιογράφοι της Ρώμης, ο Πλαύτος και ο Τερέντιος, οι οποίοι συνέθεσαν κωμωδίες βασισμένες στα ελληνικά πρότυπα και με τη σειρά τους, έτσι, αποτέλεσαν οι ίδιοι πρότυπο για την ανάπτυξη του κωμικού θεάτρου αργότερα στην Ευρώπη της Αναγέννησης. Και βεβαίως είναι γνωστό ότι ο Πλαύτος και ο Τερέντιος επηρέασαν την κωμωδιογραφική παραγωγή κορυφαίων συγγραφέων όπως ο Σαίξπηρ και ο Μολιέρους. Η *Κωμωδία των Παρεξηγήσεων* του Σαίξπηρ διασκευάζει τους *Μαίνεχμους* του Πλαύτου και ο *Φιλάργγυρος* του Μολιέρους διασκευάζει την *Aulularia* (τη *Χύτρα με τα νομίσματα*) του Πλαύτου επίσης. Όταν λοιπόν η κωμωδία –για να επιστρέψουμε



στη Νέα κωμωδία– απευθύνεται σε ένα διεθνές, μη αθηναϊκό κοινό, δεν είναι δυνατό να επιμένει στα τοπικής εμβέλειας αστεία και στην τοπικής εμβέλειας πολιτική σάτιρα που βρίσκουμε στον Αριστοφάνη, διότι απλούστατα το διεθνές κοινό της κωμωδίας δεν θα μπορούσε να καταλάβει αυτά τα σκώμματα και αυτούς τους υπαινιγμούς. Είναι λοιπόν ίσως αυτός ένας λόγος για τον οποίο περιορίζεται σχεδόν απόλυτα το στοιχείο του προσωπικού σκώμματος και της πολιτικής σάτιρας στη Νέα Κωμωδία.

Εξάλλου –και εδώ έρχομαι σε ένα σημείο που ήδη έχουμε θίξει σε προηγούμενο μάθημα– στη Νέα Κωμωδία δεν συναντούμε πια αυτήν την πολύχρωμη ποικιλία χαρακτήρων που βρίσκουμε στον Αριστοφάνη και σε άλλα έργα της Παλαιάς Κωμωδίας. Στη Νέα Κωμωδία είναι αρκετά περιορισμένη η γκάμα των προσώπων του δράματος: τα ίδια πρόσωπα επανεμφανίζονται με διαφορετικά ονόματα και σε διαφορετικές παραλλαγές από το ένα έργο στο άλλο, δηλαδή από το ένα έργο στο άλλο βρίσκουμε ξανά και ξανά: τον ερωτευμένο νέο, τον τσιγκούνη ή δύστροπο γέρο, τον παράσιτο –που είπαμε ότι είναι ένας δουλοπρεπής και απένταρος κόλακας που προσκολλάται σε κάποιον πλούσιο φίλο για να εξασφαλίσει την καλοπέρασή του–, συναντούμε την αγνή κοπέλα που δυστυχεί αρχικά αλλά στο τέλος αποκαθίσταται, συναντούμε την καλόκαρδη εταίρα ή την πανούργα εταίρα, συναντούμε τον στρατιωτικό που καυχιέται για φανταστικά κατορθώματα, συναντούμε τον σνομπ μάγειρα που επαίρεται για τη μαγειρική του τέχνη κ.λπ.

Τα τυποποιημένα αυτά πρόσωπα της κωμωδίας φορούσαν αντίστοιχα προσωπεία. Το κάθε προσωπείο έφερε ιδιαίτερα τυπολογικά χαρακτηριστικά που αντιστοιχούσαν στον χαρακτήρα του έργου ο οποίος φορούσε αυτό το προσωπείο και έτσι βοηθιόταν με αυτό τον τρόπο το κοινό να αναγνωρίσει τον αντίστοιχο χαρακτήρα. Με άλλα λόγια, τα προσωπεία απάρτιζαν έτσι μια πινακοθήκη –αν θέλετε– ή ένα σύστημα κωμικών χαρακτήρων οι οποίοι ήταν αναγνωρίσιμοι και, όπως είπαμε, επαναλαμβάνονταν από τη μια κωμωδία στην άλλη. Για παράδειγμα, το προσωπείο που βλέπουμε εδώ στην εικόνα [εικ. 10:23], αναπαρίστανε έναν από τους γεροντικούς χαρακτήρες της Νέας Κωμωδίας – είναι ένα πήλινο ομοίωμα, φυσικά, αυτό κωμικού προσωπείου, δεν είναι πραγματικό προσωπείο που φορούσε ο ηθοποιός, είναι ένα πήλινο ομοίωμα που απεικονίζει, όπως είπαμε, ένα γεροντικό χαρακτήρα της Νέας Κωμωδίας. Αυτό τώρα το δεύτερο προσωπείο που βλέπετε αυτή τη στιγμή στην οθόνη σας [εικ. 10:50], επίσης πήλινο ομοίωμα κωμικού προσωπείου, απεικονίζει τον τύπο της εταίρας, ο οποίος εμφανίζεται πολύ συχνά, όπως είπαμε, στα έργα της Νέας Κωμωδίας. Τέλος, στο περίφημο ανάγλυφο που απεικονίζει τον Μένανδρο και βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών του Πρίνστον [εικ. 11:02], ο ποιητής εμφανίζεται να κρατά στο χέρι ένα από τα προσωπεία των κωμωδιών του και να το κοιτάζει, ενώ άλλα δύο προσωπεία φαίνονται ακουμπισμένα δίπλα του. Αυτή η σύνθεση που βλέπουμε στο ανάγλυφο, αποτελεί προφανώς μια υπόμνηση της μεγάλης σημασίας που είχε το προσωπείο για την οργάνωση των προσώπων της Νέας Κωμωδίας σε σύστημα χαρακτήρων που είχαν διακριτά γνωρίσματα και είχαν εν πολλοίς αναμενόμενες συμπεριφορές.

Η τυποποίηση των χαρακτήρων της Νέας Κωμωδίας αντιστοιχεί και σε τυποποίηση της ονοματολογίας των ηρώων. Θέλω να πω ότι στα έργα της Νέας Κωμωδίας, τα ονόματα των ηρώων, εκτός του ότι είναι καθημερινά έως και κοινότοπα, επαναλαμβάνονται με μικρές παραλλαγές από το ένα έργο στο άλλο. Συναντούμε δηλαδή ξανά και ξανά πρόσωπα που



ονομάζονται Σμικρίνης ή Χαιρέας ή Σώστρατος ή Μοσχίων. Ο δούλος ονομάζεται σχεδόν πάντα Δάος ή Πυρρίας, η εταίρα ονομάζεται Γλυκέρα κ.ο.κ.

Αντίστοιχη τώρα με την τυποποίηση των προσώπων είναι στα έργα της Νέας Κωμωδίας και η τυποποίηση της δράσης. Τα έργα της Νέας Κωμωδίας παρουσιάζουν μία έντονη ομοιογένεια, με την έννοια ότι η δράση τους έχει πάντοτε χαρακτήρα αστικό και οικιακό, δηλαδή εκτυλίσσεται στην πόλη, ως επί το πλείστον, και αφορά καταστάσεις και συμβάντα που αφορούν οικογένειες. Ένα τυπικό έργο της Νέας Κωμωδίας εκτυλίσσεται λοιπόν –όπως είπα και πριν– στον χώρο της πόλης και μάλιστα η πρόσοψη της σκηνής αναπαριστάνει τις εισόδους σπιτιών που ανήκουν σε καθημερινούς ανθρώπους. Η πλοκή περιστρέφεται γύρω από οικογενειακές υποθέσεις, ας πούμε: δυο αδέρφια χωρίζονται στη γέννα και ξανασυναντιούνται μετά από πολλά χρόνια ύστερα από διάφορες παρεξηγήσεις· ένας ερωτευμένος νέος προσπαθεί να πείσει τον πατέρα του ή τον μελλοντικό πεθερό του να του επιτρέψει να παντρευτεί την εκλεκτή της καρδιάς του· ένας σύζυγος απειλεί να χωρίσει τη γυναίκα του γιατί διαπιστώνει ότι ήταν έγκυος πριν να τον παντρευτεί, αλλά συμφιλιώνεται μαζί της όταν βεβαιωθεί ότι το παιδί τελικά ήταν δικό του.

Την τυποποίηση της δράσης στη Νέα Κωμωδία μπορούμε να τη συνδέσουμε με δύο τουλάχιστον ιστορικούς παράγοντες. Στον έναν παράγοντα έχουμε ήδη αναφερθεί: πρόκειται για τη διεθνή εξάπλωση του θεάτρου πέρα από τα όρια της Αττικής. Καθώς πλέον οι αθηναϊκές κωμωδίες προορίζονται και για διεθνές κοινό, οι υποθέσεις των έργων δεν μπορούν πλέον να αντλούν έμπνευση από την πολιτική ατμόσφαιρα της Αθήνας. Δεν μπορούν να σατιρίζουν πρόσωπα που μόνο στους Αθηναίους ήταν γνωστά. Είπαμε και πριν ότι το περιεχόμενο των κωμωδιών έπρεπε πλέον να έχει υπερ-τοπικό χαρακτήρα ώστε να γίνεται ευκολότερα αποδεκτό και κατανοητό από τους εκτός Αθηνών θεατές. Ο δεύτερος ιστορικός παράγοντας είναι η απώλεια της πολιτικής αυτονομίας των ελληνικών πόλεων. Μην ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε σε μια εποχή στην οποία η μακεδονική κυριαρχία εξαπλώνεται ραγδαία σε ολόκληρο τον ελληνικό (και πολύ σύντομα και στον μη-ελληνικό) κόσμο. Επομένως, η πολιτική σάτιρα που τροφοδοτούσε τα έργα της Παλαιάς Κωμωδίας είναι πλέον αδιανόητη στις νέες πολιτικές συνθήκες που είναι βεβαίως αυταρχικές έως και απολυταρχικές. Και είναι πιθανό επίσης ότι αυτή η πολιτική ομογενοποίηση που φέρνει στην Ελλάδα η μακεδονική κατάκτηση αντικατοπτρίζεται και στην ομογενοποίηση του δράματος την οποία όπως είπαμε διαπιστώνουμε στη Νέα Κωμωδία.

V5.2.3 Μένανδρος (17')

<https://youtu.be/Fn7XJzgnsvv>

απομαγνητοφώνηση Asimonia / αντιπαραβολή Mirella

Στους συγγραφείς της Νέας Κωμωδίας συγκαταλέγονται ονόματα κορυφαίων κωμωδιογράφων, όπως είναι ο Φιλήμων, ή ο Δίφιλος, ή ο Φιλιππίδης. Αλλά, ο διασημότερος όλων είναι βεβαίως ο Μένανδρος, ο οποίος υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλής όχι μόνο στην εποχή του αλλά και για πολλούς αιώνες αργότερα. Είναι, ας πούμε, χαρακτηριστικό ότι ψηφιδωτά που απεικονίζουν σκηνές από τις κωμωδίες του Μενάνδρου διακοσμούσαν τις



βίλες της ελίτ ακόμη και τον 4^ο αιώνα μ.Χ. (δείγματα τέτοιων ψηφιδωτών θα δούμε λίγο αργότερα σε αυτό το βίντεο). Εξάλλου, ένας εξαιρετικά καλλιεργημένος συγγραφέας του 1^{ου} αιώνα μ.Χ., ο Πλούταρχος (ο γνωστός Πλούταρχος ο Χαιρωνεύς), δήλωνε ότι –κατά τη γνώμη του– ο Μένανδρος ήταν πολύ ανώτερος συγγραφέας ακόμα και από τον ίδιο τον Αριστοφάνη, κι ότι ο ίδιος τον προτιμούσε κατά πολύ. Φαίνεται ότι γενικότερα η γνώμη της αρχαιότητας για το έργο του Μενάνδρου ήταν ομόθυμα θετική και επαινετική, ειδικά μάλιστα για τη ρητορική δεινότητα και για την κομψότητα του λόγου του, καθώς και για τη φυσικότητα και την οικειότητα των προσώπων και των καταστάσεων που παρουσιάζονται στα έργα του.

Έχοντας ως δεδομένο αυτό που προαναφέραμε (δηλαδή τη μεγάλη δημοφιλία του Μενάνδρου κατά την αρχαιότητα), προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι τα έργα του Μενάνδρου δεν έφτασαν ως εμάς διαμέσου της χειρόγραφης παράδοσης, δηλαδή δεν διασώθηκαν στα μεσαιωνικά χειρόγραφα, αλλά ανακαλύφθηκαν –σχετικά πρόσφατα, κυρίως κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα– σε σπαράγματα παπύρων. Προκαλεί μάλιστα ακόμη μεγαλύτερη εντύπωση αυτό, αν σκεφτούμε ότι η μεσαιωνική χειρόγραφη παράδοση μας διέσωσε τα έργα του Αριστοφάνη, τα οποία μάλιστα έργα του Αριστοφάνη χρησιμοποιούνταν και ως σχολικό ανάγνωσμα, παρά το γεγονός ότι εμείς σήμερα θα τα θεωρούσαμε κάθε άλλο παρά κατάλληλα για παιδιά, διότι θυμόμαστε ότι έχουν έντονο το αισχρολογικό στοιχείο, ασχολούνται με θέματα όπως το σεξ, η μέθη κ.λπ. που δεν θα διανοούμασταν να τα παρουσιάσουμε σε παιδιά. Πώς λοιπόν να εξηγήσουμε το γεγονός ότι μας σώθηκαν έντεκα (11) έργα του Αριστοφάνη, αλλά κανένα του Μενάνδρου, και ότι χρειάστηκε να περιμένουμε τις ανασκαφές στην Αίγυπτο και αλλού, για να διαβάσουμε τα πρώτα εκτενή παπυρικά αποσπάσματα από κωμωδίες του Μενάνδρου; Στο ερώτημα αυτό δεν είναι εύκολο να δοθεί απάντηση, ούτε και υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των ειδικών.

Φαίνεται πάντως ότι κάποιο ρόλο στον εξοβελισμό του Μενάνδρου από τη χειρόγραφη παράδοση έπαιξε και η γλώσσα των κωμωδιών του. Η γλώσσα των κωμωδιών του Μενάνδρου δεν είναι αυτή η αμιγής αττική διάλεκτος που βρίσκουμε στον Αριστοφάνη, αλλά είναι μια γλώσσα αρκετά απλουστευμένη, που μοιάζει να προαναγγέλλει τη μεταγενέστερη ελληνιστική Κοινή, περίπου δηλαδή τη γλώσσα των Ευαγγελίων. Οι καθαρευουσιάνοι, ας πούμε, της αρχαιότητας, οι γλωσσαμύνητορες, σε αρκετές περιπτώσεις κατακρίνουν στα έργα τους τον Μένανδρο διότι χρησιμοποιεί γλωσσικούς τύπους τους οποίους οι ίδιοι δεν θεωρούσαν επαρκώς καθαρούς ή επαρκώς «αττικούς», και ίσως αυτό να συνέβαλε στον αποκλεισμό του Μενάνδρου από την εκπαίδευση (διότι τα παιδιά έπρεπε να διδαχθούν την αμιγή αττική διάλεκτο)· και ο αποκλεισμός του Μενάνδρου από την εκπαίδευση ίσως οδήγησε στην περαιτέρω περιθωριοποίηση αυτού του συγγραφέα και, εντέλει, στην εξαφάνιση του έργου του από τη χειρόγραφη παράδοση.

Να πούμε λίγα βιογραφικά και εργογραφικά για τον Μένανδρο. Γεννήθηκε το 342/1 π.Χ. στον αθηναϊκό δήμο της Κηφισιάς και πέθανε σε ηλικία περίπου 50 ετών μόλις, γύρω στο 292 π.Χ. Φοίτησε στο Λύκειο του Αριστοτέλη και είχε δάσκαλο τον Θεόφραστο, τον μαθητή του Αριστοτέλη και διάδοχό του στη διεύθυνση του Λυκείου. Είχε επίσης προσωπική φιλία και με έναν ακόμη Περιπατητικό (μαθητή δηλαδή της Περιπατητικής Σχολής του Αριστοτέλη), τον Δημήτριο τον Φαληρέα. (Τον Φαληρέα, ο Μακεδόνας βασιλιάς Κάσσανδρος, τον είχε



διορίσει μάλιστα ένα διάστημα τοποτηρητή του στην Αθήνα· ήταν δηλαδή άνθρωπος του καθεστώτος ο Φαληρέας). Ο Μένανδρος λέγεται επίσης ότι υπήρξε συνέφηβος του φιλοσόφου Επίκουρου, δηλαδή –όπως θα λέγαμε σήμερα– ήταν μαζί στον στρατό. Πάντως, παρά τη μαθητεία του Μενάνδρου στο Λύκειο του Αριστοτέλη, παρά τη φιλία του με τον Επίκουρο, δεν είναι βέβαιο (και αποτελεί θέμα συζήτησης μεταξύ των ειδικών) κατά πόσον μπορούμε να ανιχνεύσουμε απευθείας επιρροές από την Περιπατητική ή την Επικούρεια φιλοσοφία στο έργο του Μενάνδρου ή αν τα στοιχεία που βρίσκουμε στο έργο του Μενάνδρου –και παραπέμπουν στην Περιπατητική ή στην Επικούρεια φιλοσοφία– είναι απλώς κοινοί τόποι της κρατούσας ηθικής, τους οποίους τυχαίνει να απηχεί ο Μένανδρος, ανεξάρτητα απ’ το γεγονός ότι αυτούς τους κοινούς τόπους τους ανέπτυξαν και τους συστηματοποίησαν οι Περιπατητικοί και οι Επικούρειοι φιλόσοφοι.

Η σταδιοδρομία του Μενάνδρου ξεκινάει το 321 π.Χ. όταν παριστάνει την πρώτη του κωμωδία, την *Οργή*, ενώ φαίνεται ότι η πρώτη του νίκη στους δραματικούς αγώνες ήρθε το 316 π.Χ. με την κωμωδία *Δύσκολος* – την πιο περίφημη από όλες τις κωμωδίες του Μενάνδρου και τη μοναδική που έτυχε να μας σωθεί λίγο-πολύ ακέραιη (σε πάπυρο πάλι, σε παπυρικά σπαράγματα). Συνολικά, ο Μένανδρος ίσως να έγραψε κοντά στα 100 δράματα· και παρόλο που –όπως είπαμε– ήταν εξαιρετικά δημοφιλής, η σταδιοδρομία του δεν ήταν ακριβώς στρωμένη με ροδοπέταλα: ξέρουμε, ας πούμε, ότι το 312 η κωμωδία του *Ηνίοχος* ήρθε πέμπτη και τελευταία στον αγώνα των Μεγάλων Διονυσίων, ενώ 11 χρόνια αργότερα, το 301, απαγορεύτηκε η παράσταση της κωμωδίας του *Ίμβριοι*, πιθανώς για λόγους πολιτικής λογοκρισίας.

Εκτός από τον *Δύσκολο*, την κωμωδία του Μενάνδρου που, όπως είδαμε, μας σώζεται σχεδόν ακέραιη, τα υπόλοιπα έργα του Μενάνδρου δεν σώζονται σήμερα παρά σε αποσπάσματα, που είτε τυχαίνει να τα παραθέτουν μεταγενέστεροι συγγραφείς είτε τυχαίνει να έχουν ανακαλυφθεί σε πάπυρο. Αυτό συνέβη, ας πούμε, με τις κωμωδίες *Ασπίς*, *Επιτρέποντες*, *Περικειρομένη*, *Σαμία*. Βέβαια, το ότι οι υπόλοιπες κωμωδίες του Μενάνδρου, εκτός από τον *Δύσκολο*, δεν μας έχουν σωθεί ακέραιες, δεν σημαίνει επ’ ουδενί ότι δεν ήταν δημοφιλείς ή αξιόλογες, κάθε άλλο. Φιλολογικές και αρχαιολογικές μαρτυρίες, όπως ήδη υπαινιχθήκαμε προηγουμένως, υποδεικνύουν ότι οι κωμωδίες του Μενάνδρου συνέχισαν να διαβάζονται, και ενδεχομένως να παριστάνονται, πολλούς αιώνες μετά τον θάνατο του συγγραφέα τους.

Έχουμε ήδη προαναφέρει ότι οι ελίτ πολύ συχνά προτιμούσαν να διακοσμούν τις βίλες τους με ψηφιδωτά που έφεραν παραστάσεις έργων του Μενάνδρου· και αυτό βεβαίως δείχνει τη συνεχιζόμενη και αδιάπτωτη δημοφιλία του ποιητή, τουλάχιστον μεταξύ των ανωτέρων μορφωμένων στρωμάτων. Θα δούμε εδώ δύο μόνο από αυτά τα ψηφιδωτά που απεικονίζουν σκηνές κωμωδιών του Μενάνδρου: [εικ. 07:46] το πρώτο, που προέρχεται από το 100 π.Χ. περίπου, απεικονίζει σκηνή από την κωμωδία *Θεοφορουμένη*, βρέθηκε στην Πομπηία και είναι έργο του περίφημου Διοσκουρίδη του Σαμίου, ενώ το δεύτερο [εικ. 08:02] προέρχεται επίσης από τον 1^ο αιώνα π.Χ. και απεικονίζει σκηνή από την κωμωδία –πάλι του Μενάνδρου– *Συναριστώσαι*· επίσης υπογράφεται από τον Διοσκουρίδη τον Σάμιο και έχει βρεθεί, επίσης, στην Πομπηία, στην έπαυλη –όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο μάθημα– του Κικέρωνα, του πάρα πολύ γνωστού ρήτορα και πολιτικού της Ρώμης.



Τα έργα του Μενάνδρου παρουσιάζουν τα γενικά γνωρίσματα της Νέας Κωμωδίας που περιγράψαμε σε προηγούμενη ενότητα. Δεν θα χρειαστεί επομένως να τα επαναλάβουμε εδώ· θα σταθούμε περισσότερο σε πλευρές της μενάνδρειας κωμωδίας που ξεχωρίζουν από τη γενική τυπολογία της Νέας Κωμωδίας. Ένα χαρακτηριστικό των κωμωδιών του Μενάνδρου που κάνει εντύπωση σήμερα είναι ο σημαντικός και, εν γένει, θετικός, ευεργετικός ρόλος που έχουν οι γυναίκες σε αυτές τις κωμωδίες. Από την άποψη αυτή, παραδειγματικό έργο είναι οι *Επιτρέποντες* [εικ. 08:58], ένα έργο που έχει σωθεί σε εκτενή αποσπάσματα, αλλά όχι βεβαίως καθ' ολοκληρίαν. Τον τίτλο του έργου *Επιτρέποντες* θα μπορούσαμε ελεύθερα να τον μεταφράσουμε «Η Διαιτησία», και θα δούμε γιατί – θα δούμε δηλαδή ευθύς αμέσως την πλοκή του έργου, και για να διαπιστώσουμε τον κεντρικό ρόλο των γυναικών σε αυτή –όπως είπαμε–, αλλά και για να γνωρίσουμε καλύτερα ένα τυπικό δείγμα μιας Νέας Κωμωδίας, ενός έργου που ανήκει στην περίοδο της Νέας Κωμωδίας.

Στους *Επιτρέποντες*, λοιπόν, παρακολουθούμε τον τσακωμό ενός ζευγαριού· το ζευγάρι είναι ο Χαρίσιος και η Παμφίλη. Γιατί ο τσακωμός; Διότι έχει αποκαλυφθεί πως η Παμφίλη είχε μείνει έγκυος πριν από τον γάμο της με τον Χαρίσιο, είχε γεννήσει ένα αγόρι, και το αγόρι αυτό το εξέθεσε, το εγκατέλειψε, από ντροπή, επειδή ήταν ανύπαντρη. Ο Χαρίσιος, έξαλλος, φεύγει από το σπίτι και πάει να μείνει σε ενός φίλου του. Ακολουθεί ένα επεισόδιο-κλειδί, που δίνει και το όνομά του στην κωμωδία: πρόκειται δηλαδή για μία σκηνή διαιτησίας. Τι συμβαίνει εδώ; Ο πατέρας της Παμφίλης, της γυναίκας που εγκατέλειψε ο σύζυγός της, είναι ο πλούσιος Αθηναίος Σμικρίνης, τον οποίο, εκεί που περπατάει στον δρόμο, τον σταματάνε δύο δούλοι και του λένε «έλα, σε παρακαλούμε, να λύσεις τη διαφορά μας». Ο ένας απ' αυτούς τους δούλους έχει βρει έκθετο ένα βρέφος και το έδωσε στον άλλον για να το αναθρέψει, αλλά το βρέφος είχε μαζί του και ένα περιδέριο και κάποια στολίδια, οπότε οι δύο δούλοι τσακώνονται για το ποιος θα κρατήσει τα στολίδια: αυτός που βρήκε το μωρό ή αυτός που θα το πάρει για να το αναθρέψει. Ο Σμικρίνης, ως διαιτητής της διαφοράς, αποφασίζει ότι τα στολίδια του μωρού θα πρέπει να τα κρατήσει αυτός που θα αναθρέψει το μωρό. Εμείς, οι θεατές, αρχίζουμε να υποψιαζόμαστε ότι αυτό το μωρό δεν είναι τυχαίο· πρέπει να είναι το μωρό που εγκατέλειψε η Παμφίλη – δηλαδή ο Σμικρίνης, ο πατέρας της Παμφίλης, μπαίνει διαιτητής σε μία υπόθεση που αφορά, χωρίς να το ξέρει, τον ίδιο του τον εγγονό.

Λίγο μετά τη σκηνή διαιτησίας του Σμικρίνη, τυχαίνει να περνάει από εκεί και ένας τρίτος δούλος, ο Ονήσιμος, ο οποίος Ονήσιμος είναι δούλος του Χαρίσιου – είπαμε ποιου Χαρίσιου: του συζύγου που μόλις έχει εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία. Ο δούλος αυτός, ο Ονήσιμος, βλέπει ότι ανάμεσα στα πράγματα του μωρού βρίσκεται και ένα δαχτυλίδι το οποίο είχε χάσει ο αφέντης του, ο Χαρίσιος, έναν χρόνο πριν, στην εορτή των Ταυροπολίων. Στην εορτή αυτή –μας λέει ο σκλάβος– ο κύριός του, ο Χαρίσιος, μέθυσε, συμπεριφέρθηκε άπρεπα και, το χειρότερο απ' όλα, βίασε μια κοπέλα. Ο Ονήσιμος, τώρα, υποψιάζεται ότι το βρέφος αυτό, που έχει το δαχτυλίδι του κυρίου του, είναι καρπός του βιασμού που διέπραξε ο αφέντης του στη γιορτή.

Τυχαίνει να περνάει από εκεί και μία εταίρα καλόκαρδη, η Αβρότονον, η οποία μαθαίνει τα καθέκαστα και πληροφορεί τον δούλο Ονήσιμο ότι κι η ίδια έχει γνωρίσει μια κοπέλα που της εξομολογήθηκε ότι έπεσε θύμα βιασμού ακριβώς στα περσινά Ταυροπόλια. Επομένως



αρχίζει να υποψιάζεται η Αβρότονον ότι το παιδάκι το έκθετο είναι καρπός αυτού του βιασμού. Ο δούλος και η εταίρα, συνεννοούμενοι μεταξύ τους, αρχίζουν να υποψιάζονται ότι το μωρό είναι νόθο τέκνο του Χαρίσιου και μιας γυναίκας άγνωστης (διότι η Αβρότονον δεν γνωρίζει το όνομα της κοπέλας που της εκμυστηρεύτηκε το πάθημά της). Η Αβρότονον αναλαμβάνει πρωτοβουλία. Υπόσχεται να βοηθήσει να βρουν τη μητέρα του παιδιού, αλλά πρώτα μηχανεύεται ένα σχέδιο για να επιβεβαιώσει ότι πράγματι ο Χαρίσιος είναι ο πατέρας: η ίδια η εταίρα θα παρουσιαστεί στον Χαρίσιο και θα ισχυριστεί πως αυτή είναι το θύμα του βιασμού, και θα του δείξει ως τεκμήριο το χαμένο δαχτυλίδι. Πράγματι, έτσι συμβαίνει: ο Χαρίσιος πιστεύει την Αβρότονον, δέχεται ότι έσφαλε, αναγνωρίζει το παιδί και πιθανώς της δίνει και κάποιο ποσό για να το αναθρέψει· ενδεχομένως, μάλιστα, να της χαρίζει και την ελευθερία της, αλλά σ' αυτό το σημείο υπάρχει χάσμα στον πάπυρο, οπότε δεν ξέρουμε τι ακριβώς συνέβη.

Τα νέα ότι ο Χαρίσιος έχει ένα παιδί εκτός γάμου μαθεύονται γρήγορα, και βέβαια ο Σμικρίνης, ο πεθερός του Χαρίσιου, σπεύδει στο σπίτι της κόρης του, της Παμφίλης, θεωρώντας αυτονόητο ότι η κόρη του θα θέλει, με το δίκιο της η γυναίκα, να εγκαταλείψει τον άντρα της. Ωστόσο, βρισκόμαστε προ εκπλήξεως εδώ, διότι η Παμφίλη –παρόλο που ο άντρας της την έχει εγκαταλείψει, παρόλο που μαθαίνει ότι ο άντρας της έχει αποκτήσει παιδί εκτός γάμου– αρνείται να φύγει από το σπίτι, αρνείται να εγκαταλείψει τον άντρα της. Ο Χαρίσιος, τυχαίνει να είναι εκεί κοντά, κρυφακούει τα λόγια της γυναίκας του, και κατασυγκινημένος μετανιώνει που την εγκατέλειψε και γυρίζει κοντά της. Εν τέλει, η εταίρα Αβρότονον συναντάει την Παμφίλη, και αμέσως αναγνωρίζει την κοπέλα που της είχε εξομολογηθεί το πάθημά της (ότι κάποιος τη βίασε). Αντιλαμβάνεται λοιπόν ότι το έκθετο βρέφος είναι στην πραγματικότητα παιδί του αντρόγυνου, του Χαρίσιου και της Παμφίλης, και ότι ο Χαρίσιος, πριν να παντρευτεί την Παμφίλη, την είχε βιάσει στην εορτή χωρίς να το γνωρίζει. Το τέλος του έργου δεν μας έχει σωθεί, αλλά είναι προφανές ότι το ζευγάρι τα ξαναέβρισκε και ζούσαν ευτυχισμένοι, παρά το τραυματικό γεγονός του βιασμού. Πρόκειται δηλαδή για μια πλοκή η οποία δύσκολα θα στεκόταν σ' ένα σημερινό έργο.

Οι *Επιτρέποντες* είναι έργο αξιοσημείωτο, όπως είπαμε νωρίτερα, κυρίως για τους γυναικείους χαρακτήρες του. Είδαμε ότι η Παμφίλη θα είχε κάθε δικαίωμα να εγκαταλείψει τον σύζυγό της· παρ' όλα αυτά αρνείται να το κάνει, δείχνοντας μια εντελώς αξιοσημείωτη ηθική ανωτερότητα απέναντι στον άντρα της, ο οποίος την εγκατέλειψε νωρίτερα. Και, βεβαίως, η εταίρα Αβρότονον είναι αυτή που με την εξυπνάδα της και τη φιλανθρωπία της θέτει σε κίνηση το τέχνασμα, που οδηγεί στην τελική αποκάλυψη της ταυτότητας του παιδιού και στην τελική λύση του δράματος.

Οι *Επιτρέποντες* είναι επίσης αντιπροσωπευτικό δείγμα ενός άλλου χαρακτηριστικού της μενάνδρειας κωμωδίας: μια παρεξήγηση, ή ένα τυχαίο γεγονός, οδηγεί σε κρίση ή σε σύγκρουση ή σε άλλου είδους δυσχέρειες και προβλήματα. Ωστόσο, η παρεξήγηση, ή οι συνέπειες του τυχαίου γεγονότος, λύνονται, και η κατάληξη του έργου είναι πάντοτε ευτυχής. Ο πρόλογος των *Επιτρεπόντων* δεν μας έχει σωθεί, αλλά είναι σχεδόν βέβαιο ότι στον χαμένο αυτόν πρόλογο, όπως και στον πρόλογο πολλών κωμωδιών του Μενάνδρου, κάποιο πρόσωπο που γνωρίζει τι θα συμβεί, πιθανότατα κάποιος θεός (όπως ο θεός Πάνας στον *Δύσκολο* ή όπως η θεά Τύχη στην *Ασπίδα*) εξέθετε στο κοινό, παρουσίαζε στο κοινό τα



βασικά σημεία της πλοκής. Έτσι, οι θεατές, ενημερωμένοι από τον προλογίζοντα, γνωρίζουν εκ των προτέρων τι θα συμβεί, γνωρίζουν την ευτυχή κατάληξη που θα έχει το έργο, και έτσι μπορούν να επικεντρωθούν όχι στο τι θα συμβεί, αλλά στο πώς θα συμβεί αυτό.

Προλόγους που ενημερώνουν τους θεατές για το τι θα συμβεί έχουμε ήδη και σε ορισμένα δράματα του Ευριπίδη, π.χ. στον *Ίωνα* ή στις *Βάκχες* (στον *Ίωνα* προλογίζει ο Ερμής, στις *Βάκχες* ο Διόνυσος – είναι και οι δύο θεοί, άρα παντογνώστες, άρα ξέρουν τι θα συμβεί). Αυτό είναι μόνο ένα από τα πολλά σημεία επαφής που μπορεί να διακρίνει κανείς ανάμεσα στη Νέα Κωμωδία και στην τραγωδία του 5^{ου} αιώνα, κυρίως στον Ευριπίδη. Ένα άλλο τέτοιο σημείο επαφής –θα αναφέρουμε μόνο ένα, παρόλο που θα μπορούσαν να αναφερθούν πολλά– είναι το μοτίβο του παιδιού που απομακρύνεται από τους γονείς του σε μικρή ηλικία και επανασυνδέεται με αυτούς αργότερα: είναι ένα μοτίβο που βρίσκουμε σε έργα του Ευριπίδη, όπως ο *Ίων* ή σε χαμένες τραγωδίες πάλι του Ευριπίδη, όπως η *Αλόπη* ή η *Αντιόπη*.

V5.2.4 Μίμος και παντόμιμος (10')

<https://youtu.be/cbTzgpURFeI>

απομαγνητοφώνηση Asimения / αντιπαραβολή Lemonia9

Στην ενότητα αυτή, θα ρίξουμε μια σύντομη ματιά σε δύο από τα λιγότερο γνωστά είδη του αρχαίου θεάτρου, τον *μίμο* και τον *παντόμιμο*. Παρά την ομοιότητα των ονομάτων, ο μίμος και ο παντόμιμος είναι θεατρικά είδη με σημαντικές διαφορές μεταξύ τους. Θα ξεκινήσουμε με τον *μίμο*, έναν όρο που δηλώνει τόσο το ίδιο το θεατρικό είδος του μίμου, όσο και τους ηθοποιούς που ερμήνευαν τα έργα αυτά. Μάλιστα, αυτό είναι ένα είδος στο οποίο κατ'εξαιρέσιν έπαιζαν και γυναίκες, που ονομάζονταν *μιμάδες*, όπως οι άντρες ηθοποιοί ονομάζονταν *μίμοι* ή *μιμολόγοι* (υπήρχαν και διάφορα άλλα ονόματα). Οι *μίμοι* ήταν σύντομα δράματα («σκετς» θα λέγαμε σήμερα) με θέματα της καθημερινής ζωής. Αρχικά ήταν λαϊκό είδος θεάτρου, που χρησιμοποιούσε την καθομιλούμενη (έως και χυδαία) γλώσσα. Αυτός ο λαϊκός μίμος διατηρήθηκε βεβαίως για πολλούς αιώνες, ακόμη και μέχρι τις αρχές του Μεσαίωνα, αλλά –εκτός από τον λαϊκό μίμο– υπήρχαν και έντεχνοι, λογοτεχνικοί μίμοι, οι οποίοι βεβαίως δεν ήταν γραμμένοι στην καθομιλούμενη λαϊκή γλώσσα, αλλά σε μία γλώσσα με μεγάλο βαθμό εκλέπτυνσης και λογοτεχνικής επεξεργασίας. Σημαντικοί συγγραφείς που καλλιέργησαν το είδος του έντεχνου ή λογοτεχνικού μίμου ήταν ο Σώφρων και ο Ηρώνδας. Μάλιστα, όταν δημοσιεύτηκε ο πάπυρος με τους μίμους του Ηρώνδα το 1891, προκάλεσε μεγάλη αίσθηση στους φιλολογικούς και λογοτεχνικούς κύκλους και ο Κωνσταντίνος Καβάφης έγραψε το ποίημα με τίτλο *Οι Μιμιάμβοι του Ηρώδου* –το οποίο δεν δημοσιεύτηκε ποτέ, ανήκει στα λεγόμενα «κρυμμένα ποιήματα» του ποιητή– και στο ποίημα αυτό ο Καβάφης καταγράφει κάποιες εντυπώσεις από την ανάγνωση του έργου του Ηρώνδα – διαβάζω ενδεικτικά μερικούς στίχους που περιγράφουν περιληπτικά ορισμένους από τους μίμους του Ηρώνδα:

Οι ευτράπελοί των τόνοι
μας επανέφεραν τας ευθυμίας
ελληνικών οδών και αγορών·



κι εμβαινομεν μαζί των εις τον ζωηρόν
βίον μιας περιέργου κοινωνίας.

Μας απαντά ευθύς πονηροτάτη
μεσίτρια που σύζυγον πιστήν
ζητεί να διαφθείρει! Πλην την αρετήν
γνωρίζει η Μητρίχη (η σύζυγος) να φυλάττει.

Άλλον κατόπιν βλέπομεν αχρείον
όστις κατάστημά τι συντηρεί
(το κατάστημα, που λέει ο Καβάφης αιδημόνως, είναι ένας οίκος ανοχής)
και άνδρα Φρύγα εμμανώς κατηγορεί
ως βλάψαντα το — παρθENAγωγειόν.

Δύο πολύλογοι, κομψαί κυρίαί
επίσκεψιν εις τον Ασκληπιόν
κάμνουν· φαιδρύνουν δε μεγάλως τον ναόν
αι νοστιμόταταί των ομιλίαί.

Όσον αφορά την παράσταση των μίμων, δεν γνωρίζουμε πάρα πολλά πράγματα. Γνωρίζουμε, ας πούμε, ότι οι ηθοποιοί του μίμου δεν φορούσαν προσωπεία, πράγμα μοναδικό στο αρχαίο θέατρο, διότι ως γνωστόν –το έχουμε πει πολλές φορές– σε όλα τα υπόλοιπα θεατρικά είδη της αρχαιότητας ήταν απαραίτητη η χρήση του προσωπείου. Γνωρίζουμε επίσης, όπως προαναφέραμε, ότι στους μίμους μπορούσαν να παίξουν όχι μόνο άντρες αλλά και γυναίκες ηθοποιοί, οι μιμάδες. Και ως γνωστόν, ίσως η περιφημότερη μιμάς της ιστορίας ήταν η αυτοκράτειρα Θεοδώρα, πριν γίνει αυτοκράτειρα.

Φαίνεται ότι οι μίμοι παριστάνονταν ίσως πάνω σε κάποιο πρόχειρο ικρίωμα ή σε μια εξέδρα ή σε ένα πλάτωμα ή στην ορχήστρα του θεάτρου, ενώ μπορούσαν να παρασταθούν ακόμη και σε αίθουσες συμποσίων (έχουμε την περιγραφή ενός τέτοιου μίμου, μιας μιμικής παράστασης, στο *Συμπόσιο* του Ξενοφώντα). Οι ηθοποιοί του μίμου γενικώς δεν έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης, σε αντίθεση με τους υποκριτές του «κανονικού», ας πούμε, δράματος.

Συμπερασματικά, ο όρος «μίμος» είναι ένας όρος *ομπρέλα*, ένας περιληπτικός όρος που περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα σκηνικών θεαμάτων· όχι μόνο θεατρικά σκετς, αλλά μπορούσε να περιλαμβάνει και χίλια-δυο άλλα πράγματα. Μπορεί να περιλαμβάνει ακροβατικά νούμερα, μπορεί να περιλαμβάνει ταχυδακτυλουργικά κόλπα, ζογκλέρ, ακόμη και στριπτίζ. Έμοιαζε δηλαδή όλο αυτό το πράγμα με το σημερινό βωντβίλ ή το μπουρλέσκο θέατρο. Στη Ρώμη, μάλιστα, οι μίμοι παρουσιάζονταν είτε σαν επίλογος σε άλλα θεατρικά έργα είτε σαν ένα είδος ιντερμεδίου ανάμεσά τους.

Απομένει να πούμε τώρα λίγα λόγια για το άλλο θεατρικό είδος, που ονομάζεται *παντόμιμος* ή, πληρέστερα, *παντόμιμος ὄρχησις* – και είπαμε ότι δεν πρέπει να συγχέουμε τον μίμο και τον παντόμιμο ή την παντόμιμον ὄρχησιν. Ο όρος *παντόμιμος* δήλωνε τόσο το ίδιο το έργο που παρίσταναν, όσο και τον ηθοποιό-χορευτή που ερμήνευε το έργο, διότι το στοιχείο της ὄρχησης ήταν πολύ σημαντικό, είχε κεντρικό ρόλο στην παντόμιμο ὄρχησιν, όπως δείχνει και το όνομά της. Ο ορχηστής ή ο παντόμιμος (δηλαδή ο ηθοποιός-χορευτής που ερμήνευε τον παντόμιμο) παρίστανε με μιμικές-χορευτικές κινήσεις και στάσεις μία μυθολογική αφήγηση,



χωρίς όμως να μιλά, μόνο κινούνταν, μόνο έκανε χορευτικές κινήσεις, χειρονομίες κ.λπ. Ο παντόμιμος υποδυόταν, βουβός πάντα, ο ίδιος όλους τους ρόλους του έργου, αλλάζοντας απλώς προσωπεία. Η παράσταση συνοδευόταν από μουσική (με αυλούς, με κύμβαλα, με λύρες, με κρόταλα κ.λπ.), ενώ ο παντόμιμος ηθοποιός-χορευτής πολύ συχνά πλαισιωνόταν από έναν ψάλτη (τραγουδιστή, αν θέλετε) ή και από Χορό (χορωδία δηλαδή), οι οποίοι αφηγούνταν τραγουδιστά όμως την ιστορία. Ο ψάλτης ή η χορωδία δεν κινούνταν, δεν χόρευαν, απλώς επεξηγούσαν ή «υπομνημάτιζαν», αν θέλετε, τις κινήσεις του παντόμιμου· έδιναν στον κόσμο να καταλάβει τι σημαίνουν οι μιμητικές κινήσεις του παντόμιμου. Ας πούμε, καθώς ο αφηγητής, ο ψάλτης, διηγούνταν την ιστορία της Μήδειας ή του Ορέστη, καθώς οι μουσικοί έπαιζαν υποβλητικές μελωδίες και ρυθμούς, ο παντόμιμος-χορευτής μιμούνταν τα συναισθήματα των αντίστοιχων μυθικών προσώπων, μεταδίδοντας έτσι περισσότερο τον συγκινησιακό αντίκτυπο του έργου στο ακροατήριο (και σημειωτέον ότι το ακροατήριο θα μπορούσε να αποτελείται από εκατοντάδες και χιλιάδες –μερικές φορές– θεατές).

Σε αντίθεση με τον μίμο, ο παντόμιμος-χορευτής-ορχηστής φορούσε προσωπείο. Απλώς, το προσωπείο του, σε αντίθεση με τα προσωπεία των ηθοποιών της τραγωδίας ή της κωμωδίας, είχε κλειστό στόμα (δεν είχε δηλαδή άνοιγμα στη θέση του στόματος), διότι –όπως είπαμε– ο ηθοποιός-χορευτής, ο παντόμιμος ορχηστής δηλαδή, δεν χρειαζόταν να μιλάει· την εξήγηση του έργου την έδιναν τραγουδιστά ο ψάλτης ή ο Χορός.

Ο παντόμιμος ήταν εξαιρετικά δημοφιλές είδος θεάματος. Εξαπλώθηκε σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο – στον Ελλήσποντο, στην Ιωνία, Πέργαμο, Σμύρνη, Έφεσο, Αντιόχεια. Οι ηθοποιοί του παντόμιμου, που λεγόντουσαν –υπενθυμίζω– και αυτοί παντόμιμοι, ήταν οι μεγαλύτεροι λαϊκοί αστέρες της εποχής μετά τους μονομάχους και τους αρματοδρόμους, και είναι κρίμα που σήμερα δεν διαθέτουμε παρά πενιχρές μαρτυρίες για τις παραστάσεις παντόμιμης όρχησης· δεν μας έχουν σωθεί κείμενα ή ενδείξεις για τη μουσική και τη χορογραφία, ενώ οι περισσότερες από τις αρχαίες πηγές που αναφέρονται στις παραστάσεις αυτές έχουν μάλλον εχθρική στάση απέναντί τους.

Εν κατακλείδι, η παντόμιμος όρχησης μπορεί –από αρκετές απόψεις– να θεωρηθεί ο διάδοχος της τραγωδίας στις μεταγενέστερες περιόδους. Όπως και η τραγωδία, έτσι και η παντόμιμος όρχησης ήταν μία σύνθεση λόγου, μέλους, μουσικής και χορού. Αν και κάποτε ο παντόμιμος παρουσιαζόταν σε ιδιωτικές παραστάσεις, εν γένει ήταν δημόσιο γεγονός, δημόσιο θέαμα, όπως και η τραγωδία. Τα θέματα του παντόμιμου προέρχονταν ως επί το πλείστον από τη μυθολογία, και ιδιαίτερα από τους τραγικούς μύθους, όπως και στην περίπτωση της τραγωδίας. Μάλιστα είναι ενδιαφέρον ότι την εποχή που ανθεί ο παντόμιμος, οι τραγωδίες είναι είδος που παρουσιάζεται πλέον όλο και περισσότερο αποσπασματικά. Δηλαδή, η συνήθεια δεν ήταν να παρουσιάζουν πια μία ολοκληρωμένη τραγωδία, απ' την αρχή ως το τέλος, αλλά να βάζουν έναν ηθοποιό ή έναν τραγουδιστή να απαγγέλλει ή να τραγουδάει δημοφιλή μέρη από κάποια τραγωδία. Αντιθέτως, ο παντόμιμος περιείχε ολοκληρωμένες πλοκές, όπως άλλοτε η τραγωδία, κι έτσι υπενθύμιζε –κατά κάποιον τρόπο– ότι και η τραγωδία ήταν κάποτε ολοκληρωμένο θεατρικό είδος και όχι απλώς υλικό για βιρτουοζικές επιδείξεις. Μάλιστα, και ο ίδιος ο παντόμιμος, δηλαδή οι ίδιοι οι εκτελεστές του, φρόντιζαν αρκετές φορές να υπογραμμίζουν και να προβάλλουν τις ομοιότητες του



είδους με την τραγωδία. Υπάρχουν, ας πούμε, επιγραφές στις οποίες οι σολίστες χορευτές της παντομίμας χαρακτηρίζονται «ηθοποιοί της τραγικής ρυθμικής όρχησης».

V5.2.5 Το σατυρικό δράμα (13')

<https://youtu.be/BPFMEDezQyg>

απομαγνητοφώνηση kaniko17 / αντυπαραβολή krasisi

Θα ολοκληρώσουμε αυτήν την ενότητα με λίγα λόγια για το σατυρικό δράμα, ένα θεατρικό είδος που, όπως έχουμε ήδη πει, από την άποψη του περιεχομένου και του δραματικού ήθους του, ανήκει στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας. Ασφαλώς σατυρικά δράματα, όπως γνωρίζουμε, έγραφαν αποκλειστικά οι τραγικοί ποιητές, ποτέ οι κωμικοί. Αλλά οι τραγικοί ποιητές έγραφαν τα σατυρικά δράματα *λοξοκοιτάζοντας*, αν θέλετε, προς την κωμωδία ή, εν πάση περιπτώσει, προς το ιλαρό, το μη τραγικό θέατρο.

Όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο μάθημα, τον 5^ο τουλάχιστον αιώνα, οι τραγικοί ποιητές συμμετείχαν στους θεατρικούς αγώνες *κατά κανόνα* με μία τριλογία η οποία απαρτιζόταν από τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα. Τονίζω το «κατά κανόνα» γιατί γνωρίζουμε ότι, ας πούμε, το 438 π.Χ. το τέταρτο δράμα που παρουσίασε ο Ευριπίδης στους αγώνες των Διονυσίων, δεν ήταν σατυρικό δράμα αλλά ήταν μια τραγωδία, η *Άλκηστις*, η οποία βεβαίως έχει ευχάριστη κατάληξη. Δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι αυτό που έκανε ο Ευριπίδης το 438 π.Χ. ήταν κάτι πρωτοφανές ή κάτι ανήκουστο. Δηλαδή μπορεί να υπήρχαν και άλλοι ποιητές που παρουσίαζαν τραγωδία αντί σατυρικού δράματος, απλώς δεν τους ξέρουμε.

Τον 4^ο αιώνα και στο τέλος της δεκαετίας του 340 π.Χ., το σατυρικό δράμα αυτονομείται, και στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων εντάσσονται πλέον και διαγωνισμοί σατυρικού δράματος. Δηλαδή κάθε άλλο παρά φθίνει, κάθε άλλο παρά παρακμάζει το σατυρικό δράμα προϊόντος του χρόνου, αντιθέτως αναδεικνύεται σε αυτοτελές είδος που έχει τον δικό του ειδικό διαγωνισμό στα Μεγάλα Διονύσια. Η μαρτυρία των επιγραφών δείχνει ότι οι παραστάσεις σατυρικού δράματος μάλιστα εξακολουθούν να ανεβαίνουν, όχι μόνο στην Αθήνα αλλά και σε άλλες περιοχές, ακόμη και μέχρι τον 2^ο αιώνα μ.Χ., ίσως και αργότερα. Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος θεάτρου που δεν χάνει τη δημοτικότητά του για πολλούς αιώνες. Το μοναδικό σατυρικό δράμα που μας έχει σωθεί ακέραιο είναι ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη, αλλά σώζονται μεγάλα τμήματα και από δύο άλλα σατυρικά δράματα· ένα του Αισχύλου οι *Δικτυουλκοί* και ένα του Σοφοκλή, οι *Ιχνευταί*.

Ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη είναι διασκευή του γνωστού επεισοδίου της Οδύσσειας, όπου ο Οδυσσεύς μπαίνει στη σπηλιά του Κύκλωπα, ο Κύκλωπας του τρώει τους συντρόφους και ο Οδυσσεύς τυφλώνει το τέρας. Οι *Δικτυουλκοί* του Αισχύλου πραγματεύονται τον μύθο της Δανάης και του Περσέα. Η Δανάη κλεισμένη μαζί με το νεογέννητο παιδί της σε μια λάρνακα ρίχνεται στη θάλασσα από τον πατέρα της και τα κύματα την ξεβράζουν κάποια στιγμή στη Σέριφο όπου τους ανακαλύπτουν Σάτυροι· αυτοί είναι οι *δικτυουλκοί* του έργου: αυτοί που τραβάνε τα ψαράδικα δίχτυα μέσα στα οποία έχει παγιδευτεί η λάρνακα με τη Δανάη και τον



Περσέα. Τέλος οι *Ιχνευταί* του Σοφοκλή, ιχνευτές Σάτυροι δηλαδή, πραγματεύονται τον μύθο τον γνωστό από τον ομηρικό ύμνο στον Ερμή: τον μύθο του πώς ο νεογέννητος Ερμής είναι τόσο πονηρός που κατορθώνει να κλέψει τα βόδια του αδερφού του, του Απόλλωνα, και επίσης στη συνέχεια κατασκευάζει την, πρώτη στην ιστορία, λύρα.

Ήδη από αυτή τη σύντομη επισκόπηση των υποθέσεων των τριών αυτών σατυρικών δραμάτων (*Κύκλωψ*, *Δικτυουλκοί*, *Ιχνευταί*), μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι οι υποθέσεις των έργων αυτών προέρχονται από τους ίδιους λίγο-πολύ μυθικούς κύκλους από τους οποίους εμπνέονταν για τις τραγωδίες τους οι τραγικοί ποιητές που έγραφαν και τα σατυρικά δράματα. Σε αντίθεση όμως προς ό,τι συμβαίνει στην τραγωδία, στο σατυρικό δράμα αυτοί οι παλιοί μύθοι –που μπορεί να είναι ο Τρωικός μύθος, μπορεί να είναι ο Αργείος μύθος, μπορεί να είναι ο Θηβαϊκός, στιδήποτε– παρουσιάζονται με μια διάθεση χιουμοριστική και παιγνιώδη, η οποία αναδεικνύει τις λιγότερο –ας πούμε– σοβαρές πλευρές των μύθων ή επινοεί λιγότερο σοβαρές πλευρές των μύθων. Όπως και στην κωμωδία, έτσι και στο σατυρικό δράμα κυριαρχεί το ερωτικό στοιχείο, το σεξουαλικό στοιχείο, η οινοποσία μέχρι κραπάλης, ο χορός –εννοώ η όρχηση–, ακόμη και η βωμολοχία, αλλά όχι στον ακραίο βαθμό που τη συναντούμε στην Παλαιά Κωμωδία. Βέβαια το τέλος των σατυρικών δραμάτων, όπως και των κωμωδιών, είναι πάντοτε ευχάριστο και συνήθως συμπίπτει με την απελευθέρωση των Σατύρων, οι οποίοι είναι αιχμάλωτοι, και τη χαρούμενη επιστροφή τους στον αφέντη που επιθυμούν να υπηρετούν, δηλαδή τον Διόνυσο.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα του σατυρικού δράματος είναι ότι η σύνθεση του Χορού μένει πάντοτε η ίδια: ο Χορός αποτελείται πάντοτε από Σατύρους, εξού και η ονομασία «σατυρικό δράμα» (με ύψιλον, δηλαδή, και όχι με γιώτα). Οι Σάτυροι ήταν δαιμονικά όντα της βλάστησης, της γονιμότητας, μυθικοί κάτοικοι των δασών που κατέληξαν να γίνουν ακόλουθοι του Διονύσου. Τόσο στον μύθο όσο και στο σατυρικό δράμα, οι Σάτυροι απεικονίζονται εν μέρει ανθρωπόμορφοι και εν μέρει θηριόμορφοι. Γενικά το σώμα τους μοιάζει με ανθρώπινο: έχει ανθρώπινα χαρακτηριστικά, αλλά τα αυτιά τους –ας πούμε– είναι μυτερά σαν του αλόγου ενώ έχουν και ουρά αλόγου –θα δούμε σε λίγο απεικονίσεις. Τα πρόσωπά τους είναι άσχημα· έχουν αυτή την κωμική ασχήμια. Παριστάνονται συνήθως γυμνοί, φαλακροί ή, καμιά φορά, με άγρια και ανακατεμένα μαλλιά. Εν γένει δηλαδή παριστάνονται οι Σάτυροι με τρόπο που να παραπέμπει στη ζωώδη και ασυγκράτητη φύση τους, στην ακατάσχετη επιθυμία τους για κρασί, για έρωτα, για υλικές απολαύσεις. Επίσης οι Σάτυροι είναι θρασύδειλοι, είναι αναξιόπιστοι, είναι αφελείς, είναι κουτοπόνηροι. Όπως είπαμε πριν, στο σατυρικό δράμα οι Σάτυροι ζουν σε συνθήκες αιχμαλωσίας ή δουλείας από την οποία όμως απελευθερώνονται στο τέλος του έργου, οπότε χαρούμενοι πηγαίνουν να ξαναβρούν τον αφέντη που με ευχαρίστηση υπηρετούν, τον Διόνυσο.

Να δούμε, εντελώς ενδεικτικά, μερικές εικόνες Σατύρων. Στην εικόνα που βλέπετε [εικ. 06:47] τώρα μπροστά σας, [που] είναι από ένα μελανόμορφο αγγείο του 530 π.Χ., απεικονίζονται Σάτυροι των οποίων τα θηριόμορφα χαρακτηριστικά είναι ιδιαιτέρως τονισμένα: μοιάζουν περισσότερο με αγρίμια που έχουν ανθρώπινο σώμα. Στην επόμενη εικόνα [εικ. 07:04] έχουμε μία αττική ερυθρόμορφη κύλικα που παριστάνει Διόνυσο και Σατύρους (γύρω στο 480 π.Χ.)· εδώ προσέξτε ότι ο Σάτυρος συνοδεύει τον θεό Διόνυσο παίζοντας τον αυλό, ένα μουσικό όργανο στενά συνδεδεμένο με τη διονυσιακή λατρεία. Το κεφάλι του Σατύρου είναι



φαλακρό, διότι οι αρχαίοι, όπως και εμείς, συνέδεαν τη φαλάκρα με το κωμικό. Ο Σάτυρος φοράει στη φαλάκρα του πάνω στεφάνι από κισσό, ο οποίος είναι ιερό φυτό του θεού. Ο ίδιος ο Διόνυσος κρατάει στην αγγειογραφία αυτή έναν κλάδο που –όπως βλέπετε– καταλήγει σε κουκουναρί –κῶνος λεγόταν αυτό στα αρχαία– σκεπασμένο με κληματόφυλλα και με φουντωμένα φύλλα κισσού επίσης. Αυτός όλος ο κλάδος με τον κώνο στην άκρη του –είναι κάτι που έχουμε ξαναδεί– είναι ο θύρσος, αυτό το έμβλημα της διονυσιακής λατρείας που το κράδαιναν οι λατρευτές του θεού. Οι αγγειογραφίες που είδαμε τώρα παριστάνουν μυθολογικούς Σατύρους.

Σπανιότερη είναι η απεικόνιση Σατύρων χορευτών, δηλαδή Σατύρων που συμμετέχουν στον Χορό του σατυρικού δράματος, θεατρικών Σατύρων. Ενώ μυθολογικούς Σατύρους βρίσκουμε πολύ συχνά στις αγγειογραφίες, θεατρικούς Σατύρους βρίσκουμε πολύ πιο σπάνια και γι' αυτό η εικόνα [εικ. 08:37] που θα δούμε τώρα –το περίφημο αγγείο του Προνόμου γύρω στο 400 π.Χ.– είναι ιδιαίτερα διάσημο, ακριβώς διότι απεικονίζει, μεταξύ πολλών άλλων, χορευτές του σατυρικού δράματος. Το αγγείο του Προνόμου είναι ένας ερυθρόμορφος [ελικτωτός] κρατήρας με πρόσθετη λευκή επίχρωση. Προσέξτε ιδιαίτερα τις δύο ανδρικές μορφές στο αριστερό άκρο του άνω διαζώματος, καθώς και στο κάτω διάζωμα αριστερά από τον αυλητή· αυτόν που ονομάζεται Πρόνομος, από τον οποίο πήρε και το αγγείο το όνομά του. Αυτές οι φιγούρες (αυτές οι ανδρικές μορφές) είναι ακριβώς χορευτές που συμμετείχαν σε Χορό σατυρικού δράματος. Αυτό το αγγείο δηλαδή απεικονίζει ηθοποιούς και χορευτές σατυρικού δράματος που μόλις έχουν τελειώσει την παράστασή τους. Μάλιστα τα ονόματα μερικών χορευτών τα βλέπουμε στις λεζάντες του αγγείου – ΚΑΛΛΙΑΣ, ΝΙΚΟΜΑΧΟΣ, ΧΑΡΙΑΣ, κ.λπ. Αξίζει να προσέξουμε ιδιαίτερα τον χορευτή που βρίσκεται στα αριστερά του αυλητή Πρόνομου· ο χορευτής ονομάζεται ΝΙΚΟΛΗΟΣ (Νικόλαος, δηλαδή). Μάλιστα ο χορευτής αυτός φαίνεται να μην έχει ακόμη συνειδητοποιήσει ότι η παράσταση τελείωσε, διότι φοράει ακόμη το προσωπίο του Σατύρου και φαίνεται να χορεύει αυτόν τον χαρακτηριστικά ζωηρό χορό του σατυρικού δράματος που ονομάζεται **σύκκινις**. Επειδή, όπως είπα πριν, το αγγείο του Προνόμου είναι εξαιρετικά σημαντικό για την ιστορία του δράματος, είναι μία σπανιότατη απεικόνιση θεατρικού Χορού Σατύρων, αξίζει τον κόπο να το περιγράψουμε λίγο πιο αναλυτικά:

Στο κέντρο της σύνθεσης βλέπουμε τον Διόνυσο που κρατάει θύρσο στο δεξί χέρι. Ο Διόνυσος είναι καθισμένος σε ανάκλιτρο μαζί με μια γυναικεία μορφή που την έχει αγκαλιά και ίσως αυτή η γυναικεία μορφή να είναι η Αριάδνη, αλλά δεν είναι βέβαιο αυτό. Ο Διόνυσος πλαισιώνεται από ηθοποιούς· κατά κάποιον τρόπο ο θεός του θεάτρου στο κέντρο της σύνθεσης δίνει την ευλογία του στους ηθοποιούς που συμμετέχουν στη γιορτή του θεού. Στην αριστερή πλευρά του Διονύσου στέκεται ένας ηθοποιός με κατάκοσμο ποδήρη χιτώνα και με το προσωπίο κρεμασμένο από το δεξί του χέρι. Στη δεξιά πλευρά βλέπουμε έναν Ερωτιδέα και μια ανώνυμη γυναικεία μορφή στο πλάι του, η οποία κρατάει και αυτή προσωπίο στο αριστερό της χέρι, ενώ δίπλα τους στέκεται ένας άλλος ηθοποιός ο οποίος εμφανώς υποδυόταν τον ρόλο του Ηρακλή στο έργο. Βλέπουμε ότι φοράει λεοντή, βλέπουμε ότι κρατάει ένα ρόπαλο ακουμπισμένο στον ώμο του. Αυτός ο ηθοποιός που έπαιζε τον Ηρακλή συνομιλεί με έναν τρίτο ηθοποιό, ο οποίος εμφανώς έπαιζε τον Σιληνό ή τον Παπποσιληνό, τον γέρο –ας πούμε– πατέρα ή παπού των Σατύρων. Αυτός ο Σιληνός βλέπετε



ότι φοράει ολόσωμο εφαρμοστό χιτώνα με τούφες άσπρο μαλλί κολλημένες πάνω του. Αυτό δείχνει ότι ο Σιληνός είναι γέρος και τριχωτός· είναι κατά το ήμισυ ζωώδης. Έχει δορά λεοπάρδαλης ριχτή πάνω στον ώμο του –επίσης μία υπόμνηση της ζωώδους φύσης του–, και με το δεξί του χέρι κρατάει το προσωπείο του και το περιεργάζεται. Μιλήσαμε και νωρίτερα για τον χορευτή Νικόλαο, στο κάτω διάζωμα, αριστερά από τον αυλητή Πρόνομο, ο οποίος φοράει το προσωπείο του Σατύρου –είπαμε πως αυτός δεν έχει καταλάβει ακόμη ότι τελείωσε η παράσταση– και το χαρακτηριστικό περίζωμα γύρω από την οσφύ. Από το περίζωμα αυτό κρέμεται ένα ομοίωμα φαλλού, χαρακτηριστικό εξάρτημα των Σατύρων στο σατυρικό δράμα, όπως και των κωμικών ηθοποιών στην Παλαιά Κωμωδία. Είπαμε ότι ο Νικόλαος εμφανίζεται να χορεύει αυτόν τον ζωηρό χορό του σατυρικού δράματος, τη σύκκινιν. Τέλος, στα αριστερά του Νικολάου, είναι καθισμένος ο θεατρικός συγγραφέας, αυτός που έγραψε το σατυρικό δράμα και ονομάζεται Δημήτριος. Θα δείτε ότι στο αριστερό χέρι του –αν προσέξετε– κρατάει τυλιγμένο έναν παπυρικό κύλινδρο (ένα βιβλίο), το οποίο προφανώς περιέχει το κείμενο του έργου.

Περισσότερες πληροφορίες, αν ενδιαφέρεστε, για το αγγείο του Προνόμου μπορείτε να βρείτε στη βιβλιογραφία που σας δίνεται για το μάθημα αυτό.



5.3 Μεταγενέστερες εξελίξεις στην τραγωδία. Επιβίωση του αρχαίου δράματος

V5.3.1 Η μεταγενέστερη τραγωδία (Α' μέρος): Συνθήκες, συγγραφείς, λογοτεχνικά περιεχόμενα (11')

<https://youtu.be/x3WW7F6yeA4>

απομαγνητοφώνηση Paronymius / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Σ' αυτήν την τελευταία ενότητα των μαθημάτων μας θα μιλήσουμε για τη μεταγενέστερη τραγωδία, τις συνθήκες υπό τις οποίες αναπτύχθηκε, τους κυριότερους συγγραφείς της και τα λογοτεχνικά περιεχόμενα. Αυτό που ίσως χαρακτηρίζει περισσότερο απ' όλα την τραγωδία, και του 4^{ου} αιώνα και μεταγενέστερων περιόδων, είναι ότι τα έργα την εποχή αυτή γράφονται λίγο-πολύ αναπόφευκτα κάτω από τη σκιά, τη βαριά σκιά, των τριών μεγάλων τραγικών του 5^{ου} αιώνα: του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Στους τραγικούς ποιητές αυτών των μεταγενέστερων περιόδων, 4^ο αιώνα και εξής, αποδίδουμε συνήθως τον άχαρο τίτλο «μετακλασικοί» συγγραφείς, τραγικοί συγγραφείς της μετακλασικής τραγωδίας. Αυτοί λοιπόν είναι δημιουργοί καταδικασμένοι, τρόπον τινά, να έρχονται μετά. Έρχονται μετά τον Αισχύλο, έρχονται μετά τον Σοφοκλή και μετά τον Ευριπίδη, έρχονται δηλαδή μετά τα μεγάλα τραγικά έργα του 5^{ου} αιώνα, τα οποία σχεδόν αμέσως είχαν κατακτήσει τον τίτλο του κλασικού και θεωρούνταν ήδη στην αρχαιότητα ο κανόνας, το υπόδειγμα, το πρότυπο με το οποίο ήταν αναγκασμένη να αναμετρηθεί οποιαδήποτε μεταγενέστερη τραγωδία.

Πότε ακριβώς καθιερώνεται αυτή η πρωτοκαθεδρία των τριών μεγάλων τραγικών; Η απάντηση είναι ότι αυτό συμβαίνει ήδη στο τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ. το αργότερο. Σκεφτείτε τι συμβαίνει στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη. Εκεί ο Διόνυσος κατεβαίνει στον Άδη για να φέρει στον Πάνω Κόσμο τον καλύτερο ποιητή, και οι τρεις επικρατέστεροι υποψήφιοι για τη διάκριση αυτή είναι ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής κι ο Ευριπίδης, παρόλο που ο Σοφοκλής, τελικά, δεν δέχεται να συμμετάσχει στον διαγωνισμό σαν καλόβολος άνθρωπος που είναι. Λίγες μόλις δεκαετίες αργότερα, ένας μαθητής του Αριστοτέλη, ο Ηρακλείδης, ο επονομαζόμενος Ποντικός, γράφει μία πραγματεία με τίτλο «Περὶ τῶν τριῶν τραγωδοποιῶν», χωρίς άλλη επεξήγηση, σαν να ήταν αυτονόητο ποιους τρεις τραγωδοποιούς εννοούσε, και προφανώς ήταν αυτονόητο ότι εννοούσε τους γνωστούς τρεις.

Η πρωτοκαθεδρία των τριών μεγάλων τραγικών εδραιώνεται ακόμη πιο ακλόνητα το έτος 386 π.Χ. Τι συμβαίνει το 386 π.Χ.; Συμβαίνει ότι εκείνη τη χρονιά εντάσσονται επίσημα στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων παραστάσεις *παλαιᾶς τραγωδίας*. Τι είναι η *παλαιά τραγωδία*; Είναι στην ουσία επαναλήψεις τραγωδιών του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, παρόλο που στην πράξη, όπως δείχνουν οι επιγραφές της περιόδου, ο τραγικός του οποίου τα έργα επιλέγονταν συνηθέστερα για τις επαναλήψεις αυτές ήταν ο Ευριπίδης. Όπως είπαμε και σε προηγούμενο μάθημα, ο Ευριπίδης ενδεχομένως να μην απόλαυσε



πολλές διονυσιακές νίκες όσο ήταν ζωντανός, αλλά έγινε τρομερά δημοφιλής μετά τον θάνατό του. Κρίμα που δεν ήταν εκεί για να το χαρεί.

Η πρωτοκαθεδρία των τριών μεγάλων τραγικών, για την οποία μιλήσαμε, αποκτά μόνιμη και περίβλεπτη επιβεβαίωση κάποια στιγμή μεταξύ των ετών 336 και 324 π.Χ. Δεν γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία, αλλά σ' αυτή την περίοδο ο Αθηναίος ρήτορας και πολιτικός Λυκούργος, για τον οποίο έχουμε ξαναμιλήσει, εισηγήθηκε να ανεγερθούν χάλκινοι ανδριάντες των τριών μεγάλων τραγικών στο Θέατρο του Διονύσου και επίσης να κατατεθούν επίσημα αντίγραφα των τραγωδιών τους στο κρατικό αρχείο, ώστε εφεξής να προστατεύονται τα δράματά τους από τυχόν παρεμβολές, προσθήκες, αλλοιώσεις των ηθοποιών. Αυτές οι δύο ενέργειες του Λυκούργου υποδεικνύουν, με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο, ότι αυτή την εποχή πλέον οι τρεις μεγάλοι τραγικοί του 5^{ου} αιώνα θεωρούνται πια εθνικό κεφάλαιο αδιαμφισβήτητο, που αξίζει να απομνημειωθεί και να προστατευτεί σαν πολιτιστική κληρονομιά.

Επανερχομαι λοιπόν σε αυτό που είπα προηγουμένως, ότι δηλαδή οι τραγωδοποιοί του 4^{ου} αιώνα, αλλά και μεταγενέστερων περιόδων, συνθέτουν τα έργα τους έχοντας επίγνωση ότι συναγωνίζονται τρεις κορυφαίους δραματουργούς, τους οποίους δύσκολα μπορεί να φτάσει κανείς, πόσο μάλλον να τους ξεπεράσει. Με άλλα λόγια, αυτοί οι μεταγενέστεροι – μετακλασικοί όπως τους είπαμε– δραματουργοί, είτε το θέλουν είτε όχι, παίζουν τον ρόλο του επιγόνου, του διαδόχου, εκείνου που έχει να διαχειριστεί το βάρος μιας μεγάλης κληρονομιάς. Πρόκειται για το συναίσθημα που έχει περιγράψει ο Αμερικανός θεωρητικός της λογοτεχνίας Harold Bloom με τον όρο «Το Άγχος της Επίδρασης» (The Anxiety of Influence). Όταν έρχεται κανείς αντιμέτωπος με τέτοιους ανυπέβλητους λογοτεχνικούς προδρόμους, έχει συνήθως δύο επιλογές: είτε να βαδίσει ταπεινά τον δρόμο που χάραξαν εκείνοι είτε να προσπαθήσει, λιγότερο ταπεινά, να χαράξει τον δικό του ξεχωριστό, ίσως και μοναχικό δρόμο. Την πρώτη επιλογή μπορούμε να την ονομάσουμε «κεντρομόλο επιλογή», δηλαδή ο μεταγενέστερος συγγραφέας, αυτός που έρχεται μετά, όπως είπαμε, περιστρέφεται γύρω από ένα νοητό κέντρο στο οποίο, βεβαίως, βρίσκεται ο μεγάλος λογοτεχνικός πρόδρομος – στην προκειμένη περίπτωση οι τρεις μεγάλοι τραγικοί.

Ένα παράδειγμα τέτοιας κεντρομόλου σχέσης με τον λογοτεχνικό κανόνα των τριών μεγάλων τραγικών βρίσκουμε στο έργο του Θεοδέκτα, ενός τραγικού ποιητή διόλου ασήμαντου, που έζησε και έδρασε τον 4^ο αιώνα. Σε ένα απόσπασμα από δράμα του Θεοδέκτα, τον τίτλο του οποίου δεν γνωρίζουμε, ο συγγραφέας παρουσιάζει έναν αγράμματο βοσκό, ο οποίος πασχίζει να περιγράψει ένα-ένα τα γράμματα μιας επιγραφής· και τα γράμματα αυτά απάρτιζαν το όνομα του Θησέα. Ο βοσκός δεν γνωρίζει τις ονομασίες των γραμμάτων –θήτα, ήτα, σίγμα κ.λπ.– κι έτσι αγωνίζεται να περιγράψει το σχήμα του: λέει, ας πούμε, το πρώτο γράμμα ήταν ένας κύκλος με μια κουκίδα στη μέση, το άλλο γράμμα ήταν ένας βόστρυχος κ.ο.κ. Είναι ένα χαριτωμένο απόσπασμα αυτό αλλά δεν είναι πρωτότυπο δημιούργημα του Θεοδέκτα. Την ίδια αυτή σκηνή με τον αγράμματο βοσκό, που πασχίζει να περιγράψει το σχήμα των γραμμάτων, την είχαν παρουσιάσει σε έργα τους, με παραπλήσιο τρόπο, τόσο ο τραγικός ποιητής Αγάθων, τελευταίες δεκαετίες του 5^{ου} αιώνα, όσο και ο μέγας Ευριπίδης. Έτσι ο Θεοδέκτας, επαναλαμβάνοντας αυτή τη σκηνή στη δική του τραγωδία, τι κάνει; Απλώς ομολογεί ουσιαστικά την οφειλή του προς τους δύο μεγάλους προδρόμους του· και δεν



επιχειρεί βεβαίως ούτε να τους ανταγωνιστεί ούτε, πολύ λιγότερο, να τους ξεπεράσει, απλώς τους αποδίδει φόρο τιμής.

Εκτός από την κεντρομόλο αυτή τάση υπάρχει και η αντίθετη τάση, που μπορούμε να την ονομάσουμε βεβαίως φυγόκεντρη. Παραδείγματα αυτής της φυγόκεντρης σχέσης με τον λογοτεχνικό κανόνα των τριών τραγικών βρίσκουμε σε άλλους δύο τραγικούς ποιητές του 4^{ου} αιώνα π.Χ.: τον Καρκίνο και τον Αστυδάμαντα. Να ξεκινήσουμε με τον Καρκίνο. Ο Καρκίνος έγραψε μία *Μήδεια*, στην οποία η ηρωίδα δεν σκότωνε τα παιδιά της· είναι δηλαδή ηλίου φαινότερον ότι ο Καρκίνος εδώ προσπαθεί, ίσως αλαζονικά, να ανταγωνιστεί τον Ευριπίδη, να αποκλίνει από το παράδειγμα της *Μήδειας* του Ευριπίδη, στην οποία, όπως όλοι ξέρουμε, η παιδοκτονία είναι το κορυφαίο σημείο της δράσης, και να χαράξει τον δικό του δραματουργικό δρόμο. Ο δεύτερος τώρα ποιητής που αποτελεί παράδειγμα αυτής της φυγόκεντρης τάσης, ο Αστυδάμας, συνέθεσε μία *Αντιγόνη*, στην οποία η *Αντιγόνη* και ο Αίμων δεν πέθαιναν –όπως γνωρίζουμε ότι συμβαίνει στο έργο του Σοφοκλή– αλλά επιζούσαν και μάλιστα αποκτούσαν κι ένα παιδί μαζί. Με άλλα λόγια, τόσο ο Καρκίνος όσο και ο Αστυδάμας, στα έργα τους αυτά, αναγνώριζαν υπονοουμένως την πρωτοκαθεδρία του Ευριπίδη και του Σοφοκλή αντίστοιχα –αφού με τα έργα εκείνων αντιπαρέβαλαν τις δικές τους εκδοχές αναπόφευκτα–, ταυτόχρονα όμως επιχειρούσαν αν όχι να αμφισβητήσουν την πρωτοκαθεδρία του Ευριπίδη και του Σοφοκλή, τουλάχιστον να δείξουν ότι υπήρχαν και εναλλακτικοί τρόποι για να αντιμετωπίσει κανείς δραματουργικά τον μύθο της *Μήδειας* ή της *Αντιγόνης*· έδειχναν δηλαδή ότι η *Μήδεια* του Ευριπίδη και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή δεν ήταν κατ' ανάγκην η τελευταία λέξη που μπορεί να ειπωθεί για τα θέματα αυτά.

Θα πρέπει να τονίσουμε, κλείνοντας αυτό το βίντεο, ότι εάν οι τραγικοί συγγραφείς του 4^{ου} αιώνα και μεταγενέστερων εποχών λειτουργούν, όπως είπαμε, σαν επίγονοι των μεγάλων τραγικών, αυτό δεν σημαίνει, σε καμία περίπτωση, ότι το έργο αυτών των ποιητών δεν έχει πρωτοτυπία ή ότι είναι δευτέρας κατηγορίας – κάθε άλλο. Γνωρίζουμε ότι τραγικοί ποιητές του 4^{ου} αιώνα σαν κι αυτούς που αναφέραμε (τον Καρκίνο, τον Αστυδάμαντα, αλλά και άλλοι ποιητές, όπως ο Χαιρήμων ή ο Θεοδέκτας) έχαιραν πολύ μεγάλης εκτίμησης στην εποχή τους. Ιδιαίτερα μάλιστα αυτό ισχύει στην περίπτωση του Αστυδάμαντα, για τον οποίο οι Αθηναίοι αποφάσισαν να ανεγείρουν στο Θέατρο του Διονύσου έναν ανδριάντα για να τον τιμήσουν – και μάλιστα το βάθρο αυτού του ανδριάντα σώζεται και σήμερα· αλλά και του Χαιρήμονα οι τραγωδίες –ο Χαιρήμων ήταν επίσης τραγικός του 4^{ου} αιώνα– παίζονταν ακόμα τον 2^ο αιώνα π.Χ. πλάι σε τραγωδίες του Ευριπίδη και μάλιστα κέρδιζαν και νίκες. Υπάρχει αναθηματική επιγραφή, των αρχών του 2^{ου} αιώνα, όπου δείχνει ότι ένας άγνωστος, κατά τα άλλα, ηθοποιός κέρδισε μία σειρά από νίκες ανεβάζοντας τραγωδίες ή πρωταγωνιστώντας σε τραγωδίες του Ευριπίδη και του Χαιρήμονα. Αλλά και του Καρκίνου η *Αερόπη* ήταν τόσο διάσημη, ώστε την αναφέρει αιώνες αργότερα, τον 1^ο αιώνα μ.Χ., ο Πλούταρχος, σαν ένα εξαιρετικό, λαμπρό δείγμα της τραγικής τέχνης.



V5.3.2 Η μεταγενέστερη τραγωδία (B' μέρος):

Ρήσος, Αλεξάνδρα, Εξαγωγή (16')

https://youtu.be/M_36FwkNh6g

απομαγνητοφώνηση eftihia / αντιπαραβολή MentekidisGiorgos

Θα μιλήσουμε σε αυτό το βίντεο για τραγικά έργα μεταγενέστερων περιόδων, τα οποία έτυχε να μας σωθούν είτε ακέραια είτε σε πολύ εκτενή αποσπάσματα. Μπήκα στον πειρασμό να επιγράψω αυτήν την ενότητα «Μεταγενέστερες τάσεις και εξελίξεις στην τραγωδία», αλλά συνειδητοποίησα ότι είναι πολύ δύσκολο –και μάλλον αδύνατο– να εντοπίσει κανείς τάσεις ή εξελίξεις στην τραγωδία του 4^{ου} αιώνα ή μεταγενέστερων περιόδων. Και ο λόγος είναι πολύ απλός: ως επί το πλείστον από τα έργα των τραγικών ποιητών του 4^{ου} και των κατοπινών αιώνων δεν μας έχουν σωθεί, όπως είπα, παρά αποσπάσματα τόσο πενιχρά, ώστε είναι αδύνατο με βάση αυτά να σχηματίσουμε μια γενική και αντιπροσωπευτική εικόνα για τη μορφή και την εξέλιξη του είδους σε μεταγενέστερες περιόδους. Από ολόκληρη αυτή την περίοδο της ιστορίας της αρχαίας τραγωδίας, δηλαδή από τις αρχές του 4^{ου} αιώνα και εξής, σώζονται μόνο δύο ακέραιες τραγωδίες, ενώ από μία τρίτη τραγωδία σώζονται εκτενή αποσπάσματα.

Το πρόβλημα εδώ, η ειρωνεία –αν θέλετε– της τύχης, είναι ότι και τα τρία αυτά έργα είναι εξαιρετικά ιδιόρρυθμα, είναι σχεδόν μοναδικά στο είδος τους και έτσι δεν μπορούν να μας δώσουν μια αντιπροσωπευτική εικόνα της τραγωδίας κατά τη λεγόμενη μετακλασική περίοδο. Τα έργα αυτά, όσο ιδιόρρυθμα και αν είναι, θα πρέπει να τα εξετάσουμε, θα πρέπει να πούμε εν πάση περιπτώσει λίγα λόγια για αυτά, αφού είναι τα μόνα που μας σώζονται.

Τα δύο έργα που μας σώζονται ακέραια είναι ο *Ρήσος* και η *Αλεξάνδρα*, ενώ η τραγωδία από την οποία είπα ότι μας σώζονται εκτενή αποσπάσματα είναι η *Εξαγωγή*, ενός Εβραίου δραματουργού, του Εζεκιήλ.

Θα ξεκινήσουμε από τον *Ρήσο*, που είναι το αρχαιότερο έργο από αυτά. Έχουμε ήδη αναφέρει σε προηγούμενο μάθημα ότι ο *Ρήσος* μας έχει παραδοθεί με το όνομα του Ευριπίδη στη χειρόγραφη παράδοση, αλλά είναι σχεδόν βέβαιο ότι δεν πρόκειται για δικό του έργο. Πώς έγινε τώρα αυτή η σύγχυση; Από αρχαίες πηγές γνωρίζουμε ότι ο Ευριπίδης είχε γράψει πράγματι ένα έργο με τον τίτλο *Ρήσος*, το οποίο όμως δεν μας έχει σωθεί· και προφανώς η ομοιότητα των τίτλων εξηγεί πώς έφτασε να θεωρηθεί έργο του Ευριπίδη ο σωζόμενος *Ρήσος*, ο οποίος εμφανίζει τόσο πολλές και τόσο κρίσιμες διαφορές από τα έργα του Ευριπίδη, το ύφος και τη δραματουργία τους, ώστε δεν μπορεί να είναι δικό του.

Όσον αφορά την πλοκή του έργου, ο *Ρήσος* βασίζεται ως επί το πλείστον στη δέκατη ραψωδία της *Ιλιάδας*. Στον *Ρήσο*, Έλληνες και Τρώες στέλνουν κατασκόπους ο ένας στο στρατόπεδο του άλλου, αλλά ο Τρωαδίτης κατάσκοπος Δόλων συλλαμβάνεται και εν τέλει θανατώνεται από τους Έλληνες κατασκόπους, που είναι ο Οδυσσέας και ο Διομήδης. Οι Έλληνες κατάσκοποι, πριν να σκοτώσουν τον Δόλωνα, φροντίζουν να του αποσπάσουν το σύνθημα του τρωικού στρατοπέδου και έτσι μπορούν να μπουν στο στρατόπεδο. Καθοδηγημένοι από τη θεά Αθηνά, η οποία τους προστατεύει, οι Έλληνες κατάσκοποι



βρίσκουν πού κοιμάται ο Ρήσος, ο βασιλιάς της Θράκης, που μόλις έχει φτάσει ως σύμμαχος του Έκτορα, και τον σκοτώνουν, διότι η Αθηνά τους έχει προειδοποιήσει πως αρκεί να μείνει ο Ρήσος μια μονάχα νύχτα στην Τροία, για να γίνει ανίκητος.

Ως τραγωδία ο *Ρήσος* είναι έργο ιδιόρρυθμο και παρουσιάζει πολλές και σημαντικές διαφορές, όπως είπα και πριν, από τα γνήσια δράματα του Ευριπίδη. Για παράδειγμα η γλώσσα, το ύφος, το μέτρο του έργου, η μετρική του σύσταση, αναμειγνύουν στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα πρωιμότερα έργα του Ευριπίδη με στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα έργα της τελευταίας περιόδου του Ευριπίδη. Αυτή είναι μία ανάμειξη που δείχνει πως το έργο δεν μπορεί να το έγραψε ο Ευριπίδης, αλλά κάποιος αρκετά μεταγενέστερος μιμητής του, ο οποίος γνώριζε το έργο του Ευριπίδη στο σύνολό του, αλλά δεν ενδιαφερόταν να μιμηθεί συγκεκριμένα τον πρώιμο Ευριπίδη ή τον ύστερο Ευριπίδη. Οι γλωσσικές και οι υφολογικές ιδιορρυθμίες του *Ρήσου* περιλαμβάνουν, για παράδειγμα, σπάνιες και εξεζητημένες λέξεις, πολλές από τις οποίες μάλιστα δεν τις βρίσκουμε σε κανέναν άλλο τραγικό ποιητή – ή καμιά φορά και σε κανένα άλλο ελληνικό κείμενο, αρχαίο ελληνικό κείμενο. Μάλιστα σε αρκετές περιπτώσεις ο συγγραφέας του *Ρήσου* σταχυολογεί τις πιο εκκεντρικές διατυπώσεις που μπορούσε να βρει στους τραγικούς του 5^{ου} αιώνα· μερικές φορές τις επανασυνδυάζει, έτσι ώστε να κατασκευάζει φανταχτερές και εξεζητημένες φράσεις. Το αποτέλεσμα είναι ότι σε μεγάλο βαθμό η γλώσσα και το ύφος του *Ρήσου* δίνουν την εντύπωση ενός μωσαϊκού πολύχρωμου, φανταχτερού, παράταιρου. Ενός μωσαϊκού που οι ψηφίδες του είναι διαλεγμένες από ετερόκλητες συχνά πηγές, όχι μόνο από τους τραγικούς συγγραφείς του 5^{ου} αιώνα (Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη), αλλά και από τον Όμηρο και από τον Αρχίλοχο και από τον Πίνδαρο, ακόμα και από τον Αριστοφάνη. Ο συγγραφέας του *Ρήσου* έχει επίσης αδυναμία στις σύντομες αλλά θεαματικές σκηνές. Για παράδειγμα, δεν διστάζει να βάλει στο έργο του μια σκηνή, στην οποία ο Χορός των Τρώων φρουρών ορμάει τρέχοντας μέσα στην ορχήστρα και κυνηγάει τον Οδυσσέα γύρω-γύρω. Τέτοιες σκηνές φρενήρους καταδίωξης δεν έχουμε στην τραγωδία του 5^{ου} αιώνα.

Γενικά η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα αποφεύγει την πολύ έντονη κίνηση. Αντιθέτως, τέτοιες σκηνές καταδίωξης βρίσκουμε στην κωμωδία του 5^{ου} αιώνα: ας πούμε, στους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη. Μία άλλη ιδιορρυθμία του *Ρήσου*, σε αντίθεση με όλες τις υπόλοιπες γνήσιες τραγωδίες του Ευριπίδη, είναι ότι χρειάζεται τέσσερις ηθοποιούς για να παιχθεί, όχι τρεις όπως οι υπόλοιπες τραγωδίες του Ευριπίδη· και μάλιστα ο τέταρτος ηθοποιός στον *Ρήσο* απαιτείται για να παιχθεί μία σκηνή στην οποία η Αθηνά –ο ηθοποιός που παίζει την Αθηνά– μεταμορφώνεται ενώπιον του κοινού σε Αφροδίτη, για να εξαπατήσει τον προστατευόμενο της Αφροδίτης, τον Πάρη. Εδώ έχουμε άλλη μία περίπτωση στην οποία ο *Ρήσος* λοξοδρομεί προς την κατεύθυνση της κωμωδίας, διότι περιπτώσεις στις οποίες ένας θεός μεταμορφώνεται σε άλλο θεό –όχι σε άλλο θνητό ή σε ζώο, αλλά σε άλλο θεό– δεν μαρτυρούνται πουθενά, ούτε στην τραγωδία ούτε γενικά στη σοβαρή λογοτεχνία των Ελλήνων· μαρτυρούνται μόνο, και πάλι σπάνια, στην κωμωδία. Οπότε με τη σκηνή της έντονης καταδίωξης που είδαμε πριν και με τη σκηνή της μεταμόρφωσης της μιας θεάς σε άλλη θεά, Αθηνά σε Αφροδίτη, έχουμε δύο δείγματα που υποδεικνύουν ότι ο *Ρήσος* είναι, ως έναν βαθμό τουλάχιστον, υβρίδιο μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας.



Αυτός ο υβριδικός χαρακτήρας του *Ρήσου*, που μας εμποδίζει να κατατάξουμε το έργο σε ένα μόνο δραματικό είδος, φαίνεται πως δεν είναι αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής του συγγραφέα, αλλά μάλλον δείγμα αναποφασιστικότητας εκ μέρους του. Άλλωστε, το έργο περιέχει πληθώρα από σφάλματα και ιδιορρυθμίες, που δείχνουν ότι ο δημιουργός του μάλλον δεν μπορούσε να ελέγξει ικανοποιητικά τα δραματουργικά μέσα του. Ας πούμε, αυτή η επί σκηνής μεταμόρφωση της Αθηνάς σε Αφροδίτη, που είδαμε προηγουμένως, είναι στην πραγματικότητα μια σκηνή αχρείαστη. Δεν προωθεί την πλοκή του έργου, δεν εξυπηρετεί τη δραματική οικονομία με οποιονδήποτε τρόπο και πιθανότατα βρίσκεται εκεί που βρίσκεται μόνο για σκοπούς πρόσκαιρου εντυπωσιασμού – είπαμε ότι στον δημιουργό του *Ρήσου* αρέσουν οι θεαματικές σκηνές. Εντούτοις, παρά τις αστοχίες του, ο συγγραφέας του *Ρήσου* φαίνεται πως ήταν πεπειραμένος θεατράνθρωπος, μπορεί να ήταν και επαγγελματίας ηθοποιός. Ήξερε να χειρίζεται επιδέξια τον δραματικό χώρο και χρόνο, ήξερε να δημιουργεί σύντομες – συχνά ασύνδετες – αλλά εντυπωσιακές σκηνές. Μπορεί ο *Ρήσος* να μην έχει τη στοχαστικότητα του Αισχύλου ή τις συναρπαστικές συγκρούσεις του Ευριπίδη, αλλά είναι πρωτίστως ενδιαφέρον θέαμα και σαν τέτοιο θα έλεγε κανείς ότι αξίζει την προσοχή μας.

Η επόμενη, μετά τον *Ρήσο*, μετακλασική τραγωδία που μας έχει σωθεί ακέραιη είναι η *Αλεξάνδρα*. Είναι ένα έργο που μας έχει παραδοθεί με το όνομα του τραγικού Λυκόφωνα, ενός σημαντικού τραγικού ποιητή από τη Χαλκίδα, αλλά είναι αβέβαιο, ή μάλλον απίθανο, ότι ο Λυκόφρων ήταν πραγματικά ο δημιουργός του έργου. Η *Αλεξάνδρα* ήταν γνωστή ήδη στην αρχαιότητα ως το *σκοτεινόν ποίημα*· και πράγματι είναι με μεγάλη διαφορά το πιο σκοτεινό, δηλαδή το πιο δυσνόητο, ποίημα που μας έχει παραδοθεί από ολόκληρη την ελληνική αρχαιότητα. Ο σκοτεινός και δυσνόητος χαρακτήρας του ποιήματος ταιριάζει βεβαίως με το θέμα του έργου. Στο έργο αυτό ένας αγγελιαφόρος μεταφέρει στον βασιλιά της Τροίας, τον Πρίαμο, τις προφητείες της μάντισσας Κασσάνδρας (η Κασσάνδρα είναι η Αλεξάνδρα του τίτλου). Και ο αγγελιαφόρος αυτός παραθέτει τα προφητικά λόγια της Κασσάνδρας επακριβώς. Με άλλα λόγια, η τραγωδία αυτή, η *Αλεξάνδρα*, είναι στην ουσία μια εκτενής αγγελική ρήση (μία είδηση που φέρνει ένας αγγελιαφόρος) και έχει έκταση χιλίων τετρακοσίων εβδομήντα τεσσάρων (1474) στίχων. Είναι δηλαδή με διαφορά η πιο μεγάλη αγγελική ρήση στην ιστορία του παγκόσμιου δράματος.

Ο συγγραφέας της *Αλεξάνδρας*, όποιος και αν ήταν, χρησιμοποιεί λεξιλόγιο τρομερά εξεζητημένο, ασύλληπτα εξεζητημένο, και πολύ συχνά μεταχειρίζεται λέξεις που δεν θα γνωρίζαμε καν τη σημασία τους, αν δεν τύχαινε να μας έχουν σωθεί και αρχαία σχόλια και ερμηνευτικά υπομνήματα για το ποίημα αυτό. Ήδη δηλαδή οι Αρχαίοι έβρισκαν το ποίημα αυτό τρομερά δύσκολο, γι' αυτό είχαν εκπονήσει και ειδικές μελέτες για το λεξιλόγιό του. Επίσης, ο συγγραφέας, πέρα από τις τρομερά σπάνιες λέξεις που χρησιμοποιεί, μεταχειρίζεται και εξεζητημένες περιφράσεις, αλληγορίες, αινιγματικές διατυπώσεις, ιστορικούς υπαινιγμούς με άκρως δυσεξακρίβωτη σημασία, νύξεις ελάχιστα γνωστές, εκδοχές διαφόρων μύθων κ.λπ.

Πιο συγκεκριμένα στην *Αλεξάνδρα*, η επώνυμη ηρωίδα, η Αλεξάνδρα ή Κασσάνδρα, παρουσιάζεται να προφητεύει την άλωση της Τροίας και να προφητεύει επίσης ότι θα τη βιάσει –την ίδια– ο Αίας ο Λοκρός, όπως πράγματι συμβαίνει στον μύθο. Λέει λοιπόν ότι οι θεοί, για να τιμωρήσουν την αποκρουστική αυτή πράξη του Αίαντα του Λοκρού, θα



εκδικηθούν ολόκληρο τον ελληνικό στόλο· και έτσι προετοιμάζει η Κασσάνδρα τη μεγάλη προφητική αφήγησή της, στην οποία θα περιγράψει τους νόστους των Ελλήνων πολεμάρχων, οι περισσότεροι από τους οποίους θα χαθούν στη θάλασσα. Παρόλο που θα καταστραφεί η Τροία, λέει η Κασσάνδρα προς το τέλος του έργου, το γένος των Τρώων ωστόσο δεν θα χαθεί, διότι ο τρωαδίτης Αινείας θα σπείρει, λέει, μια γενιά με ξεχωριστή ρώμη· και εδώ είναι προφανές ότι υπάρχει λογοπαίγνιο ανάμεσα στη λέξη ρώμη, δηλαδή ανδρεία και δύναμη, και στο όνομα της Ρώμης, της πόλης Ρώμης, την οποία ίδρυσε ο Αινείας. Και πράγματι, λίγο αργότερα η Κασσάνδρα προσθέτει ότι οι Ρωμαίοι θα κυριαρχήσουν σε στεριά και θάλασσα. Είναι προφανές λοιπόν ότι έχουμε μια προφητεία που έρχεται εδώ κατόπιν του γεγονότος, δηλαδή η *Αλεξάνδρα* γράφεται σε μία εποχή στην οποία η Ρώμη έχει ήδη γίνει παγκόσμια δύναμη· γι' αυτό και είπαμε προηγουμένως ότι το έργο είναι απίθανο να γράφτηκε από τον Λυκόφρονα τον Χαλκιδαίο, ο οποίος ήκμασε κατά το πρώτο μισό του 3^{ου} αιώνα π.Χ., δηλαδή σε μία εποχή στην οποία η Ρώμη δεν έχει, φυσικά, κυριαρχήσει στον κόσμο.

Εν πάση περιπτώσει το θέμα της ακριβούς χρονολόγησης του έργου δεν χρειάζεται να μας απασχολήσει εδώ. Θα προσθέσουμε μόνο, πριν να ολοκληρώσουμε την εξέταση της *Αλεξάνδρας*, ότι το δράμα αυτό φαίνεται εντελώς απίθανο να προοριζόταν για παράσταση στο θέατρο. Η πληθώρα των αινιγματικών διατυπώσεων, η πληθώρα των ιστορικών και μυθολογικών υπαινιγμών, οι δυσνόητες περιφράσεις, οι σπάνιες λέξεις, όλα αυτά δείχνουν ότι η *Αλεξάνδρα* γράφτηκε όχι για να παρασταθεί στη σκηνή αλλά για να διαβαστεί· και μάλιστα ίσως να διαβαστεί με τη βοήθεια, όπως είπαμε πριν, υπομνημάτων, ερμηνευτικών υπομνημάτων και εγχειριδίων.

Τέλος, να πούμε δυο λόγια για την *Εξαγωγή*. Αυτήν τη θρησκευτική τραγωδία, τη βιβλική τραγωδία, που έγραψε ο Εζεκιήλ. Δεν γνωρίζουμε τίποτα για τον Εζεκιήλ, υποθέτουμε ότι ήταν ένας εξελληνισμένος Εβραίος, αλλά άλλες πληροφορίες για το πρόσωπό του δεν έχουμε: ούτε πότε έζησε ούτε πού έζησε. Ίσως να έζησε λίγο πριν από τη γέννηση του Χριστού, ίσως να έζησε στην Αλεξάνδρεια, αλλά όλα αυτά είναι υποθέσεις. Από την *Εξαγωγή* του Εζεκιήλ μας σώζονται σήμερα δεκαεφτά (17) αποσπάσματα, τα οποία αντιστοιχούν σε διακόσιους εξήντα εννιά (269) στίχους. Όπως δείχνει ο τίτλος του έργου, η *Εξαγωγή* παρουσιάζει σε μορφή τραγικού δράματος την ιστορία της Εξόδου των Εβραίων από την Αίγυπτο. Η Έξοδος των Εβραίων είναι η «Εξαγωγή» του τίτλου. Είναι προφανές ότι ο Εζεκιήλ γνώριζε αρκετά καλά την κλασική ελληνική τραγωδία, αφού είναι σε θέση να συνθέτει κομψούς ιαμβικούς στίχους σε τραγικό ύφος, ενώ βρίσκουμε στο έργο του και περιπτώσεις στις οποίες ο Εζεκιήλ σκόπιμα και έξυπνα εισάγει στο έργο του υπαινιγμούς σε κορυφαίες τραγωδίες του 5^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, θυμόμαστε ότι όταν ο αιγυπτιακός στρατός καταδιώκει τον Μωυσή, ο Μωυσής χωρίζει την Ερυθρά Θάλασσα, τη διασχίζουν οι Εβραίοι και μετά, όταν επιχειρεί ο αιγυπτιακός στρατός να τους καταδιώξει, κλείνουν πάλι τα κύματα της θάλασσας και τους πνίγουν. Αυτό το επεισόδιο λοιπόν, την πανωλεθρία του αιγυπτιακού στρατού στην Ερυθρά Θάλασσα, την ανακοινώνει ένας Αιγύπτιος στρατιώτης που έτυχε να επιζήσει. Ενώ στη Βίβλο, στο βιβλίο της *Εξόδου*, λέγεται ότι κανένας από τους Αιγύπτιους δεν γλίτωσε· εδώ ο Εζεκιήλ βάζει έναν Αιγύπτιο στρατιώτη να γλιτώνει, για να μπορέσει να φέρει την τραγική είδηση. Τι μας θυμίζει αυτό; Αυτό μας θυμίζει τους *Πέρσες* του Αισχύλου, όπου



ένας Πέρσης στρατιώτης που επέζησε από την καταστροφή της Σαλαμίνας έρχεται στα Σούσα, για να ανακοινώσει την πανωλεθρία του περσικού στρατού.

Τέτοιες λοιπόν υπόγειες και ενδιαφέρουσες διασυνδέσεις μπορεί να διαπιστώσει κανείς στην *Εξαγωγή*. Διασυνδέσεις εννοώ με την κλασική τραγωδία. Δεν μπορούμε να αποφανθούμε με βεβαιότητα εάν η *Εξαγωγή* προοριζόταν για θεατρική παράσταση ή μόνο για ανάγνωση. Αν και εδώ –σε αντίθεση με ό,τι είδαμε σχετικά με την *Αλεξάνδρα*– υπάρχουν ενδείξεις που παραπέμπουν σε συγγραφέα ο οποίος μάλλον έγραφε για τη σκηνή του θεάτρου και όχι για το αναγνωστήριο και μάλιστα ίσως απευθυνόταν σε θεατρικό κοινό εξελληνισμένων Ιουδαίων.

V5.3.3 Η μεταγενέστερη τραγωδία (Γ' μέρος):

Η διεθνοποίηση του δράματος (11')

https://youtu.be/QVbgOD9Q_Ec

απομαγνητοφώνηση krasisi / αντιπαραβολή Asimonia

Στο προηγούμενο βίντεο αναφερθήκαμε σε τρεις «μετακλασικές» (να τις πούμε έτσι) τραγωδίες, οι οποίες είναι σχεδόν βέβαιο ότι συντέθηκαν ή παραστάθηκαν για μη αθηναϊκό ακροατήριο. Όπως είδαμε η *Αλεξάνδρα*, είναι έργο της εποχής της Ρωμαιοκρατίας και φιλοδοξεί, καθώς φαίνεται, να εκτιμηθεί από τους υπηκόους της ρωμαϊκής εξουσίας γενικά, παρά από τους πολίτες της Αθήνας ειδικά. Η *Εξαγωγή* του Εζεκιήλ είναι μία τραγωδία που, καθώς είδαμε, προοριζόταν πιθανότατα για κοινό/ακροατήριο εξελληνισμένων Εβραίων. Τέλος, για τον *Ρήσο*, έχει υποστηριχθεί (από τον υποφαινόμενο) ότι παραστάθηκε όχι στην Αθήνα, αλλά μάλλον στη Μακεδονία, κάποια στιγμή τον 4^ο αιώνα.

Τα αναφέρω όλα αυτά για να τονίσω ότι, από τον 4^ο αιώνα και μετά, η τραγωδία μπαίνει σε μία τροχιά διεθνοποίησης, μπαίνει σε μία εποχή στην οποία το δράμα εξαπλώνεται πέρα από τα όρια της Αττικής, για να γίνει μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης με τεράστια αίγλη και με διεθνή προβολή – αυτό είναι κάτι που το έχουμε αναφέρει ήδη, όταν μιλούσαμε για τον Μένανδρο, αλλά ισχύει όχι μόνο για τον Μένανδρο και τη Νέα Κωμωδία, ισχύει –όπως βλέπουμε τώρα– και για την τραγωδία. Ασφαλώς, έχουμε και στον 5^ο αιώνα ήδη περιπτώσεις Αθηναίων τραγικών που προσκαλούνται να παρουσιάσουν τα έργα τους εκτός Αθηνών – ας πούμε: ο Αισχύλος παρουσιάζει τραγωδίες του στη Σικελία, ο Ευριπίδης παρουσιάζει τραγωδίες του στη Μακεδονία, στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου. Ωστόσο, ακόμη κι έτσι, τον 5^ο αιώνα, το αθηναϊκό θέατρο, παρά την πανελλήνια –ενδεχομένως– ακτινοβολία του, αποτελεί ακόμη κατεξοχήν αθηναϊκό προϊόν· ακόμη και όταν τυχαίνει να παρουσιάζεται εκτός Αθηνών. Θέλω να πω ότι ο 5^{ος} αιώνας ήταν μια εποχή στην οποία θέατρο γραφόταν ακόμη κυρίως από Αθηναίους δραματουργούς και παιζόταν ακόμη κυρίως από Αθηναίους ηθοποιούς. Αντίθετα, αυτή η κατάσταση αντιστρέφεται τον 4^ο αιώνα και αργότερα, όταν το δράμα και, κυρίως, η τραγωδία αρχίζει να διαρρηγνύει τους δεσμούς με την Αθήνα και να μετασηματίζεται σταδιακά σε καλλιτεχνικό γεγονός διεθνούς εμβέλειας. Αυτή την περίοδο έχουμε πλέον παραστάσεις δράματος όχι μόνο στην ηπειρωτική Ελλάδα, αλλά και στην Κάτω



Ιταλία και στη Σικελία, και στις περιοχές γύρω από τη Μαύρη Θάλασσα, και στη Μέση Ανατολή, και αλλού. Και ενώ, όπως είδαμε, κατά τον 5^ο αιώνα η Αθήνα ήταν σχεδόν αποκλειστικά η κοιτίδα των ηθοποιών της τραγωδίας (ή τουλάχιστον των πιο διακεκριμένων ηθοποιών), από τον 4^ο αιώνα και μετά αρχίζουν να ανέρχονται στο καλλιτεχνικό στερέωμα ηθοποιοί που δεν κατάγονται από την Αθήνα, αλλά από άλλες περιοχές. Ας πούμε: ο Αριστόδημος (που τον είδαμε νωρίτερα ως πρέσβη μεταξύ Φιλίππου και Αθήνας) κατάγεται από το Μεταπόντιο στη Μεγάλη Ελλάδα· ο Νεοπτόλεμος (επίσης πρέσβης μεταξύ Φιλίππου και Αθήνας) κατάγεται από τη Σκύρο (αν και έχει πολιτογραφηθεί Αθηναίος), ο Πώλος (ένας τρίτος μεγάλος ηθοποιός που δεν τον έχουμε αναφέρει) κατάγεται από την Αίγινα. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει επίσης και με τους θεατρικούς συγγραφείς. Ενώ –ας πούμε– από τον 5^ο αιώνα γνωρίζουμε μόνο τέσσερα (4) ονόματα δραματουργών με καταγωγή εκτός Αθηνών, τον 4^ο αιώνα οι γνωστοί μας δραματουργοί που προέρχονται από πόλεις εκτός της Αθήνας είναι τουλάχιστον δέκα (10) – δέκα γνωρίζουμε εμείς, μπορεί να ήταν και περισσότεροι.

Διατυπώνεται συχνά η άποψη ότι μία από τις εξελίξεις που σημάδεψαν την τραγωδία του 4^{ου} αιώνα και μεταγενέστερων εποχών είναι η σταδιακή παρακμή του Χορού. Ακούμε συχνά ότι ο Χορός της τραγωδίας αποσπάστηκε από τη δράση του έργου, έπαψε πια να είναι οργανικό τμήμα της τραγωδίας και κατέληξε να γίνει περιφερειακό, σχεδόν διακοσμητικό στοιχείο, χωρίς άμεση σχέση με την πλοκή του έργου. Η άποψη αυτή βασίζεται πρωτίστως σε όσα γράφει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, όταν παραπονιέται ότι οι σύγχρονοί του τραγικοί ποιητές χρησιμοποιούν –λέει– «εμβόλιμα» άσματα, δηλαδή χορικά τα οποία περιείχαν γενικότητες και έτσι μπορούσαν να ταιριάξουν λίγο-πολύ σε οποιαδήποτε δραματικά συμφραζόμενα. Με άλλα λόγια, αυτά τα εμβόλιμα ήταν άσματα που θα μπορούσαν να επαναληφθούν από το ένα έργο στο άλλο, καθώς δεν είχαν ιδιαίτερη σχέση με την πλοκή ούτε του ενός έργου ούτε του άλλου. Είδαμε σε προηγούμενο μάθημα, όταν μιλούσαμε για τη Νέα Κωμωδία και τον Μένανδρο, ότι στους παπύρους που παραδίδουν κωμωδίες του Μενάνδρου συναντούμε την ένδειξη ΧΟΡΟΥ (ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ) εκεί που θα περιμέναμε να βρούμε ένα πλήρες χορικό άσμα. Όπως είδαμε, αυτό πιθανότατα σημαίνει –τουλάχιστον στην περίπτωση του Μενάνδρου– ότι ο Χορός εκεί εκτελούσε ένα μουσικοχορευτικό νούμερο (ένα ιντερλούδιο) που δεν το έγραφε ο θεατρικός συγγραφέας ο ίδιος για το συγκεκριμένο έργο, αλλά το είχε ο Χορός έτοιμο στο ρεπερτόριό του – ήταν ένα νούμερο (ένα ιντερλούδιο) που προφανώς δεν είχε σχέση με τα διαδραματιζόμενα στο έργο και λειτουργούσε απλώς σαν διάλειμμα.

Συνέβη άραγε κάτι ανάλογο στην τραγωδία; Μήπως τα παράπονα του Αριστοτέλη για τα εμβόλιμα άσματα αφήνουν να διαφανεί μια γενικότερη τάση της τραγωδίας να περιθωριοποιήσει τον Χορό, να τον καταστήσει περιφερειακό στοιχείο της παράστασης; Φαίνεται ότι στο ερώτημα αυτό η απάντηση πρέπει να είναι αρνητική. Γνωρίζουμε τίτλους μετακλασικών τραγωδιών που υποδεικνύουν ότι ο Χορός πρέπει να αποτελούσε σημαντικό, ουσιώδες και αναπόσπαστο τμήμα των έργων αυτών. Γνωρίζουμε, ας πούμε, ότι ο Κλεοφών έγραψε έργο με τίτλο *Βάκχες*, ο Δικαιογένης έγραψε έργο με τίτλο *Κύπριοι*, ο Μοσχίων έγραψε έργο με τίτλο *Φεραίοι*. Προσέξτε, ότι οι τίτλοι όλων αυτών των έργων είναι στον πληθυντικό· γιατί στον πληθυντικό; Διότι πιθανότατα παραπέμπουν στον Χορό του έργου: όπως –ας πούμε– ο τίτλος *Βάκχες* του Ευριπίδη παραπέμπει στον Χορό Βακχών, ή ο τίτλος



Αχαρνείς του Αριστοφάνη παραπέμπει στον Χορό των Αχαρνέων, ή ο τίτλος *Χοηφόροι* του Αισχύλου παραπέμπει στον Χορό των Χοηφόρων. Άλλωστε, είπαμε πριν ότι η μοναδική τραγωδία που μας έχει σωθεί ακέραιη από τον 4^ο αιώνα είναι ο *Ρήσος*, και ο *Ρήσος*, αναμφισβήτητα, διαθέτει Χορό απολύτως ενεργό και απολύτως ενσωματωμένο στη δράση του έργου: τα μέλη του Χορού –ας πούμε– ειδοποιούν τον Έκτορα ότι οι Έλληνες ίσως ετοιμάζουν απόδραση· τα μέλη του Χορού κυνηγούν τον κατάσκοπο Οδυσσέα κ.λπ. – δηλαδή είναι κάθε άλλο παρά αδρανής ο Χορός του *Ρήσου*.

Είναι αλήθεια ότι σώζονται σήμερα ελάχιστα παπυρικά σπαράγματα που παραδίδουν κείμενα τραγωδιών, από τα οποία κείμενα όμως έχουν αφαιρεθεί οι χορικές ωδές (τα χορικά τραγούδια) και έχουν αντικατασταθεί από την ένδειξη (έχετε μαντέψει πλέον ποια ένδειξη) ΧΟΡΟΥ ή ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ. Ας πούμε: Ο πάπυρος, που παραδίδει τα πενιχρά σωζόμενα αποσπάσματα από μια τραγωδία του Αστυδάμαντα, με τίτλο *Έκτωρ*. Στον πάπυρο αυτόν, αντί να βρούμε το κείμενο της χορικής ωδής που υποθέτουμε ότι θα τραγουδούσε ο Χορός, βρίσκουμε την ένδειξη ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ. Το ότι παραλείπεται το άσμα του Χορού από τον πάπυρο, τι σημαίνει; Σημαίνει αυτομάτως ότι ο Αστυδάμας δεν έκανε τον κόπο να συνθέσει το άσμα; Όχι, δεν σημαίνει αυτομάτως αυτό, παρόλο που είναι μία πιθανότητα. Υπάρχουν όμως και άλλες πιθανότητες (και άλλες πιθανές εξηγήσεις). Ας πούμε: ο πάπυρος αυτός μπορεί να σώζει μία συντομευμένη και απλουστευμένη εκδοχή του έργου του Αστυδάμαντα, ας πούμε, μία εκδοχή που μπορεί να προοριζόταν για παραστάσεις ενός περιοδούντος θιάσου. Σε αυτή την περίπτωση, ο θιάσος δεν θα κουβαλούσε μαζί του και ολόκληρο Χορό από 15 άτομα· πιθανότατα θα υπολόγιζε ότι μπορούσε να χρησιμοποιήσει, να αξιοποιήσει, τοπικούς Χορούς· Χορούς που θα έβρισκε δηλαδή στις περιοχές στις οποίες έδινε παραστάσεις. Και, βέβαια, οι τοπικοί αυτοί Χοροί δεν ήταν αυτονόητο ότι ήταν επαρκώς ασκημένοι ή επαρκώς ταλαντούχοι, ώστε να ερμηνεύσουν τις απαιτητικές χορικές ωδές που θα συνέθετε ένας σπουδαίος συγγραφέας σαν τον Αστυδάμαντα. Οπότε, σε αυτή την περίπτωση, ίσως οι τοπικοί Χοροί επιτρεπόταν να εκτελούν εμβόλιμα άσματα, όπως λέει ο Αριστοτέλης, δηλαδή άσματα που δεν είχαν σχέση με το περιεχόμενο του έργου, αλλά –όπως είπαμε πριν– μπορούσαν να επαναλαμβάνονται από το ένα έργο στο άλλο και αναμφίβολα ανήκαν στο ρεπερτόριο αυτών των τοπικών χορικών συνόλων και μπορούσαν να εκτελεστούν χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία.

Με άλλα λόγια, όταν βρίσκουμε παπύρους με κείμενα τραγωδιών από τα οποία παραλείπονται τα χορικά άσματα ή αντικαθίστανται από την ένδειξη ΧΟΡΟΥ ή ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ, αυτό δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι ο Χορός στα έργα αυτά ήταν ανύπαρκτος, ούτε και σημαίνει, βεβαίως, ότι τον 4^ο αιώνα ο Χορός περιθωριοποιείται. Αντιθέτως, αυτό μπορεί να σημαίνει ότι τον 4^ο αιώνα (και αργότερα φυσικά) η τραγωδία διεθνοποιείται, δηλαδή ότι οι τραγωδίες (οι συγγραφείς των τραγωδιών) πρέπει πλέον να λαμβάνουν υπόψη την πιθανότητα μιας θεατρικής περιοδείας και, επομένως, την πιθανότητα ότι ενδέχεται να χρησιμοποιηθούν χορικά σύνολα προερχόμενα από τους κατά τόπους σταθμούς της περιοδείας. Η παράλειψη λοιπόν των χορικών, στις περιπτώσεις αυτές, δεν είναι ένδειξη παρακμής του Χορού· είναι πολύ πιθανό να είναι ένδειξη μιας διαφορετικής ακμής, μίας ακμής που οδηγεί –όπως είπαμε– στη διεθνοποίηση της τραγωδίας κατά τον 4^ο και μεταγενέστερους αιώνες.



V5.3.4 Η επιβίωση του αρχαίου δράματος (Α΄ μέρος):

Νεότερη και σύγχρονη σκηνική πρόσληψη (14΄)

<https://youtu.be/JBIRHhnYhZo>

απομαγνητοφώνηση Lemonia9 / αντιπαράβολή Asimonia

Σε αυτό το προτελευταίο βίντεο των μαθημάτων μας, θα μιλήσουμε για την επιβίωση του αρχαίου δράματος και συγκεκριμένα για τη σκηνική πρόσληψή του στο νεότερο και σύγχρονο θέατρο· διότι το αρχαίο δράμα δεν έσβησε με το τέλος της αρχαιότητας. Τα έργα των αρχαίων δραματουργών, είτε αυτούσια είτε σε επιλεγμένα αποσπάσματα, εξακολούθησαν να παριστάνονται στο θέατρο, να απαγγέλλονται σε δημόσιες ή ιδιωτικές συγκεντρώσεις, να διαβάζονται κατ' ιδίαν και να διδάσκονται σε σχολεία σχεδόν αδιάκοπα. Μάλιστα, η Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, το λεγόμενο Βυζάντιο, δεν έχασε ποτέ την επαφή με το αρχαίο δράμα, αν και, βεβαίως, η επαφή αυτή περιοριζόταν στα ίδια τα κείμενα ως αναγνώσματα και δεν μετουσιώθηκε ποτέ –όσο γνωρίζουμε– σε σκηνική πράξη (διότι, ως γνωστόν, το θέατρο στο Βυζάντιο ήταν δραστηριότητα περιθωριακή και περιοριζόταν σε ταπεινές μορφές θεάτρου, όπως ο μίμος).

Η Δυτική Ευρώπη ανακαλύπτει ξανά το αρχαίο δράμα κατά την περίοδο της Αναγέννησης, όταν οι Ευρωπαίοι λόγιοι αρχίζουν να ασχολούνται με τα σωζόμενα δραματικά κείμενα, ενώ στην ύστερη Αναγέννηση εμφανίζονται και οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις, οι πρώτες σκηνικές πραγματώσεις αρχαίων τραγικών κειμένων. Η πρώτη αρχαία τραγωδία που παραστάθηκε ολοκληρωμένη και σε δημόσιο χώρο στη νεότερη Ευρώπη ήταν ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, που παρουσιάστηκε στο Teatro Olimpico (στο Θέατρο του Ολύμπου) [εικ. 01:44] στη Βιτσέντζα της Ιταλίας. Ξέρουμε μάλιστα και την ακριβή ημερομηνία: 3 Μαρτίου του 1585.

Είδαμε όμως σε προηγούμενα μαθήματα ότι και η όπερα, αυτό το κατεξοχήν ευρωπαϊκό είδος μουσικού θεάτρου, γεννήθηκε από την επιθυμία ορισμένων λογίων να ανασυνθέσουν τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος έτσι όπως τις φαντάζονταν οι ίδιοι. Ανασύνθεση του αρχαίου δράματος, λοιπόν, προσπαθούσαν να κάνουν οι άνθρωποι που δημιούργησαν τελικά την όπερα. Είναι αυτό που λέμε «ένα ευτυχές ατύχημα».

Στον 20^ό αιώνα οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας γίνονται πλέον σταθερό μέρος του ρεπερτορίου μεγάλων θιάσων. Διάσημοι σκηνοθέτες αποφασίζουν να αναμετρηθούν με τις σοβαρές και πολυάριθμες προκλήσεις του αρχαίου δράματος, επενδύοντας βεβαίως στο κείμενο των τραγικών με τις δικές τους αισθητικές θέσεις και αναζητήσεις.

Δεν είναι δυνατόν, στο πλαίσιο αυτού του μαθήματος, να απαριθμήσουμε έστω και τις πιο σημαντικές περιπτώσεις σκηνικής πρόσληψης του αρχαίου δράματος στη νεότερη εποχή. Αξίζει ίσως να αναφέρουμε, εντελώς δειγματοληπτικά, δύο-τρεις. Μπορούμε να ξεκινήσουμε με την περίφημη παράσταση του *Οιδίποδος Τυράννου*, το 1910, σε σκηνοθεσία του μεγάλου Αυστριακού σκηνοθέτη Μαξ Ράινχαρτ (Max Reinhardt). Μια παράσταση που, όπως βλέπετε στην εικόνα [εικ. 03:19] της οθόνης σας, χρησιμοποίησε ογκώδη και επιβλητικά σκηνικά, μεγάλο πλήθος ηθοποιών και κομπάρσων και έντεχνους φωτισμούς.



Ορόσημο στην ιστορία των σύγχρονων παραστάσεων αρχαίου δράματος αποτελεί, βεβαίως, και η *Ορέστεια* [εικ. 03:42], η πολύ νεότερη από τον Reinhardt *Ορέστεια*, του Πίτερ Χολ (Peter Hall). Μια παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου της Βρετανίας το 1981. Στην ιστορική αυτή παράσταση, ο Peter Hall επιχείρησε να ανασυνθέσει ορισμένα από τα παραστασιακά συμφραζόμενα του αρχαίου θεάτρου, ας πούμε: χρησιμοποίησε μόνο άντρες ηθοποιούς, έβαλε τους άντρες αυτούς ηθοποιούς να φορούν μάσκες, προσωπεία, έδωσε σημαίνοντα ρόλο στον Χορό. Και βλέπετε ήδη στην οθόνη σας [εικ. 04:13] μια φωτογραφία από την παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου, σε σκηνοθεσία του Peter Hall.

Στους αντίποδες σχεδόν της παράστασης του Hall, η Γαλλίδα σκηνοθέτιδα Αριάν Μνουσκίν (Ariane Mnouchkine) [εικ. 04:26] και ο θίασός της (Το Θέατρο του Ήλιου, Théâtre du Soleil) έδωσαν το 1990 μια θεατρική διασκευή του μύθου των Ατρείδων με τον τίτλο *Les Atrides* (Οι Ατρείδες). Φωτογραφία από την παράσταση αυτή βλέπετε στην οθόνη σας. *Οι Ατρείδες* της Mnouchkine αποκλίνουν ηθελημένα από τα κλασικά πρότυπα της αρχαίας τραγωδίας, καθώς ενσωματώνουν επιρροές από ξένες, μη ελληνικές και μη κλασικίζουσες παραδόσεις. Ας πούμε, ενσωματώνουν επιρροές από την παράδοση του ιαπωνικού θεάτρου Καμπούκι, ενσωματώνουν επιρροές από το Καθακάλι, το παραδοσιακό χορόδραμα της νότιας Ινδίας.

Η διασκευή της Mnouchkine προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις. Ορισμένοι κριτικοί την επαίνεσαν για τη δύναμη και την τόλμη με την οποία αναδείκνυε τον άγριο δαιμονικό κόσμο της αρχαίας τραγωδίας, καθώς και τα πρωτόγονα πάθη που αναδύονται από τους τραγικούς μύθους. Άλλοι πάλι αντέδρασαν αρνητικά, απογοητευμένοι από τον απροκάλυπτα *θεατρικό*, δηλαδή τεχνητό, χαρακτήρα του θεάματος.

Στην Ελλάδα θα δούμε κάποιες λιγότερο γνωστές πλευρές της σύγχρονης σκηνικής πρόσληψης του αρχαίου δράματος. Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα έχουμε ήδη από το 1867, όταν ανέβηκε στο ρωμαϊκό Ωδείο του Ηρώδου του Αττικού –ξέρουμε όλοι ότι βρίσκεται στη νοτιοδυτική πλευρά της αθηναϊκής Ακρόπολης– παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή σε παραγωγή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η μετάφραση είχε γίνει από τον γνωστό λογοτέχνη, αρχαιολόγο και διπλωμάτη Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, ενώ τη μουσική – και είναι εντελώς αξιοσημείωτο αυτό– την είχε συνθέσει ο τρομερά διάσημος Γερμανός συνθέτης Φέλιξ Μέντελσον (Felix Mendelssohn Bartholdy) – είναι πασίγνωστος, έργα του παίζονται και σήμερα.

Ωστόσο, η αρχαία τραγωδία αρχίζει να παριστάνεται συστηματικότερα στις ελληνικές σκηνές από τα τέλη του 19^{ου}, αρχές του 20^{ου} αιώνα και μετά. Ας πούμε, στις αρχές Νοεμβρίου του 1903 το τότε Βασιλικό Θέατρο (το μετέπειτα Εθνικό Θέατρο) ανεβάζει την *Ορέστεια* του Αισχύλου σε μετάφραση του Γεωργίου Σωτηριάδη και σε σκηνοθεσία του Θωμά Οικονόμου. Σημειωτέον ότι ο Θωμάς Οικονόμου ήταν από τα πρώτα στελέχη του Εθνικού Θεάτρου και από τους πρώτους δασκάλους της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου, είναι δηλαδή μία ιστορική μορφή. Η παράσταση αυτή της *Ορέστειας* είχε όλες τις προϋποθέσεις να αποτελέσει θεατρικό γεγονός. Μάλιστα, στην πρεμιέρα του έργου η διάσημη πρωταγωνίστρια του θεάτρου, Μαρίκα Κοτοπούλη, διάβασε δημοσίως το ποίημα του Κωστή Παλαμά «Το Χαίρε της Τραγωδίας», το οποίο είχε γραφτεί ειδικά για την περίπτωση. Η εποχή, ωστόσο, εκείνη ήταν εποχή εντονότατης, σφοδρής γλωσσικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στους δημοτικιστές και σε όσους υποστήριζαν την επιστροφή στην αρχαίζουσα γλώσσα. Η



γλώσσα της μετάφρασης που είχε κάνει ο Σωτηριάδης δεν ήταν δημοτική –ήταν μία ήπια, θα λέγαμε, εκδοχή της καθαρεύουσας–, ωστόσο, προκάλεσε τη βιαιότατη αντίδραση του καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών, Γεωργίου Μιστριώτη, ο οποίος ήταν φανατικός υπέρμαχος της αρχαϊζουσας γλώσσας και θεωρούσε αδιανόητη ύβρη το να παριστάνεται αρχαία τραγωδία σε μετάφραση, ακόμη κι αν αυτή η μετάφραση είναι σε ήπια καθαρεύουσα. Ο Μιστριώτης παρακίνησε τους φοιτητές του σε διαδηλώσεις, συλλαλητήρια και ταραχές, οι οποίες οδήγησαν σε συμπλοκές των διαδηλωτών με τον στρατό. Η κατάσταση αυτή είχε τραγικά αποτελέσματα: δύο νεκροί και επτά τραυματίες. Τα επεισόδια αυτά έμειναν γνωστά στην ιστορία ως τα «Ορεστειακά».

Μετά τον Θωμά Οικονόμου, οι προσπάθειες για θεατρική αναβίωση του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα συνεχίστηκαν με δύο, επίσης σημαντικούς, σκηνοθέτες του Εθνικού Θεάτρου: τον Φώτο Πολίτη και τον Δημήτρη Ροντήρη, που ήταν και οι δύο μαθητές του Αυστριακού σκηνοθέτη Max Reinhardt (τον είδαμε παραπάνω). Η επίδραση των σκηνοθεσιών και της σκηνοθετικής μεθόδου του Reinhardt είναι εμφανής τόσο στον Φώτο Πολίτη, όσο και στον Δημήτρη Ροντήρη, όπως για παράδειγμα οι μεγάλες σκηνές πλήθους που έστηνε ο Reinhardt. Μπορούμε να δούμε [εικ. 09:13] μια άλλη φωτογραφία, πάλι από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Reinhardt, το 1910. Βλέπουμε και πάλι εδώ το επιβλητικό πλήθος που χρησιμοποιούσε ο Reinhardt στις σκηνοθεσίες του. Αυτές, λοιπόν, οι σκηνές πλήθους αντικατοπτρίζονται και στη σκηνοθεσία ή σε κάποιες από τις σκηνοθεσίες του Φώτου Πολίτη. Δείτε, ας πούμε [εικ. 09:35] αυτή τη φωτογραφία από τον *Οιδίποδα Τύραννο* που σκηνοθέτησε ο Φώτος Πολίτης για το Εθνικό Θέατρο το 1919 (εννέα χρόνια μετά τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Reinhardt).

Παρόμοιες απηχήσεις του Reinhardt θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει και στις σκηνοθεσίες του Ροντήρη· ίσως πιο έντονα εκεί, διότι ο Ροντήρης, εκτός από όλα τα άλλα, δανείστηκε από τον Reinhardt και την τεχνική του *Sprechchor*. Τι είναι το **Sprechchor**; Στις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας του Ροντήρη, ο Χορός των έργων δεν τραγουδούσε, αλλά απήγγελλε ρυθμικά και σε απόλυτο συντονισμό το κείμενο των χορικών. Μπορούμε να δούμε και να ακούσουμε ένα δείγμα αυτής της τεχνικής του *Sprechchor*, έτσι όπως αποτυπώθηκε στην παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία φυσικά του Ροντήρη, η οποία μαγνητοσκοπήθηκε από το BBC το 1962. Ένα απόσπασμα αυτής της παράστασης μπορούμε να ακούσουμε τώρα [ηχητικό απόσπασμα 10:38].

Μια διαφορετικού τύπου απόπειρα για την αναβίωση του αρχαίου δράματος οφείλεται στον ποιητή Άγγελο Σικελιανό και στην Αμερικανίδα σύζυγό του, την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού. Οι Σικελιανοί διοργάνωσαν τις πρώτες Δελφικές Εορτές στο πλαίσιο ενός ευρύτερου οράματός τους για την αναβίωση της «δελφικής ιδέας». Αυτή ήταν μία σχεδόν μεταφυσική σύλληψη του Σικελιανού, που θα οδηγούσε –υποτίθεται– με επίκεντρο τους Δελφούς, τον άλλοτε «ομφαλό της Γης», σε μία παγκόσμια συναδέλφωση, σε μία παγκόσμια ένωση πνευματική, με άξονα την αρμονική συμβίωση και την ψυχική λύτρωση όλης της ανθρωπότητας. Στο πλαίσιο, λοιπόν, των πρώτων Δελφικών Εορτών του Σικελιανού, 9 Μαΐου του 1927, παραστάθηκε στο θέατρο των Δελφών ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου –βλέπουμε εδώ [εικ. 11:45] ένα στιγμιότυπο στην οθόνη μας–, σε μετάφραση του ποιητή Γιάννη Γρυπάρη. Η μετάφραση του Γρυπάρη ήταν, βεβαίως, σε δημοτική γλώσσα η οποία σήμερα μοιάζει ακραία, ευτυχώς όμως δεν προκάλεσε αντιδράσεις, όπως στην περίπτωση των Ορεστειακών



και του Μιστριώτη. Αντίθετα, η ανταπόκριση, τόσο του κοινού όσο και των κριτικών, ήταν ενθουσιώδης, παρόλο που ο Σικελιανός –και είναι αξιοσημείωτο αυτό– χρησιμοποίησε για την παράσταση αυτή σχεδόν αποκλειστικά ερασιτέχνες ηθοποιούς.

Από τις μεταγενέστερες ελληνικές παραστάσεις αρχαίου δράματος, που είναι βεβαίως εξαιρετικά πολυάριθμες, αξίζει να ξεχωρίσουμε δύο: τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, σε σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν, το 1959, και τους *Πέρσες* του Αισχύλου, πάλι σε σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν, το 1965. Μπορούμε να δούμε διαδοχικά [εικ. 12:39] ένα φωτογραφικό στιγμιότυπο από τους *Όρνιθες* του '59 και [εικ. 12:45] στη συνέχεια ένα άλλο φωτογραφικό στιγμιότυπο από τους *Πέρσες* του Αισχύλου (και τα δύο έργα σε σκηνοθεσία του Κουν). Στις δύο αυτές παραστάσεις ο Κουν επιστράτευσε μερικούς από τους εκλεκτότερους καλλιτέχνες που διέθετε η Ελλάδα. Στους *Όρνιθες* [βίντεο 13:00] τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν του Γιάννη Τσαρούχη, η μουσική ήταν του Μάνου Χατζιδάκι και η χορογραφία ήταν της Ραλλούς Μάνου. Ως γνωστόν, η πρεμιέρα των *Όρνιθων* στις 29 Αυγούστου του 1959 προκάλεσε σκάνδαλο. Το κοινό αντέδρασε οργισμένα όταν, σε μία σκηνή του έργου, ένας αριστοφανικός ιερέας εμφανιζόταν με τα ρούχα και την ψαλμωδία ενός σύγχρονου ιερέα της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Αυτό θεωρήθηκε βλασφημία, και το αποτέλεσμα ήταν ο τότε Υπουργός Προεδρίας, Κωνσταντίνος Τσάτσος, ο μετέπειτα Πρόεδρος της Δημοκρατίας, να διατάξει τη ματαίωση της παράστασης. Καλύτερη τύχη είχε, έξι χρόνια αργότερα, η παράσταση των *Περσών*· πάλι σε σκηνοθεσία του Κουν, όπως είπαμε, πάλι σε σκηνικά και κοστούμια του Τσαρούχη, ενώ αυτή τη φορά τη μουσική την είχε γράψει ο μεγάλος Γιάννης Χρήστου. Αυτή τη φορά [βίντεο 13:54] το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ήταν όχι απλώς ανεπίληπτο, αλλά μνημειώδες, όπως μπορείτε να διαπιστώσετε και από το μικρό απόσπασμα από παράσταση των *Περσών* που βλέπετε στην οθόνη σας.

V5.3.5 Η επιβίωση του αρχαίου δράματος (Β' μέρος): Νεότερη και σύγχρονη λογοτεχνική πρόσληψη (16')

<https://youtu.be/Amv8X-SWXJs>

απομαγνητοφώνηση *krasisi* / αντιπαραβολή *Mirella*

Μιλήσαμε στο προηγούμενο βίντεο για μερικές από τις νεότερες και σύγχρονες σκηνικές αναβιώσεις του αρχαίου δράματος. Εδώ, θα πρέπει να τονίσουμε ότι το αρχαίο δράμα δεν επιβίωσε μόνο επί της σκηνής στη νεότερη εποχή. Επιβίωσε και επηρέασε βαθύτατα τη θεατρική γραφή – και όχι μόνο στη νεότερη εποχή, αλλά ήδη στην αρχαιότητα· και μέχρι τις μέρες μας. Είδαμε σε προηγούμενο μάθημα πως ήδη τον 4^ο αιώνα π.Χ. οι τραγικοί συγγραφείς έγραφαν κάτω από τη βαριά σκιά των μεγάλων τραγικών ποιητών του 5^{ου} αιώνα. Αλλά και αργότερα, στη Ρώμη, οι τραγικοί ποιητές της λεγόμενης δημοκρατικής περιόδου (της *res publica*), αλλά και πιο μετά ο Σενέκας, στην αυτοκρατορική περίοδο, δημιουργούν τη ρωμαϊκή τραγωδία βασισμένοι στα πρότυπα των μεγάλων Ελλήνων τραγικών, όπως αντιστοίχως ο Πλαύτος και ο Τερέντιος είχαν δημιουργήσει τη ρωμαϊκή κωμωδία βασισμένοι



στα πρότυπα των Ελλήνων ποιητών της Νέας Κωμωδίας του Μενάνδρου, του Διφίλου και άλλων.

Στο Βυζάντιο, το έντεχνο θέατρο εξαφανίζεται από τη σκηνή – στην οποία σκηνή απομένουν μόνο οι λαϊκές παραστάσεις των μίμων, που μάλιστα υφίστανται διωγμούς από την Εκκλησία. Στην Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία (στο Βυζάντιο) –όπως είπαμε νωρίτερα–, το αρχαίο δράμα γίνεται υλικό κυρίως για φιλολογική μελέτη, για υπομνηματισμό, για διδασκαλία. Ωστόσο, η μελέτη του αρχαίου δράματος στο Βυζάντιο έδωσε τουλάχιστον ένα ιδιόρρυθμο προϊόν. Το ιδιόρρυθμο αυτό προϊόν που προέκυψε από την ενασχόληση των Βυζαντινών με το αρχαίο δράμα είναι το έργο *Χριστός Πάσχων*. Ο *Χριστός Πάσχων* είναι ένα έργο που παρουσιάζει το Πάθος του Χριστού (τη Σταύρωση και την Ανάσταση) υπό μορφή αρχαίας τραγωδίας. Και όχι μόνο αυτό: ο άγνωστος συγγραφέας του έργου έχει σταχυολογήσει πάμπολλους στίχους από διάφορες αρχαίες τραγωδίες (σχεδόν όλες του Ευριπίδη), τους έχει επανασυνδυάσει/τροποποιήσει έτσι ώστε να προσαρμόζονται στα χριστιανικά συμφραζόμενα του έργου του. Με τον τρόπο αυτόν, ο χριστιανός συγγραφέας καθυποτάσσει το ελληνικό πνεύμα (δηλαδή το μη χριστιανικό πνεύμα) και το θέτει στην υπηρεσία του χριστιανικού δόγματος.

Μακρινός –πολύ μακρινός– απόγονος του *Χριστού Πάσχοντος*, αλλά και έργο πολύ ανώτερο από την άποψη της λογοτεχνικής ποιότητας, είναι η τραγωδία *Σαμψών Αγωνιστής* του Τζον Μίλτον (του ποιητή που είναι πιο γνωστός για το έργο του *Χαμένος Παράδεισος*). Ο *Σαμψών Αγωνιστής* του Μίλτον γράφεται το 1671, και παρουσιάζει τη γνωστή βιβλική ιστορία του Σαμψών μέσα από το πρίσμα της αρχαίας τραγωδίας, δηλαδή το έργο είναι γραμμένο με το ύφος και τη δομή της αρχαίας τραγωδίας αλλά και με βαθιά γνώση των θεωρητικών προβληματισμών γύρω από την τραγωδία, κυρίως όπως αυτοί διατυπώνονται στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη και στους αναγεννησιακούς μελετητές του έργου του Αριστοτέλη.

Γενικότερα, η εποχή του νεοκλασικισμού στην Ευρώπη είναι μια εποχή ανανεωμένου ενδιαφέροντος για την αρχαία ελληνική δραματολογία. Στη μετάπλαση αρχαίων δραμάτων για τη θεατρική σκηνή της εποχής τους διακρίθηκαν πρωτίστως οι Γάλλοι δραματουργοί, και ιδιαίτερα ο Κορνήλιος (ο Pierre Corneille)³² και ο Ρακίνας (ο Jean Racine), οι οποίοι συνέθεσαν τραγωδίες που σε μεγάλο βαθμό διασκευάζουν ή ξαναγράφουν κλασικά δράματα του Σοφοκλή, του Ευριπίδη ή του Σενέκα. Ιδιαίτερα ο Ρακίνας, στους προλόγους των έντυπων εκδόσεων των δραμάτων του, φροντίζει πολύ σχολαστικά να τεκμηριώσει τη φιλολογική ακρίβεια των έργων του, παραθέτοντας αρχαίες πηγές, συζητώντας με εμβριθεία τις εκδοχές των αρχαίων δραματουργών αλλά και αποκρύπτοντας, έντεχνα, τις νεότερες πηγές από τις οποίες έχει αντλήσει υλικό ο ίδιος – ας πούμε, έχει αντλήσει υλικό από πρόσφατες διασκευές αρχαίων τραγωδιών που τις είχαν κάνει σύγχρονοί του δραματουργοί, αλλά αυτό το αποκρύπτει ο Ρακίνας· επιμένει στις αρχαίες πηγές του, εμμένοντας σε αυτή την επιθυμία να αποδείξει ότι τα έργα του μένουν πιστά στο πνεύμα της αρχαιότητας. Μάλιστα εδώ, έρχεται, κατά κάποιον τρόπο, σε αντίθεση με τα θεατρικά έργα του άλλου μεγάλου δραματουργού της Γαλλίας, του Κορνήλιου (του Pierre Corneille), ο οποίος στις δικές του διασκευές αρχαίων δραμάτων δεν δίσταζε να διορθώσει τα υποτιθέμενα

³² Γνωστός και ως Κορνέιγ



σφάλματα των αρχαίων δραματουργών και να παρουσιάσει μια βελτιωμένη –σύμφωνα με τα κριτήρια του ίδιου– εκδοχή του έργου.

Αυτό που κάνει ο Corneille δεν θα πρέπει να το δούμε σαν γελοία ματαιοδοξία, κάθε άλλο. Τόσο ο Corneille όσο και ο Racine ζουν σε μια εποχή έντονου πνευματικού αναβρασμού· ενός αναβρασμού που εκφράζεται κυρίως με την περιβόητη *Querelle des anciens et des modernes*, δηλαδή τη «Διένεξη μεταξύ αρχαίων και συγχρόνων». Τι ήταν αυτή η Διένεξη (η *Querelle*); Ήταν μια πανευρωπαϊκή πνευματική διαμάχη, που αφορούσε βασικά το ερώτημα, αν είναι δυνατόν να ξεπεραστούν τα αρχαία πρότυπα, ή –να το πούμε αλλιώς– αν υπάρχουν σύγχρονα (της εποχής) επιτεύγματα (λογοτεχνικά ή άλλα) που μπορούν να συγκριθούν με τα επιτεύγματα των αρχαίων. Στη Διένεξη αυτή ο Ρακίνας πήρε το μέρος των αρχαίων, ενώ ο Κορνήλιος πήρε το μέρος των συγχρόνων. Αυτό δεν έχει πολλή σημασία, αυτό που έχει σημασία και ενδιαφέρον εδώ είναι βεβαίως να δούμε, να συνειδητοποιήσουμε, ότι το αρχαίο δράμα, ένα είδος που είχε γεννηθεί και ακμάσει 2.000 χρόνια νωρίτερα, ήταν σε θέση να τροφοδοτήσει μία διαμάχη η οποία δεν αφορούσε την αρχαιότητα, αλλά αφορούσε τον αγώνα και την αγωνία της νεότερης Ευρώπης να συγκροτήσει την πνευματική ταυτότητά της.

Την κεντρική του αυτή θέση στις ευρωπαϊκές πνευματικές εξελίξεις θα τη διατηρήσει το αρχαίο δράμα και τους επόμενους αιώνες. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της θέσης αυτής του αρχαίου δράματος είναι το κίνημα του Ρομαντισμού. Υπάρχει μία διαδεδομένη παρεξήγηση ότι δήθεν ο Ρομαντισμός εχθρευόταν και αντιστρατευόταν καθετί που είχε σχέση με την αρχαιότητα και το κλασικό παρελθόν· αυτό είναι λάθος. Στην πραγματικότητα οι ρομαντικοί ποιητές και συγγραφείς ήταν οι πιο φλογεροί αρχαιολάτρες. Για παράδειγμα, ο Ιταλός Βιτόριο Αλφιέρι, που έγραψε τα έργα του στις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα, χρησιμοποίησε τα αρχαιόθεμα δράματά του –που είχαν τίτλους όπως *Πολυνείκης* και *Αγαμέμνων* κ.λπ.– σαν μέσο για να εκφράσει τα επαναστατικά μηνύματά του ενάντια σε κάθε μορφής τυραννίας και δεσποτισμού. Ο Άγγλος Πέρσι Σέλλεϊ (*Percy Shelley*), που ήταν επίσης ανένδοτος πολέμιος της τυραννίας σε όλες της τις μορφές, γράφει το 1820 ένα έργο με τίτλο: *Προμηθέας Λυόμενος* (*Prometheus Unbound*). Στο έργο αυτό, αντίθετα από ό,τι συνέβαινε στο ομότιτλο δράμα του Αισχύλου (χαμένο σήμερα), ο Προμηθέας δεν συμφιλιωνόταν με τον τύραννο Δία, αλλά απεργαζόταν την πτώση και τη συντριβή του. Την επόμενη χρονιά, το 1821, τη χρονιά που ξεσπά η Ελληνική Επανάσταση, ο Shelley γράφει ένα δεύτερο αρχαιόθεμο δράμα, με τίτλο *Ελλάς* (*Hellas*), στο οποίο εμπνέεται από τους Πέρσες του Αισχύλου, και παρουσιάζει την –ελπιζόμενη τότε– ήττα των Οθωμανών από την πλευρά των ίδιων των Οθωμανών, όπως ο Αισχύλος είχε παρουσιάσει στους Πέρσες την ήττα των Περσών στη Σαλαμίνα από την περσική πλευρά. Ας πούμε, το έργο του Shelley διαδραματίζεται στο σεράι του σουλτάνου Μαχμούτ στην Κωνσταντινούπολη – όπως το έργο του Αισχύλου διαδραματιζόταν στα περσικά ανάκτορα στα Σούσα. Ο σουλτάνος Μαχμούτ βλέπει ένα ανησυχητικό προφητικό όνειρο, στο οποίο εμφανίζεται το φάντασμα ενός προγόνου του – όπως στους Πέρσες του Αισχύλου η βασίλισσα [των Περσών] έβλεπε ένα επίσης ανησυχητικό όνειρο, ενώ το φάντασμα του Δαρείου αναδυόταν από τον Κάτω Κόσμο για να προφητέψει δεινά για τους Πέρσες.

Στον σύγχρονό μας κόσμο, στον κόσμο του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα, το αρχαίο δράμα εξακολουθεί να γονιμοποιεί τη θεατρική και γενικότερα τη λογοτεχνική γραφή, αλλά και



αξιοποιείται ακόμη ως προκεχωρημένο φυλάκιο –θα λέγαμε– για την αναμέτρησή μας με μια πλειάδα σύγχρονων προβληματισμών. Στις αρχές του 20^{ού} αιώνα –όπως είναι γνωστό–, ο Ζίγκμουντ Φρόυντ (Sigmund Freud) χρησιμοποιεί τον μύθο του Οιδίποδα για να θεμελιώσει τη βασική ψυχαναλυτική αρχή του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Λίγο αργότερα ο μαθητής του Φρόυντ, ο Καρλ Γιουνγκ (Carl Jung), χρησιμοποιεί τον μύθο της Ηλέκτρας, για να εισαγάγει τη δική του έννοια του «συμπλέγματος της Ηλέκτρας», που είναι –λίγο-πολύ– το θηλυκό ισοδύναμο του οιδιπόδειου συμπλέγματος – το «σύμπλεγμα της Ηλέκτρας»: το νεαρό κορίτσι αναπτύσσει αισθήματα σεξουαλικής έλξης προς τον πατέρα και αντιστοίχως αισθήματα σεξουαλικού ανταγωνισμού προς τη μητέρα. Εδώ, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι μια δεκαετία νωρίτερα περίπου από τον Γιουνγκ, το 1903, ο Γερμανός θεατρικός συγγραφέας Ούγκο φον Χόφμανσταλ (Hugo von Hofmannsthal) είχε παρουσιάσει ένα έργο με τίτλο *Ηλέκτρα* (το οποίο έγινε αργότερα λιμπρέτο για την περίφημη όπερα *Ηλέκτρα* του Ρίχαρντ Στράους), και στο έργο του Hofmannsthal η Ηλέκτρα (η πρωταγωνίστρια) ήταν φανερό ότι έτρεφε αισθήματα ερωτικής έλξης για τον απόντα Αγαμέμνονα – δηλαδή, κατά κάποιον τρόπο, ο θεατρικός συγγραφέας είχε προλάβει τον ψυχαναλυτή, τον Καρλ Γιουνγκ. (Εννοείται, ότι οι ψυχαναλυτές –ο Φρόυντ, ο Γιουνγκ και οι άλλοι– γνώριζαν το έργο του Hofmannsthal).

Μερικά χρόνια αργότερα, το 1931, το «σύμπλεγμα της Ηλέκτρας» το αξιοποιεί, καθ' υπερβολήν μάλιστα, ο Ευγένιος Ο'Νηλ στην τριλογία του *Το Πένθος Ταιριάζει στην Ηλέκτρα*. Η τριλογία του Ο'Νηλ φιλοδοξούσε να αποτελέσει ένα είδος αμερικανικής *Ορέστειας*, που εκτυλισσόταν όχι στη μακρινή εποχή του τρωικού μύθου, αλλά στην εποχή του Αμερικανικού Εμφυλίου Πολέμου. Στο έργο αυτό, η Λαβίνια, που είναι η «Ηλέκτρα» του έργου, είναι ερωτευμένη με τον πατέρα της, τον στρατηγό Έζρα Μάννον, και μισεί τη μητέρα της, την Κριστίν (την «Κλυταιμνήστρα», ας πούμε), καθώς και τον εραστή της μητέρας της, τον Άνταμ (τον «Αίγισθο», αν θέλετε). Παράλληλα, η Λαβίνια παρακινεί τον αδελφό της τον Όριν («Ορέστη») να πάρει εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα τους (ο οποίος θάνατος προήλθε, φυσικά, από την Κριστίν, όπως ο θάνατος του Αγαμέμνονα προέρχεται από την Κλυταιμνήστρα). Τέλος, τον μύθο της Ηλέκτρας και του Ορέστη τον χρησιμοποιεί –μεταξύ πολλών άλλων– και ο Ζαν Πωλ Σαρτρ στο έργο του *Οι Μύγες*, το 1943, στο οποίο συνθέτει ένα θεατρικό –να το πούμε έτσι– μανιφέστο του Υπαρξισμού, αυτού του φιλοσοφικού κινήματος που ο ίδιος ο Σαρτρ, μαζί με άλλους, θεμελίωσε και διέδωσε στην Ευρώπη κατά το δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα.

Εκτός από τον μύθο του Ορέστη και της Ηλέκτρας, ιδιαίτερα δημοφιλής υπήρξε και ο μύθος του Οιδίποδα στη θεατρική γραφή του 20^{ού} αιώνα. Συγγραφείς όπως ο Ζαν Κοκτώ στη *Διαβολική Μηχανή*, το 1934, ή όπως ο Ζαν Ανούιγ στο έργο *Οιδίπους ή ο Κουτσός Βασιλιάς*, του 1978, ή ο Στήβεν Μπέρκοφ στο έργο του *Greek* (μεταφράστηκε στα ελληνικά: *Σαν Έλληνας*), το 1980, ή, πιο μετά, η Rita Dove στο έργο *Το Σκοτεινότερο Πρόσωπο της Γης* (*The Darker Face of the Earth*), 1994. Όλοι αυτοί αναμετριοούνται με τον μύθο του Οιδίποδα, κυρίως στη σοφόκλεια εκδοχή του, και τον μεταφυτεύουν άλλοτε στην παρηκμασμένη Αγγλία της θατσερικής περιόδου (αυτό το κάνει ο Μπέρκοφ) και άλλοτε στον προεμφυλιακό Αμερικάνικο Νότο (αυτό το κάνει η Rita Dove), για να σχολιάσουν σύγχρονα πολιτικά ζητήματα και για να εμπλακούν σε σύγχρονες ιδεολογικές διαμάχες.



Τον αρχαίο τραγικό μύθο (του Αίαντα, του Φιλοκτήτη, της Μήδειας κ.λπ.) χρησιμοποιούν επίσης και συγγραφείς της πρώην Ανατολικής Γερμανίας, όπως ο Χάινερ Μύλλερ και η Κρίστα Βολφ, για να εκφράσουν την απογοήτευση και τη δυσπιστία που αναδύονται ως κυρίαρχα συναισθήματα μετά την κατάρρευση του ανατολικού μπλοκ. Τον αρχαίο τραγικό μύθο χρησιμοποιεί και ο Κουβανός θεατρικός συγγραφέας Χοσέ Τριάνα στο έργο του *Η Μήδεια στον καθρέφτη* (Medea en el Espejo), του 1960, όπου πραγματεύεται θέματα φυλετικών σχέσεων και διακρίσεων. Τον αρχαίο τραγικό μύθο χρησιμοποιεί και η Γαλλίδα φεμινίστρια συγγραφέας Ελέν Σιζού, στο έργο της *Η Επίορκη πόλη ή το ξύπνημα των Ερινύων*, το 1993, όπου το πρόβλημα του χυμένου αίματος –που θυμόμαστε ότι προβάλλει ο Αισχύλος στην *Ορέστεια*– τίθεται εκ νέου στα καινούργια ιστορικά συμφραζόμενα ενός σκανδάλου που είχε συνταράξει τη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1980, όταν αποκαλύφθηκε ότι αίμα μολυσμένο με τον ιό HIV είχε μεταγγιστεί σε αιμοφιλικούς ασθενείς.

Αυτή την απarıθμηση σύγχρονων θεατρικών και λογοτεχνικών έργων που επιλέγουν να αναμετρηθούν με τον αρχαίο τραγικό μύθο θα μπορούσαμε να τη συνεχίσουμε για πάρα πολύ ακόμα. Θα έλεγα, μάλιστα, ότι απαιτείται ένα ειδικό μάθημα πολλών εβδομάδων, για να δώσουμε έστω και μια στοιχειωδώς αντιπροσωπευτική επισκόπηση των ποικίλων τρόπων με τους οποίους το αρχαίο δράμα επιβιώνει στη λογοτεχνία και στη θεατρική γραφή της σύγχρονης εποχής. Από όλη αυτή τη δειγματοληπτική συζήτηση, αν αξίζει να συγκρατήσει κανείς κάτι, είναι το εξής: ότι το αρχαίο δράμα, και ιδίως η αρχαία τραγωδία, εξακολουθούν –και θα εξακολουθούν για πολύ ακόμη, από ό,τι φαίνεται– να γονιμοποιούν επαναγραφές και διασκευές που μας υποχρεώνουν να δούμε τον ίδιο τον εαυτό μας με διαφορετική ματιά, που μας υποχρεώνουν να αμφισβητήσουμε την ίδια την ταυτότητά μας, να την αναθεωρήσουμε και, γιατί όχι, να την επανασυγκροτήσουμε και να την ξαναθεμελιώσουμε σε νέες βάσεις, μέσα από το πρίσμα θεατρικών έργων που γράφτηκαν πάνω από δύο χιλιετίες πριν από την εποχή μας. _

