

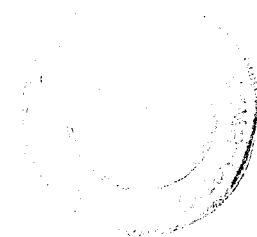
ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΧΩΡΟΧΡΟΝΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ  
ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

5

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ Μ. Μ. Ε.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ



ΧΡΟΧΡΟΝΙΚΟΣ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ  
ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Μια διαχρονική μελέτη (472 π.Χ. - 1953 μ.Χ.) πάνω στη σχέση θέατρο - Κοινό, όπως αυτή οργανώθηκε, λειτούργησε και μεταβλήθηκε στην Ευρώπη παράλληλα με τις άλλες ιστορικές, πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές εξελίξεις.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Υποβλήθηκε στο  
ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ  
ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ (ΤΡΙΜΕΛΗΣ) ΕΠΙΤΡΟΠΗ

- α) Επιβλέπων καθ/της: Γιάγκος Ανδρεάδης
- β) Μέλος: καθ/τρια Κούλα Κασσιμάτη
- γ) Μέλος: καθ/της Γιώργος Βέλτοος

Αθήνα 14.6.91



### Τυπογραφικές διευκολύνσεις

Για τα παρατιθέμενα αποσπάσματα, τα οποία εμφανίζονται με διαφορετικό τύπο γραμμάτων, ακολουθήθηκε πιστά η ορθογραφία, η σύνταξη και, γενικά, το γλωσσικό ιδίωμα της πρωτότυπης έκδοσης.

Για την παρουσίαση πεδίων από αρχαία κείμενα (όχι σε μετάφραση) χρησιμοποιήθηκε το πολυτονικό σύστημα γραφής.

Οι τίτλοι των εξεταζομένων δραμάτων και τα ονόματα των ιστορικών-πραγματικών προσώπων αναγράφονται στη μητρική τους γλώσσα. Αντίθετα, τα ονόματα των φανταστικών προσώπων-Ηρώων αναγράφονται στην κοινά αποδεκτή ελληνική μετάφρασή τους.

Για το υπόλοιπο μέρος της εργασίας οι τυπογραφικές διορθώσεις έγιναν με ευθύνη του γραφείου dash ο.ε.

## ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ "ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ"

Στο πεδίο αυτό μεταφέρω το σχετικό με τις "Κύριες υποθέσεις εργασίας" απόσπασμα από την "Αναλυτική πρόταση έρευνάς" μου -από την οποία εκκίνησε η παρούσα διδακτορική διατριβή, σύμφωνα με την έγκριση που έτυχε από την (τότε) "ΠΑΝΤΕΙΟ Α.Σ.Π.Ε.", στις 8 Ιουνίου 1988- εμπλουτισμένο πάντως με σκέψεις που με απασχόλησαν κατά την πρόοδο της εργασίας.

### **ΚΥΡΙΕΣ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:**

α) Η σχέση θέατρο - Κοινό πραγματώνεται (και πραγματώθηκε) άπειρες φορές. Όμως κάθε μία φορά η ιδιαίτερη και συγκεκριμένη πραγμάτωσή της, μορφή και ουσία, είναι μοναδική και ανεπανάληπτη. Πρόκειται για τη Χ παράσταση, που παρουσιάζεται στο Ψ Κοινό, μέσα στον Ω Χωροχρόνο. Αυτή η σύμπτωση των μερών Χ, Ψ, Ω, είναι αδύνατο να επαναληφθεί.

β) Η σχέση αποτελεί μια ολότητα. Ορίζεται ακριβώς στον Χρόνο (διακρίνεται από μια αρχή, παρουσιάζει μια εξέλιξη, ολοκληρώνεται σε ένα τέλος), φέρει κάποια στοιχεία κληροδοτημένα από προγενέστερα συμβάντα ή σχέσεις, και κληροδοτεί με τη σειρά της στοιχεία σε επερχόμενα (εν τω γίνεσθαι) γεγονότα ή σχέσεις.

γ) Στην ουσία της η σχέση δεν είναι παρά η διαδικασία μέσα από την οποία το προϊόν του δημιουργού (ή των δημιουργών, κατά περίπτωση), δηλαδή το δημιούργημα, μέσα στον ορισμένο Χωροχρόνο απευθύνει ερεθίσματα (αισθητικά-Μορφής και νοητικά-Περιεχομένου) προς το ορισμένο Κοινό-αποδέκτη.

δ) Η στάση του Κοινού στη σχέση (μάλιστα όχι μονάχα κατά την πραγματοποίησή της αλλά και πριν ή και μετά την ολοκλήρωσή της) δεν είναι παθητική, γιατί: i) έχει πάντα τη δυνατότητα της αντίδρασης (να μη συμμετέχει στη σχέση ή να τη διακόψει, έστω αποχωρώντας-αδιαφορώντας). Υπάρχει, έτσι, ελευθερία επιλογής στο Κοινό για τη στάση που θα κρατήσει, τον ρόλο που θα παίξει στη σχέση, και ii) το Κοινό αποτελείται από κοινωνικά μέλη της ίδιας κοινωνίας που ανήκει και ο δημιουργός (αρχαίοι Έλληνες στην κλασική Αθήνα και Αισχύλος ή Αριστοφάνης), και, άραγε, προβληματίζεται με τα ίδια γεγονότα όπως ο δημιουργός, βιώνουν παράλληλα την ίδια πραγματικότητα, υφίστανται την ίδια εξουσία ή τις ανάγκες. Ακόμα και στη σύγχρονη πραγμάτωση της σχέσης (εποχή της κοινωνικής κινητικότητας) το δημιούργημα συνδέει δημιουργό και Κοινό ως προϊόν του δημιουργού-μέλους (οποτεδήποτε) της Κοινωνίας των ανθρώπων, που απευθύνεται -και μάλιστα μεταφερόμενο από ένα μεσολαβητή καλλιτέχνη, ο οποίος επεμβαίνει (συνήθως) και παραποιεί τους κώδικες, προσαρμόζοντάς τους στους σύγχρονους- μέσα από τη σχέση στα συμμετέχοντα μέλη της ίδιας Πανανθρώπινης κοινωνίας, δηλαδή στο Διεθνές κοινό.

ε) Ο Κοινωνικός χώρος επεμβαίνει στη σχέση και τη διαμορφώνει είτε μέσα από τον δημιουργό-μέλος του ή μέσα από το Κοινό-μέλη του ή και άμεσα δια των θεσμών που αναφέρονται και προσδιορίζουν τη θέση της σχέσης στο πλέγμα των κοινωνικών λειτουργιών.

στ) Ο δημιουργός παίρνοντας ερεθίσματα (τις πρώτες ύλες) από το φυσικό και κοινωνικό του περιβάλλον, τον Χωροχρόνο δηλαδή, παράγει το προϊόν της δουλειάς του, το δημιούργημα, και το προσφέρει μέσα από τη σχέση στο Κοινό-αγορά. Όπως, όμως, το Κοινό του δημιουργού ανήκει στο ίδιο περιβάλλον απ' όπου ο ίδιος δέχθηκε τα ερεθίσματα, και στο οποίο ανήκει και ο ίδιος, και, ακόμα, στο οποίο προσφέρει το δημιούργημα-προϊόν του, επενεργεί ο δημιουργός πάνω στο Κοινό-αγορά, δηλαδή πάνω στο ίδιο του το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον. Δημιουργείται έτσι ένα τρίγωνο συνεχούς ροής που ορίζεται από το Κοινό-περιβάλλον, προς τον δημιουργό-δέκτη και πομπό. Ταυτόχρονα, το δημιούργημα ρέει προς το Κοινό-δέκτη και πομπό (ως πομπός μεταβιβάζει ερεθίσματα προς τον δημιουργό, ως δέκτης λαμβάνει τα ερεθίσματα που το δημιούργημα μεταφέρει).

ζ) Αυτό το τρίγωνο (Κοινό - δημιουργός - δημιούργημα) προσδιορίζει τη σχέση θέατρο - Κοινό.

η) Από τον ορισμό της η σχέση μπορεί να υπάρχει αδιάλειπτα, εκτός αν εξωτερικοί (επομένως κοινωνικοί) παράγοντες επιδράσουν για τη διατάραξή της· και τείνει να εξελίσσεται, είτε στο σύνολό της ή σε κάθε ένα από τα σημεία (οι τρεις κορυφές του τριγώνου που ορίζουν τη σχέση), ένεκα της διαντίδρασης μεταξύ των σημείων αυτών.

θ) Ταυτόχρονα, κάθε μέλος από τα συνθετικά της σχέσης θέατρο - Κοινό, δηλαδή είτε ο δημιουργός ή ο κάθε συμμετοχός του Κοινού, φέρει Συνείδηση, δι' αυτής επενεργεί τόσο προς τα υπόλοιπα μέλη όσο, και κύρια, προς το διαμορφούμενο δημιούργημα. Με άλλα λόγια, είναι εμπρόθετη-συνειδητή η λειτουργία αλληλεπίδρασης που πραγματοποιείται δια του έργου (θεατρικής) Τέχνης.

ι) Αυτή η Συνείδηση, αν και φέρεται υπό των ατόμων-μελών της σχέσης, δεν αποτελεί ατομική, τουλάχιστον όχι στην απόλυτη μορφή της, υπόθεση. Αντίθετα, αποτελεί το αποτέλεσμα της επέμβασης που η Κοινωνία ασκεί (με τον έλεγχο και την εκπαίδευση) σε κάθε μέλος της, άρα και σε κάθε μέλος του Κοινού, ώστε να διαμορφώσει αυτήν ακριβώς την Κοινή συνείδηση, τη Συλλογική των μελών της συνείδηση.

ια) Υποθέτουμε έτσι ότι το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της σχέσης θέατρο - Κοινό δεν είναι άλλο από τη διαμόρφωση αυτής της Συλλογικής συνείδησης. Φαίνεται δε λογική η υπόθεσή μας, αφού το κάθε μέλος που επηρεάζει την τέλεση της σχέσης, αλλά και τη δημιουργία -άμεσα ή έμμεσα- του δημιουργήματος, θεωρείται φορέας Συλλογικής συνείδησης, την οποία έχει εκπαιδευτεί από τον συγκεκριμένο (κοινωνικό) Χωροχρόνο να φέρει και ελέγχεται ώστε να φέρει.

ιβ) Όπως η Συλλογική συνείδηση αποτελεί το στίγμα του Χωροχρόνου και δηλώνεται ως το αποτέλεσμα της σύμπτωσης ιστορικών-πολιτιστικών-κοινωνικών-πολιτικών παραγόντων, η διατήρησή της εξαρτάται από τη σταθερότητα στην αλληλοσυσχέτιση αυτών των πολλαπλών παραγόντων. Στην πραγματικότητα πάντως, όπως η σύμπτωση των παραγόντων που την ορίζουν είναι μοναδική, η Συλλογική συνείδηση συνεχώς αναμορφώνεται, προσαρμόζεται, και έτσι συνεχώς αποτελεί το στίγμα του όμοια συνεχώς μεταβαλλόμενου Χωροχρόνου.

ιγ) Πάνω στη διαδικασία αυτή επεμβαίνει η σχέση θέατρο - Κοινό, που στην αρχαία τουλάχιστον Ελλάδα χαρακτηριζόταν ως "διδακτική", ακριβώς για να επηρεάσει τη μεταβαλλόμενη Συλλογική συνείδηση. Η κατεύθυνση προς την οποία θα την επηρεάσει εξαρτάται τόσο από τη σύμπτωση των διαρκώς μεταβαλλόμενων παραγόντων όσο και από την πρόθεση της (όποιας) εξουσίας ελέγχει τη θεατρική τέχνη, άρα και τη σχέση.

ιδ) Άλλωστε, αν το μεταβιβαζόμενο ερέθισμα από τον Χωροχρόνο και, επομένως, από το Κοινό προς τον δημιουργό αποτελεί την αποτύπωση της υπάρχουσας (έστω στιγμιαία) Συλλογικής συνείδησης, η απάντηση που το δημιούρημα θα φέρει απευθύνεται προς τη Συνείδηση αυτή με στόχο να την ωθήσει να ανταποκριθεί στη νέα πραγματικότητα, στον αλλαγμένο ή αλλάζοντα Χωροχρόνο.

ιε) Σύμφωνα με όλα αυτά προχωράμε στη δεύτερη υπόθεσή μας, ότι δηλαδή το δημιούρημα ενεργεί ώστε το Κοινό να υπερβεί τη Συλλογική συνείδηση που φέρει και με την οποία, ως πομπός ερέθισσε τον δημιουργό.

ιστ) Απομένει να ελέγξουμε τη δυνατότητα του δημιουργού να υπερβεί την υπάρχουσα Συλλογική συνείδηση, την οποία και ο ίδιος έχει εκπαιδευτεί ή και ελέγχεται να φέρει, και μάλιστα να πετύχει να επέμβει δυναμικά επάνω της ώστε να ωθήσει και το Κοινό του να την υπερβεί. Υποθέτω πως από την ίδια την (αμφίβολη) ισορροπία της η Συλλογική συνείδηση τείνει να μεταβληθεί, όποτε η πρόταση ενός από τους γενεσιουργούς της παράγοντες αλλάζει τον συσχετισμό, άρα την ίδια την ισορροπία, προς τους υπόλοιπους (όμοια γενεσιουργούς) παράγοντες. Επομένως, το δημιούρημα, το μέσο επέμβασης του δημιουργού για να διαμορφώσει -θετικά ή αρνητικά σε σχέση με την υπάρχουσα- τη νέα (και συνεχώς μεταβαλλόμενη) Συλλογική συνείδηση φέρεται ως μία πρόταση η οποία απορρέει, αλλά και υπηρετεί έναν από τους παράγοντες που διαμορφώνουν τη Συλλογική συνείδηση.

ιζ) Κάνει την πρότασή του προς το Κοινό λοιπόν ο δημιουργός με στόχο να συντονίσει τη Συλλογική συνείδηση του (αντίπαλου μέρους) του Κοινού προς τις απαιτήσεις -προσδοκίες του παράγοντα που υπηρετεί, και ο οποίος φαίνεται έτσι ως η εξουσιαστική για το δημιούρημά του, τη θεατρική τέχνη, αρχή.

ιη) Όσο για την ίδια τη συμμετοχή του Κοινού στη σχέση, κατά πόσο δηλαδή αυτή φέρεται εγγεγραμμένη ως σημαντική λειτουργία στη Συλλογική συνείδηση του Κοινού, αφορά όμοια την επιλογή που ο ισχυρός παράγοντας, αυτός που προτείνει προς τη διαμορφούμενη Συλλογική συνείδηση, κάνει, αν δηλαδή θεωρεί ως επαρκές για την επίτευξη των στόχων του όργανο τη θεατρική τέχνη ή αν εκτιμά άλλα όργανα.

ιβ) Η τελευταία υπόθεσή μας αναφέρεται στη θεατρική λειτουργία, κατά την οποία, μέσα από το κείμενο και την παράσταση, από τη μία πλευρά μεταβιβάζεται προς το Κοινό η πρόταση για υπέρβαση-αναμόρφωση της Συλλογικής συνείδησής του, από την άλλη πλευρά αποτυπώνεται η νέα μορφή-ιδεολογία που πληρώνει τη γενόμενη ή προτεινόμενη αυτή Συλλογική συνείδηση.

κ) Με τον τρόπο αυτό όμως, και αυτό αποτελεί το κέντρο βάρους της μελέτης μας, το κείμενο και η παράσταση του θεατρικού έργου, δηλαδή στοιχεία καθαρά θεατρολογικής υφής, ανάγονται σε κοινωνιολογικά σημαίνοντες συντελεστές, αφού μας αποκαλύπτουν τόσο την πρόθεση του δημιουργού, όσο και την κατεύθυνση προς την οποία δρομολογείται η (συνεχώς) γενόμενη Συλλογική συνείδηση.



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Βιβλίο Α'	σελ.: 9 - 247
Η πρόθεση των θεματολογικών επιλογών	11
Κεφάλαιο 1ο: Προσεγγίσεις αντικειμένου και μεθόδου.	σελ.: 12 - 33
Α. Ο βασικός προβληματισμός της μελέτης	12
Α1. Τα κίνητρα του μελετητή	15
Β. Το ζητούμενο	15
Β1. Τα χαρακτηριστικά του	16
Β2. Οι προσδιοριστικοί του παράγοντες	16
Γ. Το θέατρο	17
Γ1. Σύνδεση θεάτρου - Χρόνου	18
Γ2. Σύνδεση θεάτρου - Χώρου	21
Γ3. Σύνδεση θεάτρου - Τρόπου	24
Δ. Το Κοινό	28
Δ1. Σύνδεση Κοινού - Χρόνου	28
Δ2. Σύνδεση Κοινού - Χώρου	30
Δ3. Σύνδεση Κοινού - Τρόπου	31
Κεφάλαιο 2ο: Εισαγωγικό σημείωμα ή ένας προλεγόμενος επίλογος.	σελ.: 34 - 56
Α. Η πρόταση της μελέτης	34
Α1. Φιλοσοφική υποστήριξη της πρότασης	36
Α2. Κοινωνιολογική υποστήριξη της πρότασης	46
Α3. Ανθρωπολογική και θεατρολογική υποστήριξη της πρότασης	52
Β. Βιβλιογραφικοί άξονες της μελέτης	56
Κεφάλαιο 3ο: Αρχαία Ελλάδα, το ξεκίνημα της σχέσης.	σελ.: 57 - 70
Α. Οριοθέτηση	57
Β. Το θέατρο	58
Β1. Οργάνωση του θεάτρου	59
Β2. Οι σχετικοί με το θέατρο οικονομικοί θεσμοί	61
Β3. Τα μορφολογικά και δομικά στοιχεία της θεατρικής τέχνης	63
Γ. Το Κοινό	68
Γ1. Η σύνθεσή του	68
Γ2. Τρόποι συμμετοχής του	68
Γ3. Πληροφορίες και κριτήριά του	69
Κεφάλαιο 4ο: Η σχέση μέσα από τους "Πέρσες" του Αισχύλου.	σελ.: 71 - 97
Α. Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	71
Α1. Χαρακτηριστικά του έργου	71
Α2. Η ταυτότητα του Προηγούμενου θεάτρου	72
Α3. Πρόσθετες πληροφορίες για το έργο	73
Β. Η ιστορική πραγματικότητα	73
Β1. Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	74

Γ. Το πολιτιστικό επίπεδο	82
Γ1. Οι διανοητικές κατασκευές και η εφαρμογή τους	82
Γ2. Οι μεταφυσικές πίστεις και οι τελετουργίες	85
Γ3. Σύνδεση Μυστηρίων - θεάτρου	90
Δ. Ανάλυση Περιεχομένου των "Περωών"	90
Ε. Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	93
Ε1. Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και των "Περωών"	94
Ε2. Η ανταπόκριση του Κοινού	96

**Κεφάλαιο 5ο: "Ορέστεια"-η μοναδική τριλογία. Εισαγωγικά στοιχεία.σελ.: 98 - 108**

A. Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	98
A1. Χαρακτηριστικά του έργου	98
A2. Η ταυτότητα του Προηγούμενου θεάτρου	98
A3. Πρόσθετες πληροφορίες για το έργο	99
B. Η ιστορική πραγματικότητα	99
B1. Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	99
Γ. Το πολιτιστικό επίπεδο	101
Γ1. Οι διανοητικές κατασκευές και η εφαρμογή τους	101
Γ2. Οι μεταφυσικές πίστεις και οι τελετουργίες	104
Γ3. Το μυθολογικό υπόβαθρο της "Ορέστειας"	107

**Κεφάλαιο 6ο: "Αγαμέμνων", το πρώτο δράμα της "Ορέστειας". Ανάλυση Περιεχομένου.σελ.: 109 - 125**

Κεφάλαιο 7ο: Τα άλλα δράματα της τριλογίας. Ανάλυση Περιεχομένου.σελ.: 126 - 135	
A. "Χοηφόροι"	126
B. "Ευμενίδες"	131

**Κεφάλαιο 8ο: Λόγος θεατρικός, πράξη πολιτική. Το Κοινό της "Ορέστειας".σελ.: 136 - 144**

A. Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	136
B. Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και της "Ορέστειας"	140
Γ. Η ανταπόκριση του Κοινού	143

**Κεφάλαιο 9ο: Η Κωμωδία εντάσσεται στους Αγώνες - "Αχαρνής".σελ.: 145 - 167**

A. Η σύμπτωση του Χρόνου, του Χώρου και του Τρόπου	145
A1. Χαρακτηριστικά του έργου	146
A2. Η ταυτότητα του Προηγούμενου -Κωμικού- θεάτρου	147
A3. Τα μορφολογικά και δομικά στοιχεία της Κωμωδίας	149
A4. Πρόσθετες πληροφορίες για τους "Αχαρνής"	151
B. Η ιστορική πραγματικότητα	151
B1. Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	153
Γ. Το πολιτιστικό επίπεδο	155
Γ1. Οι διανοητικές κατασκευές και η εφαρμογή τους	156
Γ2. Οι μεταφυσικές πίστεις και οι τελετουργίες	158
Δ. Ανάλυση Περιεχομένου των "Αχαρνών"	159
Ε. Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	162
Ε1. Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και των "Αχαρνών"	163
Ε2. Η ανταπόκριση του Κοινού	164

<b>Κεφάλαιο 10ο: Δύο άλλες εκδοχές για τη μητροκτονία-τη ευριπίδεια και η σοφώκλεια.</b>		σελ.: 168 - 197
A.	Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	168
A1.	Χαρακτηριστικά των έργων	168
A2.	Η ταυτότητα του Προηγούμενου θεάτρου	169
B.	Η ιστορική πραγματικότητα	169
B1.	Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	171
Γ.	Το πολιτιστικό επίπεδο	175
Γ1.	Οι διανοητικές κατασκευές και η εφαρμογή τους	175
Γ2.	Οι μεταφυσικές πίστεις και οι τελετουργίες	177
Δ.	Ανάλυση Περιεχομένου. 1) "Ηλέκτρα" - Σοφοκλή	181
	2) "Ηλέκτρα" - Ευριπίδη	186
E.	Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	191
E1.	Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και των δύο τραγωδιών της "Ηλέκτρας"	193
E2.	Η ανταπόκριση του Κοινού	195

<b>Κεφάλαιο 11ο: Η ανατομία της θεατρικής γένεσης - "Βάκχες".</b>		σελ.: 198 - 224
A.	Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	198
A1.	Χαρακτηριστικά του έργου	198
A2.	Η ταυτότητα του Διονύσου	199
A3.	Πρόσθετες πληροφορίες για το έργο	200
B.	Η ιστορική πραγματικότητα	201
B1.	Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	203
Γ.	Το πολιτιστικό επίπεδο	207
Γ1.	Οι διανοητικές κατασκευές και η εφαρμογή τους	208
Γ2.	Οι μεταφυσικές πίστεις και οι τελετουργίες	210
Δ.	Ανάλυση Περιεχομένου των "Βακχών"	213
E.	Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	218
E1.	Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και των "Βακχών"	220
E2.	Η ανταπόκριση του Κοινού	222

<b>Κεφάλαιο 12ο: Κωμωδιογραφικός και κοινωνικός επίλογος - "Εκκλησιαζούσες".</b>		σελ.: 225 - 247
A.	Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	225
A1.	Χαρακτηριστικά του έργου	225
B.	Η ιστορική πραγματικότητα	226
B1.	Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	227
Γ.	Το πολιτιστικό επίπεδο	232
Γ1.	Οι διανοητικές κατασκευές και η εφαρμογή τους	233
Γ2.	Οι μεταφυσικές πίστεις και οι τελετουργίες	234
Δ.	Ανάλυση Περιεχομένου των "Εκκλησιαζουσών"	234
E.	Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	238
E1.	Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και των "Εκκλησιαζουσών"	241
E2.	Η ανταπόκριση του Κοινού, συνοπτικά για όλο το Βιβλίο Α'	243



	<b>Βιβλίο Β'</b>	<b>σελ. : 249 - 344</b>
Η πρόθεση των θεατρολογικών επιλογών		251
<b>Κεφάλαιο 1ο: Η μετάβαση από τον Αριστοφάνη στον Shakespeare</b>		<b>σελ. : 252 - 263</b>
A.	Το Ελληνικό κληροδότημα	252
B.	Η Ρωμαϊκή διαχείριση	255
Γ.	Η επιστροφή στην Προθεατρική τελετή	256
Δ.	Η αναβίωση του Πρωτοθεάτρου	261
<b>Κεφάλαιο 2ο: Ένα Ιστορικό δράμα - "Ο βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ'"</b>		<b>σελ. : 264 - 291</b>
A.	Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	264
B.	Το Ελισαβετιανό θέατρο	264
B1.	Οργάνωση του θεάτρου	264
B2.	Μορφολογικά και δομικά στοιχεία του θεάτρου	266
B3.	Η ταυτότητα του Προηγούμενου θεάτρου	268
Γ.	Η ιστορική πραγματικότητα	270
Γ1.	Το ιστορικό υπόβαθρο του "Ριχάρδου Γ'"	272
Δ.	Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	275
Ε.	Ανάλυση Περιεχομένου του "Ριχάρδου Γ'"	278
ΣΤ.	Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	284
Ζ.	Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και του "Ριχάρδου Γ'"	287
Η.	Η ανταπόκριση του Κοινού	288
<b>Κεφάλαιο 3ο: Οι Ισπανικοί νέοι χρόνοι - "Fuenteovejuna"</b>		<b>σελ. : 292 - 316</b>
A.	Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	292
B.	Το Ισπανικό θέατρο	292
B1.	Οργάνωση του θεάτρου	292
B2.	Μορφολογικά και δομικά στοιχεία του θεάτρου	294
B3.	Η ταυτότητα του Προηγούμενου θεάτρου	297
Γ.	Η ιστορική πραγματικότητα	298
Γ1.	Το ιστορικό υπόβαθρο της "Fuenteovejuna"	299
Δ.	Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	300
Ε.	Ανάλυση Περιεχομένου της "Fuenteovejuna"	303
ΣΤ.	Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	309
Ζ.	Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και της "Fuenteovejuna"	311
Η.	Η ανταπόκριση του Κοινού	314
<b>Κεφάλαιο 4ο: Η γαλλική εθνική άποψη στο θέατρο - "Ο Ταρτούφος"</b>		<b>σελ. : 317 - 344</b>
A.	Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	317
B.	Το Γαλλικό θέατρο	317
B1.	Οργάνωση του θεάτρου	317
B2.	Μορφολογικά και δομικά στοιχεία του θεάτρου	321
B3.	Η ταυτότητα του Προηγούμενου θεάτρου	327
Γ.	Η ιστορική πραγματικότητα	329
Δ.	Η κοινωνική - πολιτική κατάσταση	330
Ε.	Ανάλυση Περιεχομένου του "Ταρτούφου"	331
ΣΤ.	Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	335
Ζ.	Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και του "Ταρτούφου"	339
Η.	Η ανταπόκριση του Κοινού, συνοπτικά για όλο το Βιβλίο Β'	341

Η πρόθεση των θεματολογικών επιλογών 347

Κεφάλαιο 1ο: Το θέατρο πέρα από τα εθνικά σύνορα - "Βρικολάκες". σελ.: 348 - 386

A.	Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	348
B.	Το θέατρο στον 19ο αιώνα	349
B1.	Οργάνωση του θεάτρου	350
B2.	Μορφολογικά και δομικά στοιχεία του θεάτρου	353
B3.	Η ταυτότητα του Προηγούμενου θεάτρου	354
B4.	Η θεωρητική βάση του Προϊφενικού θεάτρου	359
Γ.	Η Ευρώπη και η Αμερική τον 19ο αιώνα	366
Γ1.	Η ιστορική, η πολιτική και η κοινωνική πραγματικότητα	367
Δ.	Ανάλυση περιεχομένου των "Βρικολάκων"	371
Ε.	Η Συλλογική της εποχής συνείδηση	376
ΣΤ.	Η σύμπτωση της Συλλογικής συνείδησης και των "Βρικολάκων"	380
Ζ.	Η ανταπόκριση του Κοινού	381

Κεφάλαιο 2ο: Η θεατρική συμπεριφορά της επανάστασης - Ρωσία, 1917 σελ.: 387 - 413

A.	Η άλλη αντιμετώπιση της θεατρικής τέχνης και της λειτουργίας	387
B.	Το Προεπαναστατικό ρωσικό θέατρο	387
B1.	Η θεωρητική βάση του Προεπαναστατικού ρωσικού θεάτρου	391
Γ.	Η μαρξιστική θεώρηση για την Τέχνη	392
Δ.	Οι εμπειρίες από την προεπαναστατική προσέγγιση του Ibsen	394
Δ1.	Οι μαρξιστικές κριτικές για το Ιφενικό δράμα	399
Ε.	Η μετεπαναστατική ρωσική θεατρική τέχνη	402
ΣΤ.	Η Συλλογική της εποχής συνείδηση και η καλλιτεχνική πρόθεση	406
Ζ.	Η σύμπτωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της Συλλογικής συνείδησης	409

Κεφάλαιο 3ο: Επίλογος της μελέτης ή και του θεάτρου - "Περιμένοντας τον Γκοντό".

σελ.: 414 - 440

A.	Η σύμπτωση του Χρόνου και του Χώρου	414
B.	Το θέατρο του Παράλογου	415
B1.	Το ερέθισμα, ο δημιουργός και η δημιουργία του	418
Γ.	Το άτομο και η σύγχρονη φιλοσοφική προβληματική	426
Γ1.	Η δρομολόγηση της σκέψης προς το Υπαρξιακό ζήτημα	427
Δ.	Τα βασικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης κοινωνίας	428
Ε.	Η αναίρεση της θεατρικής λειτουργίας	432
Ε1.	Ο επαναπροσδιορισμός της θεατρικής λειτουργίας	436

Βιβλιογραφικές σημειώσεις.

σελ.: 441 - 448



## ΒΙΒΛΙΟ Α'

- 1) Ζητήματα εισαγωγικά στη μελέτη
- 2) Η "σχέση" στην Αρχαία Ελλάδα



## **Η ΠΡΟΘΕΣΗ ΤΩΝ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΠΙΛΟΓΩΝ, ΔΡΑΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΩΝ**

Σχεδιάζοντας μία μελέτη που αναφέρεται στον χρονοχρονικό προσδιορισμό της κοινωνικής λειτουργίας του θεάτρου, πιστεύω, εκείνο που προέχει είναι να καλύψουμε το όλο φάσμα της χρονοχρονικής διάστασης, από το σημείο της πρώτης θεατρικής παράστασης -παρουσίας ή λειτουργίας- έως τις μέρες μας.

Βέβαια, προκειμένου να επιλέξουμε τα συγκεκριμένα δράματα ή τους δραματογράφους που θα προσεγγίσουμε, δεσμευόμαστε τόσο από τις συμπτώσεις, οι οποίες διέσωσαν τις λιγοστές, ειδικά για την Αρχαία ελληνική ποίηση, πληροφορίες, αυτές που πρόκειται να αξιολογήσουμε, όσο και από την αίσθηση-πίστη του σημαντικού, που η κοινωνιολογική ή η θεατρολογική σκέψη εκτιμούν.

Με δεδομένες αυτές τις προθέσεις, λοιπόν, στο πρώτο βιβλίο θα εξετάσουμε τα κείμενα-παραστάσεις των δραμάτων: 1) "Πέρσες"-Αισχύλου, με την πρόθεση να αναλύσουμε το πρώτο από τα θεατρικά έργα που παραστήθηκαν, 2) "Ορέστεια"-Αισχύλου, τη μοναδική δηλαδή τριλογία που διασώθηκε, 3) "Ηλέκτρα"-Σοφοκλή και "Ηλέκτρα"-Ευριπίδη, δράματα που αναφέρονται στον ίδιο με την "Ορέστεια" μύθο, με άλλη όμως και διαφορετική μεταξύ τους αντιμετώπιση, αλλά και χρονοχρονική παρουσίαση, και 4) "Βάκχες"-Ευριπίδη, μία από τις τελευταίες -χρονοχρονικά- Τραγωδίες που γνωρίζουμε και, ταυτόχρονα, αυτήν που αναφέρεται στον θεό-γεννήτορα της θεατρικής τέχνης και λειτουργίας.

Σε ό,τι αναφέρεται στην Κωμωδία, θα μελετήσουμε τα έργα: 1) "Άχαρνές"-Αριστοφάνη, το πρώτο κωμωδιογραφικό κείμενο-παράσταση που έχουμε, και 2) "Εκκλησιάζουσες"-Αριστοφάνη (είναι ο μοναδικός ποιητής Κωμωδίας που διασώθηκαν έργα του), επειδή είναι μία από τις δύο τελευταίες δημιουργίες που παρουσιάστηκαν στην Αρχαία ελληνική σκηνή, αλλά και παρέχει, ως σύλληψη, έντονο κοινωνιολογικό ενδιαφέρον.

## ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ: ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΥ

### Α. Ο ΒΑΣΙΚΟΣ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ

Το κυρίαρχο πρόβλημα μπορεί να τεθεί άμεσα και απλά: τι συμβαίνει με το Σύγχρονο θέατρο; Πρόκειται για μία κοινότυπη ερώτηση, αφελή ή και αδιάφορη για πολλούς, που πάντως απαιτεί μίαν απάντηση. Φορείς της, εκφραστές ή αποδέκτες, επομένως και δυνητικοί αποκριτές της, είναι άτομα κάθε λογής: ειδικοί ή ευκαιριακοί μελετητές και καλλιτέχνες, σοβαροί ή σοβαροφανείς σκεπτόμενοι άνθρωποι - με την ιδιότητα είτε του δημιουργού ή του θεατή - και μάλιστα άνθρωποι κάθε εθνικής ή και υπερεθνικής ταυτότητας, τουλάχιστον απ' αυτές που συμφωνούν με το ευρωπαϊκό και το αμερικάνικο πρότυπο.

Παρ' όλ' αυτά, προκειμένου να ορίσουμε επακριβώς την προβληματική απ' την οποία εκκινά η μελέτη, είμαστε υποχρεωμένοι να αναγνωρίσουμε πως το ερώτημά μας, με την απλουστευμένη γενίκευση που το χαρακτηρίζει, εγγίζει σχεδόν τα όρια του αδιευκρίνιστου. Έτσι, θα προσπαθήσουμε να το συγκεκριμενοποιήσουμε χρησιμοποιώντας ως οδηγό μας κάποια δημοσιεύματα από τον Τύπο. Το πρώτο απ' αυτά αναφέρεται αποκλειστικά στη χώρα μας: "όχι, δεν βλέπουμε θέατρο!... 58,6% δεν πάει ποτέ στο θέατρο, 24,7% δεν πήγε καθόλου πέρσι, 7,3% είδε μια μόνον παράσταση πέρσι".<sup>1</sup>

Λογικό είναι να αναρωτηθούμε τώρα, τί είδος θεάτρου παρουσιάζει η Ελληνική σκηνή, είδος που το Κοινό φαίνεται να αποδοκιμάζει. Μία άλλη δημοσίευση φαίνεται ικανή να μας δια φωτίσει: "κωμωδίες - δεκάδες κωμωδίες όλων των ειδών, των εποχών και των ποιοτήτων πλημμυρίζουν σε λίγες μέρες το ελληνικό θέατρο. Το οποίο, τον επερχόμενο χειμώνα, έντρομο ενώπιον -όχι σίγουρα των ευθυνών του- αλλά ενώπιον των μη καθορισμένων ακόμη χρονικά εκλογών, της κυβερνητικής αστάθειας που πιθανόν να προκύψει μετά, του επαπειλούμενου τρίτου "εκλογικού γύρου" και της όλης πολιτικής και οικονομικής αστάθειας -άδηλον το μέλλον των επιχορηγούμενων- καταφεύγει στο γέλιο. Σαίξπηρ, Γκολντόνι, Μπεν Τζόνσον, Πλάυτος, Λαμπίς, Μπέρναρντ Σο, Ιονέσκο, Κέσελρινγκ, Ρουσέν, Νιλ Σάιμον, Σίγκαλ, Κράσνα, Μπαριγιέ Γκρεντί, Λάσκαρις, Κορρές, Ξανθούλης, Ααζόπουλος, Καμπάνης, Μιχαηλίδης-Μακριδής και άλλοι ελάσσονες ή και άγνωστοι μείζονες επιστρατεύονται με ένα βασικό στόχο: μήπως και σκάσει το γέλιο στα χείλη των νικραμένων ή αδιάφορων -και ελαττούμενων θεατών".<sup>2</sup>

Αν αντιστρέψουμε τη σειρά με την οποία παρατέθηκαν τα δύο δημοσιεύματα, ώστε να είμαστε σύμφωνοι με τις αξιώσεις της χρονικής προτεραιότητας, οδηγούμαστε να παραδεχτούμε πως το Ελληνικό κοινό δεν ενδιαφέρθηκε πέρσι για το θέατρο, και μάλιστα για τις θεατρικές παραστάσεις έργων που υπογράφουν δημιουργοί με αυξημένο ειδικό βάρος ονόματος και διεθνούς αποδοχής. Ακόμα περισσότερο οδηγούμαστε να παραδεχτούμε ότι το Ελληνικό κοινό αδιαφορεί (αδιαφόρησε) για κάθε είδος από τις προσφερόμενες μορφές θεατρικής τέχνης, δηλαδή τόσο για τα "Βαριά" έργα όσο και για την "Ψυχαγωγική" κωμωδία.

Οι συνέπειες αυτής της αποδοκιμασίας του Κοινού, μάλλον αποδοκιμασία ως προς το θέατρο γενικά και όχι ως προς κάποιες θεατρικές παραστάσεις, νομίζω είναι σε

(1) Πρόκειται για μία έρευνα της εταιρείας Νιλσεν, στην Αθήνα, την οποία δημοσίευσαν "Τα Νέα" (1.11.90), όπου υπάρχει και η σχετική ανάλυση.

(2) "Τα Νέα" (13.9.89), όπου παρουσιάζεται η (τότε) επερχόμενη χειμερινή θεατρική παραγωγή.

όλους μας γνωστές. Αναφέρομαι στην οικονομική κρίση που συνοδεύει τις κενές αίθουσες, στην απουσία του θεσμικού πλαισίου που αδρανοποιεί τις κρατικές σκηνές και συνάμα αποκαλύπτει την αδιαφορία ή την αδυναμία του υπεύθυνου υπουργείου, στη συνακόλουθη έκπτωση ή την παραγνώριση των δημιουργών — με την ευρύτερη έννοια — και των δημιουργημάτων. Ιδιώτες επιχειρηματίες ή και φιλόανθρωποι χορηγοί καλούνται να επενδύσουν υπέρ του θεάτρου προσδοκώντας κάποια ποικιλόμορφα οφέλη (έμμεσα ή άμεσα).

Βέβαια μια καλή δικαιολογία για όλα τα μελανά φαινόμενα αποτελεί η κρίση της οικονομίας, και αν θέλουμε να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα του θεάτρου με αντικειμενικότητα δεν θα πρέπει να την παραβλέψουμε. Από το να αναγνωρίσουμε όμως την ύπαρξη ενός υπεύθυνου παράγοντα έως ότου να ταμπουρωθούμε πίσω απ' αυτόν και να αποφεύγουμε να επεισελθούμε στον ουσιαστικό προσδιορισμό του προβλήματος, πιστεύω ότι υπάρχει μεγάλη διαφορά. Είναι, αντί για όποια άλλη επιχειρηματολογία θα παραπέμψω τον αναγνώστη στα κατά καιρούς εντυπωσιακά δημοσιεύματα, τα οποία υπολογίζουν τα κέρδη (ή τις δαπάνες, συγκαλυμμένες και όχι) ορισμένων αθλητικών σωματείων και αθλητών, όπως και αρκετών κέντρων νυκτερινής διασκέδασης και στις αμοιβές των καλλιτεχνών τους.

Αν πάλι θελήσουμε να συνδέσουμε τα φαινόμενα αυτά με τη "μιζέρια" ή την κάθε ιδιομορφία της ελληνικής φυλής, φρόνιμο είναι να μη βιαστούμε. Ας αναλογιστούμε προηγούμενα ποιά και πόση εκτίμηση απολαμβάνει το θέατρο διεθνώς, σε σχέση με αυτήν που το Κοινό εκδηλώνει προς τις άλλες μαζικές (ψυχαγωγίας ή προβλητισμού) εκδηλώσεις. Παραθέτω ένα δημοσίευμα των εφημερίδων: "το Μουντιάλ άδειασε την πλατεία, απομακρύνθηκαν τα οδοφράγματα από το Βουκουρέστι... Το κοινοβούλιο της Ρουμανίας κάλεσε τις δυνάμεις Ασφαλείας να κρατούν την πλατεία Πανεπιστημίου ελεύθερη από διαδηλωτές, όμως η Αστυνομία δεν έκανε τίποτα για τη διάλυσή τους, αφού ουσιαστικά έχουν ατονήσει. Τις ημέρες μάλιστα που παίζει η ρουμανική ομάδα στο Μουντιάλ, όπως η Δευτέρα, οι δρόμοι είχαν αδειάσει και οι αστυνομικοί απομακρυναν τα οδοφράγματα από την πλατεία, χωρίς να συναντήσουν καμία αντίσταση".<sup>1</sup>

Το επόμενο δημοσίευμα αφορά τη θεατρική πολιτική που ακολούθησε η Ρωσία, πριν, αλλά και αμέσως μετά, την "Περεστρόικα": "μέχρι την επικράτησή της η θεατρική δραματουργία, όπως και κάθε τέχνη στη Σοβιετική Ένωση, ήταν ελεγχόμενη, λογοκρινόταν. Ακόμα και στον "Ριχάρδο τον Γ'" του Σαίξπηρ η λογοκρισία ήθελε να απαλείψουμε κάποιες σκηνές, είπε στη χθεσινή συνέντευξη Τύπου, ο πρωταγωνιστής του Γεωργιανού "Δραματικού Θεάτρου Ρουσταβέλι" Ραμάζ Τσικβάτζε με αφορμή τις παραστάσεις που θα δώσει ο θίασος στο "Ηρώδειο" με τον "Βασιλιά Ληρ" και τον "Ριχάρδο τον Γ'" στις οποίες θα ερμηνεύσει τους επώνυμους ρόλους. Ενθέρμος υποστηρικτής της "περεστρόικα" ο Ραμάζ Τσικβάτζε ανέφερε ότι "σήμερα στη Σοβιετική Ένωση έχουμε απόλυτη ελευθερία να πούμε ό,τι θέλουμε και ό,τι μας πονάει. Δεν υπάρχει καμιά απαγόρευση. Δίνεται πια η πρωτοβουλία στον παράγοντα άνθρωπο. Το καινούργιο που νέει στο χώρο της τέχνης είναι πολύ χειροπιαστό και έχει να κάνει με την πλήρη ελευθερία έκφρασης".<sup>2</sup>

Θα τελειώσουμε τις αρκετά εύγλωττες "αναδημοσιεύσεις" μας με μία πρόσφατη διαμαρτυρία που ακούστηκε στην Αγγλία: "ο πρώην σκηνοθέτης του Νάσιοναλ Θιάτερ, ο σερ Πίτερ Χολ, συγκέντρωσε χθες στο Λονδίνο δημοσιογράφους, θεατρόφιλους και άλλους για να διαμαρτυρηθεί για την οικονομική κατάσταση του θεάτρου. Στη συνέντευξη που έδωσε, ο διάσημος σκηνοθέτης επετέθη στην κυβέρνηση, που τα τελευταία χρόνια επιδοτεί τις τέχνες δυσανάλογα με τον πληθωρισμό".<sup>3</sup>

Σ' αυτό το σημείο δεν θεωρώ πως είναι αναγκαίο να συνεχίσουμε. Η αναζήτησή μας φαίνεται να υπερβαίνει όχι μονάχα τα ελληνικά σύνορα, αλλά και τον ίδιο τον

(1) "Τα Νέα" (20.6.90).

(2) "Τα Νέα" (9.9.88).

(3) "Τα Νέα" (31.10.90).



οικονομικό παράγοντα -τουλάχιστον με τη συνηθισμένη έμφαση που του προσδίδουμε. Υπάρχουν σε όλες τις θεατρικές σκηνές ευτυχείς στιγμές, είναι αλήθεια, όπως και συχνά, συχνότερα ίσως, υπάρχουν ατυχείς. Οι ορισμοί ευτυχής και ατυχής, όποτε αναφερόμαστε στη θεατρική πράξη, δεν δηλώνουν παρά την επιτυχημένη ή την αποτυχημένη σύμπτωση του καλλιτεχνικού προϊόντος που το θέατρο παρουσιάζει με αυτό που το Κοινό πιστεύει ότι χρειάζεται και απολαμβάνει. Ο Τ. Λιγνάδης έχει σημειώσει πάνω σ' αυτό το θέμα: "συνεπώς, η απαίτηση του Κοινού ανάγκαζε τον ποιητή είτε να συμμορφώνεται προς αυτό είτε να υποχωρεί στον υποκριτή, ο οποίος ενδιαφερόταν να παίξει ρόλους από τους οποίους να εξασφαλίζει το "θαυμαστόν" και να ικανοποιεί τους θεατές... Έναν τέτοιο (θεατή ή αναγνώστη, ένα Κοινό) αποδέκτη έχει προ ομμάτων ο Ποιητής (που εξ άλλου γράφει θέατρο, δηλαδή για συγκεκριμένο πρακτικό λόγο) ως κριτικό συντέλεστή του έργου του. Το επίπεδο του Κοινού (καλλιέργημένο ή ακαλλιέργητο, υψηλό ή χαμηλό) δεν σχετικοποιεί την επενέργεια της πειστικότητας. Διότι η λειτουργία και της ποιητικής τέχνης και της υποκριτικής βασίζεται στην δυνατότητα να πείθει ένα Κοινό με τον τρόπο που εκπέμπει (συνασπάζεται) τα σχήματά της, πάντα κατά το "εικός και αναγκαίον". Εξ άλλου, μην ξεχνούμε ότι ο Ποιητής γράφοντας θέατρο έχει υπ' όψιν την συγκεκριμένη πραγματικότητα του αποδέκτη στον οποίο απευθύνεται και από τον οποίον εξαρτάται το αποτέλεσμα του συναγωνισμού του προς άλλους ποιητές, εφ' όσον το δράμα ανήκε στις αγωνιστικές εκδηλώσεις του δήμου".<sup>1</sup>

Εμφανές είναι πως στο σημείο αυτό ο Τ. Λιγνάδης αναφερόταν στο Κλασικό ελληνικό, και όχι στο Σύγχρονο θέατρο. Δεν βλέπω τον λόγο πάντως γιατί να μην ισχύει ο συλλογισμός σε κάθε περίπτωση, όπου δηλαδή συντελείται η πραγμάτωση της συγκεκριμένης μορφής της Τέχνης, της θεατρικής, με την ομάδα των ατόμων που αποδέχονται, αλλά και καταξιώνουν αυτήν την πραγμάτωση, δηλαδή τους θεατές (Κοινό).

Η πορεία του θεάτρου άρχισε σύμφωνα με ό,τι γνωρίζουμε και πιστεύουμε στην αρχαία Ελλάδα, τον 5ο π.Χ. αιώνα. Από την εποχή εκείνη και μέχρι σήμερα ο δρόμος που διανύθηκε δεν υπήρξε ούτε συνεχής ούτε ομαλός· εμφανίζει μάλλον ένα φαινόμενο ανάλογο με ό,τι οι βιολόγοι -από τους οποίους ο C.L. Strauss δανείζεται τον όρο- αποκαλούνε "Μεταλλάξεις". Έτσι, υπάρχουν καμπές της θεατρικής διαδρομής που η τέχνη αναγνωρίζεται από το Κοινό-ακμάζει ως κοινωνική λειτουργία. Υπάρχουν όμως άλλες καμπές -και η Ιστορία του θεάτρου έχει καταγράψει πολλές τέτοιες- που η σχέση του θεάτρου με το Κοινό συρρικνώνεται ποσοτικά και ποιοτικά με συνέπεια την υποβάθμιση της θεατρικής λειτουργίας, τη μερική ή και την ολική αναίρεση (αχρησία) της τέχνης. Επομένως, σύμφωνα με όσα υποστηρίζαμε πιο πάνω, κάποτε, για κάποιους λόγους το Κοινό συμφωνεί με το Προσφερόμενο θέατρο και άλλοτε διαφωνεί. Το εύλογο ερώτημα που προκύπτει αναπόφευκτα από αυτούς τους συλλογισμούς είναι: κατά πόσο, και με ποιόν τρόπο είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε τα αίτια, αλλά και τα αποτελέσματα, αυτών των "Μεταλλάξεων" που η σχέση θέατρο - Κοινό παρουσιάζει. Ο Τ. Λιγνάδης αναρωτήθηκε όμοια: "αυτό που συζητούμε, το πρόβλημά μας, είναι πώς θα προσεγγίσουμε τον θεατρικό οργανισμό και πώς θα βρούμε κάποιο

(1) Τ. Λιγνάδης / "Το ζήλον και το τέρας", σελ. 123, 136-7.

(2) πρβλ.: "η ανάπτυξη των προϊστορικών και αρχαιολογικών γνώσεων τείνει να εξ-απλώσει στον τόπο μορφές πολιτισμών, που τις φανταζόμαστε διαδοχικές στο χρόνο. Αυτό σημαίνει δύο πράγματα: πρώτον η "πρόσδος" (αν αυτή η γνώση ισχύει για μια πραγματικότητα πολύ διαφορετική απ' αυτήν στην οποία εφάρμοσαν αυτή τη γνώση), δεν είναι ούτε απαραίτητη ούτε συνεχής· προχωρεί με μικρά ηδημάτα ή άλματα ή όπως λένε οι βιολόγοι με μεταλλάξεις. Αυτά τα ηδημάτα και τα άλματα δεν σημαίνουν ότι προχωρούμε πάντοτε στην ίδια κατεύθυνση· υπάρχουν αλλαγές κατεύθυνσης, σαν τα άλματα του σκακιού που έχουν πολλούς δυνατούς δρόμους, αλλά ποτέ δεν προχωρούν προς την ίδια κατεύθυνση" / C. Levi - Strauss / "Φυλές και ιστορία", σελ. 34-35.

κλειδί, για να μπούμε και για να μην παραβιάζουμε την φύση του. Όχι πώς θα επιστρέψουμε στο είδος. Αυτό θα ήτανε μουσείο. Αλλά πώς θα κατανοήσουμε τη λειτουργία του, πράγμα που σημαίνει ζωντανό θέατρο".<sup>1</sup>

Όπως έως τώρα επιδιώξαμε –και πετύχαμε, πιστεύω– να αποσαφηνίσουμε το σημαντικό του βασικού προβληματισμού της μελέτης, σκόπιμο είναι να προχωρήσουμε και να επαναδιατυπώσουμε με ανάλογη ευκρίνεια και την εκφορά του: την αρχική μας ερώτηση. Τι, λοιπόν, συμβαίνει με το Σύγχρονο θέατρο; Ποια κοινωνική λειτουργία εξυπηρετεί; Σε πόση ανταπόκριση βρίσκεται προς τις επιθυμίες-προσδοκίες ή τις ανάγκες του Κοινού, και ο (ενδεχόμενος) παραγκωνισμός του από ποιες άλλες αξίες καλύπτεται; Πότε και για ποια αίτια το θέατρο στάθηκε στο ύψος της (ύψιστης) κοινωνικής αποδοχής, και ποιους σκοπούς υπηρετούσε τότε; Ποιοι υπήρξαν οι ελεγκτές της θεατρικής δραστηριότητας, τι ήλπιζαν από τη χρήση του οργάνου-θέατρο και με ποιες μεθόδους πέτυχαν να παρασύρουνε το Κοινό να αποδεχτεί τον ρόλο του;

Είναι και εύκολο και δυνατό να συνεχίσουμε για πολύ ακόμα να αναρωτιώμαστε, πάντα γύρω από το ίδιο βασικό θέμα. Δεν θα 'χει όμως νόημα. Εκείνο που ζητάμε να διερευνήσουμε είναι όλα αυτά, και όσα ακόμα μπορούμε να διατυπώσουμε σχετικά με αυτά. Τελικά η πρόθεσή μας είναι να εμβαθύνουμε στη θεατρική πορεία μέσα στον Χρόνο και τον Χώρο που αυτή διαγράφηκε, να τη γνωρίσουμε και να την αιτιολογήσουμε· ώστε να διατηρήσουμε την πιθανότητα να απαντήσουμε στην πρωταρχική μας ερώτηση: τί συμβαίνει με το Σύγχρονο θέατρο!

## A1. ΤΑ ΚΙΝΗΤΡΑ ΤΟΥ ΜΕΛΕΤΗΤΗ

Ξεκινώντας από τον καλλιτεχνικό χώρο, ως θεατρικός συγγραφέας και σεναριογράφος, συχνά βρέθηκα αντιμέτωπος με το βασικό ερώτημα που μόλις διατύπωσα –και μάλιστα σε κάθε του μορφή και ένταση. Ίσως να μην πρόκειται μονάχα για την πνευματική στάση που ο καθένας τηρεί απέναντι στο επισκοπούμενο αντικείμενό του. Για μένα η αναζήτηση της μελέτης περιορίζει την ψυχρή αποστασιοποίηση του ερευνητή, μεταβάλλεται σε οικεία, συμφωνεί με τη συναισθηματική (ή τη διαισθητική) μου θέση. Ελέπω, με άλλα λόγια, το θέατρο από μέσα –ως δημιουργός περισσότερο παρά ως μέλος του Κοινού, με την οπτική του αποδέκτη, του παρατηρητή ή του ερευνητή.

Δεν μπορώ να αξιολογήσω την ποιότητα της ιδιαιτερότητάς μου αυτής. Το μόνο που μπορώ να καταθέσω είναι (όπως πιστεύω) η εντιμότητα του ατόμου που πασχίζει να βυθιστεί με κάθε του δυνατότητα μέσα στις διαδικασίες που έταξε ως σημαντικές για την ολοκλήρωσή του, για το σύνολο των δημιουργικών του επιδιώξεων.

Απ' αυτή τη σκέψη ή την ανάγκη αποφάσισα να υπερβώ (ελπίζω ο όρος να μην ερμηνευτεί με τη σημασία που σε λίγο θα προσδώσω στις πράξεις της Κλυταιμίστρας) τη στενή καλλιτεχνική μου υπόσταση και να προσπαθήσω να εγγίσω επιστημονικά το θέμα, τη σχέση του θεάτρου με το Κοινό. Αυτή, άλλωστε, την άποψη πρωτοπαρουσίασα στους καθηγητές-μέλη της τριμελούς επιτροπής, οι οποίοι τη σεβάστηκαν και την υποστήριξαν· ενέργειες για τις οποίες πολύ τους ευχαριστώ.

## B. ΤΟ ΖΗΤΟΥΜΕΝΟ

Το θέμα πάνω στο οποίο η μελέτη αυτή επιζητάει να εκφράσει την άποψή της, όπως ήδη έχουμε δηλώσει, αφορά τη σχέση θέατρο – Κοινό, δηλαδή την ταυτόχρονη παρουσία και την απαραίτητη διαντίδραση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη θεατρική τέχνη όταν, όπου και όπως λειτουργεί· και στο Κοινό, που ανάλογα συμμετέχει. Είναι αυτονόητο πως η απουσία ενός από τα δύο συμβαλλόμενα μέρη αναιρεί τη σχέση

(1) Γ. Νιγνάδης: "Το ζών και το τέρας", σελ. 23.

και επομένως, εξ ορισμού, μια τέτοια περίπτωση δεν θα απασχολήσει τη μελέτη αυτή.

## **B1. ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ**

Η απαίτηση για ταυτόχρονη παρουσία του θεάτρου και του Κοινού, ώστε να υφίσταται η σχέση, ανταποκρίνεται στο χαρακτηριστικό της αμεσότητας, τη βασική ιδιότητα της θεατρικής τέχνης. Γιατί, "δύο είναι τα ελάχιστα συστατικά μέρη αυτής της τέχνης: ο ηθοποιός που εκφράζεται -με όποιο τρόπο και μέσο- και ο θεατής που υποδέχεται αυτή την έκφραση, και αντιδρά".<sup>1</sup> Ακόμα, από το ίδιο αυτό χαρακτηριστικό πηγάζει μια άλλη ουσιαστική ιδιότητα της σχέσης, η Διαντίδραση, η οποία "δηλώνει την δυναμική σχέση αμοιβαίας επίδρασης που συνδέει δυο ή περισσότερες μεταβλητές".<sup>2</sup>

## **B2. ΟΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΙΚΟΙ ΤΟΥ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ**

Με τον σκοπό να ορίσουμε κάποιους παράγοντες, ώστε με την καθοδήγησή τους να πλησιάζουμε το ερευνημένο πεδίο, εξαρτιόμαστε από τα δύο κύρια χαρακτηριστικά που μόλις ονομάσαμε. Έτσι, η μεν έννοια της παρουσίας μας παραπέμπει στον προσδιορισμό του Χρόνου και του Χώρου, η δε έννοια της δράσης σ' αυτόν του Τρόπου.

Πρόκειται για τους βασικούς παράγοντες που προσδιορίζουν κάθε κατάσταση ή σχέση φυσική, και που μονάχα αυτοί είναι δυνατό να προσδώσουν την ιδιότητα της "Ταυτότητας"<sup>3</sup> σε κάποια ανθρώπινη -νοητική και έμπρακτη- ενέργεια. Με άλλα λόγια, λαμβάνονται ως οι άξονες αναφοράς για κάθε ενέργεια της "Υπαρξης".<sup>4</sup>

Ο Δ. Τζιόβας, εισάγοντας το θέμα του: "Η έννοια της λογοτεχνίας και το λυκόφως της αισθητικής αξίας", σημειώνει: "για πολλούς μάλιστα το οντολογικό ερώτημα τί είναι λογοτεχνία, δηλώνει μια ιδεαλιστική προκατάληψη, γιατί δέχεται ότι η λογοτεχνία ως κατηγορία προϋπάρχει a priori και αυτό που απαιτείται είναι το να επιστημανθούν τα εγγενή είδησιό της γνωρίζοντάς αποσιωπώντας έτσι την κοινωνική καταγωγή και λειτουργία της αισθητικής αξίας. Αυτός ο φετιχισμός της λογοτεχνίας είναι ανάλογος με τη θεολογία της ηθικής. Όπως κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει ότι η ηθική προϋπάρχει και παραμένει άτρωτη στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, το ίδιο ισχύει και για την αισθητική αυτονομία της λογοτεχνίας. Και η ηθική και η λογοτεχνία δεν είναι άχρονοι και υπερβατικές οντότητες, αλλά έννοιες ιστορικά βεβαρυμένες. Επομένως η ταυτότητά τους δεν είναι ενδογενής αλλά εξωγενής. Έως τώρα ο συνηθής τρόπος προσδιορισμού της λογοτεχνικής ή μη λογοτεχνικής ιδιοσυστάσιας ενός κειμένου υπήρξε ενδοκειμενικός ή ενδογλωσσικός. Η λογοτεχνικότητα αντιμετωπιζόταν ως κάτι το ενυπάρχον και αισθητό αλλά συνάμα λανθάνον μέσα στο

(1) R. Southern / "The seven ages of the theatre", σελ. 17-34.

(2) βλ. Ρήμμα / Δ. Γ. Τσαούσης / "Χρηστικό Λεξικό Κοινωνιολογίας".

(3) πρβλ.: "Νόμος της ταυτότητας" / "Κάθε πράγμα, κάθε έννοια, είναι ίδιο (ίσο, όμοιο) με τον εαυτό του" / G. Hegel / "Η επιστήμη της λογικής", σελ. XXII.

(4) πρβλ.: "Dasein" / "Βεμελιώδες αντικείμενο έρευνας στους υπαρξιακούς είναι η λεγόμενη ύπαρξη. Είναι πολύ δύσκολο να ορίσης το νόημα που δίνουν σ' αυτή τη λέξη. Εν πάση περιπτώσει πρόκειται για την ιδιόζουσα ανθρώπινη παρουσία. Μόνο ο άνθρωπος (ο οποίος πολύ σπάνια ονομάζεται έτσι, αλλά κυρίως τον λένε Dasein, Υπαρξη, Εγώ, Είναι-δι'-εαυτό) έχει ύπαρξη. Ακριβέστερα, δεν έχει αλλά είναι η ύπαρξή του. Αν ο άνθρωπος έχει κάποια ουσία, ουσία του είναι η ύπαρξή του ή η ουσία του προκύπτει από την ύπαρξή του" / I.M. Bochenski / "Ιστορία της σύγχρονης ευρωπαϊκής φιλοσοφίας", σελ. 195.

λαβύρινθο της γλώσσας και στις υπολογικές της διαπλοκές. Τα τελευταία χρόνια όμως διαπιστώνουμε πως η προσπάθεια να προσδιοριστούν οι ενδιάθετες ποιότητες των λογοτεχνικών κειμένων αμφισβητείται από τον ιστορικό σκεπτικισμό, που δεν βλέπει πια τη λογοτεχνία ως άχρονη και αμετάβλητη κατηγορία αλλά ως έννοια σχετική και ιστορικά εξαρτημένη".<sup>1</sup>

## Γ. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ξεκινώντας την προσπάθεια να προσεγγίσουμε το φαινόμενο θέατρο, χρήσιμο, έντιμο και λογικό, είναι να σεβαστούμε τη σκέψη του Αριστοτέλη,<sup>2</sup> αφού πρώτος αυτός έθεσε το θέατρο υπό επιστημονικό-θεωρητικό έλεγχο. Αν και κατά καιρούς έχουν εκφραστεί επιφυλάξεις για την αντοχή που η "Ποιητική" μπόρεσε να επιδείξει, όποτε συγκρούσθηκε με τις σύγχρονες φιλοσοφικές-αισθητικές θέσεις, αν και δίκαια επικρίνεται για το αποσπασματικό της ύφος και, ακόμα, μας προβληματίζει με τη χρονική υστέρηση που παρουσιάζει τα θεατρικά θέματα της κλασικής Αθήνας, δεν παύει, παρ' όλ' αυτά, να αποτελεί το πιο αυθεντικό έργο, ώστε να γνωρίσουμε την αίσθηση, την κοινωνική πίστη και τη γνώση, που το Αθηναϊκό κοινό αφομοίωσε βιώνοντας τις συνέπειες από την καθιέρωση του θεαμού ο οποίος τότε, εκεί, θεοπίστηκε. Άλλωστε, δεν πρέπει να μας διαφεύγει πως το έργο του σταγειρίτη διανοητή, με όποιες ηδελμημένες ή ακούσιες παραφράσεις, επηρέασε σημαντικά την εξέλιξη της θεατρικής τέχνης και την κοινωνική της παρουσία, όπως, κατά συνέπεια, και την εξέλιξη πολλών επιστημών τελικά, του ανθρώπινου πνεύματος. Έτσι, ευθυγραμμισμένη η μελέτη με τους πολλούς υπερασπιστές του Αριστοτέλη δέχεται ως πρωταρχική αρχή για τη γέννηση του θεάτρου τη "Μίμηση", όρο που πρώτος αυτός εισήγαγε με την αιτιολόγησή πως: "είναι σύμφυτη ιδιότητα στους ανθρώπους από την παιδική τους ηλικία". Και "σύμφυτη επίσης (ιδιότητα) είναι σ' όλους τους ανθρώπους να χαίρονται βλέποντας τα έργα της μίμησης".<sup>3</sup>

Την κυρίαρχη συμβολή της Μίμησης στη δημιουργία της θεατρικής τέχνης δέχεται και η "Γενετική του θεάτρου",<sup>4</sup> βασισμένη στα μελετήματα της "διεπιστημονικής έρευνας θεατρολογίας",<sup>5</sup> όταν ανιχνεύει: "τέσσερις βιολογικές διεργασίες γεννούν

(1) Δ. Τζιόβας / "Μετά την αισθητική", σελ. 15-16.

(2) πρβλ.: "στα αρχαία δράματα έρχεται να συνεισφέρει ο λόγος των θεωρητικών: η "Ποιητική" και η "Ρητορική" του Αριστοτέλη κατά πρώτον και ακόμη, πίσω από αυτές, η πλατωνική "Πολιτεία" και -εν διασθλάσει- το έργο των σοφιστών: κείμενα τα οποία εκκινούν από το ανοικτό πρόβλημα της πειθούς και της ηδονής που είναι τα έργα της "μίμησης" για να εξετάσουν τα διάφορα προβλήματα του ελληνικού θεάτρου, από την γραφή μέχρι και την υπάκριση ή το θέαμα" / Γ. Ανδρεάδης / "Η αυτοσκηνοθεσία του Αρχαίου δράματος" / "Εισαγωγή" στα "Τα ζώον και το τέρας", σελ. 11.

(3) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1149b.

(4) Επιστήμη που αναπτύχθηκε με την επικουρία της σύγχρονης τεχνολογίας, της μηχανικής ιδιαίτερα, και της εφαρμογής των πειραματικών επαληθεύσεων της βιοφυσιολογίας, της χημείας και της μοριακής βιολογίας, για να διευρύνει τα αυμανιστικά όρια, οδηγώντας διεπιστημονικά την όλη θεωρητική ως τα θεμελιώδη "πρώτα", με τη συνθετική έννοια της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας.

(5) πρβλ.: "Οσμικός λειτουργισμός" / Malinowski / Ο οποίος "καθιέρωσε σε πανεπιστημονικές σχολές την απαραίτητη προσωπική επιτόπια έρευνα και αυτοψία των ανθρωπολόγων της μεταβικτωριανής επαχής. Από τη 2η δεκαετία του αιώνα μας υπέδειξε την εξάρτηση της κουλτούρας από τη βιολογική ανάπτυξη και τη σχέση των θεσμών με τα ένστικτα" / πρβλ.: Κ. Κακούρη / "Γενετική του θεάτρου", σελ. 13-17.

τις καταβολές των θεατρικών μορφών. Είναι αιτίες φυσικές, από τις οποίες ο Αριστοτέλης πρώτος συνέλαβε τις δύο (μίμηση και χαίρειν)... Από το άρβινο και ύστερα κατανοήθηκε ότι η συμβολή της μεταμόρφωσης, η κοινή σε έμβια όντα και πιο σύνθετη στον άνθρωπο, είναι συχνά στατική μορφή της μίμησης, αν και όχι πάντα. Η τεχνολογία του 20ου αιώνα, που επέτρεψε τον πειραματικό έλεγχο της διεργασίας των φυσικών αυτών παρορμήσεων, αποκάλυψε μηχανισμούς των εγκεφαλικών κυττάρων που επέφεραν την ανάπτυξη όσων ριζών στήριζαν τη γένεση του φαινομένου τέχνη".<sup>1</sup>

Βέβαια, η λέξη θέατρο (ιωνική θέη-) στην αρχαία ελληνική γλώσσα αναφέρεται στον τόπο όπου παρουσιάζεται το θέαμα (ιωνική -θέημα), ό,τι δηλαδή παρατηρεί κάποιος με προσοχή. Λέγοντας, επομένως, "θέατρο" οι σύγχρονοι του Αριστοτέλη εννοούσαν τον τόπο, το οίκημα όπου τελούνταν οι Δραματικοί αγώνες, και όχι αυτή την ίδια τη δραματική τέχνη -όπως η μελέτη μας κάνει. Στην "Ποιητική", σχετικά πάντοτε με τη Μίμηση, αναγράφεται: "η επική λαιπόν και η τραγική ποίηση, ακόμα και η κωμωδία και η ποίηση των διθυράμβων, και στο πιο μεγάλο μέρος της η αυλική και η κιθαριστική είναι όλες τους μιμήσεις".<sup>2</sup>

## Γ1. ΣΥΝΔΕΣΗ ΘΕΑΤΡΟΥ - ΧΡΟΝΟΥ

Δεχτήκαμε πως το θέατρο δημιουργήθηκε ώστε να καλύψει τη φυσική ανάγκη<sup>3</sup> της Μίμησης. Οι άνθρωποι ενεργούν ή χαίρονται την "αναπαράσταση ανθρώπων να δρουν".<sup>4</sup> Η καταγραφή της δράσης όμως είναι συναρτημένη με τον παράγοντα Χρόνο. "Τι είναι ρολόϊ;" Αναρωτήθηκε ο Einstein προκειμένου να εξηγήσει τη "θεωρία της Σχετικότητας" και συλλογίσθηκε: "το πρωτόγονο υποκειμενικό συναίσθημα της ροής του χρόνου μας δίνει τη δυνατότητα να τακτοποιούμε τις εντυπώσεις μας, να κρίνουμε αν ένα γεγονός συνέβη πριν ή μετά από ένα άλλο". Πρέπει όμως "να αναθεωρήσουμε και να τροποποιήσουμε τους κλασικούς μετασχηματισμούς, χειριζόμενοι το χώρο και το χρόνο με νέο τρόπο. Σκοπός μας είναι να εκθέσουμε τις ιδέες που σχηματίζουν τη βάση μιας νέας φυσικής και φιλοσοφικής αντίληψης... Η αρχή της σχετικότητας πρέπει να εφαρμόζεται ωστόσο, σε όλα τα φαινόμενα του εξωτερικού κόσμου". Έτσι, "κάθε Σ.Σ. (σύστημα συντεταγμένων) πρέπει να είναι εφοδιασμένο με τα δικά του ακίνητα ρολόγια, γιατί η κίνηση αλλάζει το ρυθμό τους. Δύο παρατηρητές σε διαφορετικά Σ.Σ. θα καταγράψουν διαφορετικούς αριθμούς, όχι μονάχα για τη θέση, αλλά και για τον χρόνο του γεγονότος".<sup>5</sup> Συμπερασματικά, "η θεωρία της σχετικότητας σύνδεσε τον χρόνο με τα φυσικά φαινόμενα, ο χρόνος έγινε πραγματικό φυσικό μέγεθος... Αποτέλεσμα και αιτία έχουν αυστηρά καθορισμένη χρονική σχέση. Η αιτιακή συσχέτιση ανάμεσα σε δύο γεγονότα δε μπορεί να υπάρχει, παρά μόνο αν το δεύτερο είναι μεταγενέστερο από την άφιξη ενός σήματος προερχόμενου από το πρώτο".<sup>6</sup>

Οι σκέψεις αυτές μας προσανατολίζουν, μέσα από μια συνειρμική διαδικασία, στη σύνδεση ενός φυσικού φαινομένου, της Μίμησης, τόσο με το θέατρο όσο και με το φυσικό μέγεθος Χρόνος. Εδώ μάλιστα φαίνεται να υπάρχει και συμφωνία ως προς την αιτιακή συσχέτιση ανάμεσα στο σήμα που το αντικείμενο της επερχόμενης Μίμησης μεταδίδει, και στο αποτέλεσμα, την πράξη Μίμησης δηλαδή, το θέατρο.

Κατά τον Αριστοτέλη, ακριβώς "επειδή ο ποιητής είναι μιμητής...". Αναγκαστικά

(1) Κ. Κακούρη / "Γενετική του Θεάτρου", σελ. 13-17.

(2) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1447a.

(3) πρβλ.: "Νόμος του αποχρώντος λόγου" / "Κάθε συλλογισμός, κάθε κρίση πρέπει να στηρίζεται σε κάποιο λόγο" / G. Hegel / "Η επιστήμη της Λογικής", σελ. XXV.

(4) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1448a.

(5) A. Einstein - L. Infeld / "Η εξέλιξη των ιδεών στη φυσική", σελ. 159-171.

(6) E. Νηϊτσάκης / "Συμπλήρωμα στην ελληνική έκδοση" / βλ. (5), σελ. 290-298.

θα αναπαριστάνει τα πράγματα πάντοτε με τη μια ή την άλλη από τις τρεις απόψεις. Δηλαδή τέτοια που ήταν ή είναι ή τέτοια που λένε και νομίζουν ότι είναι ή τέτοια που πρέπει να είναι".<sup>1</sup>

Ο δημιουργός, δηλαδή ο μιμητής, αναπλάθει τα φαινόμενα, τα επαναπροσδιορίζει αιτιακά (και χρονικά). Αν, όμως, οι σκέψεις αυτές είναι λογικές, μας επιτρέπουμε να συνδέσουμε το θέατρο και τον Χρόνο σε δύο δυνατές κατατάξεις: 1) Πραγματικός χρόνος θεάτρου, το φυσικό-απόλυτο μέγεθος, οπότε η Μίμηση εκδηλώνεται ενώπιον του Κοινού, και 2) Κοινωνικός χρόνος θεάτρου, ο σχετικός, ο φανταστικός ή τεχνητός χρόνος, αυτός κατά τον οποίο καταγράφηκε το σήμα του αντικειμένου (ερέθισμα) το οποίο δραστηριοποίησε τον δημιουργό ή ο Χρόνος (και η κατάσταση) που η Μίμηση περιγράφει. Βέβαια, στη διάρκεια της θεατρικής πράξης συνυπάρχουν τα δύο αυτά χρονικά μεγέθη, όπως ακριβώς συνυπάρχει η νοητική αντίληψη και η συνείδηση του πραγματικού πλάι στη "μαγική αίσθηση της τέχνης".<sup>2</sup> Περισσότερο, η σύμπτωση αυτή, η Υπέρβαση της πραγματικότητας, είναι ό,τι χαρακτηρίζει την Τέχνη, μα και τη συμμετοχή του Κοινού στις ψευδ-αισθήσεις που προβάλλει. Για τον Brecht, "το θέατρο συνίσταται σε τούτο, ότι κατασκευάζει ζωντανές απεικονίσεις παραδομένων ή επινοημένων γεγονότων ανάμεσα στους ανθρώπους, και μάλιστα για ψυχαγωγία".<sup>3</sup>

Εξάλλου, οι διακρίσεις του Χρονικού σημείου που μόλις επισημάναμε έχουν εντοπιστεί και από άλλες εργασίες. Για παράδειγμα, "μετά το χρόνο και την έγκλιση, η τρίτη μεγάλη κατηγορία που εισάγει ο Genette είναι η φωνή, η οποία αφορά τη στιγμή και την πράξη της αφήγησης καθ'αυτή και τα είδη του αφηγητή και του δέκτη του... Στην κατηγορία της φωνής ανήκουν οι τρεις κύριες χρονικές σχέσεις ανάμεσα στη στιγμή που συντελείται η αφήγηση και στον ιστορικό χρόνο, εφόσον τα γεγονότα μπορούν ν' αφηγηθούν πριν, μετά ή ενώ συμβαίνουν. Έτσι έχουμε α) τη μεταγενέστερη αφήγηση σε παρελθόντα χρόνο -η πιο κλασική περίπτωση. β) Την προγενέστερη, χρησιμοποιώντας μέλλοντα χρόνο ή ακόμα και ενεστώτα. Πρόκειται για δευτερεύουσα συνήθως αφήγηση ενσωματωμένη στην κύρια, με τη μορφή προφητείας ή ονείρου. γ) Την ταυτόχρονη με τα γεγονότα αφήγηση όπως π.χ. στα ημερολόγια και δ) την εμπόλιμη αφήγηση, που συντελείται ανάμεσα στα τμήματα της δράσης και μερικές φορές επηρεάζει την πρόοδό της".<sup>4</sup>

Στο ζήτημα του Χρόνου αναφέρεται ο P. V. Naquet προσεγγίζοντας το πλατωνικό έργο, και διαπιστώνει: "ο χρόνος είναι ένα δημιούργημα, δηλαδή κάτι το μικτό, γεννιέται από την ευφροσύνη του δημιουργού μπροστά στον κόσμο που δημιούργησε και που θέλει να καταστήσει ακόμη πιο όμοιο προς το πρότυπό του... Ο χρόνος είναι αυτό μέσω του οποίου η γένεσις είναι δυνατό να πλησιάσει στον κόσμο των ιδεών. Ο χρόνος προέρχεται οντολογικά από την ψυχή του κόσμου, αρχή αυτοκίνητη, είναι λοιπόν κίνηση, η κίνηση όμως αυτή μετριέται, άρα αναιρείται... Η συμμετοχή αυτή (στην "Αθανασία")<sup>5</sup> πρέπει να είναι κανονισμένη. Στις πόλεις των Νόμων, ο κοσμικός χρόνος εγγράφεται στο Σύνταγμα, στη θρησκευτική ζωή και στο ίδιο το έδαφος της πόλεως, όπως θα γραφότανε στον τάφο των στρατιωτών της Χαίρωνειας". Και καταλήγει στην άποψη: "πρέπει να περιμένουμε πράγματι το 1909 και τη δημοσίευση των Rites de passage του A. Van Gennep για να ανοίξει ακόμα αυτό το πλαίσιο και να γίνει μία πρώτη προσπάθεια μορφοποίησης, για να δείξει ο γάλλος λαογράφος

(1) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1460b.

(2) E. Fischer / "Η αναγκαιότητα της τέχνης", σελ. 16-17, 43-49.

(3) B. Brecht / "Μικρό όργανο για το θέατρο", σελ. 29.

(4) Δ. Τζιόβας / "Μετά την αισθητική", σελ. 63-64.

(5) πρβλ.: "το γένος των ανθρώπων έχει μια φυσική συγγένεια με το σύνολο του χρόνου, που ακολουθεί και θα το ακολουθεί πάντοτε στο διηνεκές" μέσα από αυτήν είναι που γίνεται αθάνατο, αφήνοντας παιδιά στα παιδιά του και έτσι χάρη στην ενότητά του μένει πάντοτε το ίδιο μετέχοντας δια της γεννήσεως στην αθάνασία" / Πλάτων / "Νόμοι", 721c.

ότι το γιγάντιο σύνολο των μεθόδων τους θα μπορούσε να κατανεμηθεί κάτω από τρία λήμματα: λειτουργίες χωρισμού, λειτουργίες περιθωρίου, λειτουργίες ενσωματώσεως. Είναι φανερό ότι αυτή η διάταξη υποθέτει επίσης, και μάλιστα κατ' αρχήν, ένα διαχωρισμό του χρόνου και του χώρου που είναι χαρακτηριστικός στις "λειτουργίες περάσματος". Ο χρόνος; Ο ρυθμός του δεν είναι συνεχής που έχουν εφεύρει οι μαθηματικοί, "η κανονικότητα του χρόνου δεν αποτελεί αυθύπαρκτο μέρος της φύσης: είναι μια έννοια που έγινε από ανθρώπινο χέρι και έχουμε προβάλει στο περιβάλλον για λόγους που μας αφορούν ιδιαίτερα". Ο χρόνος των λειτουργιών περάσματος είναι και αυτός έργο ανθρώπινο: η χρονιά ρυθμίζεται από λειτουργίες, και η ίδια η λειτουργία κάνει το μνημένο να περνά από το καθημερινό στο εξαιρετικό, έπειτα πάλι στο καθημερινό, όμως από εδώ και στο εξής αυτό το καθημερινό αντιμετωπίζεται υπεύθυνα... Ο λαιμός στο στρατόπεδο των Αχαιών είναι η μεταγραφή στο ανθρώπινο επίπεδο μιας θεϊκής απόφασης, αυτό όμως το γνωρίζουν μόνο ο Ιερέας Χρύσης, ο μάντης Κάλχας και ο ποιητής. Έτσι αντιπαράτιθενται ο θεϊκός, μυθικός χρόνος με το χρόνο των ανθρώπων, όπως αυτός βιώνεται... Στο σημείο εκκινήσεως της ελληνικής γραμματείας αντιπαράτιθενται έτσι δυο τύποι χρόνου, στους οποίους μπορούμε πια να αποδώσουμε τα επίθετα του "αισθητού" και του "νοητού". Σε ποιά βαθμό η αντίθεση αυτή θα ξεπεραστεί;... Η θεϊκή ιστορία έχει λοιπόν ένα "νόημα", υπάρχει ένας θεϊκός χρόνος, που η είσοδος σ' αυτόν αποτελεί προνόμιο, όπως και στον Όμηρο, μόνο για τους μαθητές των Μουσών... Στην κατάσταση αυτή, το έργο του Ησιόδου προτείνει μια γιατριά: τη μονότονη επανάληψη των εργασιών των αγρών. Είναι η πρώτη εμφάνιση, μέσα στην ελληνική γραμματεία, ενός κυκλικού χρόνου, που είναι ένας ανθρώπινος χρόνος... Για τους λυρικούς, ωστόσο, που ζουν ξεριζωμένοι, το γιατρικό αυτό αποδεικνύεται ανίσχυρο, ενώ το κακό, από τη μεριά του, παραμένει το ίδιο... Από αυτόν τον εκπεσόντα χρόνο, οι λυρικοί κάνουν έκκληση σ' ένα χρόνο πια ευγενή, στον "τιμωρό χρόνο" του Σόλωνα, που θα αποκαταστήσει τη δικαιοσύνη, σ' αυτόν που ο Πίνδαρος αποκαλεί υπέροχα "το μοναδικό μάρτυρα της αυθεντικής αλήθειας, το Χρόνο που και μόνο από το γεγονός ότι κύλησε, δημιούργησε ιστορία... Όπως και ο άνθρωπος των λυρικών ποιητών, ο τραγικός ήρωας είναι ριγμένος σ' έναν κόσμο που δεν καταλαβαίνει... Ο χρόνος των ανθρώπων... εγγράφεται σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο, γίνεται ο "παντοκράτορας χρόνος" που ανυψώνεται σε θεϊκό βάθος".<sup>1</sup>

*Εκείνο που μένει να ξεκαθαρίσουμε πριν περάσουμε στη σύνδεση του θεάτρου με τον δεύτερο προσδιοριστικό μας παράγοντα, με τον Χώρο, είναι ότι ο Πραγματικός χρόνος ταυτίζεται με το φυσικό μέγεθος που περιγράψαμε πιο πάνω, ενώ ο χρόνος ο Κοινωνικός συναρτάται από την ανθρώπινη διαχρονική εμπειρία, τη σύμπτωση ή την πρόθεση. Αφού όλα τα φαινόμενα και οι φυσικές δυνάμεις που εξυπνέτησαν αρχικά τη νομοτέλεια για ανάπτυξη κοινωνικών δεσμών (εδώ εντάσσεται και η Μίμηση ως γενετικό αίτιο τόσο της Τέχνης όσο και της ανθρώπινης σύνδεσης), σε κάποιο επερχόμενο στάδιο κοινωνικής οργάνωσης, αυτές οι φυσικές ανάγκες υποτάχθηκαν να εξασφαλίσουν τη διαιώνιση και την όποια βελτίωση της κοινωνικής πραγματικότητας. Είναι ό,τι ο Freud χαρακτηρίζει δυστυχία, μια και "μάλλον κάθε πολιτισμός χρειάζεται να στηρίζεται στον καταναγκασμό και στην καταπίεση των ορμών". Και "δεν φαίνεται καθόλου σίγουρο ότι με την άρση του καταναγκασμού η πλειοψηφία των ανθρώπων θα είναι πρόθυμη να δεχτεί τον καταμερισμό της εργασίας που απαιτείται την παραγωγή νέων αγαθών".<sup>2</sup>*

(1) *En Vidad-Naquet / "Ο μαύρος κυνηγός", σελ. 96, 98, 197-200, 78-79, 81-83.*

(2) *S. Freud / "Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας", σελ. 79.*

## Γ2. ΣΥΝΔΕΣΗ ΘΕΑΤΡΟΥ - ΧΩΡΟΥ

Αποφασίσαμε μόλις, για την ισχύ μιας αυταπόδεικτης συνάρτησης, αυτής της Τέχνης με τον παράγοντα Χρόνο. Δεχτήκαμε την εξάρτηση της Τέχνης, είτε θεωρούμε αυτήν ως πράξη Μίμησης ή ως πράξη-πηγή ηδονής (χαίρειν), από το φυσικό μέγεθος: Χρόνος. Περισσότερο, προσδώσαμε στον Χρόνο την κοινωνική-ιστορική του διάσταση, αφού το φυσικό φαινόμενο της Μίμησης, που μελετάμε, εκδηλώνεται μόνο από τα κοινωνικά άτομα, όπως μιμούνται τους αν-κοινωνούς τους. "Επειδή οι μιμούμενοι αναπαριστάνουν τους ανθρώπους να δρουν και οι άνθρωποι είναι καλοί ή είναι κακοί, τους αναπαριστάνουν ή καλύτερους ή χειρότερους ή και όμοιους με μας".<sup>1</sup> Μάλιστα, στο σημείο αυτό παραθέσαμε μιαν άλλη γνώμη του Αριστοτέλη, που βρίσκει διάφορες και διαφορετικές ιδεολογικές (κοινωνικές επομένως) προθέσεις στην πράξη της Μίμησης. Δημιουργήσαμε, με άλλα λόγια, ένα σύστημα συντεταγμένων (Σ.Σ.) ορίζοντας τον ένα άξονά του, τον Χρόνο. Ο δεύτερος άξονας είναι ο Χώρος.

Ο Einstein σημειώνει: "η θεωρία της σχετικότητας γεννήθηκε από τα προβλήματα του πεδίου. Οι αντιθέσεις και ασυνέπειες της παλιάς θεωρίας, μας υποχρεώνουν να αποδώσουμε νέες ιδιότητες στο χωροχρονικό συνεχές που είναι η σκηνή όλων των γεγονότων του φυσικού μας κόσμου".<sup>2</sup> Έτσι, "η συγκεκριμένη μελέτη της ιστορικότητας των εννοιών του χώρου και του χρόνου, φανερώνει πως δεν πρόκειται ούτε για προεμπειρικούς τύπους της αίσθησης, όπως ήθελε ο Καντ, ούτε για βολικές συμβάσεις, όπως πίστευε ο Poincaré, ούτε για ελεύθερα δημιουργήματα του πνεύματος, ούτε για καθαρές λογικές κατηγορίες. Οι έννοιες αυτές έχουν οντολογικό status, είναι μορφές ύπαρξης της αντικειμενικής πραγματικότητας".<sup>3</sup>

Το θέατρο επομένως, αποτελεί έκφραση φυσικής ανάγκης, είναι ομαδικό δημιουργήμα, και προσδιορίζεται μέσα στην καθορισμένη χωροχρονικά κοινωνική πραγματικότητα. "Η ποικιλία της ανθρώπινης επινόησης δημιουργεί χορομιμοδράματα που η επιστημονική θεατρολογία τα διαχωρίζει σε είδη. Πρωταρχικό κοινωνιογενές αναβλάστημα εξωαισθητικό της βιολογικής ρίζας του θεατρικού είδους είναι ό,τι η επιστήμη ονόμασε δρώμενο (από το αρχαιοελληνικό ρήμα δρω, απ' όπου παράγεται και η λέξη δράμα). Ερεϊσμα του δρώμενου η εξωλογική πίστη της ομοιοπαθητικής μαγείας ότι το όμοιο θα φέρει το όμοιο, φτάνει ένας μάγος ή μια ομάδα πιστών να το μιμηθούν ή να το ονοματίσουν".<sup>4</sup>

Όμως, στα όρια της μελέτης αυτής, ο μάγος, η πίστη και η προσδοκία στο έργο του, η ομάδα των πιστών, ακόμα και η ίδια η ανθρώπινη επινόηση, διαφέρουν από το εξωαισθητικό της βιολογικής ρίζας του θεατρικού είδους. Το Δρώμενο εδώ δεν είναι εξωλογικό αλλά ελεγχόμενο-κατευθυνόμενο όργανο με στόχο την επίτευξη "Κοινωνικής ισορροπίας". Έτσι μονάχα το δεχόμαστε και έτσι το ορίσαμε, δηλαδή σε συνάρτηση με το κοινωνικό (σε αντιδιαστολή προς το φυσικό) μέγεθος Χρόνος. Δηλαδή, ως το κέντρο ενδιαφέροντος της μελέτης θεωρήσαμε τις κοινωνικές συνθήκες που ελέγχουν τη σχέση θέατρο - Κοινό και τα αποτελέσματα τα οποία αυτή επιφέρει στα πλαίσια μιας συγκεκριμένης κοινωνίας μάλλον, παρά τα αποκλειστικά φυσικά αίτια της γένεσής της. Ο C.G. Jung αναφέρει ότι "το ασυνείδητο περιέχει δύο στρώματα, το προσωπικό και το ομαδικό. Το προσωπικό στρώμα τελειώνει στις πιο παλιές αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, αλλά το ομαδικό στρώμα περιλαμβάνει την προ της παιδικής ηλικίας περίοδο, δηλαδή, τα κατάλοιπα της προγονικής ζωής... Όταν η ψυχική ενέργεια οπισθοδρομεί πηγαίνοντας ακόμα πιο πέρα κι από την περίοδο της πρώτης παιδικής ηλικίας, και εισβάλλει στα κατάλοιπα της προγονικής ζωής τότε ξυπνούν οι

(1) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1448a.

(2) A. Einstein - L. Infeld / "Η εξέλιξη των ιδεών στη φυσική", σελ. 213.

(3) E. Ηλιτσάκης / "Συμπλήρωμα στην ελληνική έκδοση" / βλ. (2), σελ. 260-264.

(4) K. Κακούρη / "Γενετική του Θεάτρου", σελ. 19.



μυθολογικές εικόνες. Αυτές είναι τα αρχέτυπα".<sup>1</sup> Τα αρχέτυπα όπως και το Συλλογικό ασυνείδητο "που εννοιακά συνέλαβε ο Γιούνγκ, είναι τα μεγάλα όργανα αποδελοποίησης της εσωτερικής ζωής, της λατρείας όλων των λαών, όπως και της δημιουργίας πολιτισμού. Τα αρχέτυπα είναι θεμελιακά και ουσιαστικά η ζωντανή έκφραση, η ουσιαστική ενσάρκωση, το φανέρωμα του συλλογικού ασυνείδητου. Επίσης, είναι οι μεσολαβητές ανάμεσα στο ασυνείδητο και στο συνείδητο. Οι τέσσερις βασικές ψυχολογικές λειτουργίες του ψυχισμού είναι το συναίσθημα, το αίσθημα, η διαίσθηση και η σκέψη. Στο μέσο του είναι ο εαυτός, κυκλωμένος από τα διάφορα αρχέτυπα της συλλογικής ψυχής, του συλλογικού ασυνείδητου".<sup>2</sup> Σύμφωνα με όλα αυτά φαίνεται πως ένα όλον είναι η πορεία του ανθρώπου από τη φυσική κατάσταση προς τον Πολιτισμό, την Κοινωνική υπόσταση. Μέσα σ' αυτό το όλον χωράει η φυσική ανάγκη της ομαδικής ζωής, και αυτή της Μίμησης. Όμως, θα το πούμε ξανά, η οπτική της μελέτης προβάλλει τις παραμέτρους που ρυθμίζουν τη σχέση ως αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας, αυτής που, τελικά, μεταμόρφωσε τη φυσική διάσταση του ανθρώπου.

Το κυρίαρχο μέσο για τη μεταμόρφωση αυτή, για το πέρασμα από τη φυσική στην Κοινωνική κατάσταση του ανθρώπου, για το γεφύρωμα των φυσικών ορμών με τις επιταγές της κοινωνίας, αποτελεί ό,τι μπορούμε να καλύψουμε με τον όρο "Οργάνωση". Δηλαδή: "μια λίγο-πολύ σταθερή διάρθρωση σχέσεων που διέπουν τα άτομα και τα επιμέρους κοινωνικά σύνολα, έτσι που η συλλογική ζωή να αποκτά ένα-κάποιο χαρακτηριστικά σταθερότητας και προβλεψιμότητας".<sup>3</sup> Επομένως, η σχέση που μελετάμε αποτελεί μέρος του όλου πλέγματος των διαρθρωμένων σχέσεων που διέπουν άτομα ή σύνολα κοινωνικά και αποσκοπεί στο να συντελέσει ώστε η συλλογική ζωή να αποκτήσει τον χαρακτήρα σταθερότητας και προβλεψιμότητας.

Ο τρόπος που ο Κοινωνικός χώρος ελέγχει ή και επιβάλλει στη σχέση τη συγκεκριμένη της αποστολή είναι το σπουδαιότερο από τα ερευνηόμενα σημεία της εργασίας αυτής. Συνεπώς, το κύριο όργανο για τον καθορισμό της τυπικής ή και της ουσιαστικής λειτουργίας της, είναι το θεσμικό πλαίσιο μέσα από το οποίο ρυθμίζεται ο ρόλος της. Γιατί, "θα πρέπει να ειπωθεί ευθύς αμέσως πως είτε θεωρήσουμε τον Θεσμό ως κανόνα-πλαίσιο, που εξασφαλίζει την αντικειμενικότητα του κοινωνικού γεγονότος (Durkheim) είτε τον θεωρήσουμε ως κατασκευή της άρχουσας τάξης που ζητά να διασφαλίσει έτσι τις προνομίες της, η έννοια του Θεσμού είναι στενά συνδεδεμένη με βασικές κοινωνιολογικές έννοιες, όπως η δομή, η οργάνωση, οι κοινωνικές σημασίες, οι κοινωνικοί ρόλοι και κυρίως η εξουσία".<sup>4</sup>

Ο P.V. Naquet συνεχίζει σε ό,τι προηγούμενα παραθέσαμε: "για να εγγραφεί η λειτουργία στο χώρο, πρέπει και αυτός επίσης να είναι διαιρεμένος: εξανθρωπισμένος χώρος της ζωής στην κοινωνία, χώρος των περιθωρίων, που θα μπορεί να είναι κατά βούληση ιερός, συμβολικός τόπος, "θαμνότοπος", πραγματικός ή εικονικός, δάσος, ή βουνό, λίγο ενδιαφέρει, φτάνει να έχει βιωθεί σαν άλλος: η κόλαση και ο παράδεισος της parolle παρέχουν οριακά ένα έξοχο παράδειγμα. Ο χώρος και ο χρόνος είναι λοιπόν "δυαδικοί", ενώ ο ρυθμός της πράξης, ορισμένος από τον Van Gennep, είναι τριαδικός".<sup>5</sup>

Αν τώρα αναρωτηθούμε για το πώς δημιουργείται ο Χώρος αυτός, ο Κοινωνικός χώρος της αρχαίας Ελλάδας, για μία ακόμα φορά θα προσφύγουμε στον P.V. Naquet: "εξάγεται λοιπόν το συμπέρασμα, απόλυτα κεφαλαιώδες, πως κάθε τι που αγγίζει την καλλιέργεια της γης, την αρώσιμη γη την ίδια, στο βαθμό που είναι πράγματι καλλιεργημένη, αποκλείεται εντελώς από τις "αφηγήσεις". Η θράκη των Κινόνων είναι η

(1) C.G. Jung / "Αναλυτική ψυχολογία", σελ. 75.

(2) Κ. Κακούρη / "Γενετική του Θεάτρου", σελ. 119.

(3) βλ. λήμμα: "Κοινωνική οργάνωση" / Δ.Γ. Τσαούσης / "Χρηστικό λεξικό κοινωνιολογίας".

(4) Γ. Βέλτσος / "Ο θεσμικός λόγος και η εξουσία", σελ. 15-16.

(5) P. Vidal-Naquet / "Ο μαύρος κυνηγός", σελ. 200.

τελευταία καλλιεργημένη χώρα που συναντά ο Οδυσσεύς, όπου και γεύεται πρόβατα και κρασί και μάλιστα προμηθεύεται το κρασί που θα προσφέρει στον Κύκλωπα. Ο Οδυσσεύς του Ευριπίδη, κατεβαίνοντας από το καράβι του σε μια άγνωστη χώρα, ρωτά τον Σειλινό: "Που είναι τα τείχη και τα οχυρά της πόλης;" Και η απάντηση είναι: "Πουθενά· στα ακρωτήρια αυτά δεν έχει ανθρώπους, ξένε". Τα οχυρά είναι λοιπόν μάρτυρες παρουσίας πολιτισμένων ανθρώπων και σε τελευταία ανάλυση, απλούστερα, ανθρώπων. Ο Οδυσσεύς του Ομήρου γυρεύει από τη μεριά του καλλιεργημένου αγρού, σημάδι της ανθρώπινης εργασίας... Η απουσία καλλιεργημένης γης συνεπάγεται μίαν άλλη: την απουσία του θυσιαστικού γεύματος, που είδαμε στον Ησίοδο σε ποιά βαθμό συνδέεται με τη γεωργία".<sup>1</sup>

Σε καμία περίπτωση αυτή η προσπάθειά μας να ορίσουμε τον Ιδιαίτερο χρόνο και τον χώρο -μέσα στον οποίο πραγματώνεται η θεατρική λειτουργία, δεν υπονοεί πως θεωρούμε απομονωμένο ή ανεπιπρόσπαστο το (κοινωνικά και θεατρικά) υπάρχον μέσα σ' αυτές τις συγκεκριμένες διαστάσεις. Σωστά ο C.L. Strauss το δηλώνει: "μια απ' τις ολέθριες θεωρίες, που μας κληροδότησε ο φονξιοναλισμός και που κρατάει ακόμη πολλούς εθνολόγους κάτω απ' τη δεσποτεία του, είναι και αυτή των απομονωμένων πληθυσμών που, κλεισμένοι στον εαυτό τους, ζουν, ο καθ' ένας για λογαριασμό του, μια χωριστή εμπειρία αισθητικής, μυθικής ή τελετουργικής υψής... Σ' αυτούς που μου αμφισβητούν το δικαίωμα να ερμηνεύω τους μύθους ή τα έργα τέχνης ενός πληθυσμού, συγκρίνοντάς τα με τους μύθους και τα έργα τέχνης άλλων, και που κρίνουν ως μόνη έγκυρη τη μέθοδο της αναγωγής των μύθων μιας ομάδας για παράδειγμα, στη δική της μόνο κοινωνική οργάνωση, στη δική της οικονομική ζωή και στις δικές της θρησκευτικές, πεποιθήσεις, θα απαντήσω: και βέβαια, από κει πρέπει ν' αρχίσουμε και πριν απ' όλα πρέπει να αναζητήσουμε όλα όσα έχει να μας δώσει η εθνογραφία της ίδιας της ομάδας".<sup>2</sup>

Κλείνοντας όμως την παρένθεσή μας ως επανέλθουμε στους θεσμούς, και ως επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στους οικονομικούς, δηλαδή στους "Κοινωνικούς θεσμούς που αποσκοπούν στην παραγωγή και κατανάλωση αγαθών και υπηρεσιών".<sup>3</sup> Έχοντας κατά νου τις μαρξιστικές θέσεις μπορούμε, σε γενικές γραμμές, να υποστηρίξουμε ότι στις οικονομίες εκείνες που δεσπόζει ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής (παρά τις όποιες ιδιαιτερότητές του), "το θέατρο δεν είναι μόνο μια συλλογή λογοτεχνικών κειμένων· είναι μία καπιταλιστική επιχείρηση που χρησιμοποιεί ορισμένους ανθρώπους -συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, μηχανικούς σκηνής- για την παραγωγή ενός εμπορεύματος που θα καταναλωθεί από το κοινό με κάποιο κέρδος. Οι κριτικοί δεν αναλύουν απλώς κείμενα· είναι, συνήθως, και καθηγητές που προσλαμβάνει το κράτος ώστε να προετοιμάσουν ιδεολογικά τους σπουδαστές για τη λειτουργία τους μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία".<sup>4</sup> Για το συγκεκριμένο αυτό θέμα, ο ίδιος ο Marx πίστευε ότι: "ένας συγγραφέας είναι ένας εργάτης, όχι επειδή παράγει ιδέες, αλλά επειδή πλουτίζει τον εκδότη, στο μέτρο που εργάζεται σαν μισθωτός".<sup>5</sup> Τέλος, από τη σκοπιά της ιστορικής διαδρομής, ο Brecht θεωρούσε πως: "τα θέατρα ήτανε πάντοτε απaráλλακτα κέντρα διασκέδασης μιας τάξης που κρατούσε σταθερά το επιστημονικό πνεύμα της φύσης, μην τολμώντας να του παραχωρήσει το πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων. Το μικροσκοπικό προλεταριακό τμήμα του κοινού, ασήμαντα μόνο και έσταθα δυναμωμένο από αποστάτες πνευματικούς εργάτες, χρειαζότανε ακόμα τον παλιό τρόπο της ψυχαγωγίας, που έκανε πιο ελαφρύ τον καθορισμένο τρόπο ζωής".<sup>6</sup>

(1) P. Vidal-Naquet / "Ο μαύρος κυνηγός", σελ. 52-53.

(2) C. Levi-Strauss / "Ο δράμας της μάσκας", σελ. 120-121.

(3) βλ. λήμμα: "θεσμός" / Δ.Γ. Τσαρούσης / "Χρηστικά λεξικά κοινωνιολογίας".

(4) T. Eagleton / "Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική", σελ. 93.

(5) πρβλ.: K. Marx / "Θεωρίες για την υπεραξία".

(6) B. Brecht / "Μικρά όργανα για το θέατρο", σελ. 63.

### Γ3. ΣΥΝΔΕΣΗ ΘΕΑΤΡΟΥ - ΤΡΟΠΟΥ

Θα επιδιώξουμε τώρα να συστηματοποιήσουμε τον Τρόπο με τον οποίο το θέατρο λειτουργεί μέσα στη σχέση που μελετάμε, ώστε να παράγει τα (όποια) αποτελέσματά, την κάλυψη δηλαδή των (όποιων) αναγκών του Κοινού, μέσα στον Κοινωνικό χώρο και τον χρόνο. Από την οπτική αυτή, το θέατρο επιτελεί κοινωνικό σκοπό, παράγει "ανασπληρωματικές ικανοποιήσεις για τις παλαιότερες πολιτιστικές απαιτήσεις"<sup>1</sup> ή "συντονίζει το ασυνείδητο του κοινού απέναντι σε ερεθίσματα εξωτερικής προέλευσης"<sup>2</sup> με την μέθοδο του "Ιλλουζιονισμού" - όρου που ο Brecht χρησιμοποίησε για να ονομάσει την τεχνική απεικόνιση αντικειμένων ή σκηνής που αποσκοπεί στη δημιουργία ψευδαίσθησης του πραγματικού μέσα από οπτικές απάτες.

Από την άλλη όμως πλευρά, το θέατρο χρησιμοποιεί τον λόγο, και μάλιστα σε παράλληλο ρόλο απ' ό,τι τη σκηνική δράση. "Τα διαδραματιζόμενα δεν έχουν ανάγκη να τα εξηγείς, εκείνα που λέγονται πρέπει να δημιουργούνται από κείνον που μιλάει και να παίρνουν υπόσταση με το λόγο. Γιατί ποιά θα ήταν το έργο εκείνου που μιλάει, αν αυτό για το οποίο μιλάει γινότανε φανερό και χωρίς λόγο".<sup>3</sup>

Πλησιάζουμε έτσι το πρόβλημα "μορφή και περιεχόμενο, ένα πρόβλημα στενά συνδεδεμένο με τον χαρακτήρα και την αποστολή της τέχνης. Και σ' αυτό το ζήτημα έχουν διατυπωθεί, κυρίως, δυο ριζικά διαφορετικές αντιλήψεις, που έχουν την πηγή τους στις γενικότερες απόψεις για την προέλευση και την ουσία της τέχνης, για το ρόλο και τον προορισμό της μέσα στην κοινωνία. Η μια είναι η ιδεαλιστική αντίληψη που απομονώνει την μορφή απ' το περιεχόμενο, που προτάσσει το ένα από τα δύο και το θεωρεί κυρίαρχο, και η άλλη, η διαλεκτική ή μαρξιστική, που βλέπει την αλληλοσύνδεση και τον αναγκαίο συνειρμό και των δυο αυτών στοιχείων... Όλοι όσοι θεωρούσαν ή θεωρούν την μορφή σαν το βασικό, το ουσιαστικό και ανώτερο συστατικό στοιχείο της τέχνης και το περιεχόμενο σαν το δευτερεύον, το ατελές, ξεκινούσαν βασικά απ' την άρνηση της αντικειμενικής πραγματικότητας και έβλεπαν την μορφή σαν την ανώτερη πραγματικότητα".<sup>4</sup> Αυτή τη μαρξιστική ερμηνεία της ενότητας ακολουθεί και ο Hegel, όταν γράφει: "η μορφή είναι περιεχόμενο, και κατά τον αναπτυγμένο διορισμό αυτής είναι ο νόμος του φαινομένου".<sup>5</sup>

Με μια διαφορετική διατύπωση, μπορούμε να ορίσουμε τη σχέση που μελετάμε ως επικοινωνία, δηλαδή ως μία: "με οποιονδήποτε τρόπο μεταφορά μηνυμάτων από ένα υποκείμενο σε άλλο, με χρήση σημείων και συμβόλων. Η επικοινωνία είναι ένα ουσιαστικό στοιχείο της κοινωνικής διαντίδρασης. Τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται είναι τα στοιχεία με νοηματικό περιεχόμενο που καθιστούν δυνατή την μεταφορά του μηνύματος που θέλει να μεταδώσει το υποκείμενο-πομπός στο υποκείμενο-δέκτης".<sup>6</sup> Επομένως το θέατρο χρίζεται πομπός, το Κοινό δέκτης. Το ερώτημα που μπαίνει στο σημείο αυτό είναι: πώς, με ποιό τρόπο εκφράζει ο πομπός τα μεταφερόμενα μηνύματα.

Ας προσπαθήσουμε όμως να αποσαφηνίσουμε τον όρο επικοινωνία, και να προσδιορίσουμε την επιστήμη που ενδιαφέρεται για τη μελέτη της. Ο Γ. Βέλταος σημειώνει σχετικά: "προτιμώ τον όρο επικοινωνιολογία από τον όρο: θεωρία της επικοινωνίας που κατακυρώνεται, ως κλάδος, στην ευρύτερη "θεωρία της πληροφορίας" όπως την επεξεργάστηκε ο Shannon στον τομέα της τηλεφωνικής επικοινωνίας. Η θεωρία της επικοινωνίας αδιαφορεί στην ουσία για το νόημα του μηνύματος κεντρώνοντας το ενδιαφέρον της μόνο στη μετάδοση, τη μεταφορά και την αποδοχή του. Το μήνυμα συνεπώς θεωρείται ως "μορφή" και όχι ως "περιεχόμενο" - "νόημα". Αντίθετα,

(1) S. Freud / "Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας", σελ. 85.

(2) W. Reich / "Ψυχανάλυση στο θέατρο", σελ. 68.

(3) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 145ab.

(4) Στ. Ζορμπαλάς / "Τέχνη και κοινωνία", σελ. 140.

(5) G. Hegel / "Η επιστήμη της λογικής", σελ. 169.

(6) βλ. λήμμα / Δ. Γ. Τσαρούχης / "Χρηστικό λεξικό κοινωνιολογίας".

ο όρος επικοινωνιολογία, είναι δυνατόν να υποδεικνύει και μια θεωρία του νοήματος, εφ' όσον και αυτή αποσκοπεί στη μετάβαση του νοήματος μιας έκφρασης και εφ' όσον "ταυτίζεται με μια πλήρη θεωρία του πως η γλώσσα λειτουργεί ως γλώσσα",<sup>1</sup>

*Από την πλευρά του ο U. Eco επιθυμεί:* "έτσι ας ορίσουμε την επικοινωνιακή διαδικασία ως διέλευση ενός σήματος (όχι κατ' ανάγκην σημείου) από μια πηγή μέσω ενός πομπού ή ενός καναλιού προς κάποιον προορισμό. Σε μια διαδικασία από μηχανή σε μηχανή, το σήμα δεν έχει δύναμη σημασιοδότησης, εκτός από αυτήν που ορίζει ο προορισμός του *sub specie stimuli*. Στην περίπτωση αυτή δεν έχουμε σημασία, αλλά την διέλευση κάποιας πληροφορίας. Όταν ο προορισμός του είναι ένα ανθρώπινο ον ή ένας "παραλήπτης" (η πηγή ή ο πομπός δεν χρειάζεται να είναι άνθρωποι, αρκεί να εκπέμπουν το σήμα ακολουθώντας ένα σύστημα κανόνων γνωστών στον ανθρώπινο παραλήπτη), γινόμαστε αντίθετα μάρτυρες μιας διαδικασίας σημασίας -εφ' όσον βέβαια το σήμα δεν είναι απλώς ένα ερέθισμα, αλλά υποκινεί την ερμηνευτική αντίδραση του παραλήπτη. Η διαδικασία αυτή καθίσταται δυνατή με την ύπαρξη κωδικών... Επομένως: α) ένας κώδικας καθιερώνει τον συσχετισμό ενός επίπεδου έκφρασης (με την αμιγώς τυπική και συστηματική όψη του) με ένα επίπεδο περιεχομένου (με την αμιγώς τυπική και συστηματική όψη του). β) μια σημειακή συνάρτηση καθιερώνει τον συσχετισμό ενός αφηρημένου στοιχείου του συστήματος έκφρασης μ' ένα αφηρημένο στοιχείο του συστήματος περιεχομένου. γ) με τον τρόπο αυτό, ο κώδικας καθιερώνει γενικούς τύπους, και επομένως παράγει τον κανόνα που δημιουργεί συγκεκριμένα δείγματα, δηλαδή σημεία που συνήθως εμφανίζονται στις επικοινωνιακές διαδικασίες. δ) και τα δύο *continua* αντιπροσωπεύουν στοιχεία τα οποία προηγούνται του σημειωτικού συσχετισμού και με τα οποία δεν ασχολείται η σημειωτική (συγκριτικά βρίσκονται πέρα από το χαμηλότερο και υψηλότερο όριο της σημειωτικής)... Από την άποψη αυτή (το πρότυπο του Hjelmsley), σημειακή συνάρτηση είναι απλώς η αντιστοιχία μεταξύ ενός σημαίνοντος και ενός σημαινομένου ή μεταξύ ενός σημειακού φορέα και ενός νοήματος· το μήνυμα είναι απλώς αυτή η αντιστοιχία που πραγματοποιείται στη διάρκεια μιας διαδικασίας μετάδοσης. Εξ άλλου, όταν μια θεωρία παραγωγής σημείων ασχολείται με την επεξεργασία τόσο σύνθετων σημειακών συναρτήσεων, όπως τα αισθητικά κείμενα, η εξαπλή διαίρεση του προτύπου μπορεί να σταθεί".<sup>2</sup>

*As επανέλθουμε στον Αριστοτέλη:* "συνεπώς κάθε τραγωδία έχει έξι μέρη και απ' αυτά εξαρτάται τί είδους είναι η κάθε τραγωδία. Κι αυτά είναι ο μύθος, οι χαρακτήρες, το λεκτικό ύφος, η σκέψη, το θεαματικό μέρος και η μουσική σύνθεση. Δηλαδή, δυο μέρη αποτελούν τα μέσα με τα οποία μιμούνται (λεκτικό ύφος, μουσική σύνθεση), ένα τον τρόπο με τον οποίο μιμούνται (θέαμα) και τρία μέρη τα αντικείμενα τα οποία μιμούνται (μύθος, χαρακτήρες, σκέψη). Πέρα απ' αυτά δεν υπάρχουν άλλα".<sup>3</sup>

*Με μια διαφορετική θεωρητική τοποθέτηση, πιο σύμφωνη στην προβληματική "Μορφή-Περιεχόμενο" που αντιμετωπίσαμε προηγούμενα, μπορούμε να συστηματοποιήσουμε τα συνθετικά της θεατρικής τέχνης μέρη σε όσα αναφέρονται στη Μορφή, δηλαδή το λεκτικό ύφος, τη Μουσική σύνθεση (όπου υπάρχει) και, γενικά το θέαμα· και σε όσα αναφέρονται στο Περιεχόμενο, δηλαδή τον Μύθο, τους Χαρακτήρες, τη Σκέψη. Τελικά, θέλοντας να απλοποιήσουμε το ζήτημα θα πούμε: το θέατρο-ποιός μεταδίδει μηνύματα κωδικοποιημένα. Εκφράζει τί (Περιεχόμενο) εν τίνι τρόπω (Μορφή). Σύμφωνα με ό,τι έχουμε δεχτεί, τα δυο αυτά μέρη είναι αδιαχώριστα.*

*Έτσι, η τέχνη του θεάτρου εκπέμπει το Περιεχόμενο του μηνύματός της με τα έξι της μέσα: 1) Λόγος (είτε προϋπάρχει γραφή ή είναι αυτοσχέδιος), μέσα στον 2) Τόπο, τον αποκαλούμενο σκηνικό, με μία συγκεκριμένη 3) Μορφή (τρόπος ανάγνωσης και*

(1) Γ. Βέλτσος / "Για την επικοινωνία", σελ. 11.

(2) U. Eco / "Θεωρία σημειωτικής", σελ. 28, 86-87, 89.

(3) Αριστοτέλης / "Ποιητικά", 1450a.

είδος θεάτρου, σκηνοθεσία, ερμηνεία, μουσική κάλυψη...). Όλα αυτά είναι συνδεμένα και εξαρτημένα, ας το δηλώσουμε μια ακόμα φορά, από τον Κοινωνικό χώροχρόνο.

Ισοόποσα εξαρτημένο από τις ίδιες συνισταμένες είναι και το Περιεχόμενο της θεατρικής παράστασης, η Πρόθεση, όπως ο Αριστοτέλης την ονόμασε. Γιατί "το βασικό πρόβλημα του λογοτεχνικού έργου είναι οι σχέσεις του με την πραγματικότητα, την αλήθεια. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι πως δεν ανταποκρίνεται σε αντικειμενικές σχέσεις, δεν αποτελεί καταδήλωση, αλλά αντανάκλαση της πραγματικότητας των αξιών με παραλλακτικές ερμηνείες, θεωρείται σύστημα συνέμφασης που συνιστά ολοποιητικό σημείο, δηλαδή μια κλειστή κι αυτόνομη ιδέα του κόσμου που εκφέρεται σε σύμβολο".<sup>1</sup> Ένα τέτοιο σύστημα σημείων και συμβόλων που καθιστά δυνατή την επικοινωνία μεταξύ των μελών ενός κοινωνικού συνόλου καλείται "Κώδικας" (τέτοιος θεωρείται και η γλώσσα) και με τη σειρά του είναι άμεσα εξαρτημένος από τον Κοινωνικό χώροχρόνο.

"Οι κώδικες της τέχνης είναι διαφορετικοί σε κάθε κοινωνία και εποχή, έτσι προϋποθέτουν εξοικείωση με τον κοινωνικό συμβολισμό. Η αναγνώρισή τους επιβάλλεται από κάποια κοινωνική ομάδα, καθιερώνεται σαν γούστο και εξυπακούει την μάθησή της. Δημιουργοί και κριτικοί, σε συνδυασμό με την εποχή, μπορούν να επιβάλουν νέους κώδικες. Πάντοτε όμως, οι κώδικες αυτοί προϋποθέτουν για το κοινό κάποια μύηση που δεν είναι ανοικτή σε όλους. Έτσι, οι κώδικες της τέχνης κάνουν το έργο δυσανάγνωστο για το (χυδαίο) κοινό και το περιορίζουν στο στενό κύκλωμα κυκλοφορίας της προνομιούχας τάξης· το μετατρέπουν σε αγαθό κοινωνικής διάκρισης".<sup>2</sup>

Αυτή η συσχέτιση των κωδίκων με την εποχή μας οδηγεί σε μία ακόμα σκέψη, πως δηλαδή μία θεατρική παράσταση αποτελεί το σημείο σύνδεσης ανάμεσα σε κώδικες μεταφερμένους από το παρελθόν, και σε άλλους, σύγχρονους. Και είναι στη δικαιοδοσία του (κάθε μορφής) δημιουργού να διατυπώσει, να μεταφράσει τους κώδικες του παρελθόντος, ώστε το Κοινό να τους αντιληφθεί. Και είναι, ακόμα, στη δικαιοδοσία της κοινωνίας να εκπαιδεύσει ανάλογα το Κοινό, αλλά και τους δημιουργούς, ώστε να συλλάβουν τα μηνύματα που κάθε εποχή χρησιμοποιεί ως άξια ή ωφέλιμα. Τελικά, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι: "η εξουσία διαμορφώνει το πραγματικό στα μέτρα της φαντασίωσης και τη φαντασίωση στα μέτρα του πραγματικού. Κι η εξουσία της σύγχρονης, γοητευτικής κοινωνίας του ύστερου καπιταλισμού είναι παντού. Όχι γιατί περικλείει τα πάντα αλλά επειδή προέρχεται από όλες τις κατευθύνσεις, τόσο δηλαδή από τον πομπό και το δέκτη, όσο -και κυρίως- από το μέσο". Αφού "υπάρχει στη γλώσσα μια εκκεντρική τάση, θα έλεγα, μια φιλοδοξία διασποράς, να υπερβαίνει πάντα την πραγματικότητα που της αντιστέκεται και να ξεπερνά τους αντικειμενικούς όρους που τη θέλουν και τη θέτουν ως μέσον ή όχημα, ως απλή ανέλιξη εικόνων ή παράταξη λέξεων, να προάγεται συνεπώς σε κοινό λόγο με την έννοια που του δίνει ο Ηράκλειτος, ως λόγος της κοινωνίας, δηλαδή ως λόγος που δεν είναι ούτε ατομικός μονόλογος ούτε διυποκειμενικός διάλογος αλλά τρίτος, υπολειμματικός και ετερολογικός λόγος, μετέωρος μεταξύ του πομπού και του δέκτη και συχνά ως μη-λεκτικός λόγος, εσωτερικός. Πρόκειται, φυσικά, για τη γλώσσα της τέχνης που τη θεωρώ ως κατ' εξοχή επικοινωνία".<sup>3</sup>

Αυτή η προβληματική έρχεται να διαφωτίσει τη δυσκολία που εμφανίζεται κατά την "αποκρυπτογράφηση" του έργου Τέχνης, μια και "η κινητικότητα του σημασιολογικού χώρου κάνει τους κώδικες να αλλάζουν παροδικά και εξελικτικά. Όμως ταυτόχρονα επιβάλλει την αναγκαιότητα μιας συνεχούς έκτακτης κωδικοποίησης στην ίδια τη δραστηριότητα παραγωγής σημείων και ερμηνείας κειμένων. Ο ερμηνευτής ενός κειμένου είναι υποχρεωμένος ταυτόχρονα να αμφισβητήσει τους ισχύοντες κώδικες

(1) Βλ. Λήμμα / Σ. Δημητρίου / "Λεξικό όρων σημειολογικής ανάλυσης της τέχνης".

(2) Βλ. Λήμμα, όπως (1).

(3) Γ. Βέλτσας / "Για την επικοινωνία", σελ. 24, 24.

και να προβάλλει ερμηνευτικές υποθέσεις, που να λειτουργούν περισσότερο περιεκτικά, πειραματικά και προοπτικά ως μορφή κωδικοποίησης. Αντιμετωπίζοντας μη κωδικοποιημένες περιστάσεις και σύνθετα συμφραζόμενα, ο ερμηνευτής υποχρεούται ν' αναγνωρίσει ότι το μήνυμα δεν βασίζεται σε προηγούμενους κανόνες κι ωστόσο θα πρέπει να γίνει κατανοητό· αν αυτό ισχύει, θα πρέπει να ισχύουν άδηλες συμβάσεις αν δεν υπάρχουν ακόμα αυτές οι συμβάσεις, θα πρέπει να υπάρξουν (ή να τεθούν). Η κατάδηλη απουσία τους θέτει αξιωματικά την αναγκαιότητά τους".<sup>1</sup>

Επομένως, το ζητούμενο είναι να μπορέσουμε να διαγνώσουμε το -δια κωδίκων- μεταφερόμενο προς το Κοινό μήνυμα, κρατώντας ως βασικό οδηγό την αξιωματική σκέψη της μελέτης μας, πως δηλαδή, τόσο οι κώδικες, όσο και το Κοινό, είναι εκφραστές-αποδέκτες ενός συγκεκριμένου και χωροχρονικά προσδιορισμένου σημείου.

Ας επανέλθουμε όμως στην παράθεσή μας: "κάθε κείμενο απειλεί τους κώδικες αλλά την ίδια στιγμή τους δυναμώνει· αποκαλύπτει δυνατότητες που κανείς δεν υποψιαζόταν και έτσι αλλάζει τη στάση του χρήστη απέναντί τους... Όμως η αλλαγή των σημασιολογικών συστημάτων σημαίνει αλλαγή του τρόπου με τον οποίο ο πολιτισμός βλέπει τον κόσμο".<sup>2</sup> Να συμπληρώσουμε στο σημείο αυτό ότι, για την οπτική της μελέτης μας, αυτός ο Πολιτισμός αποτελεί μία έννοια ικανή να προσδιοριστεί χωροχρονικά. Και, πιστεύω, αυτόν ακριβώς τον ρόλο υπηρετεί η Τέχνη, δηλαδή μορφοποιεί (και μεταφέρει ταυτόχρονα) το "οράν" που ο Πολιτισμός ασκεί πάνω στον Κόσμο.

Η εξήγηση για όλα αυτά, με τα λόγια του U. Eco, είναι πως "τα αισθητικά κείμενα διαθέτουν μία ιδιότητα που τα καθιστά ιδιόμορφα παραδείγματα έργου παραγωγής σημείων, το οποίο σκοπεύει να καθιερώσει εμπράγματα σχέσεις ανάμεσα στους επικοινωνούντες, μέσα από ένα σύνθετο δίκτυο προϋποθετικών πράξεων... Κατ' αρχήν, η κατανόηση του αισθητικού κειμένου βασίζεται σε μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην αποδοχή και στον εξοστρακισμό των κωδίκων του αποστολέα -αφ' ενός- και στην εισαγωγή και απόρριψη προσωπικών κωδίκων, αφ' ετέρου. Αν η συνηθέστερη μορφή απαγωγής συνίσταται στην πρόταση πειραματικών κωδίκων για να αποσαφηνιστεί μια μη κωδικοποιημένη κατάσταση, τότε η αισθητική απαγωγή συνίσταται στην πρόταση ορισμένων πειραματικών κωδίκων για να γίνει κατανοητό το μήνυμα του δημιουργού. Ο παραλήπτης δεν ξέρει ποιος ήταν ο κανόνας του αποστολέα· προσπαθεί να τον συμπεράνει από τα ασύνδετα στοιχεία της αισθητικής του εμπειρίας. Μπορεί να πιστεύει ότι ορθά ερμηνεύει αυτό που εννοούσε ο συγγραφέας ή μπορεί ν' αποφασίσει να δοκιμάσει νέες ερμηνευτικές δυνατότητες στο κείμενο που ο δημιουργός έβαλε μπροστά του. Στη διαδικασία αυτή, όμως, ποτέ δεν θέλει να προδώσει απόλυτα τις προθέσεις του δημιουργού. Έτσι διαμορφώνεται μια διαλεκτική σχέση στην ερμηνευτική ανάγνωση ανάμεσα στην πιστότητα και στην επινοητική ελευθερία. Αφ' ενός ο παραλήπτης ζητά να αντλήσει διέγερση από την ασάφεια του μηνύματος και να συμπληρώσει το ασαφές μήνυμα με τους κατάλληλους κώδικες· αφ' ετέρου, παρακινείται από τις συμφραστικές σχέσεις να δει το μήνυμα ακριβώς με τις προθέσεις που το ίδιο είχε, ως πράξη πίστης προς τον δημιουργό και το ιστορικό περιβάλλον, από το οποίο εκπέμφθηκε το μήνυμα. Μέσα σ' αυτή τη διαλεκτική σχέση μεταξύ πιστότητας και πρωτοβουλίας δημιουργούνται δύο είδη γνώσης: α) η συνδυαστική γνώση για ολόκληρο το φάσμα των δυνατοτήτων που διαθέτουν οι συγκεκριμένοι κώδικες· β) μια ιστορική γνώση για τις περιστάσεις και τους κώδικες (και μάλιστα όλες τις σταθερές) μιας ορισμένης καλλιτεχνικής περιόδου. Έτσι ο σημειωτικός ορισμός του έργου τέχνης εξηγεί γιατί α) στην πορεία της αισθητικής επικοινωνίας λαμβάνει χώρα μία εμπειρία, που δεν μπορεί να αναχθεί σε οριστικό τύπο ούτε να προβλεφθεί κάθε πιθανή της έκβαση· β) ταυτόχρονα, όμως, η "ανοιχτή" αυτή εμπειρία καθίσταται δυνατή από κάτι που θα έπρεπε να έχει (και πράγματι έχει) δομή σε όλα του τα επίπεδα".<sup>3</sup>

Αυτές όλες οι σκέψεις μας οδηγούνε στο συμπέρασμα πως το έργο Τέχνης, όμοια αποδέχτης-εκφραστής της υπάρχουσας αντιληπτής-αισθητής, της κοινωνικής, τελικά,

(1) U. Eco / "Βεωρία σημειωτικής", σελ. 207-208, 402.

πραγματικότητας, ενεργεί είτε επηρεασμένο -στο βαθμό που είναι αποδέχτης- ή δημιουργικά -στο βαθμό που είναι εκφραστής- πάντα, όμως, σε σύνδεση με την πραγματικότητα.

Ο U. Eco, κλείνει την παράθεσή μας: "έτσι, ο σημειωτικός ορισμός ενός αισθητικού κειμένου δίνει το δομημένο πρότυπο για μια μη δομημένη διαδικασία επικοινωνιακής αλληλεπίδρασης. Από τον παραλήπτη απαιτείται μία υπεύθυνη συνεργασία. Οφείλει να παρέμβει για να συμπληρώσει τα σημασιολογικά κενά, να μειώσει ή να περιπλέξει περαιτέρω τις πολλαπλές αναγνώσεις που προτείνονται, να επιλέξει τα μονοπάτια ερμηνείας που προτιμά, να εξετάσει ορισμένα απ' αυτά αμέσως (έστω και αν δεν συμβιβάζονται μεταξύ τους), να διαβάσει εκ νέου το ίδιο κείμενο πολλές φορές, δοκιμάζοντας κάθε φορά διαφορετικές και αντιφατικές προϋποθέσεις. Έτσι το κείμενο γίνεται πολλαπλή πηγή απρόβλεπτων "πράξεων ομιλίας", των οποίων ο πραγματικός δημιουργός παραμένει ακαθόριστος, επειδή μερικές φορές είναι ο αποστολέας του μηνύματος, ενώ άλλες ο παραλήπτης που συνεργάζεται στην εξέλιξή του".<sup>1</sup>

## Δ. ΤΟ ΚΟΙΝΟ

Λέγοντας Κοινό εννοούμε ένα "σύνολο προσώπων που εκδηλώνουν κοινά ενδιαφέροντα ή συμφέροντα την ίδια χρονική στιγμή ή περίοδο".<sup>2</sup> Φυσικά, πρόκειται για άτομα κοινωνικά, που ορίζονται από τον Κοινωνικό χώροχρόνο. Εξω από το κοινό ενδιαφέρον (ή συμφέρον), τίποτα άλλο δεν προσδιορίζει το αίτιο από όπου εκπηγάει η προσέγγιση αυτών των προσώπων. Και μάλιστα, σε σχέση με την Τέχνη όπου "τα ανθρώπινα όντα είναι ελεύθερα να αναγνωρίσουν τους εαυτούς τους, στο μέτρο που δεν έχουν υποκύψει στη γενική ισοπέδωση",<sup>3</sup> η αλληλοπροσέγγιση των ατόμων που απαρτίζουν ένα, όποιο, Κοινό φαίνεται να ξεκινάει από φυσικά αίτια. Όμως, ο όρος αλληλοπροσέγγιση, με την έννοια του πλησιάζματος των ατόμων, δεν απέχει από ό,τι καλούμε "Διαδικασία της Κοινωνικοποίησης". Ο Γ. Βέλτσος σημειώνει ότι τέσσερις στοχαστές (S. Freud, C. Cooley, G. H. Mead και E. Durkheim) "προσπάθησαν ο κάθε ένας από τη σκοπιά του, να εξηγήσουν την ανάγκη της κοινωνικής συμβίωσης και τις παρεπόμενες παραχωρήσεις που κάνει το άτομο όταν αποδέχεται τις αρχές και τις αξίες του χώρου στον οποίο εντάσσεται".<sup>4</sup>

Φαίνεται έτσι, ότι η Φύση (μέσα από τις ορμές, τα ένστικτα) και η Κοινωνία (μέσα από τις παραχωρήσεις στις οποίες εξαναγκάζει το άτομο) είναι οι παράγοντες που ορίζουν το κοινό ενδιαφέρον ή συμφέρον σ' ένα σύνολο προσώπων. Ταυτόχρονα, όπως ο επηρεασμός είναι αμφίπλευρος (μιλήσαμε πιο πάνω για κοινωνική διαντίδραση) επενεργεί με τη σειρά του το Κοινό πάνω στο θέατρο. Έτσι, "πάνε οι ποιητές πίσω από το κοινό γράφοντας όπως του αρέσει. Αλλά η ηδονή αυτή δεν είναι εκείνη που ταιριάζει στην τραγωδία, αλλά στην κωμωδία".<sup>5</sup>

### Δ1. ΣΥΝΔΕΣΗ ΚΟΙΝΟΥ - ΧΡΟΝΟΥ

Όταν συνδέσαμε το θέατρο με τον Χρόνο (Γ1.) προτείναμε δύο δυνατές πιθανότητες κατάταξης: α) χρόνος Πραγματικός, β) χρόνος Κοινωνικός. Θα προσπαθήσουμε τώρα να χαρακτηρίσουμε τη συμπεριφορά του Κοινού ως μέλους της ερευνώμενης σχέσης, και ανάλογα με τη Χρονική σύμπτωση ή τη σύμβαση που υπάρχει και τυγχάνει

(1) U. Eco / "Θεωρία σημειωτικής", σελ. 423-425.

(2) βλ. Λήμμα / Δ. Γ. Τσαούσης / "Χρηστικά λεξικά κοινωνιολογίας".

(3) H. Horkheimer / "Τέχνη και μαζική κουλτούρα", σελ. 49.

(4) πρβλ.: Γ. Βέλτσος / "Ο θεσμικός λόγος και η εξουσία", σελ. 174.

(5) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1453α.

αποδοχής (ενσυνείδητης ή όχι). Ταυτόχρονα, όποτε αναφερόμαστε στο Κοινό θα θυμόμαστε τη σύνθεση των φυσικών και των κοινωνικών επιταγών, οι οποίες, σύμφωνα με όσα υποστηρίξαμε στην προηγούμενη παράγραφο, ασκούνται πάνω του, ώστε να καθορίσουν το απαραίτητο, γενεσιουργό ενδιαφέρον ή συμφέρον του.

Εκείνο στο οποίο πρέπει να επιμείνουμε για μία ακόμα φορά είναι ότι οι Χρονικές διαφοροποιήσεις που έως τώρα ορίσαμε, δεν θεωρούνται στεγανές. Τίποτα δεν αποκλείει, αντίθετα μάλιστα, να συμπίπτουν οι δύο αυτοί χρόνοι. Έτσι, τη στιγμή που το θέατρο ενεργεί, το Κοινό συνειδητοποιεί τον Πραγματικό χρόνο - παρόν, αυτήν την παρουσία στην παράσταση. Συνάμα πληροφορείται τον Κοινωνικό χρόνο, αυτόν που παριστάνεται, και ασυνείδητα παραισύρεται να υπερβεί την πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, "συμμετέχει μέσω του ασυνείδητου στην ιστορική ομαδική ψυχή, ζει φυσικά και ασυνείδητα σ' έναν κόσμο λυκανθρώπων, δαιμόνων, μάγων, κλπ. γιατί αυτά είναι πράγματα που όλοι οι προηγούμενοι αιώνες έχουν επενδύσει με τρομερή συναισθηματικότητα". Και ακόμα "τα ανέκφραστα συμβάματα που προκαλούνται από την οπισθοδρόμηση στην προ-παιδική περίοδο δεν έχουν ανάγκη από υποκατάστατα αλλά απαιτούν να διαμορφωθούν ατομικά από τον κάθε άνθρωπο μέσα στη ζωή και το έργο του. Είναι εικόνες που ξηπήδησαν από τη ζωή, τις χαρές και τις λύπες των προγόνων μας, και αναζητούν να επανέλθουν στη ζωή, όχι μονάχα σαν εμπειρία αλλά σαν πράξη. Γιατί εξαιτίας της αντίθεσής τους προς τη συνείδηση δε μπορούν να μεταφερθούν κατ' ευθείαν μέσα στον κόσμο μας. Γι' αυτό πρέπει να βρεθεί ένας δρόμος που να μπορεί να μεσολαβεί μεταξύ της ενσυνείδητης και ασυνείδητης πραγματικότητας".<sup>1</sup>

Αν, επομένως, η σχέση αποτελεί έναν δρόμο αυτής της μεσολάβησης, το Κοινό, συμμετέχοντας στη σχέση, επιτυγχάνει να βιώνει τη σύγχρονη πραγματικότητα - με τον σχετικό Χρονικό προσδιορισμό της και, ταυτόχρονα, τη διαχρονική πορεία της ιστορικής ομαδικής ψυχής όπως καθορίζεται από τον Χρόνο ως απόλυτο μέγεθος.

Τι, όμως, εννοούμε λέγοντας σύγχρονη πραγματικότητα, και γιατί θεωρούμε σχετικό τον Χρονικό προσδιορισμό της; Πρόκειται για ένα Σ.Σ. -ας επανέλθουμε στην ορολογία που ο Einstein χρησιμοποίησε- που: α) ορίζει έναν συγκεκριμένο χωροχρόνο, β) έχει ανάγκη από το δικό της ακίνητο ρολόι (όργανο και μέτρο Χρονικού προσδιορισμού) συναρτημένο από τις δεδομένες -κοινωνικές για τη μελέτη μας- συνθήκες, ώστε να καταγράφει αυτό το Χωροχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εμφανίζονται (αναφέρονται) τα αποτελέσματα κάθε φυσικής ή κοινωνικής δραστηριότητας.

Ένα Σ.Σ. με αυτές τις ιδιότητες, στα όρια της μελέτης μας, δεν μπορεί παρά να είναι η Κοινωνία, όποια κοινωνία η μελέτη θα πλησιάζει για να τη συγκρίνει με άλλα προγενέστερα μεγέθη, άλλα Σ.Σ. - κοινωνίες, με στόχο να την κατατάξει, ώστε να αναλύσει τη σχέση θέατρο - Κοινό. Γιατί τελικά, η σχέση αυτή δεν αποτελεί παρά μία συντεταγμένη του όλου συστήματος, της κοινωνίας δηλαδή που ερευνητικά πλησιάζουμε. Και λέγοντας Κοινωνία, εννοούμε εκείνο το "κοινωνικό σύστημα που συνιστά μια πλήρη και αυτοτελή συλλογική οντότητα, τα μέλη της οποίας μπορούν να ικανοποιούν στους κόλπους της όλες τις ατομικές και συλλογικές ανάγκες τους και να ζήσουν όλη τους τη ζωή στα πλαίσιά της. Η κοινωνία είναι το κοινωνικό σύστημα το οποίο περιέχει τους περισσότερους από οποιοδήποτε άλλο μηχανισμούς ελέγχου και προσανατολισμού της δράσης".<sup>2</sup>

Μία άλλη σύνδεση του Κοινού με τη διάσταση Χρόνος μας προσφέρεται από την έννοια: "Συχνότητα". Η λειτουργία του θεάτρου μπορεί να είναι συνεχής ή περιοδική. Αυτό σημαίνει ότι και η συμμετοχή του Κοινού στη σχέση, ανάλογα, μπορεί να είναι ελεύθερη ή χρονικά περιορισμένη. Αυτή η διαφοροποίηση δημιουργεί συνέπειες για τη σχέση, τόσο σε ό,τι αφορά το θέατρο και τις κοινωνικές διαδικασίες μέσα από τις οποίες παράγεται, όσο και σε ό,τι αφορά το Κοινό και την ψυχολογία του.

(1) C. G. Jung / "Αναλυτική ψυχολογία", σελ. 90, 77.

(2) Βλ. Άημμα / Δ. Γ. Τσαούσης / "Χρηστικά λεξικά κοινωνιολογίας".



Και για αυτές τις συνέπειες, δεν μπορεί παρά να θεωρήσουμε υπεύθυνη την Κοινωνία και την οργάνωση που επιβάλλει στο θέατρο.

## Δ2. ΣΥΝΔΕΣΗ ΚΟΙΝΟΥ - ΧΩΡΟΥ

Στο ανάλογο σημείο (Γ2.), που συνδέσαμε το θέατρο με τον Χώρο, αποφασίσαμε πως ο Κοινωνικός χώρος είναι ό,τι προσδιορίζει τη θεατρική τέχνη. Αυτονόητο είναι ότι, κύρια, ο Κοινωνικός χώρος προσδιορίζει και το Κοινό, που ουσιαστικά αποτελείται από άτομα (συν)κοινωνούς. Δεν χρειάζεται να επιμείνουμε περισσότερο σ' αυτό. Τώρα θα προσπαθήσουμε να εξακριβώσουμε τις παραμέτρους που διαγράφουν τον Τρόπο και το μέγεθος αυτής της (δεδομένης και πολύμορφης) επίδρασης.

Έχουμε πει ότι η φυσική ανάγκη της πδοντής που προκαλεί η Μίμηση, είναι η κυρίαρχη αιτία που οδηγεί το άτομο στο θέατρο, που το χρίζει Κοινό. Όσο το άτομο θα έμενε ανεπηρέαστο από τον κοινωνικό παράγοντα, η ορμή αυτή θα ικανοποιόταν με το πρωταρχικό κοινωνιογενές αναβλάστημα, τα Δράγματα. Όμως, από τη στιγμή που η Κοινωνία σχηματίζεται βασισμένη πάνω στον έλεγχο των ορμών, η Κοινωνία είναι που ελέγχει τον τρόπο για να ικανοποιούνται οι ορμές (αν κι όσο ικανοποιούνται). Και ενεργεί "με βάση τους θεσμούς και τους κανόνες που διαπλάθουν τις στάσεις και τις αξίες του ατόμου (έτσι, ώστε το άτομο) να προσδιορίζει την κοινωνική κατάσταση που το περιβάλλει και μέσα στην οποία συμπεριφέρεται και δρα".<sup>1</sup> Συνεπώς, η κοινωνική κατάσταση οριοθετεί τη δυνατότητα του ατόμου τόσο να μιμείται, όσο και να χαιρέται παρακολουθώντας τα αποτελέσματα της (κοινωνικά οριοθετημένης) Μίμησης. Έτσι, με άλλα λόγια, είναι η Κοινωνία που χαρακτηρίζει όχι μονάχα τη θεσμική ρύθμιση για την παρουσία της θεατρικής τέχνης (από την πλήρη, έμμεση ή άμεση απαγόρευση μέχρι την αποδοχή) αλλά, επίσης, είναι η Κοινωνία που διαμορφώνει την ανάλογη κατάσταση, την αισθητική συμπεριφορά του Κοινού, τις παράλληλες δυνατότητες για κάλυψη της ανάγκης της Μίμησης, την πίστη για το τι είναι θέατρο, τη λατρεία για το Έργο τέχνης σαν φετίχ: (δηλαδή) "όχι για την ευχαρίστηση που μας προκαλεί, αλλά για την ευχαρίστηση που προκάλεσε κάποτε".<sup>2</sup> Η πρακτική όμως αυτή, υποκαθιστά τη φυσική ανάγκη της Μίμησης με τη διαδικασία του Κοινωνικού ελέγχου, μετουσιώνει το Δράγμα σε μέσο "που χρησιμοποιεί μια κοινωνία για να εξασφαλίσει την συμμόρφωση των μελών της προς τους κανόνες και τα πρότυπα που ισχύουν στους κόλπους της σε μια δεδομένη στιγμή".<sup>3</sup> Ακόμα και η εξέλιξη του θεάτρου, ό,τι το Κοινό νομίζει πως ήτανε το θέατρο προηγούμενα και συγκρίνοντάς το με ό,τι τώρα πιστεύει πως είναι, ακόμα και αυτό δεν είναι άμοιρο της πολιτικής την οποία η κοινωνία ασκεί απέναντί του. Έμμεσες ή άμεσες απαγορεύσεις και πληροφορίες (ας θυμηθούμε το "ελεγχόμενο μέσο") σημασιοδοτούνε για το Κοινό την έννοια θέατρο -στη διαχρονική του παρουσία.

Συνοψίζοντας, πιστεύουμε ότι η Κοινωνία αποτελεί το ρυθμιστικό αίτιο για τη διαμόρφωση του κοινού ενδιαφέροντος ή συμφέροντος του συνόλου των προσώπων που ονομάζουμε Κοινό, και το οποίο επισκοπούμε μέσα στον Συγκεκριμένο χωροχρόνο που η ίδια ορίζεται, και σύμφωνα πάντα με τον Τρόπο που αυτή του επιβάλλει. Μάλλον δε, ενθαρρύνει η Κοινωνία συνήθως, παρά ανέχεται, την πραγματοποίηση της (ελεγχόμενης) σχέσης, αφού "παρά τις στερήσεις και τους περιορισμούς που επιβάλλονται στο εγώ (από την Κοινωνία, τον Πολιτισμό) η περιοδική παραβίαση των απαγορεύσεων είναι κανόνας, όπως δείχνει άλλωστε και ο θεσμός των γιορτών που αρχικά δεν ήταν τίποτε άλλο παρά νόμιμα προσφερόμενες παρεκτροπές".<sup>4</sup>

(1) βλ. Άημμα / Δ.Γ. Τσαούσης / "Χρηστικά λεξικά κοινωνιολογίας".

(2) U. Eco / "Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή", σελ. 110.

(3) βλ. Άημμα, όπως (1).

(4) S. Freud / "Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ", σελ. 70.

### Δ3. ΣΥΝΔΕΣΗ ΚΟΙΝΟΥ - ΤΡΟΠΟΥ

Η τάση του να χαιρέται τη Μίμηση, σύμφωνα με όσα είπαμε ως τώρα, αποτελεί την αιτία για τη διαμόρφωση του Κοινού που συμμετέχει στην ερευνώμενη σχέση. Και αν η Κοινωνία είναι που προσδιορίζει την ουσία και τον τύπο της πράξης της Μίμησης, το Κοινό ως ενδιαφέρον ή συμφέρον έχει την πλήρωσή του με τα αισθήματα ηδονής που προέρχονται από τη συμμετοχή του στη θεατρική λειτουργία. Το Κοινό αγνοεί ή αποδέχεται ή κάποτε αντιδρά, με όποιο τρόπο. Γενικά, η συμπεριφορά του και σ' αυτή την περίπτωση ποικίλλει. Ορίζεται από τη σύνθεση της ανάγκης του και των δυνατοτήτων που θεωρεί ότι παρέχονται, ώστε να την ικανοποιήσει. Το άτομο ως μέλος ενός συγκεκριμένου Κοινού, υποτάσσεται στη φυσική ανάγκη του, συντονίζεται στην προσδοκία της ηδονής, και προσπαθεί να ικανοποιηθεί μέσα στον συγκεκριμένο χωροχρόνο που υπάρχει και καθορίζεται. Ακολουθεί τον πιο θεμιτό και γνωστό τρόπο, αυτόν τον οποίο η κοινωνική κατάσταση επιτρέπει. Πρόκειται για μία "διεργασία συνδιαλλαγής με το ασυνείδητο (που) είναι μια επίμοχθη προσπάθεια, μια εργασία που βασίζεται επί των πραγματικών και φανταστικών ή των λογικών και παραλόγων δεδομένων γεφυρώνοντας έτσι την άβυσσο ανάμεσα στο συνείδητο και το ασυνείδητο. Είναι μια φυσική επεξεργασία, μια εκδήλωση της ενεργείας που ξεπηδά από την τάση των αντιθέτων και συνίσταται σε μια σειρά φανταστικών συμβαμάτων που παρουσιάζονται αυθόρμητα στα όνειρα και τα όραματα".<sup>1</sup> Το Κοινό επιζητάει τη χαρά, η Κοινωνία του υποβάλλει τις τυπικές διαδικασίες που το οδηγούν (ή το πείθουν πως το οδηγούν) να τη γευτεί. Το Κοινό δεν έχει άλλα περιθώρια επιλογής έξω από ό,τι η Κοινωνία του προβάλλει. Ουσιαστικά, είναι δέσμιος της (οποσδήποτε ουσιαστικής) διαδικασίας της "Κοινωνικοποίησης". Το Κοινό υφίσταται τη σχέση όπως κάθε κοινωνικό γεγονός, ως "τρόπος ενέργειας, σταθερό ή όχι, ικανό να ασκήσει πάνω σε κάθε άτομο (-μέλος) εξωτερικό εξαναγκασμό- ή ακόμα, σαν τρόπο ενέργειας που είναι γενικός σ' όλη την έκταση (της) δεδομένης κοινωνίας, έχοντας όμως ταυτόχρονα μια ιδιαίτερη υπόσταση, ανεξάρτητη από τις ατομικές του εκδηλώσεις".<sup>2</sup>

Πως, άραγε ορίζεται η λειτουργία του Κοινού; Με ποιον Τρόπο αυτή η συλλογική οντότητα ή το κάθε ξεχωριστό άτομο-μέλος της συμπεριφέρεται όποτε συμμετέχει στη σχέση; Ο Κ. Jaspers απαντάει στα ερωτήματα αυτά: "ο θεατής είναι ουσιαστικά παρών μόνον όταν ταυτίζεται: ό,τι είναι και γι' αυτό δυνατό, το δοκιμάζει σαν να είναι ήδη πραγματικό επειδή έχει παραιτηθεί του εαυτού του μέσα στην εαυτότητα του ανθρώπου, σαν να είναι ένα με κάθε άλλον. Είμαι ο ίδιος μέσα στους ανθρώπους που παρουσιάζονται στην τραγωδία. Η οδύνη μου μιλά: Αυτό είσαι! Η "συμπάθεια" όχι με την έννοια μιας λεπτής μεμψιμοιρίας αλλά του αυτοπροσώπως-εντός-είναι κάνει τον άνθρωπο άνθρωπο. Εξ ου η ατμόσφαιρα της ανθρωπότητας στις μεγάλες τραγωδίες. Επειδή όμως ο θεατής βρίσκεται πρακτικά εν ασφαλεία μπορεί πολύ εύκολα από την σοβαρότητα του συγκλονισμένου ανθρώπινου είναι να καταλήγει στην αισθητική ηρωική προαιρετικότητα του βιώματός του και έτσι να το διαστρέψει σε μία μη ανθρωπινή ηδονή από το φοβερό και το φρικτό ή σε ηθικιστική αυτοδικαίωση ή σε αυταπάτη με το φτηνό ή αίσθημα εξωπραγματικής αυταξίας στην ταύτιση με τους ευγενείς ήρωες... Η τραγωδία ζητεί κάτι παραπάνω: την κάθαρση της ψυχής. Τι ακριβώς είναι αυτή η κάθαρση δεν γίνεται σαφές από τον Αριστοτέλη. Οποσδήποτε όμως είναι κάτι που αφορά στο είναι του ανθρώπου. Είναι μια διάνοιξη για το είναι που προκύπτει από το βίωμα όχι απλώς της θέας αλλά της προσωπικής εμπλοκής, μία ιδιοποίηση της αλήθειας δια μέσου του καθαρμού από την συγκάλυψη, τον σκοτισμό, την επιφανειακότητα των υπαρκτικών μας εμπειριών που μας στενοχωρούν και μας τυφλώνουν".<sup>3</sup>

(1) C.G. Jung / "Αναλυτική ψυχολογία", σελ. 78.

(2) E. Durkheim / "Οι κανόνες της κοινωνιολογικής μεθόδου", σελ. 77.

(3) K. Jaspers / "Περί του τραγικού", σελ. 54, 20.

Όσο για το πνεύμα με το οποίο η επιστήμη πλησίασε το Κοινό — με την ευρύτερη διάσταση: Κοινό ενός έργου Τέχνης— ο Δ. Τζιόβας συνοψίζει: "μια τυπολογία των παλαιότερων κριτικών θεωριών είναι δυνατό να καταρτισθεί με βάση τη σχέση τους με τις τέσσερις συνιστώσες της λογοτεχνικής επικοινωνίας. Αυτές οι τέσσερις συνιστώσες, σύμφωνα με τη γνωστή διάκριση του M.H. Abrams, είναι η "πραγματικότητα" (universe), το "αναγνωστικό κοινό" και ο "καλλιτέχνης" ως γωνίες ενός τριγώνου που το κέντρο του είναι η τέταρτη συνιστώσα: το "κείμενο". Σύμφωνα με αυτό το σχήμα, η κλασική κριτική, από την αρχαιότητα ως και την Αναγέννηση, τόνισε τη μιμητική σχέση του έργου με την "πραγματικότητα" ενώ η νεοκλασική υπήρξε περισσότερο "πραγματιστική" μελετώντας την επίδραση του έργου πάνω στο αναγνωστικό κοινό".<sup>1</sup>

Όποτε το κοινωνικό άτομο βρίσκεται αντιμέτωπο με τη σχέση που μελετάμε, ένα πράγμα έχει να αποφασίσει: αν θα συμμετέχει ή όχι σ' αυτήν, αν θα αποδεχτεί τον ρόλο του μέλους του Κοινού. Το αποτέλεσμα που προσδοκά είναι δεδομένο: η ηδονή. Ο τρόπος που θα υπάρξει μέσα στη σχέση είναι κοινωνικά οριοθετημένος, όπως ορισμένη είναι και η όση πίστη (ίσως) έχει στην ικανότητα της θεατρικής λειτουργίας να του ικανοποιήσει την ανάγκη του και, ακόμα, η πληροφόρηση (κοινωνική όμοια) για τις δυνατότητες που επέδειξε το θέατρο σε άλλες εποχές. Άλλωστε, αυτά είναι τα μοναδικά του βοηθήματα για να αποφασίσει τη συμπεριφορά του απέναντι στη σχέση εκτός, ίσως, από κάποιες δυνατές προσωπικές εμπειρίες που φέρει από προγενέστερες συμμετοχές του. Εμφανές είναι πως αναφερόμαστε σε τέτοιες δομές, οι οποίες επιτρέπουν τη συμμετοχή σε κάθε κοινωνικό άτομο. Και όχι μόνο αυτό, αλλά δεχόμαστε ότι κάθε άτομο έχει την ευκαιρία, τη δυνατότητα της συμμετοχής. Σε διαφορετική περίπτωση, θα εξετάσουμε ανάλογες στην πρόοδο της μελέτης, θα περιοριζόμαστε αποκλειστικά, στο Πραγματικό ή στο Δυνητικό κοινό.

Η πιθανή, τώρα, αντιμετώπιση της σχέσης από το Δυνητικό κοινό κυμαίνεται από την ακραία άρνηση έως την ακραία αποδοχή. Ανάμεσά τους υπάρχουν πολλές άλλες πιθανές στάσεις, μερικής άρνησης ή μερικής αποδοχής.

Ένα άλλο σημείο πρέπει να θίξουμε εδώ: το κατά πόσον η απόφαση για αποδοχή αφορά αποκλειστικά και μόνο την αναζήτηση της ηδονής που προέρχεται από τη Μίμηση—αποτέλεσμα της θεατρικής πράξης ή από μία άλλη εμφάνισή της, τη Μίμηση του Άτυπου ρόλου του μέλους του Κοινού, και μάλιστα την "καθορισμένη από τους κανόνες της κοινωνικής πρακτικής".<sup>2</sup> Τι, τέλος πάντων, απομένει στο Συγκεκριμένο κοινό από την αριστοτέλεια ανάγκη του χαίρειν, και πόσο αυτή έχει παραποιηθεί από ταυτόσημες, εξωθεατρικές όμως, μορφές Μίμησης. Και ακόμα, οι κανόνες της κοινωνικής πρακτικής: πώς εκτιμάνε το θέατρο και με ποιά αξία ή ιδιότητα το προπαγандίζουμε στο Κοινό. Μάλιστα, σε μία του διάσταση ο Χωροχρόνος προσδιορίζει, αλλά και προσδιορίζεται, από το επίπεδο της τεχνολογικής του ανάπτυξης. Επηρεασμένο το θέατρο από τις καινούργιες δυνατότητες επικοινωνίας, είτε στα όρια της τεχνολογίας ή στις μεταβολές που το Κοινό έχει υποστεί, διαφοροποιείται, χάνει ή κερδίζει στοιχεία άγνωστά του σε εποχές προηγούμενες, λιγότερο ανεπτυγμένες τεχνολογικά. Όπως, από την άλλη πλευρά, αποκτά νέους ανταγωνιστές οι οποίοι κινούνται σε επίπεδα ενδιαφέροντος ταυτόσημα, ξεκινάνε από τη διττή ανάγκη της Μίμησης. Για παράδειγμα θα αναφέρουμε την τέχνη του Κινηματογράφου και την Τηλεόραση. Ο πρώτος, χωρίς να είναι θέατρο, παρουσιάζει την πράξη της Μίμησης τεχνολογικά πιο εξελιγμένη, πιο σύγχρονη απ' ό,τι το θέατρο. Η δεύτερη, χωρίς ούτε αυτή να είναι θέατρο, υποκαθιστά συχνά όχι μονάχα την πράξη της Μίμησης, αλλά και το θέατρο. Η αμεσότητα της θεατρικής λειτουργίας παραβιάζεται έτσι, ενώ το Σύγχρονο κοινό που έχει εκπαιδευτεί ανάλογα, δρα και σέβεται την κοινωνική κατάσταση που απορρέει

(1) Δ. Τζιόβας / "Μετά την αισθητική", σελ. 223-224.

(2) βλ. Άημμα: "Ρόλος άτυπος" / Δ.Γ. Τσαούσης / "Χρηστικό λεξικό κοινωνιολογίας".

από αυτήν τη στάθμη τεχνολογίας, από αυτές τις συγκεκριμένες δυνατότητες, από την έμμεση επικοινωνία.

Ας προχωρήσουμε τώρα στην άλλη δυναμική συμπεριφορά του Κοινού, στην άρνησή του να παίξει τον ρόλο αυτό, στην απόρριψη της σχέσης. Βέβαια, μία τέτοια κατάσταση δεν θα 'πρεπε να απασχολήσει τη μελέτη μας, παρά μονάχα από την προβληματική για το πού και το πώς αυτό το μη-Κοινό καλύπτει την ανάγκη να χαίρεται με τα αποτελέσματα της Μίμησης. Περισσότερο ακόμα θα μας προβληματίσει η κοινωνική πρακτική και το πού αυτή οδηγεί τα κοινωνικά άτομα να ικανοποιούνται, δηλαδή, σε ποιές εναλλακτικές επιλογές το Δυναμικό, μα αρνητικό Κοινό του θεάτρου, κατευθύνεται, και ύστερα από ποιά εκτίμηση.

## **ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 'Η ΕΝΑΣ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙΛΟΓΟΣ**

### **A. Η ΠΡΟΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ**

Κάθε φαινόμενο (πραγματικό ή φανταστικό, αντικειμενικό ή υποκειμενικό) που παρουσιάζεται, και γίνεται αντιληπτό-αισθητό μέσα στα φυσικά όρια, δεν προσδιορίζεται από τις χωροχρονικές συντεταγμένες (τουλάχιστον, δεν προσδιορίζεται με τον τρόπο που οι άνθρωποι ξέρουν να εκτιμούν-υπολογίζουν αυτές τις μετρήσεις).

Όταν, στην προέκτασή του, αυτό το φαινόμενο δημιουργείται από την ανθρώπινη δράση, την επενέργεια του Ανθρώπου πάνω στη Φύση και μέσα στα όρια της Κοινωνίας ή γίνεται αντιληπτό-αισθητό από τον Κοινωνικό άνθρωπο (και για να συμβεί αυτό προϋποτίθεται η χρήση κοινωνικά αναγνωρίσιμων κωδίκων, που μέσα απ' αυτούς φέρεται το σμαινόμενο ή μέσω αυτών -και με τον δεδομένο τρόπο- γίνεται αντιληπτό-αισθητό), ορίζεται από τον Κοινωνικό χωροχρόνο, δηλαδή από τις παραμέτρους που η Κοινωνία έχει καθιερώσει -όμοια όπως και τους κώδικες, ώστε η επικοινωνία των μελών της να πραγματώνεται μέσα από κοινά αποδεκτή αντιληπτική-αισθητική κλίμακα αξιών. Άλλωστε, για την υποταγή των δραστηριοτήτων (δημιουργικών ή αντιληπτικών-αισθητών) των μελών στα μέτρα-κανόνες που η κοινά αποδεκτή κλίμακα αξιών επιβάλλει, η Κοινωνία είτε εκπαιδεύει τα μέλη της ή ασκεί έλεγχο πάνω τους (μάλλον ενεργεί και με τους δύο τρόπους, συνεχώς).

Αντιμετωπίζοντας τη μελέτη το φαινόμενο θέατρο, και μάλιστα τη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στο θέατρο και στο Κοινό, δεν χωράει αμφιβολία πως ενδιαφέρεται μόνο για τη δεύτερη κατηγορία ενέργειας ή αντίληψης-αίσθησης, αυτή δηλαδή που ορίζεται μέσα στον Κοινωνικό χωροχρόνο και πραγματώνεται από τη δράση Κοινωνικών ανθρώπων και γίνεται αντιληπτή-αισθητή από Κοινωνικούς ανθρώπους, σύμφωνα πάντα με τους καθιερωμένους εκφραστικούς ή αντιληπτικούς-αισθητικούς κώδικες.

Αφού όμως η Κοινωνία ορίζει το χωροχρονικό στίγμα και τους κώδικες δράσης των μελών της, και αφού η κάθε ενέργεια, δημιουργία ή αντίληψη-αίσθηση, προέρχεται από τη δράση των Κοινωνικών ανθρώπων (σύμφωνα με την εκπαίδευση ή τον έλεγχο που υφίστανται), είναι πια η Κοινωνία που άρχει ή και που ευθύνεται για την κάθε δράση (δημιουργία ή αντίληψη-αίσθηση) των Κοινωνικών μελών.

Σύμφωνα με όλα αυτά, η θεατρική πράξη αποτελεί πράξη δημιουργίας που επιτελείται μέσα στα όρια της Κοινωνίας. Η δε λειτουργία της θεατρικής πράξης γίνεται αντιληπτή-αισθητή από τα Κοινωνικά άτομα. Επομένως, η θεατρική πράξη και η θεατρική λειτουργία υποτάσσονται στους χωροχρονικούς προσδιορισμούς και στους κώδικες, τους οποίους η Κοινωνία όπου απαντώνται έχει καθιερώσει, με στόχο την επικοινωνία και τη σύνδεση των μελών της.

Ετσι όμως, η Μορφή με την οποία εκδηλώνεται η θεατρική πράξη ή αυτή που τα Κοινωνικά μέλη αντιλαμβάνονται, όπως και το Περιεχόμενο (σμαινόμενο-μήνυμα) που φέρει και το οποίο αναλογεί σε ό,τι τα Κοινωνικά μέλη αντιλαμβάνονται-αισθάνονται, αποτελεί συνισταμένη των υπάρχοντων κοινά αποδεκτών -ή αντικειμένων εκπαίδευσης και ελέγχου, ώστε να γίνουν κοινά αποδεκτές από τα Κοινωνικά μέλη- αξιών.

Και με τον τρόπο αυτό, η θεατρική πράξη μετατάσσεται, αποβάλλει τον καθαρό, αφηρημένα καλλιτεχνικό-δημιουργικό της χαρακτήρα και χρησιμοποιείται ως διδακτικό-ελεγκτικό υποκείμενο από την Κοινωνία, προς τα Κοινωνικά μέλη. Εξυπηρετεί, με άλλα λόγια, την εξουσία, το κομμάτι εκείνο της Κοινωνίας δηλαδή, που δύναται να εκπαιδεύει-ελέγχει τα υπόλοιπα Κοινωνικά μέλη, χρησιμοποιώντας δεδομένους, κοινά

αποδεκτούς και καθορισμένους μέσα στη χωροχρονική σύμπτωση της Κοινωνίας κώδικες-κανόνες.

Λογικό είναι η εξουσία αυτή, όπως ελέγχει τους υφιστάμενους την εκπαίδευση-έλεγχο Κοινωνούς, να εκπαιδεύει-ελέγχει και το ασκούν εκπαίδευση-έλεγχο θέατρο (μέσα από τους συντελεστές της θεατρικής πράξης). Να εξουσιάζει δηλαδή όχι μονάχα τους Κοινωνικούς ανθρώπους-αντικείμενα της εκπαίδευσης-ελέγχου, αλλά και τη θεατρική πράξη-υποκείμενο εκπαίδευσης-ελέγχου.

Επομένως, όταν αναφερόμαστε στη σχέση θέατρο - Κοινό έχουμε κατά νου τη θεατρική πράξη όπως αυτή εκδηλώνεται μέσα από τους καθιερωμένους κοινωνικά κώδικες και είναι πάντα καθορισμένη από τον Κοινωνικό χωροχρόνο. Αυτή η θεατρική πράξη εκφέρει τα μηνύματα-Περιεχόμενο προς το Κοινό, δηλαδή προς τα Κοινωνικά μέλη της δεδομένης (και χωροχρονικά καθορισμένης) κοινωνίας. Τα ερεθίσματα προς δημιουργία του Περιεχομένου των φερομένων μηνυμάτων (όπως και τους κώδικες εκφοράς) η θεατρική πράξη τα αντλεί από τον συγκεκριμένο (και καθορισμένο) Κοινωνικό χωροχρόνο, τα μεταπλάθει και τα επανατοποθετεί, ως ερέθισμα πλέον (αντίληψη ή αίσθηση) προς το Κοινό. Από την πλευρά του το Κοινό αυτό, που είναι όμοια χωροχρονικά προσδιορισμένο μέσα στις κοινωνικές-κοινά αποδεκτές αξίες ή υφίσταται την εκπαίδευση και τον έλεγχο ώστε να υποτάσσεται σ' αυτές τις αξίες, έχει ταυτόχρονα τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται-αισθάνεται την κοινωνική πραγματικότητα, αυτή που ερεθίζει τη θεατρική πράξη, ώστε να δημιουργηθεί και να εκδηλωθεί, αλλά ταυτόχρονα, αντιλαμβάνεται-αισθάνεται και τη μετάπλαση αυτού του πραγματικού ερεθίσματος όπως η θεατρική πράξη το εκδηλώνει προς αυτό.

Τελικά, η θεατρική πράξη, όπως αυτή εκδηλώνεται-λειτουργεί προς το Κοινό και πάντα μέσα στα συγκεκριμένα και καθορισμένα κοινωνικά όρια, φέρει ερεθίσματα από τον Κοινωνικό χωροχρόνο, τα οποία έχει μεταπλάσει σύμφωνα με τις ανάγκες και τις αξίες αυτού του Κοινωνικού χωροχρόνου, και τα οποία μεταπλασμένα ερεθίσματα επανατοποθετεί μέσα στον Κοινωνικό χωροχρόνο ως νέο (μεταπλασμένο) ερέθισμα προς το Κοινό, το οποίο ανάλογα αντιλαμβάνεται-αισθάνεται και (με όποιον τρόπο) αντιδρά.

Να, λοιπόν, τι ενδιαφέρει τη μελέτη μας: 1) η συσχέτιση του πραγματικού (ερεθίσμα) από το οποίο προκαλείται η θεατρική πράξη, με το αποτέλεσμα-παράσταση της θεατρικής πράξης. 2) Η συσχέτιση του φανταστικού-καλλιτεχνικού αποτελέσματος (μεταπλασμένο από τη θεατρική πράξη πραγματικό ερέθισμα) που λειτουργεί προς το Κοινό, με την όποια αντίδραση το Κοινό προβάλλει τόσο προς το φανταστικό-καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που η θεατρική πράξη του προσφέρει, όσο και προς το πραγματικό ερέθισμα που προέρχεται από τη σύμπτωση του Κοινωνικού χωροχρόνου (και που αυτό είναι ταυτόσημο μ' εκείνο που προκάλεσε τη θεατρική πράξη). 3) Η κοινωνική αρχή-εξουσία η οποία ελέγχει-εκπαιδεύει το θέατρο (επιλέγοντας τους συντελεστές της θεατρικής πράξης) ώστε να μεταπλάθει με τέτοιο τρόπο τα ερεθίσματα της πραγματικότητας (κοινά για το θέατρο και το Κοινό), με σκοπό να εκπαιδεύεται-ελέγχεται ανάλογα το Κοινό-Κοινωνικά μέλη. Ετσι η αρχή-εξουσία καλύπτει τα δικά της (όποιας μορφής) συμφέροντα, την ίδια της την εξουσιαστική ικανότητα-δυνατότητα, χρησιμοποιώντας και τη θεατρική πράξη, άρα και τη θεατρική λειτουργία, τελικά τη σχέση θέατρο - Κοινό. 4) Σ' αυτήν όμως την περίπτωση, η εξουσία υπολογίζει το σώμα των Κοινωνιών-Κοινού ως ενιαίο, δηλαδή δυνάμενο να υποστεί ομοιογενή εκπαίδευση-έλεγχο μέσα από τη θεατρική λειτουργία (παράλληλα με τις άλλες δυναμικές μεθόδους εκπαίδευσης-ελέγχου που η ίδια προς αυτούς ασκεί, και ανάλογα προς τις πραγματικές συνθήκες-ερεθίσματα και τις επιδιώξεις της). Με άλλα λόγια, το Κοινωνικό σώμα ενεργεί ή καλείται-θεωρείται να ενεργεί, ως φορέας μίας Συλλογικής συνείδησης ενιαίας -ή, τουλάχιστον, μίας Συνείδησης που υπερβαίνει τα ατομικά συμφέροντα ή τα ενδιαφέροντα του κάθε ξεχωριστού μέλους του. Ετσι, κατά την πραγματοποίηση της σχέσης θέατρο - Κοινό, δεν δεσμεύεται μονάχα το θέατρο από τις (κοινωνικά) προσδιορισμένες χωροχρονικές παραμέτρους αλλά και το Κοινό. Συνέπεια αυτού, το κοινωνικό γεγονός που η μελέτη μας προσεγγίζει εμφανίζει μίαν

αντικειμενική υπόσταση, που πρέπει ως τέτοια να μελετηθεί, δηλαδή ανεξάρτητα από τις ψυχολογικές-υποκειμενικές θέσεις και τις αναζητήσεις των ατόμων φορέων της, των συντελεστών της δημιουργίας της θεατρικής πράξης ή των μελών του Κοινού.

## Α1. ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ ΤΗΣ ΠΡΟΤΑΣΗΣ

Πριν προχωρήσουμε στην ανάπτυξη της μελέτης σκόπιμο είναι, νομίζω, να τεκμηριώσουμε τις βασικές θέσεις που η πρόταση μας προβάλλει με βιβλιογραφικά δεδομένα, από μελετήματα και επιστημικές συναφείς με το θέμα μας. Η πρώτη απορία την οποία, φαντάζομαι, πρέπει να καλύψουμε προέρχεται από το ερώτημα: τί είναι Τέχνη. Με τον όρο Τέχνη εδώ συναντάμε είτε την κάθε μορφή της καλλιτεχνικής εκφραστικής ικανότητας των ανθρώπων ή τη θεατρική-ποιητική-τραγική τέχνη.

Ο Hegel υποστήριξε: "κατά τη φάση της ολοένα εμπλουτισμένης με αυτογνωσία επιστροφής στον εαυτό του, ο Λόγος τείνει να ταυτισθεί με το Πνεύμα, ολοκληρώνοντας την ενότητά του. Κατά την πορεία αυτή που, στην ουσία, είναι μια διαδρομή μέσα από τον άνθρωπο, το Πνεύμα εμφανίζεται: α) ως υποκειμενικό, β) ως αντικειμενικό και γ) ως απόλυτο... Το υποκειμενικό πνεύμα ενσαρκώνεται στον άνθρωπο θεωρούμενο ως άτομο, ως διακεκριμένη από τις άλλες υποκειμενικότητα, που διαθέτει συγκεκριμένες συναισθηματικές και διανοητικές ικανότητες, οι οποίες τον προσδιορίζουν και προσδίδουν τον ιδιαίτερο τόνο στις εκάστοτε δραστηριότητές του. Εν τούτοις, δεν πρόκειται εδώ για την έκφραση ενός ατομισμού που απομονώνει το ατομικό, υποκειμενικό πνεύμα από τα άλλα άτομα κι απ' την ουσία της πραγματικότητας η οποία συνίσταται στην "πλήρη ιδέα του πνεύματος". Με τη σειρά του, το αντικειμενικό πνεύμα αντιπροσωπεύεται από τον άνθρωπο ως κοινωνία, και εκδηλώνεται μέσα από κοινωνικά, ιστορικά και πολιτικά φαινόμενα, εκφραζόμενο, τελικά, ως δικαίωμα, ως πνεύμα ενός λαού, ως πνεύμα της κοινότητας, ως εθνικό πνεύμα. Αυτή η εκδήλωση του πνεύματος δεν είναι, στην ουσία, κάτι ξένο προς το υποκειμενικό πνεύμα, δεδομένου ότι κάθε οργανικά αρθρωμένη κοινότητα συνιστάται από άτομα που διαθέτουν μια ορισμένη πνευματικότητα και που διάγουν μια συγκεκριμένη ζωή. Το εθνικό πνεύμα, κατά συνέπεια, είναι ένα άθροισμα ζωντανών δυνάμεων και ατομικών βίων και υποκειμενικών πνευμάτων, που έχουν συναινέσει στην κοινή διαβίωση, στην ικανοποίηση κοινών αναγκών και στην από κοινού αντιμετώπιση προβλημάτων που αφορούν στο σύνολο. Τέλος, το απόλυτο πνεύμα αποτελεί το ύψιστο σημείο αναφοράς του αντικειμενικού πνεύματος (ενός λαού), και εκδηλώνεται στον κόσμο μέσω των πολιτισμικών φαινομένων της τέχνης, της θρησκείας και της φιλοσοφίας. Οι μορφές που προσλαμβάνει το απόλυτο πνεύμα συνιστούν την ανάμνηση (και την υποβολή) της αληθινής ουσίας του κόσμου, η οποία διαπερνά το παν, και η οποία, σ' αυτό το στάδιο εννοιοποιείται. Με την τέχνη, τη θρησκεία και τη φιλοσοφία, το πεπερασμένο ανθρώπινο πνεύμα ασκείται πάνω σ' ένα άπειρο κι απόλυτο αντικείμενο, που είναι η Αλήθεια. Με αυτές, λοιπόν, τις τρεις δραστηριότητες (καλλιτεχνική δημιουργία, θρησκευτική αναζήτηση, φιλοσοφική ενασχόληση), το ανθρώπινο πνεύμα αίρεται πάνω απ' τη φύση (που προσδιορίζει τη βιολογική του παρουσία), και πάνω από την πεπερασμένη νόηση (που καθορίζει τη συνύπαρξή του με τον κόσμο, δηλαδή με οτιδήποτε δεν είναι ο εαυτός του), προκειμένου να συλλάβει το όντως πραγματικό, την ουσία της ψυχής του κόσμου, δηλαδή την απόλυτη Ιδέα".<sup>1</sup>

Από όσα έως τώρα παραθέσαμε, συνεπάγεται ότι η Τέχνη αποτελεί για τον φιλόσοφο ένα από τα μέσα που βοηθούν το "Απόλυτο πνεύμα" να εμφανιστεί και έτσι να πλησιάσει την Αλήθεια.

(1) G. Hegel / "La phénoménologie de l' esprit", σελ. 312 κ.ε.

Επίσης, πρβλ.: Χ. Ηπακονικόλα-Γεωργαπούλου / "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος", σελ. 24-25.

Όμως, αυτό το Απόλυτο πνεύμα ορίζει το ύψιστο σημείο αναφοράς του "Αντικειμενικού πνεύματος" και, επομένως, η Τέχνη που το εκφράζει μορφοποιεί την εκδήλωσή του.

Το ερώτημα που προκύπτει στο σημείο αυτό, είναι: πως, με ποιον τρόπο δηλαδή προσδιορίζεται το Αντικειμενικό πνεύμα;

Ας ακολουθήσουμε τον Hegel: "το Απόλυτο εμφανίζεται στον εαυτό του ως ηθικότητα ή ως αλήθεια. Αυτό που συντελείται εδώ, είναι η δημιουργία μιας ατομικής μορφής του πνεύματος, η οποία, εν τούτοις, μαρτυρεί την καθολική υπόστασή του. Η εξατομίκευση της ύπαρξης (μέσα από την εκάστοτε συγκεκριμένη αποτύπωση του πνεύματος πάνω στην αισθητικο-θρησκευτική δημιουργία) πείθει, τελικά, τα άτομα για την κοινή τους ουσία και για την ενότητα του έργου που επιτελούν σ' αυτόν τον κόσμο, στα πλαίσια της κοινότητάς τους".<sup>1</sup>

Μπορούμε τώρα να απαντήσουμε, νομίζω, στο ερώτημα που έχουμε θέσει: για τον φιλόσοφο ο όρος Αντικειμενικό καλύπτει το Ηθικό-Αληθινό, το οποίο υπάρχει μέσα στην Καθολικότητα. Μία Καθολικότητα που περιλαμβάνει τα πάντα, επομένως και το Ατομικό-Εγώ, σε συνάρτηση με τον (Φυσικό και Κοινωνικό) χώρο-χρόνο.

Επομένως, μέσα στην Καθολικότητα αυτή λειτουργεί η Τέχνη -μέρος της Καθολικότητας και αυτή- ως όργανο συνειδητοποίησης της πραγματικότητας, του Καθολικού-Απόλυτου δηλαδή. Και λειτουργεί η Τέχνη υπέρ των συνθετικών μελών της πραγματικότητας, των ατόμων, αλλά και από αυτούς λειτουργείται.

Η εξήγηση που ο στοχασμός του φιλοσόφου προσφέρει, είναι η εξής: "η αυτοσυνειδησία του πνεύματος πραγματοποιείται καθ' ό μέτρο η ατομικότητα αποποιείται την πραγματικότητα του φυσικού κόσμου και πραγματώνει την ουσία της μέσα στο συλλογικό γίγνεσθαι και μέσω του έργου τέχνης. Η αλήθεια του πνεύματος τείνει να φανερωθεί μέσα απ' το έργο μιας ελεύθερης ηθικής συνείδησης, και σ' αυτή τη φάση αναδύεται αυτό που ο Hegel ονομάζει "απόλυτη τέχνη". Η εν λόγω αρμονική συνύπαρξη της ελεύθερης ατομικότητας με τη συλλογική πραγματικότητα απεικονίζεται έξοχα στην ελληνική ηθικότητα των κλασικών χρόνων. Εν τούτοις, ο Hegel επισημαίνει μια αμφισημία που την προσδιορίζει και που, συνάμα, προανακρούει την παρακμή της: πρόκειται για μια ηθικότητα που, αφ' ενός, ερείδεται σε μια στερη αλήθεια (εκείνη της οργανικής ταύτισης των μερών με το όλον), αφ' ετέρου, όμως, εμπειριέχει την άρνηση του θεμελίου της (αφού η ατομικότητα διακρίνεται από την καθολικότητα, και η ατομική δράση, έστω και εν ονόματι του συνόλου, δεν παύει να είναι ατομική). Κατά συνέπεια, η ίδια η ακμή εμπρικλείει μέσα της τον σπόρο της παρακμής και "η γαλήνια ελληνική ηθικότητα" ήδη "στοιχειώνεται" από το αρνητικό. Η τέχνη που συνδέεται μ' αυτήν την περίοδο της ανθρωπότητας παρέχει στην κοινότητα τρεις τύπους καλλιτεχνικών έργων: α) το αφηρημένο έργο τέχνης (κατηγορία στην οποία εντάσσονται τα είδωλα των θεών, οι ύμνοι προς τιμή των θεών, και τα τελετουργικά των λατρειών που συνάπτονται προς τον καθένα απ' αυτούς)- β) το ζωντανό έργο τέχνης (που συνίσταται στις λατρείες εορταστικού και παραληρηματικού τύπου, όπως η βακχεία)- γ) το κατ' εξοχήν πνευματικό έργο τέχνης (που παίρνει τη μορφή του έπους, της τραγωδίας και της κωμωδίας)".<sup>2</sup>

Ο Schopenhauer θεωρούσε: "το ουσιαστικό βάθος του σύμπαντος είναι η βούληση, η οποία είναι βούληση για ζωή... Η ζωή, όμως, πρέπει να θεωρείται στην καθολικότητα και την ενότητά της, μέσα στην "ιδέα" της, η οποία αποτυπώνει τη βούληση, που είναι μία και η αυτή εσεί".<sup>3</sup>

Πάντως, δεδομένο είναι πως αυτή η εκδήλωση της Βούλησης αφορά-πραγματοποιείται μέσα στον Χώρο-χρόνο, και ενεργείται από τις Βουλευτικές πράξεις των ανθρώπων.

(1) G. Hegel / "La phénoménologie de l' esprit", σελ. 224.

(2) πρβλ.: Χ. Ηλιακονικόλα-Γεωργιοπούλου / "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος", σελ. 30-31.

(3) όπως (2), σελ. 54 κ.ε.



Για τον λόγο αυτό: "όταν αναφερόμαστε σε μια βουλητική πράξη προϋποθέτουμε κατ' εξοχήν την ανθρώπινη συνείδηση... (Επομένως), η βουλητική πράξη συνδέεται με τον κόσμο του επιστητού και με την αρχή της ατομικότητας, και υπόκειται στην αναγκαιότητα, αντίθετα με τη βούληση, που είναι η ελευθερία. Η μεγάλη αλήθεια, λοιπόν, για τον φιλόσοφο, είναι πως η ενεργός ελευθερία του ανθρώπου δεν έγκειται στις ατομικές του πράξεις, αλλά πρέπει αυτή να αναζητηθεί "μέσα στην ύπαρξή του, μέσα στο ίδιο του το είναι"... Ο εξωτερικός κόσμος λοιπόν, είναι η εκδήλωση της παντοδύναμης βούλησης, η οποία συνιστά το έσχατο υπόστρωμα, το εσώτατο βάθος κάθε φυσικής πραγματικότητας... Αντίθετα με τη βούληση, που είναι αναίτια και ανεξήγητη, το φαινόμενο υπόκειται στην αιτιότητα και στην αναγκαιότητα. Αντίθετα με τη βούληση που είναι ενιαία, το φαινόμενο (η παράσταση του κόσμου) είναι πολλαπλό, και υπόκειται στην αρχή της ατομικότητας, η οποία το κατατέμνει σε μια άπειρη ποικιλία μορφών. Τα αισθητά πράγματα, όμως, είναι ακριβώς οι "μάρτυρες", οι εκφραστές αυτής της βούλησης- είναι τα μέσα με τα οποία εκδηλώνεται αυτή, όχι πλέον μόνο ως τυφλή και υπόκωφη ορμή (όπως στον ανόργανο και τον φυτικό κόσμο), αλλά και ως εικόνα αρθρωμένη και αισθητηριακά συλλλητή... Το βασίλειο του αισθητού, αντίθετα προς τη βούληση, υφίσταται περιορισμούς και υπόκειται σε νόμους. Ο χώρος, ο χρόνος και η αιτιότητα δεσμεύουν το αντικείμενο, αλλά και, ταυτόχρονα, το καθιστούν προσιτό στην ανθρώπινη νόηση".<sup>1</sup>

Όμως, ο κόσμος των φαινομένων μπορεί και πρέπει να γίνει κατανοητός, να εμπέσει στη Συνείδηση, να αποτελέσει γνωστικό αντικείμενο. "Η γνώση ερείδεται πάνω στις θεμελιακές κατηγορίες γνώσης που διαθέτει το ανθρώπινο λογικό: στη γνώση του χώρου, στη γνώση του χρόνου και σ' εκείνη της αιτιότητας".<sup>2</sup>

Αυτή η δυνατότητα προς γνώση-συνειδητοποίηση για να λειτουργήσει, "προϋποθέτει ένα γνωστικό υποκείμενο, κι αυτό το υποκείμενο δεν μπορεί να είναι άλλο από ένα σκεπτόμενο ον, συγκεκριμένο και ατομικό. Αυτό υποδηλώνεται εξ' αρχής στην κτητική ανωνυμία που ο Schopenhauer χρησιμοποιεί στη φράση: "Ο κόσμος είναι η παράστασή μου". Έτσι, οτιδήποτε υπάρχει, υπάρχει για τη σκέψη- ολόκληρο το σύμπαν δεν είναι αντικείμενο παρά μόνο έναντι κάποιου υποκειμένου, και δεν είναι συλλλητό παρά μόνο σε σχέση προς ένα συλλαμβάνον πνεύμα, προς μία συνείδηση, η οποία το μελετά".<sup>3</sup>

Αλλά, θα έπρεπε ο κάθε άνθρωπος, όπως φέρει Διαφορετική-Εξχωριστή συνείδηση, να γνωρίζει με διαφορετικό-προσωπικό τρόπο τα φαινόμενα. Όμως, αντίθετα με αυτά, η Βούληση συλλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο από όλους τους φορείς Συνείδησης, από τους ανθρώπους. "Παρ' όλα αυτά, η γνώση έρχεται σε επικουρία της βούλησης στα ανώτερα επίπεδα της ζωικής φύσης. Κι από την πλευρά του, ο κόσμος που, στα κατώτερα στρώματα της φύσης, ήταν απλά και μόνο βούληση, τώρα κερδίζει και μια άλλη διάσταση, δύναμη του εργαλείου της νόησης: "Αλλά, μόλις αυτό το υποβοήθημα ή μηχανή" επέμβει, αναδύεται ξαφνικά ο κόσμος ως παράσταση, με όλες του τις μορφές αντικειμένου και υποκειμένου, χρόνου, χώρου, πολλαπλότητας και αιτιότητας. Έτσι, ο κόσμος εκδηλώνεται με τη δεύτερή του όψη. Μέχρι εδώ, ήταν αποκλειστικά βούληση, τώρα είναι και παράσταση, αντικείμενο του γνωρίζοντος υποκειμένου. Η βούληση, που προηγουμένως ανέπτυξε την προσπάθειά της μέσα στα σκοτάδια με μια αλήθη βεβαιότητα, φθάνοντας σ' αυτή τη βαθμίδα έχει εφοδιαστεί μ' έναν πυρσό, που της ήταν αναγκαίος για να εξοστρακίσει το μειονέκτημα που πηγάζει -ακόμη και στα τελετουργικά φαινόμενα- από την υπεραφθονία τους και την ποικιλία τους... Από την πλευρά της η βούληση είναι αυτό που υφίσταται a priori, κι ανεξάρτητα από τις παραστάσεις, αλλά, αφ' ενός, αυτή η μεταφυσική αρχή δεν είναι με κανέναν

(1) Schopenhauer / "Le monde comme volonté et comme représentation", σελ. 78-79.

(2) όπως (1) σελ. 350.

(3) Χ. Ησακονικόλα-Γεωργαπούλου / "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος", σελ. 59-61.

τρόπο έξω-φυσική, κι απ' ετέρου, έχει ανάγκη από την παράσταση, από το φαινόμενο και, εν τέλει, από την ίδια την ύλη, προκειμένου να εκδηλωθεί. Έτσι, ο άνθρωπος την συλλαμβάνει μεν ανεξάρτητα, και πριν από τις εξωτερικές διαδικασίες που διαφοροποιούν το γίγνεσθαι του κόσμου του, αλλά όχι κι ανεξάρτητα από τη δική του ατομική σωματικότητα, που του παρέχει μια "πρωτοεμπειρική" (αν όχι "προεμπειρική"), θα λέγαμε, γεύση της παντοδύναμης βούλησης για ζωή".<sup>1</sup>

Έτσι, η ουσία του ατόμου εντοπίζεται στην προσπάθειά του να ταυτιστεί ή να απελευθερωθεί από τη Βούληση. Στο ένα άκρο στέκει η Ατομική του συνείδηση, στο άλλο διατάζει η Καθολικότητα -το Άπαν. Για να συνθέσει-επιτελέσει αυτήν τη λειτουργία το άτομο χρειάζεται 1) την Τέχνη ή 2) τη Συλλογική συνείδηση ή 3) την άρνηση του Εγώ-Ατομική συνείδηση. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, "η απελευθέρωση του ατόμου από τη βούληση πραγματοποιείται σε τρία στάδια: α) στο αισθητικό (με την καλλιτεχνική δημιουργία) β) στο ηθικό (με τη συνειδητοποίηση της θεμελιακής ταυτότητας των ατομικών βουλήσεων, καθώςον μετέχουν αυτές στην αρχέγονη, καθολική και ενιαία βούληση, και με την υιοθέτηση μιας στάσης που θα εστιάζεται στη συμπάθεια και τον οίκτο για τον όμοια με όλους οδυνώντα συνάνθρωπο: στάση που αντικαθιστά εκείνην της μάταια ενεργοποιουμένης βούλησης) και γ) στο μεταφυσικό (με την ασκητική διαβίωση και την αυταπάρνηση, που οδηγούν τον άνθρωπο στην κατάσταση της "Χάρης" -την οποία ευαγγελίζεται ο Χριστιανισμός- ή της "Νιρβάνα" -προς την οποία τείνει η Ινδική φιλοσοφία)".<sup>2</sup>

Επομένως, είναι η Τέχνη που βοηθάει το άτομο να συλλάβει τις ιδέες, να συλλάβει δηλαδή: "τις άμεσες και ύψιστες μορφές εξαντικειμενίσης της Βούλησης".<sup>3</sup> Τις συλλαμβάνει πάντως πέρα από τον Χρόνο και τον Χώρο, γιατί στους προσδιορισμούς αυτούς και, γενικά, σε κάθε περιορισμό που σχετίζεται με την εξατομίκευση του αντικειμένου, υπακούουν οι παραστάσεις.

Αντίθετα, "οι ιδέες είναι ανεξάρτητες από κάθε μεταβολή κι από την πολλαπλότητα των όντων, είναι ξένες προς τον θάνατο και τη διάσπαση του γίγνεσθαι, και παραμένουν αναλλοίωτες και ανεπηρέαστες "από τη γνωσιακή σφαίρα του υποκειμένου, λαμβανομένου ως ατόμου". Σύμφωνα μ' αυτή τη θέση, οι ιδέες βρίσκονται μεταξύ του απείρου και του πεπερασμένου, μεταξύ βούλησης και φαινομένου χρησιμεύοντας ως αγγελιαφόροι ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο κόσμους... Συνοπτικά, η αισθητική θεώρηση περιέχει δύο στοιχεία αξεδιάλυτα μεταξύ τους: "τη γνώση του αντικειμένου θεωρουμένου όχι ως ιδιαίτερου πράγματος, αλλά ως πλατωνικής ιδέας, δηλαδή ως σταθερής μορφής ενός ολόκληρου είδους πραγμάτων και τη συνείδηση εκείνου ο οποίος γνωρίζει, όχι ως άτομο, αλλά ως καθαρό γνωρίζον υποκείμενο, απαλλαγμένο από βούληση".<sup>3</sup>

Υστερα από τις παραθέσεις αυτές μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η Τέχνη βοηθάει το άτομο ώστε να συλλάβει το Καθολικό, να υπερβεί δηλαδή την Ατομικότητά του, να συνειδητοποιήσει-γνωρίσει τον Κόσμο και, επομένως, να μορφώσει Συνείδηση και μάλιστα, Συλλογική συνείδηση. Με τα λόγια του φιλοσόφου, "μας αποκαλύπτει την εσωτερική υφή της ανθρωπότητας κι όχι τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται κάποιοι άνθρωποι μεταξύ τους. Μας καθιστά κοινωνούς της ιδέας που εμπεριέχει όλα τα φαινόμενα, κι όχι ενός μεμονωμένου φαινομένου".<sup>3</sup>

Διαφορετική υπήρξε η φιλοσοφική εκκίνηση του Kierkegaard, ο οποίος "πρόκαλει με το στοχασμό του ένα σοβαρό ρήγμα στο επί τόσους αιώνες έγκυρο φιλοσοφικό σχήμα, σύμφωνα με το οποίο το είναι ταυτίζεται με το νοείν. Και σ' αυτό αντιπαράθετε τη θέση, σύμφωνα με την οποία το είναι συμπίπτει με το πιστεύειν, και το έσχατο βάθος της ανθρώπινης ζωής ορίζεται στη σχέση της με το θείο... Το άτομο,

(1) Schopenhauer / "Le monde comme volonté et comme représentation", σελ. 27.

(2) Χ. Ηπακονικόλα-Γεωργιοπούλου / "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος", σελ. 65.

(3) όπως (1), σελ. 311, 322-323, 329.

κατά τον Δανό στοχαστή, είναι η "υπόσταση", ο Θεός είναι η "Υπέρβαση", το "Απόλυτο Άλλο", ο "κανόνας του ατομικού", όπως θα πει ένας μελετητής του. Ανάμεσα στην ύπαρξη και την Υπέρβαση, υπάρχει η δυνατότητα μιας άμεσης κι αυθεντικής επικοινωνίας, η οποία, όμως, δεν μπορεί παρά να είναι σπαρακτική για τον άνθρωπο: διότι, ενώ αυτή η επικοινωνία προϋποθέτει την ατομική ελευθερία, απαιτεί τελικά την εκούσια εκμηδένισή της. Η αληθινή ελευθερία, για τον Kierkegaard, είναι η κίνηση της ύπαρξης που τείνει προς την αυτοάνησή της, προκειμένου να αποκαλυφθεί σ' αυτήν η Υπέρβαση. Μόλις εμφανισθεί η Υπέρβαση, εξαφανίζεται η ελευθερία. Το να υπάρχεις σημαίνει: α) να είσαι άτομο θεληματικό και παράφορο, και να έχεις συνείδηση αυτής της ποιότητάς σου· β) να "γίνεσαι" μέσα στον χρόνο, να είσαι, δηλαδή, ον ιστορικό· και γ) να πραγματοποιείς αυτό το γίνεσθαι με την εκλογή, την απόφαση και το πάθος".<sup>1</sup>

Θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε διαφορετικά την άποψη αυτή και να πούμε ότι η Ατομική συνείδηση είναι χωροχρονικά ορισμένη. Γιατί, "ύπαρξη, με άλλα λόγια, σημαίνει πάθος, χρονικότητα, εγρήγορση και ενεργό σκέψη".<sup>1</sup>

Όμως, αυτή η Ατομική συνείδηση, όπως ελέγχεται από τον Θεό-Απόλυτο Άλλο, απαιτεί να υπερβεί τα όριά της, να επανέλθει στο Καθολικό, αναιρώντας έτσι τον εαυτό της. Γιατί η φιλοσοφία του Kierkegaard, "είναι μια φιλοσοφία της χρονικότητας που διαλέγεται με την αιωνιότητα, ή, αλλιώς: μια φιλοσοφία της ανθρωπίνης υποκειμενικότητας υπό το στίγμα του Θεού".<sup>1</sup>

Από τη συσχέτιση αυτή απορρέει η έννοια της Τραγικότητας, μια έννοια που γίνεται αισθητή-αντιληπτή από τον άνθρωπο. "Εννοείται, εκ των προτέρων, πως το αίσθημα του τραγικού συνδέεται με το ηθικό στάδιο της ανθρωπίνης ζωής (αφού βιώνεται μέσα στον χωροχρόνο μιας κοινωνικής ομάδας, προς την οποία συνάπτεται η πράξη του τραγικού ανθρώπου), αλλά και με το αισθητικό στάδιο (αφού η πράξη καταδεικνύει τη διαφορά του ήρωα από τους άλλους, δηλαδή προβάλλει την εξαίρεση, κι όχι τον κανόνα της ομάδας)".<sup>1</sup>

Η διαφορά κατά εποχή στην αίσθηση του Τραγικού προέρχεται (σύγκριση Αρχαίου Συγχρόνου ήρωα) από τη συλλογικότητα που εμφανίζει η καθημερινή ζωή (Συλλογική συνείδηση). Για τον στοχαστή, το φαινόμενο αυτό οφείλεται "στο γεγονός ότι ο αρχαίος κόσμος δεν διέθετε μια εντελώς "αυτοσυνείδητη και διαστοχαστική υποκειμενικότητα". Ακόμη κι αν το άτομο ενεργούσε ελεύθερα, δεν έπαυε να βρίσκεται μέσα στα πλαίσια των βασικών κατηγοριών του κράτους, της οικογένειας και του πεπρωμένου... Αντίθετα, στη νεώτερη τραγωδία, ο αφανισμός του ήρωα συνδέεται άμεσα με την πράξη του, κι όχι με ένα πάθος-πάθημα (passio) που του επιβάλλεται "άνωθεν" ή "άλλοθεν". Στην περίπτωση αυτή, προεξάρχουν ο χαρακτήρας και η κατάσταση. Ο σύγχρονος ήρωας είναι περισσότερο στοχαστικός και συνειδητοποιημένος, και ως τέτοιος συλλαμβάνει τον εαυτό του ως υποκείμενο, που έχει τη δυνατότητα να ανεξαρτητοποιηθεί και να διαφορισθεί από το κράτος, την οικογένειά του, τη φυλή του, το πεπρωμένο του, ακόμη κι από τη μέχρι τώρα ζωή του".<sup>1</sup>

Αντίθετα, όταν η Ατομική συνείδηση προέχει, όπως συμβαίνει στο Νεότερο δράμα, η Τραγικότητα βαρύνει αποκλειστικά το τραγικό πρόσωπο, "στηρίζεται, αλλά και πέφτει εξ ολοκλήρου πάνω στις δικές του εκούσιες πράξεις... Κατά τον συγγραφέα του "Είτε / είτε", αποτελεί σοβαρή παρανόηση του τραγικού το γεγονός ότι στη σύγχρονη εποχή θεωρείται θεμιτή η μετουσίωση του τραγικού πεπρωμένου σε ατομικότητα και υποκειμενικότητα. Η πλήρης μεταβίβαση της ευθύνης για οτιδήποτε στους ώμους του ήρωα σημαίνει αυτόματα τη μετατροπή της αισθητικής (τραγικής) ενοχής σε ηθική ενοχή"... (Είτε), στο αρχαίο τραγικό διακυβεύεται το παρόν και το καθολικό, στο νεώτερο εμφανίζεται εκτεθειμένο, μετέωρο, το παρελθόν / μέλλον και το ατομικό".<sup>1</sup>

(1) Χ. Ηλεκονικόλα-Γεωργιοπούλου / "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος", σελ. 82-110.

Αυτή, όμως, η διαφοροποίηση δεν είναι που αποκαλύπτει τον Τρόπο που η κοινότητα και το κοινωνικό άτομο αντιμετωπίζουν το αίσθημα του Τραγικού; Και τί άλλο αποτελεί η συνειδητοποίηση αυτού του αισθήματος, αν όχι τα όρια της Συλλογικής συνείδησης.

Από την έννοια της Βούλησης, ως βασική αρχή, εκκινά τον στοχασμό του και έ- νας ακόμα από τους μέγιστους φιλοσόφους, ο Nietzsche. "Το είναι του κόσμου ταυ- τίζεται με τη βούληση για δύναμη, για ισχύ... θα λέγαμε ότι υποκαθιστά τη βούλη- ση για ζωή με τη σύλληψη μιας αρχής στιβαρότερης, αλλά όχι διαφορετικής υφής από εκείνα. Η μετάβαση από τη μια στην άλλη είναι εύκολα συλληπτή, ταυτίζεται, σχεδόν, την έννοια της ζωής με την έννοια της επικράτησης, της εξάπλωσης, της υγείας και της επιβολής. Ένα έμβιο ον θέλει πρώτα να εκδηλώσει τη δύναμή του. Η ζωή καθ- αυτήν είναι βούληση για δύναμη και το ένστικτο αυτοσυντήρησης δεν είναι ειμή μία μόνο συνέπεια έμμεση κι από τις συχνότερες. Η βούληση συνδέεται, έτσι, αναπόσπα- στα με την επίρρωση της ζωής καθ'αυτήν, και όχι με κάποιον αιώνιο λόγο ή ηθική τάξη. Η βούληση είναι αυθαίρετη εγκαθίδρυση και επιβολή αξιών. Αυτό δεν προϋπο- θέτει τη συναίνεση της ανθρωπότητας, αλλά ένα τολμηρό, ριψοκίνδυνο κι ελεύθερο πνεύμα του οποίου η ηθικότητα βρίσκεται πολύ μακριά από την ηθική του πλήθους... Η ύψιστη ενσάρκωση μιας τέτοιας συνείδησης είναι ο Υπεράνθρωπος, του οποίου η μυθική / ποιητική διάσταση αντιπροσωπεύεται από τον Ζαρατούστρα".<sup>1</sup>

Ο Υπεράνθρωπος όμως είναι μια μορφή Απόλυτη. Είναι, με τον τρόπο αυτό, ένα πνευματικό ή καλλιτεχνικό γέννημα, ένα πρότυπο, το οποίο στέκει πάνω από τους (κοινούς) ανθρώπους υπερβαίνοντας τα πολιτιστικά όρια, υπερνικώντας τις δυσκολί- ες (την Τραγικότητα) της ζωής. "Βιώνει ανεπιφύλακτα τη διονυσιακή κατάφαση του κόσμου, χωρίς στενόκαρδες επιλογές, αποκλεισμούς, περιορισμούς, και βολικές δι- ευθετήσεις. Ο Υπεράνθρωπος δεν δρα εκ του ασφαλούς· ανοίγεται και εκτίθεται σ' όλες τις δυνάμεις που διέπουν το γίγνεσθαι, ακροβατεί χωρίς προφύλαξη, τολμά το αβέβαιο, στοχεύει στα ύψη και γεύεται την έμπρακτη κατάφαση του κόσμου, μια με- γαλόψυχη συναίνεση που εμπειριέχει ακόμη και την άρνηση, και την οδύνη και τον ζόφο, χωρίς να μηδενοποιεί το νόημα του κόσμου, αλλά και χωρίς να το μετράει με τα κοινά σταθμά του πλήθους... Η πρόνοια που αγρυπνεί πάνω στο πεπρωμένο μου, είναι το ότι μου χρειάζεται να είμαι χωρίς προφύλαξη. Και όποιος μεταξύ των αν- θρώπων δεν θέλει να πεθάνει από δίψα, του χρειάζεται να μάθει να πίνει από όλα τα ποτήρια· κι όποιος ανάμεσα στους ανθρώπους, θέλει να μείνει καθαρός, πρέπει να επιχειρήσει να πλένεται ακόμη και μέσα σε βρώμικο νερό". Ο Υπεράνθρωπος είναι αυτός που φιλοξενεί ηλουσιόπαροχο, χαρούμενα κι ανεπιφύλακτα μέσα στην ύπαρξή του το απολλώνειο και το διονυσιακό".<sup>2</sup>

Αντίθετα, ο κοινός άνθρωπος συμπεριφέρεται-υπάρχει πολύ διαφορετικά από τον Υπεράνθρωπο. Δεν διαθέτει τόσο ισχυρή Ατομική συνείδηση, δεν ασφυκτιά από "Βού- ληση για ζωή". Αυτό συνεπάγεται, με τα λόγια του φιλοσόφου, ότι "η βούληση του ανθρώπου -η βούληση για δύναμη- δοκιμάζει καθημερινά την εμπειρία της στέρησης, της αποτυχίας, της υποδούλωσης. Τότε προσανατολίζεται προς την τέχνη, προς την σύλληψη ενός δικού της αισθητικού παιγνιδιού, ενός δράματος δικής της επινόη- σης... Με την τέχνη, ο άνθρωπος κατορθώνει να καταστήσει τη ζωή του βιωτή και να εξορκίσει τον τρόπο της ύπαρξης καταφεύγοντας στο κάλλος. Το έργο τέχνης είναι, θα λέγαμε, ένα αμυντικό όπλο, μια ασφαλιστική δικλείδα που εξασφαλίζει στον άν- θρωπο την ψυχική του επιβίωση μέσα σ' έναν κόσμο σκληρό κι ακατανόητο".<sup>3</sup>

Έτσι, αυτός ο κοινός άνθρωπος χρειάζεται την Τέχνη, ώστε να ισορροπήσει μέσα στην Τραγικότητα της ύπαρξής του. Σύμφωνα με τη σκέψη αυτή, νομίζω, ο Nietzsche

(1) πρβλ.: Χ. Μπακωνικόλα-Γεωργαπούλου / "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσο- φος", σελ. 111-153.

(2) πρβλ.: Fr. Nietzsche / "Τάδε έφη Ζαρατούστρα", κεφ. 3.

(3) όπως (1), σελ. 111-153.

προτείνει τον όρο *Τραγικόν* ως μίαν "υπαρξιακή στάση, περισσότερο δηλαδή από απλή αισθητική κατηγορία. Περισσότερο από τέλειο έργο τέχνης, η τραγωδία εκθειάζεται ως υποβολή ενός ανώτερου τρόπου του είναι, πέρα από την ηθική ή από τη λογική: "Το να ανέχεσαι την αντίφαση είναι ένα υψηλό δείγμα καλλιέργειας, κανείς δεν το αγνοεί πλέον σήμερα"- και είναι υψηλή τέχνη το να ξέρεις να αντιφάσκεις. Ο Απόλλων κι ο Διόνυσος είναι, για τον Nietzsche, οι μυθολογικοί εκπρόσωποι των όρων της τραγικής αντίφασης του κόσμου, μα και οι πόλοι της ελληνικής τραγωδίας... Στα μάτια του, ο Απόλλωνας συμβολίζει τον κόσμο του ονείρου όλων των "πλαστικών δυνάμεων", της "τέχνης του γλύπτη", της προφητείας, του φωτός, της διαφάνειας και της φαντασίας· είναι, εξ' άλλου, το σύμβολο του μέτρου και της λιτότητας, της νηφαλιότητας, της έλλογης σοφίας και της αυτοσυνειδησίας, της ατομικότητας και του φαινομένου. "Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε για τον Απόλλωνα ότι, σ' αυτόν, η αδιάσειστη πίστη στην αρχή της ατομικότητας, και η ηρεμία του ανθρώπου που περιβάλλεται απ' αυτήν, βρήκαν την εξωχώτερη έκφρασή τους"... Από την πλευρά του, ο Διόνυσος είναι το σύμβολο μιας άλλης πραγματικότητας του κόσμου και, συνάμα, μιας άλλης, εξ' ίσου ισχυρής με το όνειρο αυταπάτης, που είναι η μέθη. Ο θεός αυτός εκπροσωπεί τις ορμητικές και βίαιες δυνάμεις του κόσμου, τον αισθησιασμό, την ωμότητα και αμεσότητα του ενστικτού, την εξώλογη εμπειρία, την υπερβολή, την παραφορά, την κατάργηση των ορίων, την απώλεια της ατομικότητας, την ομαδική βίωση των χθονίων ρευμάτων της ζωής, τη διάχυση του εγώ, την ταύτιση με τη φύση".<sup>1</sup>

*Και οδηγεί, τόσο η Τέχνη, όσο και η αίσθηση του Τραγικού το άτομο στην Υπέροβαση της (ανίσχυρης) Συνείδησης, στη σύνδεση με το Συλλογικό Είναι. Επομένως, "η στιγμή όπου τίθεται σε λειτουργία ο τραγικός στοχασμός, ο οποίος οδηγεί στην τραγική γνώση, είναι η στιγμή όπου ο άνθρωπος επιχειρεί να αποδεσμευθεί από το ατομικό, το φαινομενικό και το πεπερασμένο, και να αρθεί προς το καθολικό, το μύχιο και το ουσιώδες".<sup>2</sup>*

*Αυτόν ακριβώς τον ρόλο επιτελεί η Τέχνη: "διαδραματίζει (δηλαδή) έναν διαμεσολαβητικό, "ειρηνευτικό", θα λέγαμε, ρόλο ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο. Έν όψει του τυχαίου και του φαινομενικά αυθαίρετου γίγνεσθαι του κόσμου, ο άνθρωπος επιχειρεί να δημιουργήσει, να ορθώσει ένα έργο που να εμποδίζει τη θέα ενός κόσμου που τον πληγώνει και τον τρομάζει. Στις ορισκές στιγμές συνειδητοποίησης του καταναγκασμού, της ασχημίας και του φόβου μπροστά στο ανοίκειο, επεμβαίνει η βούληση προτείνοντας την καλλιτεχνική δημιουργία. Το αισθητικό παιχνίδι που συναρμολογεί ο άνθρωπος, έρχεται να αντισταθμίσει το αισθητικό παιχνίδι που ονομάζεται κόσμος, και που κρύβει ζηλότυπα τους κανόνες του από τον άνθρωπο. Έτσι, μέσω της τέχνης, ο άνθρωπος συνθηκολογεί με τον κόσμο και με ό,τι φοβερό διαθέτει αυτός".<sup>3</sup>*

*Όσο για τη Χωροχρονική διάσταση που έδρεψε την Κλασική τραγωδία, ο φιλόσοφος θεωρούσε ότι μία σύμπτωση, η οποία πραγματοποιήθηκε-αφορούσε ανάμεσα στη στιγμή "που ενώνονται με τρόπο μυστηριακό τα δύο "αισθητικά ένστικτα". Με την εξήγηση αυτή εννοεί πως "η μυθολογία του δωδεκαθέου ορίζει ένα λυτρωτικό έργο τέχνης που ενώνει προσωρινά την εμπειρική ύπαρξη του κόσμου σε μια "παράσταση της αρχέγονης Ενότητας". Αυτός είναι ο απολλώνειος πολιτισμός, γαλήνιος και σταθεροποιημένος πάνω στις "κατά βαρβάρων" νίκες τους ο κόσμος του Ομήρου. Σ' αυτόν τον κόσμο, εισβάλλει κάποτε (στην ουσία επαναπιστοποιείται) ο Διόνυσος, χοϊκός, ισοπεδωτικός, φυσικός, για να φέρει το δικό του συνταρακτικό μήνυμα. "Το άτομο, με τα όρια και με τα μέτρα του, χανόταν μέσα στην ολοκληρωτική λήθη που προσιδιάζει στις διονυσιακές καταστάσεις, και ξεχνούσε τους απολλώνειους νόμους. Η υπερβολή*

(1) Χ. Ηπακονικόλα-Γεωργαπούλου / "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος", σελ. 111-153.

(2) Fr. Nietzsche / "Η γένεσις της τραγωδίας", κεφ. 15.

(3) όπως (1), σελ. 111-153.

αποκαλυπτόταν σαν η αλήθεια... (Γιατί), η ουσία της τραγωδίας είναι η παράδοση ενότητα του μέτρου και της υπερβολής, του επικού και του λυρικού, του αντικειμενικού και του υποκειμενικού".<sup>1</sup>

Και υποστηρίζει ότι η "Γένεση της Τραγωδίας" ήλθε ως το (αναγκαίο) αποτέλεσμα των χωροχρονικά καθορισμένων συνθηκών, τελικά, της Συλλογικής (μπορούμε να πούμε) συνείδησης. "Το αποτέλεσμα που είχε η επίδραση μιας δεδομένης κοινωνικο-οικονομικής και πολιτικής κατάστασης πάνω στη διάθεση ενός λαού. Έτσι, σύμφωνα με τη νιτσεϊκή θεωρία, η οικονομική και πολιτιστική άνθηση της Αθήνας μετά τους περσικούς πολέμους γέννησε, μ' έναν τρόπο παράδοξο, μια απαισιοδοξία που βρήκε διέξοδο στην τέχνη, διοχετευόμενη στο κοινοφανές είδος της τραγωδίας. Αντίθετα, η φυσική και κοινωνική εξασθένηση της Αθήνας γέννησε, αργότερα, μια αισιοδοξία που θεμελιωνόταν πάνω στις επιφανειακές σχέσεις, στην "επιστημονικότητα" και στη λογοκρατία της εποχής: "Σε πείσμα όλων των συγχρόνων ιδεών και όλων των προκαταλήψεων του δημοκρατικού γούστου, μήπως ο θρίαμβος της αισιοδοξίας, η υπερίσχυση του λογικού, ο θεωρητικός και πρακτικός ωφελιμισμός, μαζί με τη σύγχρονή τους δημοκρατία, αποτελούσαν πιθανώς ένα σύμπλημα παρακμάζουσας δύναμης, προϊόντος γήρατος, φυσιολογικής κόπωσης; Μήπως η απαισιοδοξία ήταν ακριβώς το αντίθετο;".<sup>2</sup>

Με τη λογική αυτή όμως, εμείς, τολμώ να πω, μπορούμε να συσχετίσουμε ό,τι ο φιλόσοφος ονομάζει "αίσθημα απαισιοδοξίας" με αυτό που η μελέτη μας πιστεύει ως "εν τω γίνεσθαι", ισχυρή (κρατούσα και συγκροτημένη, αναγκαία και πιστευτή) Συλλογική συνείδηση. Με άλλα λόγια, η αίσθηση του Τραγικού, η οποία εμπλουτίζεται μέσα στις απαισιόδοξες συμπτώσεις, οδηγεί τα άτομα στη σύνδεσή τους, τα ωθεί επομένως να υπερβούν την Ατομική το καθένα συνείδηση, να ενωθούν υπό το Συλλογικό Είναι· με στόχο το ξεπέρασμα αυτού του Τραγικού (συλλογικά αντιληπτού ή και αισθητού) αισθήματος.

Έτσι, "το μήνυμα που σε τελευταία ανάλυση μας έρχεται από την τραγωδία και το τραγικό αίσθημα, είναι η κατάφαση της πληρότητας της ζωής, κι όχι ενός μεμονωμένου τμήματος ή μιας όψης της: "η παντοδυναμία της βούλησης πέρα απ' την αρχή της ατομικότητας". Εκείνο που συλλαμβάνει ο άνθρωπος του τραγικού αισθήματος, ο τραγικός στοχαστής, αλλά και ο θεατής της τραγωδίας, πέρα από τον θάνατο, πέρα απ' τον ατομικό αφανισμό, είναι η κραταία δύναμη της ζωής που διαιωνίζεται".<sup>3</sup>

Συμφωνούμε απόλυτα με τον φιλόσοφο, κάτι που θα φανεί στο προχώρημα της μελέτης, ότι στην ιστορική της διαδρομή η Τραγωδία διέγραψε αυτήν την πορεία, δηλαδή υπήρξε συνδεδεμένη άρρικτα "με μια πνευματική στάση και με δύο πνευματικές προσωπικότητες της Αθήνας: με την αισιοδοξία, με τον Σωκράτη και με τον Ευριπίδη που, ως ειδικός, έδωσε στην τραγωδία και τη χαρακτηριστική βοή. Για τον φιλόσοφο, το έργο του Αισχύλου και του Σοφοκλή συνιστά τη γνήσια τραγική παραγωγή. Είναι ένα έργο που ωρίμασε σε μια εποχή πληρότητας που, ακριβώς επειδή ήταν τέτοια, εμφύσησε στους καλλιτέχνες της μια απαισιόδοξη διάθεση, στην οποία, ως αντίδοτο, ήρθε το τραγικό δημιούργημα. Αντίθετα προς αυτούς ο Ευριπίδης προσχωρεί στην αισιοδοξία στάση του δικού του καιρού, αποτέλεσμα της οποίας υπήρξε ο εκφυλισμός της τραγωδίας".<sup>3</sup>

Ο Heidegger, προκειμένου να στοχαστεί πάνω στο φαινόμενο Τέχνη, ανατρέχει στους αρχαίους Έλληνες, "στηρίζεται πάνω σε θεμέλια που έχει θέσει ήδη ο Αριστοτέλης. Για να γνωρίσουμε με πληρότητα ένα πράγμα, είμαστε υποχρεωμένοι κατά τον Αριστοτέλη να γνωρίσουμε τα αίτιά του. Η πορεία είναι λοιπόν αιτιολογική: σφορμάται από το αποτέλεσμα, για να αναχθεί στα αίτια που το προκάλεσαν... (Και

(1) Χ. Μπακονικόλα-Γεωργιοπούλου / "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος", σελ. 111-153.

(2) πρβλ.: Fr. Nietzsche / "Η γένεσις της τραγωδίας", κεφ. 4.

(3) όπως (1), σελ. 138.

(4) όπως (1), σελ. 142.

αναζητώντας την αιτία, στοχάζεται ότι) η αρχαιοελληνικά νοούμενη αιτία έγκειται στο ότι προάγει κάτι από την απουσία στην παρουσία, επιτρέπει σε κάποιο μη αν να γίνει αν".<sup>1</sup>

Όμως, αυτή η έννοια της Ουσίας μας οδηγεί στην αναζήτηση της λειτουργικότητας που επιτελεί το έργο Τέχνης. Γιατί, αφού κάθε καλλιτέχνημα καλύπτει μια Αιτία —και για τούτο δημιουργείται— και όπως δια της δημιουργίας θέτει την Παρουσία του, αυτή η Παρουσία τίθεται ώστε να λειτουργεί καλύπτοντας τα αίτια που τη μορφοποίησαν. Έτσι, ένα "αρχαιοελληνικό άγαλμα δεν φτιάχτηκε για να μπει σε μουσείο, και ούτε στιχουργήθηκε η Ιλιάδα για χάρη των φιλολόγων. Τα τοποθετημένα σε μουσειακή θέση καλλιτεχνήματα έχουν αποκοπεί από το περιβάλλον, μέσα στο οποίο η ύπαρξή τους είχε το αρχικό της νόημα: το άγαλμα στήθηκε αρχικά μέσα σε ένα αρχαίο ναό, για χάρη της θρησκευτικής λατρείας— το ομηρικό έπος πρωτοτραγουδήθηκε από τον αρχαίο ραψωδό σε μια ορισμένη ανθρώπινη συνάθροιση, μέσα σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Αυτές οι συντεταγμένες είναι χαρακτηριστικές ενός άλλου καιρού, και ίσα-ίσα αυτές αποτελούσαν το οικείο περιβάλλον, όπου ανέπνεε και παρείχε την αλήθεια του το καλλιτέχνημα. Τα κοινωνικά, πολιτικά, καλλιτεχνικά ρεύματα, οι σκέψεις, οι πεποιθήσεις, τα ήθη, γενικά τα πνευματικά χαρακτηριστικά ενός λαού συναποτελούν τον κόσμο ενός καλλιτεχνήματος. Το αρχαίο καλλιτέχνημα δεν είναι σήμερα παρά ένα λείψανο που κείται απέναντί μας σαν αντικείμενο (Entgegenstehendes) και άρα όχι σαν κάτι που κείται μέσα στον εαυτό του (Insichstehendes)— δεν ηρεμεί πια μέσα στο περιβάλλον του, αλλά είναι εκτεθειμένο στην αδιακρίσία ενός αλλότριου κόσμου".<sup>2</sup>

Το Αίτιο αυτό, όσο και αν αποκαλύπτει την Ουσία (ανοίγει την "ανοιχτότητα" του κόσμου), δεν παύει να λειτουργεί μέσα στον χωροχρόνο και μάλιστα, υπό τη συγκεκριμένη καθοδήγηση της αντίληψης—αισθήσης των κοινών ανθρώπων που το βιώνουν, επομένως υπό την καθοδήγηση της Συλλογικής συνείδησης.

Περισσότερο, "συντοποθετώ στα αρχαία ελληνικά θα πει συμβάλλω. Το έργο τέχνης είναι σύμβολο... Οι αρχαίοι Έλληνες ονόμασαν τη μη-κρυπτότητα των όντων: αλήθεια... (Συμπερασματικά), η ουσία της τέχνης φαίνεται λοιπόν να είναι ετούτη: το εν έργω—τίθεσθαι (η ενεργοποίηση και σταθεροποίηση) της αλήθειας των όντων. (Αλλά) "η αλήθεια έλαβε χώρα μέσα στο έργο τέχνης; Μπορεί διόλου η αλήθεια να λάβει χώρα σαν συμβάν και άρα να γίνει ιστορική; Η αλήθεια, έτσι λένε τουλάχιστον, είναι κάτι άχρονο και υπερχρονικό".<sup>3</sup>

Κατευθυνόμαστε σε ένα αδιέξοδο: από τη μια μεριά υπάρχει η Άχρονη Αλήθεια, από την άλλη η χωροχρονικά προσδιορισμένη Συλλογική συνείδηση, η οποία, σε τελευταία ανάλυση, αντιλαμβάνεται—αισθάνεται ή εκφράζει (συμβολοποιημένα) την Αλήθεια, δια των κωδίκων της χωροχρονικά καθορισμένης (εν τω διαρκές γίνεσθαι) Συλλογικής της συνείδησης.

Ο φιλόσοφος απαντά σε αυτά: "η αποκοπή και η αποσύνθεση του κόσμου δεν μπορούν ποτέ πια να ακυρωθούν. Τα έργα τέχνης δεν είναι πια αυτά που ήταν. Είναι βέβαια τα ίδια αυτά έργα που στέκονται ως αντικείμενο συνάντησης, αλλά ο εαυτός τους είναι κάτι που υπήρξε στο παρελθόν. Σαν τέτοια στέκονται μέσα στην περιοχή της παράδοσης και της διατήρησης. Εφεξής παραμένουν μόνο σαν αντικείμενα... Ο ναός ιστάμενος πρωτοπαρέχει στα πράγματα το πρόσωπό τους [Gesicht] και στους ανθρώπους τη θέαση [Aussicht] του εαυτού τους. Αυτή η όψη [Sicht] παραμένει ανοιχτή, όσο το έργο τέχνης είναι έργο τέχνης, όσο ο Θεός δεν έφυγε από αυτό. Έτσι

(1) Γ. Τζαβάρας / "Εισαγωγή—Μετάφραση—Σχόλια" / στο "Η προέλευση του έργου του έργου τέχνης", σελ. 14, όπου πρβλ. το σχόλιο δ: "έτσι ακριβώς ορίζει ο Πλάτων το ποικίλ σε ένα χωρίο του Συμποσίου (205b). Ο Χάιντεγκερ ερμηνεύει αυτό το χωρίο στο βιβλίο του: Μ. Heidegger 1982, σελ. 10-11.

(2) όπως (1), σελ. 18.

(3) Μ. Heidegger / "Η προέλευση του έργου τέχνης", σελ. 63.

συμβαίνει και με το άγαλμα του Θεού, που τάζει ο νικητής μέσα στον αγώνα. Δεν πρόκειται για ομοίωμα, για να μαθαίνει κανείς απ' αυτό ευκολότερα ποιά όψη έχει ο Θεός, αλλά είναι ένα έργο τέχνης που επιτρέπει στον ίδιο τον Θεό να παρίσταται και έτσι να είναι ο Θεός. Το ίδιο ισχύει για το λογοτεχνικό έργο. Μέσα στην τραγωδία δεν παριστάνεται τίποτε, αλλά διεξάγεται ο πόλεμος των νέων θεών ενάντια στους παλιούς. Κατά το μέτρο που το λογοτέχνημα ορθώνεται σε λόγο του λαού έτσι, ώστε κάθε ουσιαστικής λέξης διεξάγει αυτόν τον πόλεμο και τείνει να αναδείξει τι είναι μεγάλο και τι μικρό, ποιός είναι αντρειωμένος και ποιός δειλός, ποιός είναι ευγενής και ποιός προσωρινός, ποιός είναι κυρίαρχος και ποιός δούλος (δες Ηρακλείτου, απόση. 53)... Εδώ το έργο τέχνης ξανοίγει το ιερό ως ιερό και ο Θεός εισάγεται μέσα στην ανοιχτότητα της παρουσίας του· το έργο τέχνης δοξάζει αποδίδοντας σεβασμό στη θεϊκή υπεροχή και λαμπρότητα"<sup>1</sup>

*Νομίζω, αυτή η Συλλογική συνείδηση είναι που αντιλαμβάνεται-αισθάνεται τον Κόσμο του φιλοσόφου. Και αυτός "ο κόσμος κοσμικεύεται και είναι πιο υπαρκτός από τα χειροποίητά και αντιληπτά όντα, ανάμεσα στα οποία αισθανόμαστε οικεία. Ο κόσμος δεν είναι ποτέ ένα αντικείμενο που κείται εμπρός μας και μπορεί να εποπτευθεί. Ο κόσμος είναι πάντα κάτι μη εξαντικειμενικεύσιμο, στο οποίο υποκείμεθα όσο οι δρόμοι της γέννησης και του θανάτου, της ευλογίας και της κατάρας μας διατηρούν ριγμένους μέσα στο Είναι. Εκεί όπου τίθενται επί τάπητος οι ουσιαστικές αποφάσεις της ιστορίας μας, εκεί όπου αυτές τις αποφάσεις τις παίρνουμε ή τις εγκαταλείπουμε, τις παραγνωρίζουμε και ξανά τις γνωρίζουμε προβληματιζόμενοι εκεί κοσμικεύεται ο κόσμος".<sup>1</sup>*

*Επομένως το έργο Τέχνης, όπως εκφράζει την ιδιότυπη αισθητή-αντιληπτή Αλήθεια, και όπως εκφράζεται δια συμβόλων-κωδίκων όμοια καθορισμένων-αναγνωρίσιμων από τους φορείς της Συλλογικής συνείδησης, ενεργεί προς αυτούς εκφράζοντας-εκπαιδεύοντας τους, ώστε να συντονίσουν το Ατομικό τους Είναι προς τη Συλλογική συνείδηση, η οποία, τελικά, εκφράζεται δια του έργου Τέχνης. Αυτό σημαίνει ότι: "εάν ένα έργο τέχνης δεν βρει τους αληθεύοντες, δεν τους βρει τόσο άμεσα ώστε αυτοί να ανταποκριθούν προς την αλήθεια που συμβαίνει μέσα στο έργο τέχνης, αυτό δεν σημαίνει διόλου ότι το καλλιτέχνημα είναι τέτοιο και χωρίς τους αληθεύοντες. (Επομένως), στο δημιουργημένο-Είναι του έργου τέχνης ανήκουν εξίσου ουσιαστικά με τους δημιουργούς και οι αληθεύοντες".<sup>1</sup>*

*Θα τελειώσουμε την αναφορά μας στις φιλοσοφικές πηγές, απ' τις οποίες η μελέτη μας άντλησε την πρότασή της, παραθέτοντας μερικές σκέψεις του K. Jaspers: "ποίηση είναι στο στοιχείο της γλώσσας, δια της οποίας κάθε περιεχόμενο συλλαμβάνεται ως παράσταση, η συμπεριληπτική κοινωνία του αποκεκαλυμμένου. Από την μαγεία των λέξεων στην θυσιαστική πράξη για την επικλήση των θεών μέσα στους ύμνους και τις τελετουργίες, μέχρι την παρουσίαση της ανθρώπινης μοίρας, η ποίηση διεισδύει σε κάθε εξωτερικευση της ανθρωπινότητας. Είναι η φύτρα της ίδιας της γλώσσας, η πρωτοργός εκφραστικότητας, γνωστικότητας, επιδραστικότητας. Με την μορφή της ποίησης πρωτοκάνει την εμφάνισή της η φιλοσοφία. Η ποίηση είναι το όργανο δια του οποίου συλλαμβάνουμε τον κοσμοχώρο και κάθε περιεχόμενο της ουσίας μας, με τον κατ' εξοχήν φυσικό και αυτονόητο τρόπο. Αποσπασμένοι από την γλώσσα, αλλάζουμε και οι ίδιοι. Ανεπαίσθητα ξετυλίγει μέσα μας η διεγερμένη από την ποίηση φαντασία τον κόσμο των παραστάσεων, δυνάμει των οποίων και μόνον γινόμαστε ικανοί να συλλάβουμε με μεστό τρόπο τις πραγματικότητές μας. Αυτό που μέσω των αρχηγών θεωρήσεων εκφράστηκε στην ενότητα θρησκείας, τέχνης και ποίησης είναι το συνολικό περιεχόμενο της συνείδησής μας".<sup>2</sup>*

*Αυτή η σύλληψη του Κοσμοχώρου όμως, αποκτά για τον στοχαστή Ιστορική (Χωρο-χρονική) διάσταση. Έτσι: "τα μεγάλα φαινόμενα τραγικής γνώσης είναι ιστορικής*

(1) M. Heidegger / "Η προέλευση του έργου τέχνης", σελ. 70-75, 111.

(2) K. Jaspers / "Περί του τραγικού", σελ. 11-12.



μορφής. Στο ύψος, το θέμα, το μήνυμα, φέρουν τις τάσεις της εποχής τους. Καμμιά γνώση με συγκεκριμένη μορφή δεν είναι αχρόνως καθολική. Ο άνθρωπος πρέπει πάντοτε εκ νέου να την κατακτά στην αλήθεια της για τον εαυτό του. Οι εμφανίσεις αυτής της γνώσης είναι στην διαφορά τους ιστορικά δεδομένα για μας".<sup>1</sup>

*Όμοια, λοιπόν, και η (Τραγική) τέχνη "συντελείται για την ιστορική μας μνήμη κάτι σαν ένα ρήγμα μεταξύ των εποχών, όταν αντικρύζουμε τον άνθρωπο μέσα στην τραγική του γνώση... (Και ακριβώς) με την τραγική γνώση εκκινεί η ιστορική πορεία που δεν επενεργεί μόνο σε εξωτερικά συμβαίνοντα αλλά μέσα στο βάθος της ιδίας της ανθρωπινότητας".<sup>1</sup>*

*Για την πλήρωση ποιου στόχου όμως, λειτουργεί η Τέχνη, και κύρια η Τραγωδία: "Η τραγωδία ζητεί κάτι παραπάνω: την κάθαρση της ψυχής. Τι ακριβώς είναι αυτή η κάθαρση δεν γίνεται σαφές από τον Αριστοτέλη. Οποσδήποτε όμως είναι κάτι που αφορά στο είναι του ανθρώπου. Είναι μια διάνοιξη για το είναι που προκύπτει από το βίωμα όχι απλώς της θέας αλλά της προσωπικής εμπλοκής, μια ιδιοποίηση της αλήθειας, δια μέσου του καθαρισμού από την συγκάλυψη, τον σκοτισμό, την επιφανειακότητα των υπαρκτικών μας εμπειριών που μας στενοχωρούν και μας τυφλώνουν... Ο άνθρωπος θέλει να λυτρωθεί και λυτρώνεται. Δεν το κατορθώνει μόνος του".<sup>1</sup>*

*Ζητάει να λυτρωθεί ως προς τι; Ως προς τη Ζωή! Δηλαδή, ζητάει να υπερβεί την Τραγικότητα της ζωής, να υπερβεί την ίδια τη Ζωή. Γιατί, ακριβώς, "δεν υπάρχει τραγικότητα χωρίς το υπερβατικό. Ακόμα και στην απείθεια της απλής αυτοεπιβεβαίωσης, μέσα στην καταστροφή έναντι των θεών και της μοίρας, είναι παρούσα η κίνηση του υπερβατικού προς το είναι, προς αυτό που είναι κατ' ουσίαν ο άνθρωπος και που συλλαμβάνει μέσα στην καταστροφή ως τον εαυτό του".<sup>1</sup>*

*Από τη μια μεριά το Ατομο αναζητά την Αλήθεια, από την άλλη βιώνει την Πραγματικότητα. "Αλήθεια και πραγματικότητα διχάζονται. Συνεπεία του διχασμού λαμβάνει χώρα η συμπλήρωση καθενός από τον άλλο στην κοινότητα και ο αγώνας τους στην σύγκρουση... Το ατομικό εναντιώνεται στους καθολικούς νόμους, τις κανονικότητες, τις αναγκαιότητες· μη τραγικά ως απλή αυθαιρεσία έναντι του νόμου, τραγικά ως αληθινή καθ' αυτήν εξαίρεση έναντι της κανονικότητας. Το καθολικό πυκνώνεται στις δυνάμεις της κοινωνίας, στις τάξεις, τις οργανώσεις, τα αξιώματα (τραγικότητα της κοινωνίας). "Η πυκνώνεται στους μυχούς του ανθρωπίνου χαρακτήρα ως απαίτηση αιωνίων νόμων οι οποίοι εναντιώνονται, μέσα στον ίδιο τον εαυτό του, στις δυνάμεις και τις βασικές ροπές αυτού του ατόμου (τραγικότητα του χαρακτήρα)".<sup>1</sup>*

*Αυτή, τελικά, είναι η λειτουργία της (Τραγικής) τέχνης: να οδηγήσει το Κοινό της, άρα την Κοινή-Συλλογική συνείδηση που το Κοινό φέρει, στο Καθολικό της Κοινωνίας ή σ' αυτό των Αιωνίων (Θείων) νόμων. Επομένως, οδηγεί το Κοινό να υπερβεί την Ατομική, του κάθε μέλους, συνείδηση, να ενωθεί σ' ένα Συλλογικό Είναι. Γιαυτό, "ο θεατής είναι ουσιαστικά παρών μόνον όταν ταυτίζεται; ό,τι είναι και γιαυτόν δυνατό, το δοκιμάζει σαν να είναι ήδη πραγματικό επειδή έχει παραιτηθεί του εαυτού του μέσα στην εαυτότητα του ανθρώπου, σαν να είναι ένα με κάθε άλλον. Είμαι ο ίδιος μέσα στους ανθρώπους που παρουσιάζονται στην τραγωδία... (Έτσι εξηγείται ο λόγος που, κατά τον φιλόσοφο) οι μεγάλοι ποιητές ήταν παιδαγωγοί του λαού τους, προφήτες του ήθους του. Οι ακρατές δεν συνεπαίρνονταν απλώς αλλά μεταμορφώνονταν εσωτερικά".<sup>1</sup>*

## **Α2. ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ ΤΗΣ ΠΡΟΤΑΣΗΣ**

*Η έννοια-ύπαρξη μίας Συλλογικής συνείδησης (αλλά και η εν γένει λειτουργία της Τέχνης, ως συνδετική διαδικασία που αναφέρεται στις ανθρώπινες κοινωνίες όλων των Χωροχρονικών στιγμάτων) απασχόλησε συχνά όχι μονάχα τους φιλοσόφους,*

(1) K. Jaspers / "Περί του τραγικού", σελ. 13-29, 64.

αλλά, και κύρια –ρητά ή συγκαλυμμένα– τους κοινωνιολόγους. Άλλωστε, η ίδια η γενετική αιτία της Τέχνης, η Μίμηση, όπως τη δεχθήκαμε –με την έννοια της κοινής πρόθεσης ή μεθόδου για να αντιμετωπιστούν τα κοινά Υπαρξιακά (σχέση του ατόμου με την –εσω ή έξω– Φύση και με τους ομοίους–Κοινωνία, τελικά με τον Κόσμο –Ζωή ή Θεό ή Ιδέα) προβλήματα, αποτελεί, η Μίμηση, με την έννοια αυτή, το πρωταρχικό συνδυετικό αίτιο των (κοινωνιών) ανθρώπων –και όχι μία προσπάθεια για ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας.<sup>1</sup>

Αναφερόμενος στην έννοια του Τραγικού, ο Χρ. Μαλεβίτσας γράφει: "δεν υπάρχει εξ αντικειμένου τραγικό. Πρόκειται πάντοτε για εκείνη την ειδική συνειδητοποίηση που την ονομάζουμε τραγική. Η συνειδητοποίηση αυτή αν δεν υπάρχει στα πρόσωπα των δρωμένων θα υπάρχει οπωσδήποτε στον ποιητή των δρωμένων και εν τέλει στον θεατή τους... Το τραγικό δεν υπάρχει έξω, αλλά εντός του ως πεπρωμένο του, γι' αυτό και το ίδιο παράγει τις τραγικές πράξεις. Όλα όσα θα συμβούν θα μπορούσαν να μη κατέληγαν σε τραγωδία ή να μη χαρακτηρίζοντουσαν τραγικά, αν το πρόσωπο δεν συνιστούσε το κέντρο των τραγικών συνειδητοποιήσεων. Από αυτό μαθαίνει και ο θεατής τη σημασία του τραγικώς ζην... Στην τραγωδία της καταστάσεως τραγική είναι η κατάσταση και όχι τα πρόσωπα, με την έννοια ότι τούτα πάσχουν, αλλά δεν συνειδητοποιούν ότι τελούν στα όρια του τραγικώς ζην. Αυτό το συνειδητοποιεί ο ποιητής και ο θεατής ή ο ακροατής. Από αυτή την άποψη όλα μπορούν να είναι τραγικά όταν τα απεικονίζει η τραγική συνείδηση".<sup>2</sup>

Δεν νομίζω ότι χρειάζεται σχολιασμός. Όλες αυτές οι σκέψεις μας κατευθύνουν να αποδεχτούμε την ύπαρξη μιας Συλλογικής συνείδησης, η οποία εκδηλώνεται μέσω, και προς την οποία εκφράζεται, η (τραγική) Τέχνη.

Υποστηρίξαμε στην πρότασή μας τον κυρίαρχο ρόλο που η Κοινωνία κατέχει στην καλλιτεχνική διαδικασία (συνεπώς, και στη διαμόρφωση της Τραγικής συνείδησης), είτε τη δούμε αυτή από την πλευρά της δημιουργίας ή από την πλευρά της αποδοχής –λειτουργίας της.

Τι, όμως, επιδιώκει, δηλαδή σε ποιο στόχο κατευθύνει τις προσπάθειές της η Κοινωνία; Ο Freud σημειώνει σχετικά: "η αναλογία ανάμεσα στην πολιτιστική διαδικασία και στην εξελικτική διαδικασία του ατόμου μπορεί να επεκταθεί κατά ένα σημαντικό μέρος. Μπορούμε δηλαδή να ισχυριστούμε ότι και η κοινότητα διαμορφώνει ένα Υπέρ-Εγώ, που κάτω από την επίδρασή του διεξάγεται η πολιτιστική εξέλιξη".<sup>3</sup>

Ταυτόσημη άποψη υποστηρίζει και ο C. Jung, όταν συμπεραίνει: "τα ενσυνείδητα περιεχόμενα είναι εν μέρει προσωπικά εφ' όσον δεν τους αναγνωρίζεται ένα καθολικό κύρος και εν μέρει απρόσωπα, δηλαδή ομαδικά, εφ' όσον αναγνωρίζεται σ' αυτά ένα παγκόσμιο κύρος".<sup>4</sup>

Αναφέρονται και οι δύο στη Συλλογική συνείδηση, αυτή που κατά τον Durkheim δημιουργείται με τη "συνένωση των δεδομένων επί μέρους συνειδήσεων... Με ορισμένο τρόπο". Και "απ' αυτόν τον συνδυασμό προκύπτει η κοινωνική ζωή και κατ' επέκταση, αυτός ο συνδυασμός την εξηγεί. Με την σύμμιξή τους, την αλληλοεισδυση τους, την συγχώνευσή τους, οι ατομικές ψυχές γεννούν ένα ον, ψυχικό έστω, το οποίο όμως αποτελεί μια ψυχική ατομικότητα ενός καινούργιου είδους. Είναι, λοιπόν, στην φύση αυτής της συλλογικής ατομικότητας, όχι σ' εκείνη των μονάδων

(1) πρβλ.: "το δράμα δεν είναι μιμητικό με τη συνηθισμένη έννοια της λέξης, δεν μας προσφέρει ένα ακριβές αντίγραφο της πραγματικότητας, γιατί η αληθεία του δράματος δεν εξαρτάται από την αναπαραγωγή του κόσμου ακριβώς όπως αυτός είναι. Το δράμα είναι αληθινό απέναντι στη ζωή, με το να είναι λανθασμένο ως προς τις συμβατικές αντιλήψεις που έχουμε για την πραγματικότητα" / Scholtes και Klaus / "Ιστορία του δράματος", σελ. 60-61.

(2) Χρ. Μαλεβίτσας / "Περί του τραγικού", σελ. 18, 21.

(3) S. Freud / "Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας", σελ. 65.

(4) C.G. Jung / "Αναλυτική ψυχολογία", σελ. 281.

που την συνθέτουν, όπου πρέπει κανείς να αναζητήσει τα άμεσα και προσδιοριστικά αίτια των γεγονότων, που εκεί προκύπτουν. Η ομάδα σκέπτεται, αισθάνεται, δρα τελείως διαφορετικά από ό,τι θα έκαναν τα μέλη της, αν ήταν μεμονωμένα".<sup>1</sup>

Την έννοια αυτή, της Συλλογικής συνείδησης, έχει κατ' επανάληψη θέσει ο Ανθρώπινος στοχασμός ως βασικό συστατικό, αλλά και ως αποστολή της Τέχνης: "στην αρχαιότητα πίστευαν ότι η τέχνη αποκτάται αποκλειστικά με μάθηση και διδασκαλία ενώ η σύγχρονη αισθητική θεωρεί πως δεν διδάσκεται. Και όταν ακόμη οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς αντιπαράθεταν την Τέχνη στη Φύση εννοούσαν με τον πρώτο όρο την ανθρώπινη δραστηριότητα στο σύνολό της. Εξάλλου η λέξη τέχνη στην ελληνική αρχαιότητα και το λατινικό της ισοδύναμο ars αναφερόταν σ' ένα ευρύ φάσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας, που εκτεινόταν από τη χειρωνακία μέχρι το ό,τι θα ονομάζαμε σήμερα επιστήμη".<sup>2</sup>

Είναι σημαντικό να εντοπίσουμε τη γνώμη που κάθε χωροχρονικά ορισμένη περίοδος είχε για το Κοινό. Είτε γιατί αποτελεί ένα από τα ουσιαστικά ζητούμενα της μελέτης μας, είτε γιατί προς αυτό —ένεκα και χάριν— λειτουργεί η Τέχνη, είτε, τέλος, γιατί απ' αυτό (την Κοινή-Συλλογική —εν τω γίνεσθαι— συνείδηση ποιητή και αποδέκτη του έργου) δημιουργείται, το Κοινό αφορά άμεσα την Τέχνη.

Πληροφορούμαστε λοιπόν: "στην αρχαιότητα η συζήτηση για τη λογοτεχνία, όπως παρουσιάζεται στα κείμενα του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη και του Λογγίνου, αναφέρεται κυρίως στο ζήτημα των επιδράσεων της πάνω στο αναγνωστικό κοινό και η συμμετοχή του αναγνώστη στη δράση συνιστούσε το κύριο μέλημα. Το νόημα του κειμένου δεν φαίνεται να τους απασχολούσε, γιατί από τη στιγμή που ο αναγνώστης αποτελούσε μέρος της δράσης και συνέπασχε, το ερώτημα "τι σημαίνει το κείμενο;" δεν υφίστατο. Ο Αριστοτέλης στην "Ποιητική" του και ο Λογγίνος στο "Περί Υφους" εξαρτούσαν την αξία της τέχνης και της ποίησης από τις εντυπώσεις που προξενούσαν στους αναγνώστες ή τους θεατές. Άλλωστε, στον ορισμό της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη, η φράση "δι' ελέου και φόβου περαινούσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν" προϋποθέτει τη μέθεξη και τη συμπάθεια του θεατή. Η όλη αντιμετώπιση του θεατή-αναγνώστη στην κλασική αρχαιότητα συνδέεται και με τη σύλληψη της γλώσσας ως μορφής δράσης, που ο εικοστός αιώνας έχει μάλλον υπερβεί. Τότε η γλώσσα εκλαμβάνονταν ως εξουσιαστική δύναμη και εγκόσμια μέθεξη και όχι ως σύστημα σημείων... Επίσης η πλατωνική εκδίωξη των ποιητών από την ιδανική πολιτεία προβάλλει το ρόλο της λογοτεχνίας ως διαμορφωτή του δημόσιου ήθους και συνάμα τη γνώμη πως η λογοτεχνία το κατορθώνει αυτό εκμεταλλευόμενη τη διεισδυτική και δραστική δύναμη της γλώσσας. Ο αναγνώστης, λοιπόν, στην αρχαιότητα αντιμετωπίζεται ως πολίτης του δημόσιου ήθους και ο κριτικός ως ο φύλακός του".<sup>2</sup>

Ας αναρωτηθούμε τώρα για τον ρόλο του δημιουργού, μέσα από το δημιουργήμα του, προς το Κοινό. "Το θέμα του συγγραφέα απασχόλησε και έναν άλλο θεωρητικό, τον Foucault, σε μια διάλεξη που έδωσε το Φεβρουάριο του 1969 (με τίτλο: "Τι είναι ένας Συγγραφέας")... Στο συμπέρασμα που καταλήγει ο Foucault είναι ότι ο συγγραφέας έχει έναν ορισμένο ιδεολογικό ρόλο. Αν και είμαστε συνηθισμένοι να πιστεύουμε στην ιδιοψυία και το ζέσησμά της εφευρετικότητάς του, ο συγγραφέας μειώνει την επικίνδυνη πολυσημία και τον πολλαπλασιασμό του νοήματος. Είναι ένας από τους μοχλούς με τους οποίους η κουλτούρα μας περιορίζει, αποκλείει και επιλέγει παρεμποδίζοντας την ελεύθερη κυκλοφορία, μεταχείριση και ερμηνεία της μυθοπλασίας. Δεν είναι η πηγή ανεξάντλητων νοημάτων αλλά η καταπίεσή τους... (Να σημειώσουμε εδώ ότι) η εξουσία για τον Foucault δεν είναι προνόμιο μιας τάξης ή στόχος για τη δικαίωση μιας άλλης· είναι το αποτέλεσμα των κοινωνικών σχέσεων ανάμεσα σε ομάδες και άτομα. Υπάρχουν τόσες μορφές εξουσίας όσοι και τύποι σχέσεων, γιατί κάθε κοινωνική ομάδα και άτομο ασκεί εξουσία και υπόκειται σ' αυτή..

(1) E. Durkheim / "Οι κανόνες της κοινωνιολογικής μεθόδου", σελ. 169-170.

(2) Δ. Τζιόβας / "Μετά την αισθητική", σελ. 18, 225-226.

Στις στρατηγικές της εξουσίας ανήκει και η έννοια του συγγραφέα· ένα ευφυές μέσο για να ρυθμίζεται και ν' αστυνομεύεται ο πολυσημικός λόγος της μυθοπλασίας. Ο Foucault δεν αντιμετωπίζει το συγγραφέα ως παραγωγό του λόγου ή ως άτομο με ιδιόζουσα θέση αλλά ως λειτουργία, που εισάγει στη λογοτεχνία τις αρχές της αιτιότητας, της αλήθειας και της πραγματικότητας και αποβλέπει στην εξομάλυνση των αντιφάσεων και την επιβολή μιας τάξης. Ισχυρίζεται πως ο συγγραφέας στη δυτική κουλτούρα συνιστά μία από τις λειτουργικές αρχές με τις οποίες κανείς περιορίζει, αποκλείει ή εκλέγει. Αποτελεί ένα πρόσθετο όργανο για την απόκτηση της γνώσης και τη στρατηγική της εξουσίας".<sup>1</sup>

*Συνάγουμε, επομένως, ότι ο συγγραφέας-δημιουργός αναζητά, βρίσκει και εκφράζει, την "αλήθεια που περικλείεται μέσα στην πραγματικότητα", δηλαδή το πιστεύειν-αισθάνεσθαι της (εν τω γίγνεσθαι) διαμορφούμενης Συλλογικής συνείδησης. Ενεργεί δε, ακριβώς ώστε να επηρεάσει αυτήν τη διαμόρφωση (προς το Κοινό) και να επιβάλει την (εν τω γίγνεσθαι-προτεινόμενη) τάξη.*

Για τον λόγο αυτό, "η ιδέα της ατομικής δημιουργικότητας αποτελεί ιστορικό κατασκεύασμα. Το άτομο δεν υποτίθεται ως οντότητα δεδομένη εκ των προτέρων αλλά η ταυτότητα και τα χαρακτηριστικά του αποτελούν προϊόν ενός πλέγματος σχέσεων εξουσίας".<sup>1</sup>

*Μία άλλη συλλογιστική θα παραθέσουμε τώρα: "ο Fish τονίζει ότι ο αναγνώστης κατασκευάζει τη λογοτεχνία. Αν και αυτή η άποψη ως ακραίος υποκειμενισμός, ισχύει, εφόσον αντιλαμβανόμαστε τον αναγνώστη όχι ως απόλυτα ελεύθερο υποκείμενο αλλά ως μέλος μιας κοινότητας, που οι αντιλήψεις της καθορίζουν ή τροποποιούν την εκάστοτε ισχύουσα γνώμη για τη λογοτεχνία... (Έτσι όμως), αυτή η πόλωση ανάμεσα στους υποστηρικτές της αντικειμενικότητας του κειμένου και της υποκειμενικότητας του αναγνώστη καταργείται και η αντίθεση κειμένου-αναγνώστη εξανεμίζεται, εφόσον οι δύο συγκρουόμενες κατηγορίες δεν προσλαμβάνονται ως ανεξάρτητες. Με την έννοια της "ερμηνευτικής κοινότητας" ως δέσμης ατομικών ενδιαφερόντων βασισμένης σε κοινές ερμηνευτικές στρατηγικές, η αντικειμενικότητα καταρρίπτεται, επειδή πάντοτε η προοπτική της "ερμηνευτικής κοινότητας" δεν είναι ουδέτερη αλλά μεροληπτική -ό,τι είναι ορθό/αληθινό για τη μια κοινότητα δεν είναι το ίδιο και για την άλλη. Ούτε η υποκειμενικότητα είναι δυνατό να στηριχτεί, γιατί η αφετηρία της ερμηνείας δεν είναι ο ανεξάρτητος αναγνώστης αλλά η συμβατική, συλλογική οπτική γωνία της ερμηνευτικής κοινότητας".<sup>2</sup>*

*Αδιάφορα από τις ενστάσεις που έχουν τεθεί έναντι της ορθότητας αυτής της θέσης,<sup>2</sup> μπορούμε να υποστηρίξουμε πως η ισχύουσα γνώμη της ερμηνευτικής κοινότητας δεν είναι άλλο, παρά μία μορφή εκδήλωσης της Συλλογικής συνείδησης αυτής της κοινότητας -αδιάφορα του συνθετικού χαρακτήρα ή του μεγέθους της.*

*Στη συνέχεια του παρατιθέμενου αποσπάσματος, διαβάζουμε: "η φαινομενολογία ως φιλοσοφική ενασχόληση, ισχυρίζεται ότι μπορεί ν' ανακαλύψει την αφανή βάση και την πραγματική φύση της ανθρώπινης συνείδησης και των "φαινομένων" υιοθετώντας την άποψη του Husserl ότι το κύριο αντικείμενο της φιλοσοφικής έρευνας είναι το περιεχόμενο της συνείδησής μας και όχι τα εξωτερικά αντικείμενα... Για τους φαινομενολόγους όμως η συνείδηση δεν καταγράφει παθητικά τον εξωτερικό περίγυρο αλλά τον συνθέτει ενεργητικά και μ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια εσωτερική αλληλεξάρτηση ανάμεσα σ' αυτή και τα αντικείμενα που προσλαμβάνει. Τονίζοντας ακριβώς το ρόλο της προσλαμβανουσας συνείδησης η φαινομενολογική θεωρία*

(1) Δ. Τζιόβας / "Μετά την αισθητική", σελ. 209-215.

(2) πρβλ.: "οι απόψεις του Fish προκαλούν την ακόλουθη απορία. Αν το κείμενο είναι ένα "άδειο δοχείο" που περιμένει να κορεσθεί και συγχρόνως οι ερμηνευτικές στρατηγικές μιας κοινότητας αναγνώστων είναι γνωστές, τότε γνωρίζουμε εκ των προτέρων τι πρόκειται να ειπωθεί για το κείμενο και έτσι η απροσδιοριστία υπονομεύεται" / Δ. Τζιόβας / "Μετά την αισθητική", σελ. 239.

της λογοτεχνίας ασχολείται με τον τρόπο με τον οποίο οι αναγνώστες οικειοποιούνται ένα κείμενο και του δίνουν υπόσταση συμπληρώνοντας τα κενά ή τις σιωπές του. Στηρίζεται με άλλα λόγια στην ιδέα πως προσεγγίζοντας ένα λογοτέχνημα δεν πρέπει να λαμβάνεται υπόψη μόνο το κείμενο αλλά εξίσου και η ανταπόκριση του αναγνώστη σ' αυτό... Η πέμπτη κατηγορία της αναγνωστικής θεωρίας είναι η ιστορική και αντιπροσωπεύεται από το Γερμανό θεωρητικό Hans Robert Jauss, που ανήκει στη σχολή της "αισθητικής πρόσληψης" (Rezeptionsästhetik) και η θεωρία του παρουσιάζει συγγένειες με τις απόψεις του Iser. Για τον Jauss το νόημα ενός κειμένου εξαρτάται από τον "ορίζοντα των προσδοκιών" του αναγνώστη, που εκφράζει τις πολιτιστικές και κοινωνικές του καταβολές αλλά και την εκάστοτε ιστορική συγκυρία. Αυτός θέτει ορισμένα ερωτήματα και το κείμενο προσφέρει τις ανάλογες απαντήσεις. Με το να μελετήσει κανείς τους "ορίζοντες των προσδοκιών" των διαφόρων αναγνωστών είναι αδύνατο να καταλήξει στο οριστικό νόημα ενός κειμένου, αφού αυτό είναι μια διηνεκής διαδικασία ερωταπόκρισης, αλλά μπορεί να πάρει μια ιδέα για το πως αυτό το κείμενο αξιολογήθηκε και ερμηνεύθηκε κατά καιρούς".<sup>1</sup>

*Αυτός ο συλλογικός νους, ο οποίος γνωρίζει (εκφράζει και προσλαμβάνει), άρα συνειδητοποιεί την πραγματικότητα, είναι ό,τι θεωρούμε Συλλογική συνείδηση.*

*Σε παράλληλες σκέψεις μας κατευθύνει και ο C.L. Strauss, όταν υποστηρίζει: "στον πρακτικό της στραουκτουραλιστικής ανάλυσης, απευθύνεται σχεδόν πάντα η ίδια ερώτηση: με ποιο τρόπο δημιουργούνται, πρακτικά οι μυθικοί μετασχηματισμοί;... Μέσα σε ποιες ιστορικές ή τοπικές συνθήκες, κάτω από ποιες εξωτερικές ή εσωτερικές επιρροές, υπακούοντας σε ποια ψυχολογικά κίνητρα, γεννιούνται αυτές οι αναστροφές στο μυαλό των αφηγητών και ακροατών, που σε άλλες περιπτώσεις λειτουργούν -μπορούμε να υποθέσουμε- πιο κοντινά; Με άλλα λόγια, αρνούνται να επικυρώσουν την ύπαρξη ενός συστήματος ολοκληρωμένων δομών που ξεπηδούν, πλήρως εξοηλισμένες, από το συλλογικό νου. Διότι, αυτός ο συλλογικός νους, λένε, δεν είναι παρά ένα επινόημα πίσω απ' το οποίο σαλεύει ένα πλήθος από ατομικές διάνοιες".<sup>2</sup>*

*Επιαντίθετα έτσι στην έννοια της εν τω γίγνεσθαι Συνείδησης, η οποία, στο μέτρο που αφορά το Κοινό -σύνολο, επομένως, ατόμων- καθίσταται ως Συλλογική συνείδηση.*

*Πρόκειται για μια εσαεί διαλεκτική διαδικασία, η οποία κινείται ανάμεσα στη Συλλογική συνείδηση την ενταγμένη στον Χωροχρόνο, και η οποία απορρέει απ' την ίδια αντιληπτή-αισθητή πραγματικότητα. Από την πραγματικότητα, από την οποία ερεθίζεται ο δημιουργός και, έτσι, προς αυτή βάλλει. Όπως όμως η Συνείδηση γίνεται συνεχώς και δεν είναι, οι βολές του δημιουργού ερεθίζουν την αίσθηση-αντίληψη που το Κοινό φέρει για την Συνείδηση. Αντενεργεί, λοιπόν, με τη σειρά του το Κοινό, και αυτή η δεύτερη ενέργεια, όμοια αντανakλάται πάνω στην πραγματικότητα, επομένως πάνω στη Συλλογική συνείδηση η οποία την κωδικοποιεί, της επιτρέπει να γίνει αντιληπτή-αισθητή.*

*Σε παράλληλους προβληματισμούς βρίσκονται αρκετοί σύγχρονοι Μαρξιστές θεωρητικοί: "βλέπουν τη λογοτεχνία ως ένα μέρος του ιδεολογικού μηχανισμού της εκπαίδευσης και η αφετηρία της θεωρίας τους για την ανάγνωση είναι η μελέτη και η ερμηνεία των συνθηκών και των τρόπων με τους οποίους διεξάγεται. Ο αναγνώστης δεν θεωρείται ανεξάρτητο υποκείμενο αλλά διαμορφωμένο και καταπιεσμένο από τους πολιτικούς ιδεολογικούς μηχανισμούς, σύμφωνα με την Αλτουσεριανή θεωρία. Γι' αυτό η προσοχή του Macherey και του Balibar μετακινείται από τη μελέτη της σχέσης του κειμένου με τις ιστορικές συνθήκες παραγωγής του στην έρευνα για τις ιδεολογικές του επενέργειες στο αναγνωστικό κοινό, όπως φαίνεται στην κοινή τους μελέτη "Για τη λογοτεχνία ως μια μορφή ιδεολογίας".<sup>3</sup>*

(1) Δ. Τζιόβας / "Μετά την αισθητική", σελ. 239-248, 354-358.

(2) C. Levi-Strauss / "Ο δρόμος της μάσκας", σελ. 127-128.

(3) όπως (1), σελ. 251.

Ο Θ. Βακάλιος, σχολιάζοντας τη μαρξιστική προσέγγιση αυτής της Συνείδησης, σημειώνει: "στις κρίσεις μας για την αλήθεια πρέπει να λαβαίνονται υπόψη τρεις συντελεστές: το γνωστικό υποκείμενο (το άτομο ως φορέας και ως παραγωγός κοινωνικής συνείδησης και ως ανθρώπινη ιδιαιτερότητα), το αντικείμενο (το Είναι με τη συγκεκριμένη μορφή που εμφανίζεται για το γνωστικό άτομο και ως συνολική εξωτερική πραγματικότητα) και η μεταξύ τους σχέση που ταιριάζει στο επίπεδο της συγκεκριμένης γνωστικής διαδικασίας και στο αφηρημένο επίπεδο της γνώσης ως κοσμοαντίληψη και ως ιδεολογία... Οποια πλευρά του κοινωνικού ντετερμινισμού και του προβλήματος της αλήθειας κι αν θίξουμε, θα βρεθούμε κατ' ανάγκη αντιμέτωποι με θέματα που ανάγονται στον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουμε τη σχέση ανάμεσα στο κοινωνικό Είναι και την κοινωνική συνείδηση... Οι έννοιες κοινωνικό Είναι και κοινωνική συνείδηση αποτελούν -από την άποψη του περιεχομένου, της έκτασης και της λειτουργίας τους- τις δυο πιο γενικές κατηγορίες της μαρξιστικής κοινωνικής σκέψης, του ιστορικού υλισμού, οι οποίες καλύπτουν όλα τα υλικά και τα πνευματικά στοιχεία της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτές οι δυο περιοχές της κοινωνίας στην πράξη αποτελούν μια διαλεκτική ενότητα... Η έννοια κοινωνικό Είναι ορίζεται σε σχέση με την κοινωνική συνείδηση, ενώ οι δυο τους μαζί ορίζονται σε σχέση με τον οικονομικό-κοινωνικό σχηματισμό, που καλύπτει το δοσμένο τρόπο (ή τρόπους) παραγωγής, την οικονομική δομή της κοινωνίας και όλο το σύστημα του κοινωνικού οικοδομήματος (κράτος, πολιτικό σύστημα, θεσμοί, μορφές οργάνωσης, ιδεολογία κτλ.). Το κοινωνικό Είναι αναφέρεται στην υλική ζωή της κοινωνίας, στην παραγωγή των υλικών αγαθών και στο σύνολο των σχέσεων που δημιουργούνται ανάμεσα στους ανθρώπους στη διαδικασία της παραγωγής και της λειτουργίας του συστήματος των οικονομικών και κοινωνικών σχέσεων".<sup>1</sup>

Ετσι, τελικά φαίνεται περιττό να ανατρέξουμε έως τον 18ο αι., ώστε να συναντήσουμε την "Γενική θέληση",<sup>2</sup> που ο J.J. Rousseau και οι Διαφωτιστές έθεσαν.

Από την πλευρά του ο M. Weber, προκειμένου ν' ανιχνεύσει τις ρίζες του καπιταλιστικού "Πνεύματος" αναφέρεται στη σημασία της συλλογικής συμπεριφοράς. Συγκεκριμένα γράφει: "η σημερινή καπιταλιστική οικονομική τάξη είναι ένας απέραντος κόσμος, μέσα στον οποίο γεννιέται το άτομο και παρουσιάζεται τουλάχιστον από την ατομική σκοπιά του σαν αμετάβλητη τάξη πραγμάτων, στην οποία πρέπει να ζήσει. Μια τάξη που εξαναγκάζει το άτομο, εφόσον εντάσσεται στις σχέσεις της αγοράς, να συμμορφωθεί με τους κανόνες της καπιταλιστικής συμπεριφοράς".<sup>3</sup>

Επομένως, η δυνατότητα άσκησης εξουσίας-εκπαίδευσης, όπως παρέχεται στην καπιταλιστική τάξη, ενεργεί με μία διαδικασία (αναγκαστικής, έστω) ενσυνείδητης αποδοχής από το άτομο. Αυτή, όμως, η εξουσία-εκπαίδευση προέρχεται από την πραγματικότητα-διαμορφωτή Συλλογικής συνείδησης.

Ετσι, συνεχίζει ο M. Weber, "για να προσαρμοσθεί ένας τρόπος ζωής στις ιδιότητες εκείνες του καπιταλισμού, που θα μπορούσε να διαλέξει, δηλαδή θα μπορούσε να φτάσει να κυριαρχεί άλλους, έπρεπε από κάπου να προκύψει, όχι βέβαια από τα επιμέρους άτομα, αλλά σαν μια κοσμοθεωρία".<sup>3</sup>

Ακόμα, ο U. Eco αναφερόμενος στο "Άισθητικό κείμενο ως επινόηση" διατυπώνει:

(1) Θ. Βακάλιος / "Είναι και συνείδηση - γνώση και αλήθεια", σελ. 14, 30.

(2) πρβλ.: "αφού πολλοί ενωμένοι άνθρωποι θεωρούνται σαν ένα μόνο πολιτικό σώμα, θάπρεπε νάχουν μια μονάχα θέληση, που αποβλέπει στην κοινή συντήρηση και στη γενική ευημερία. Σ' αυτή την περίπτωση όλες οι διαδικασίες του κράτους είναι ισχυρές κι απλές, οι αρχές του είναι φωτεινές κι ολοκάθαρρες, δεν υπάρχουν καθόλου μπεγαγμένα κι αντιφατικά συμφέροντα. Το κοινό καλό είναι παντού ολόφανερο και φτάνει ο κοινός νους μονάχα για να γίνει αντιληπτό" / J.J. Rousseau / "Κοινωνικό συμβόλαιο", βιβλ. 4ο, κεφ. 1ο, (σελ. 157)

(3) M. Weber / "Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού", σελ. 48-49.

"η αισθητική χρήση μιας γλώσσας απαιτεί προσοχή σε κάμποσα διαφορετικά επίπεδα :

α) ένα αισθητικό κείμενο συνεπάγεται ένα πολύ ιδιόρρυθμο έργο, δηλαδή έναν ιδιαίτερο χειρισμό της έκφρασης· β) ο χειρισμός αυτός της έκφρασης προκαλεί (και προκαλείται από) μια επανεκτίμηση του περιεχομένου· γ) η διπλή αυτή πράξη, που παράγει ένα ιδιοσυγκρασιακό και εξαιρετικά πρωτότυπο παράδειγμα σημειακής συνάρτησης ανακλάται ως έναν βαθμό σ' αυτούς ακριβώς τους κώδικες, όπου βασίζεται η αισθητική σημειακή συνάρτηση, προκαλώντας έτσι μια διαδικασία αλλαγής κωδίκων· δ) η όλη πράξη, έστω και αν έχει ως επίκεντρο τους κώδικες, συχνά παράγει ένα νέο είδος συνείδησης για τον κόσμο· ε) εφ' όσον το αισθητικό έργο αποσκοπεί στο να εξιχνιαστεί και εξεταστεί διεξοδικά και επανειλημμένα από τον παραλήπτη, ο οποίος έτσι εμπλέκεται σ' ένα σύνθετο έργο ερμηνείας, ο αισθητικός αποστολέας οφείλει επίσης να συγκεντρώσει την προσοχή του στις πιθανές αντιδράσεις του παραλήπτη, έτσι ώστε το αισθητικό κείμενο να αντιπροσωπεύει ένα δίκτυο ποικίλων πράξεων επικοινωνίας, που υποκινεί εξαιρετικά αυθεντικές αντιδράσεις. Υπό όλες αυτές τις έννοιες το αισθητικό κείμενο αντιπροσωπεύει ένα είδος συνοπτικού και εργαστηριακού προτύπου όλων των πλευρών της σημειακής συνάρτησης: μπορεί να επιτελέσει οποιασδήποτε ή όλες τις παραγωγικές λειτουργίες (διότι συντίθεται από ποικίλα είδη κρίσεων και δρα ως μετασημειωτική δήλωση) και μπορεί να απαιτεί κάθε είδους παραγωγικό έργο".<sup>1</sup>

### Α3. ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ ΤΗΣ ΠΡΟΤΑΣΗΣ

Όπως είπαμε και προηγούμενα, ο θεατρικός λόγος — με την έννοια τόσο της Μορφής όσο και του Περιεχομένου του — απευθύνεται προς τους θεατές, δηλαδή προς το Κοινό — ομάδα ατόμων με κοινά ενδιαφέροντα ή συμφέροντα.

Με την εξήγηση αυτή οι ανθρωπολόγοι, κρίνοντας τις τελετουργικές καταβολές και την κοινωνική λειτουργία της τέχνης, αλλά και οι θεατρολόγοι, ελέγχοντας την κοινωνική-καλλιτεχνική λειτουργία του θεάτρου, εννοούν (είτε την ονομάζουν είτε όχι) την ύπαρξη μίας Κοινής-Συλλογικής συνείδησης, η οποία αφορά το Κοινό και προς την οποία απευθύνεται, τελικά, ο θεατρικός λόγος.

Ο P. V. Naquet ανασύρει τον τίτλο μίας μελέτης του από τη διαπίστωση: "η εξέταση του ιστορικού γίνεσθαι επιτρέπει να καταλάβουμε περίπου ό,τι έχει συμβεί. Η πιο παλιά εφηβεία ενσωματώνεται μέσα στα πλαίσια της φρατρίας, αρχαϊκού θεσμού που μπόρεσε βέβαια να επανενεργοποιηθεί κατά τον 5ο αι, αλλά που ο ρόλος του μετά τη μεταρρύθμιση του Κλεισθένη (508) αποδυναμώνεται σημαντικά προς όφελος του δήμου. Στα δεκαοκτώ χρόνια είναι που γίνεται κανείς έφηβος με την πολιτική και στρατιωτική έννοια του όρου· στα δεκάξι χρόνια είναι που γίνεται κανείς έφηβος με την έννοια της φρατρίας. Και μέσα στα πλαίσια της φρατρίας είναι που τελούνται οι ιερουργίες του περάσματος που σημαδεύουν την είσοδο στην ενηλικίωση, από τις οποίες βασική είναι η προσφορά της κώμης. Οι μύθοι, η κωμωδία, οι θρησκευτικές γιορτές, ένας φιλόσοφος όπως ο Πλάτων και ακόμα, έχουμε προσπαθήσει να το αποδείξουμε, μία ολοκληρωτή τραγωδία του Σοφοκλή, ο "Φιλοκλήτης", έχουν διατηρήσει άλλο πράγμα· το ίχνος ενός μυθικού εθίμου, κατά τη διάρκεια του οποίου ο νέος άντρας, "μαύρος" και πανούργος κυνηγός, στέλνονταν στις συνοριακές ζώνες, ως τη στιγμή που θα επιτελούσε τα "κατόρθωμα" που οι αρχαϊκές κοινωνίες επιβάλλουν συμβολικά στα μέλη τους... Οι καθαρά μυθικές τελετουργίες είναι κατά κάποιο τρόπο χωρισμένες από τη διαδικασία της πολιτικής μύησης".<sup>2</sup>

Νομίζω, είναι τόσο εύγλωττο το απόσπασμα αυτό, ώστε να περιττεύει κάθε σχόλιασμός.

(1) U. Eco / "θεωρία σημειωτικής", σελ. 401.

(2) P. Vidal-Naquet / "Ο μαύρος κυνηγός", σελ. 208, 212.

Άλλωστε, πολλοί άλλοι μελετητές συνδέουν τις τελετουργικές και τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες της κοινωνίας. Σύμφωνα με αυτούς η Τέχνη προήλθε από την Τελετή. Ο G. Thomson (για παράδειγμα) αναφέρει: "ο μύθος ηλίστηκε από τον τελετουργικό τύπο. Ο τελευταίος αυτός όρος πρέπει να ερμηνευτεί με πλατειά έννοια, γιατί στην πρωτόγονη κοινωνία όλα είναι ιερά, τίποτε δεν είναι ανόσιο. Κάθε πράξη -το φαΐ, το πιετό, η γεωργία, ο πόλεμος- έχει τη δική της διαδικασία, που όντας προδιαγραμμένη, είναι ιερή. Στα τραγούδια, όπως και στο χορό της μιμικής λεπτολεστίας κάθε εκτελεστής, χάνει σιγά-σιγά, κάτω από την υπνωτική επίδραση του ρυθμού τη συνείδηση της πραγματικότητας, που είχαν ιδιάζουσα σ' αυτόν, ατομική, και βυθίζεται, στον υποσυνείδητο κόσμο της φαντασίας, που είχαν κοινός σε όλους, συλλογικός, κι από τον εσωτερικό τούτο κόσμο, γύριζε φορτωμένος με καινούργια δύναμη για δράση. Η ποίηση και ο χορός, που ξεπετάχτηκαν από τη μιμητική λεπτολεστία, δεν είναι παρά ο λόγος κι η κίνηση υψωμένα σε μαγικό επίπεδο έντασης. Πολύ χρόνο, εξαιτίας της κοινής καταγωγής και του σκοπού τους είχαν αχώριστα. Το ξεστράτισμα της ποίησης από το χορό, του μύθου από την τελετουργία, άρχισε μονάχα με το ανέβασμα μιας διευθύνουσας τάξης που η κουλτούρα της ήταν διαφορετική από τη δουλειά της παραγωγής. Η τάξη αυτή στην Ελλάδα, όπως κι ανάμεσα στους πρωτόγονους Γερμανούς, αποτελείτο από μια στρατιωτική αριστοκρατία, που κυβερνούσε στηριζόμενη στο δικαίωμα του κατακτητή".<sup>1</sup>

Εκείνο που αναρωτιέται κανείς είναι: αφού, σύμφωνα με τα αποσπάσματα που παραθέσαμε, η Τελετή λειτούργησε ως συνδετικό στοιχείο για τις πρωτόγονες κοινωνίες, διαμορφώνοντας μία Κοινή-Συλλογική συνείδηση, δεν θα πρέπει και η Τέχνη, η οποία προήλθε από την Τελετή -σύμφωνα πάντα με τα ίδια αποσπάσματα- να λειτούργησε υπέρ της ανάπτυξης μίας Συλλογικής συνείδησης των κοινωνικών μελών;

Ας παρακολουθήσουμε τη σκέψη δύο καλλιτεχνών πάνω στο θέμα.

Ο Α. Τερζάκης υποστήριξε τη θέση: "μέσα στο διακριτικό γνώρισμα της Τραγωδίας και μέσα στην τραγική αντίληψη της ζωής κρύβεται, απλούστατα, ο σπόρος μιας ιθαγένειας: η υπαρξιακή σύλληψη του Είναι. Με την Τραγωδία κατεβαίνουμε στις ρίζες της ανήσυχης συναναστροφής μας με τον κόσμο, της συνειδητής όσο κι αναπόδραστης εμπλοκής μας στην δίνη του. Η Τραγωδία, από την άποψη τούτη, είναι μια σχέση αντιθετική ανάμεσα στη συνείδησή μας και στον κόσμο... Τον κόσμο όχι ως ένα πλαίσιο. Τον κόσμο ως πρώτο κι έσχατο δεδομένο, δηλαδή ως γεγονός που δεν με περιέχει μόνον αλλά και που με διατυπώνει... Κάποια μυστική τάξη πραγμάτων γεννάει, θάλλεγες, τα όντα που της χρειάζονται για να την αποκαλύψουν, κι εκείνα πάλι ρέπουν ακατανίκητα προς αυτήν, βιάζονται να συναντήσουν τη μοίρα τους μ' ένα είδος ασυγκράτητου, μεθυσμένου οίστρου. Ο τραγικός ήρωας έχει στην ψυχασύστασή του κάτι τι ρηξικέλευθο, μίαν ανεπίγνωστη σπουδή προς την κορύφωση, που θα είναι το δραματικό του μεσουράνημα και μαζί ο χαμός του".<sup>2</sup>

Για τον Αιμ. Χουρμούζιο η βάση της τραγωδίας είναι ο Χορός: "ο Νίτσε πιστεύει ότι το πρώτο στοιχείο της αρχαίας τραγωδίας είναι ο χορός. Ή μάλλον ότι η τραγωδία γεννήθηκε από τον τραγικό χορό, και ότι η πρώτη εκδήλωσή της ήταν ο χορός. Ο οργιαστικός πληθωρισμός του Διονύσου υπήρξε ο γονιμοποιός πυρήνας του απολλωνείου πνεύματος; Το μέλος υπήρξε ο πατέρας του λυρικού έπους;... Η ανθρωπότητα συνεννοήθηκε μεταξύ της με το τραγούδι -αυτό είναι το συμπέρασμα πολυετών ερευνών για την πρώτη εκδήλωση του λόγου. Το τραγούδι ήταν η πρώτη παρόρμηση για την ομαδική εργασία. Δεν είναι λοιπόν βασικά λαθρέμνη η διαπίστωση του Νίτσε... (Επομένως), ο χορός με την πληθωρική του κίνηση και την άμεση ανταπόκρισή του προς το βαθύτερο δράμα της τραγωδίας, οδηγεί τον θεατή στην ενόραση του πάθους, στην αφομοίωση του μύθου, στη συμμετοχή, στην καθαρτήρια δράση... Οι αρχαίοι χορευτές ελέγονταν χορευτές διότι χόρευαν. Τραγουδούσαν και χόρευαν. Αλλά η όρχησή

(1) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Α., σελ. 72-73.

(2) Α. Τερζάκης / "Αφιέρωμα στην τραγική μούσα", σελ. 14, 21.



τους ήταν φύσεως θρησκευτικής... (Και συμπληρώνει πως) το τελετουργικό στοιχείο ήταν σύμφυτο με τη θρησκευτικότητα της τραγωδίας και στις πρώτες απόπειρες σκη- νικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος, όπου έγινε προσπάθεια διατήρησης του στοιχείου αυτού, εντοπίσθηκε στον χορό με αναπόφευκτη συνέπεια την δημιουργία κάποιου ρήγματος ανάμεσα στον κορμό του μύθου και στην πλασίωσή του που εκφρά- ζεται με τον χορό. Τούτο δε διότι η τραγική υπόκριση και η όλη προβολή του τρα- γικού πάθους είχε ήδη εξανθρωπισθή τους τελευταίους καιρούς για να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις της συναισθηματικής συμμετοχής, της μεθέξεως του συγχρόνου θεα- τή... Και η παρατήρηση αφορά την ιδιαίτερη υφή του θρησκευτικού συναισθήματος των αρχαίων".<sup>1</sup>

Η έννοια της προέλευσης της Τραγωδίας από την Τελετουργία δεν περιέχει, κατά τον Ο. Taplin, την παραδοχή πως η Τραγωδία, όταν έγινε τέτοια, εξακολουθεί να υπηρετεί τελετουργικούς στόχους. Συγκεκριμένα: "προχωρώ σε μια πιο ελκυστική πλάνη, κάτι που έχει, πραγματικά, επηρεάσει το σύγχρονό μας θέατρο: ότι η αρχαία Ελληνική τραγωδία είναι, κατά τον έναν ή τον άλλον τρόπο, ένα τελετουργικό γεγο- νός. Αυτό, νομίζω, είναι αληθινό στο μέτρο που είναι όλες οι ανθρώπινες δραστη- ριότητες "τελετουργικές", μια χρήση της λέξης που την καθιστά σχεδόν χωρίς νόη- μα. Με οποιοδήποτε χρήσιμο ορισμό της έννοιας "τελετουργικός", η αρχαία Ελληνική τραγωδία απλά και ευαπόδεικτα δεν είναι τελετουργία. Το όλο ζήτημα γύρω από την έννοια "τελετουργία" είναι η επιδίωξη των εκτελεστών της να επαναλαμβάνουν τα λόγια χωρίς σκέψη όσο το δυνατό πιο τέλεια, πιο πανομοιότυπα. Οποιαδήποτε κι αν είναι η προέλευσή της η Ελληνική τραγωδία, όπως γνωρίζουμε, δεν διατηρεί τέτοια στοιχεία, που επαναλαμβάνονται, ούτε επί μέρους, ούτε στο σύνολό της".<sup>2</sup>

Νομίζω, είναι αρκετά αυστηρή η τοποθέτηση του Ο. Taplin, γιατί το αν πραγμα- τικά η Τελετουργία πραγματώνεται με την επιδίωξη της "χωρίς σκέψης" επανάληψης λόγων, αποτελεί ένα δευτερεύον φαινόμενο ή τυπικό στοιχείο. Εκείνο που μας εν- διαφέρει ουσιαστικά δεν είναι ο τρόπος εμφάνισης, αλλά το αποτέλεσμα. Και όλοι γνωρίζουμε ποιο αποτέλεσμα επιτυγχάνει η λειτουργία της Τελετής, προς τους πι- στούς (Κοινό, στην περίπτωση της Τέχνης). Αναφερόμαστε, φυσικά, στη "Μέθεξη", η οποία είτε δεν τελείται ή τελείται μέσα από μηχανισμούς που επαρκούν για να την προκαλέσουν, αδιάφορα αν δε συμφωνούμε εμείς ως προς τον τύπο που εμφανίζονται.

Έτσι, όταν ο Ο. Taplin συνοψίζοντας γράφει: "η τραγωδία, καθώς συναρπάζει το κοινό της, ενώνει συγκίνηση και νόημα, έτσι ώστε να τους δώσει μια εμπειρία, η οποία, καθώς δημιουργεί μια προοπτική πάνω στις συμφορές της ανθρώπινης ζωής, τους βοηθάει να κατανοήσουν και ν' αντιμετωπίσουν αυτές τις ατυχίες",<sup>3</sup> έχουμε να παρατηρήσουμε: πραγματικά, ομοούσια λειτουργία προς το Κοινό-πιστούς δεν επιτε- λεί και η Τελετή;

Ο Η. C. Baldry τώρα, θυμίζοντάς μας ένα σημαντικό γεγονός, έρχεται να συντο- νιστεί με τη σπουδαιότητα που χαρακτήριζε την κοινωνική λειτουργία του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα: "ο Πλάτων στην "Πολιτεία" του καταδικάζει τους Αθηναίους για τη σπουδαιότητα που απέδιδαν στο θέατρο και προτείνει την εξορία των δραματουρ- γών μαζί και των άλλων ποιητών από την ιδεώδη πολιτεία του. Στο πέρασμα των αιώ- νων οι υπομνηματιστές δεν αμέλησαν να χτυπήσουν την εκπληκτική τούτη υπόδειξη- συχνά όμως παρέβλεψαν μια σημαντική πλευρά της: την αντίληψη του φιλοσόφου ότι η ποίηση, και ιδιαίτερα η δραματική ποίηση, είναι απαραίτητο να διερευνηθεί λεπτο- μερώς μέσα στα πλαίσια μιας συζήτησης για την ιδεώδη πολιτεία· την νεοεισήθη του ότι οι τραγικοί και κωμικοί ποιητές εξασκούν τόσο ισχυρή επιρροή επάνω στην κοι- νότητα, ώστε αξίζει να τους εξορίσουν!".<sup>4</sup>

(1) Αιμ. Χαυρωμάζιος / "Το αρχαίο δράμα", σελ. 11-13, 180, 22, 28-29, 54, 58.

(2) Ο. Taplin / "Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση", σελ. 255.

(3) όπως (2), σελ. 35-36, 256-270.

(4) Η. C. Baldry / "Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 33-34, 37.

Και αναφερόμενος στην Τελετή, αλλά και στη Μέθεξη, σύμφωνα με τους συλλογισμούς μας, γράφει: "ο θρησκευτικός χαρακτήρας των δραματικών αγώνων δε σημαίνει ότι ήταν αποκομμένοι από την καθημερινή ζωή της κοινότητας, όπως θα μπορούσαμε να υποθέσουμε στη δική μας, πεζή εποχή- τόσο μάλλον λιγότερο, αφού ο Θεός το βρίσκoταν εγγύτατα στη λαϊκή ψυχή υπό τη μορφή του Διονύσου...". Η πάλι αν θέλουμε να συγκρίνουμε τη μέθεξη του κοινού (χωρίς όμως το θεϊκό στοιχείο), μπορούμε να στραφούμε προς έναν αγώνα ποδοσφαίρου γεμάτον κόσμο σε μια σύγχρονη πόλη -με ποσοστό συμμετοχής των πολιτών υψηλότερο... (Ακριβώς), είτε αυτό το αποκαλούμε ψευδαισθήση είτε όχι, όσο το έργο του Αισχύλου προχωρούσε, αυτό σήμαινε για τους θεατές μια σε βάθος συναισθηματική μέθεξη: ο Αριστοτέλης είχε δικαίωμα να μιλάει για τη δύναμη της τραγωδίας να προκαλεί τον "Έλεον" και τον "Φόβον". Αλλά η μέθεξη μέσω της ποίησης είναι κάτι διαφορετικό από την αποδοχή μιας μίμησης της πραγματικής ζωής, και αυτά τα δύο δεν πρέπει να συγχέονται... Είπαμε ότι στο θεατρικό κοινό προσφέρονταν τα έργα που του άξιζαν. Σίγουρα τα έργα που παριστάνονταν στα Διονύσια ήσαν ανάλογα με το κοινό και την περίπτωση και αντλούσαν το υλικό τους από την κοινή εμπειρία και γνώση των χιλιάδων ανθρώπων που τα παρακολούθουσαν -στενά όρια σε σύγκριση με τις εκπληκτικά πολυπληθείς πληροφορίες που προσφέρονται στον σημερινό άνθρωπο".<sup>1</sup>

Μας προσφέρεται μία άλλη οπτική, από την πλευρά της θρησκείας, για να στηρίξουμε την έννοια της Συλλογικής (ήρα Κοινωνικής) συνείδησης: "ο μύθος για την καταγωγή του Διονύσου λέει ότι γεννήθηκε πρώτα από την ένωση του Δία με την Περσεφόνη. Ο Δίας όρισε αυτόν τον Διόνυσο "Ζαγρέα", ως κληρονόμο του, αλλά οι φθονεροί Τιτάνες τον παρέσυραν μακριά ενώ ήταν ακόμη παιδί, τον διαμέλησαν και καταβρόχθησαν όλα τα κομμάτια εκτός από την καρδιά, που διέσωσε και διαφύλαξε η Αθηνά. Ο Δίας εξοργισμένος έκαψε τους Τιτάνες κι από τις στάχτες πλάστηκε η νέα φυλή, ο άνθρωπος. Έτσι κάθε άνθρωπος έχει κι ένα κομμάτι από τον Διόνυσο μέσα στο "τιτανικό" γήινο σώμα του. Από την καρδιά του Θεού παρασκευάστηκε ερωτικό φίλτρο, που δόθηκε στη Σεμέλη, μια θνητή, που ανάγκασε τον εραστή της -πάλι τον Δία- ν' αποκαλυφθεί σ' αυτήν στην πρωτογενή του μορφή. Τα επιφάνια ήσαν τόσο συντριπτικά ώστε την εκμηδένισαν, αλλά το παιδί που είχε στην κοιλιά της σώθηκε. Ο Δίας το 'βαλε στις λαγόνες του ώσπου ήρθε η ώρα να γεννηθεί ως δεύτερος Διόνυσος... Αν ακολουθήσουμε -καθώς προτιμώ- τους νεοπλατωνικούς παρά τους εθνογράφους στην ερμηνεία των προσώπων της μυθολογίας, βρίσκουμε ότι εξομοιώνουν το Διόνυσο με τον "εγκόσμιο νου", το Πνεύμα αυτού του κόσμου... Σκοπός της βακχικής μύησης ενδεχομένως είναι να ξυπνήσει αυτή την ικανότητα και να κάνει τον άνθρωπο να συναισθανθεί το μέγα πνεύμα του οποίου η δική του νόηση είναι τμήμα".<sup>2</sup>

Πρόκειται, πιστεύω, ακριβώς για αυτήν τη συλλογική υπόσταση, το Κοινωνικό Είναι, που η κοινή ζωή -σε επίπεδο φύσης ή Κοινωνίας- προωθεί. Ο Π. Λεκατσός σημειώνει σχετικά ότι: "η φυσική ζωή του πρωτόγονου, η ακέρατη βίωση των αρχών της κοινωνικής του ζωής κι ο ισοκρατικός χαρακτήρας της φυλετικής κοινωνίας θα σιγουρεύαν τους όρους της ψυχικής και διανοητικής του υγείας, αν δεν τα αντιμεύχονταν η αδυναμία του να ξεχωρίζει το πραγματικό από το φανταστικό κ' η δύναμη της αυθυποβολής του. Ο ταυτισμός του φανταστικού με το πραγματικό, ο κύριος αυτός όρος και της μαγικής του τεχνικής κρατεί σ' αέναο παροξυσμό τη φαντασία του- η ενάργεια της φαντασίας του, συνδυασμένη με τις εξωλογικές τροπές του στοχασμού κάνει την αυθυποβολή του τρομαχτική- κ' η συνείδηση, τέλος, του Εγώ ή λείπει ολόκληρα στ' αρχαιότερα στάδια ή μόλις που θαμνοχαράζει... Τα ταμπού, ο αποκλεισμός, η επικοινωνία με τα πνεύματα, η εξομοίωση των Μυητών μ' αυτά ή με τους ζωομορφικούς τους ενσαρκωμούς, το πέρασμα από τη ζωή στο θάνατο κι από το θάνατο στη ζωή, χτυπούν με δυνατή παράκρουση τους μουσμένους. Το κύριο κίνητρο της

(1) H.C. Baldry / "Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 103-104, 106.

(2) J. Godwin / "Μυστηριακές Θρησκείες", σελ. 135-136.

παράκρουσης αυτής των μυσόμενων είναι η ιδέα πως, ζώντας σ' ειδική κατάσταση και έξω από την κοινότητα, είναι και έξω από τον ανθρώπινο κόσμο. Υπάρχει ωστόσο και η τεχνητή μανία ή παράκρουση που την καλλιεργούν κατάλληλα, κινησιακά πρώτα, μέσα. Την καταβολή της την έχουμε κιόλας στους τοτεμικούς χορούς, όπου οι χορευτές ομοιωμένοι μέσα από το ζωομασκάρεμα και τη ζωομίμηση, με το τοτεμικό είδος τους, ταυτίζονται, μέσα από την παραζάλη του χορού και της πρωτόγονης μουσικής, και εσωτερικά μ' ετούτο".<sup>1</sup>

Στην περίπτωση, βέβαια, της Τελετής μυσόμενοι θεωρούνται οι πιστοί.

Άραγε, στην περίπτωση του θεάτρου ως τέτοιοι δεν θεωρούνται οι θεατές-Κοινό;

## **B. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ**

Πιστεύω, με όσα παραθέσαμε ως το σημείο τούτο να έγινε κατανοητό το μέγεθος του προβλήματος με το οποίο καταπιάνεται η μελέτη αυτή. Δεν είναι μονάχα οι λιγαστές πληροφορίες που διαθέτουμε, δεν είναι ούτε μόνο οι διαφωνίες που προκύπτουν κατά την αξιολόγησή τους. Είναι πως αποφασίζουμε να προσεγγίσουμε ένα φαινόμενο που κυριάρχησε σε κοινωνίες άλλες, άλλου χωροχρονικού στίγματος, και μάλιστα κάλυψε (τότε και εκεί και με ανεπανάληπτο τρόπο), ανάγκες και σκοπιμότητες διαφορετικές -αν και ομοούσιες- προς τις σύγχρονές μας.

Πάντως, αφού ως σκοπό της μελέτης τάξαμε τη διερεύνηση της κοινωνικής λειτουργίας που το θέατρο επιτέλεσε σε διάφορες φάσεις της πορείας του, από τον καιρό του Αισχύλου έως τις μέρες μας, είμαστε υποχρεωμένοι να πλησιάσουμε κάθε μία από τις (χωροχρονικά προσδιορισμένες) κοινωνίες που στα πλαίσιά τους πραγματοποιήθηκε η σχέση θέατρο - Κοινό.

Οι προσεγγίσεις μας αυτές θα γίνονται με βάση έναν σχεδιασμό. Στόχος μας είναι να καλύψουμε με όσο το δυνατό μεγαλύτερη αντικειμενικότητα το φαινόμενο που μελετάμε (εκεί, τότε, και όπως πραγματώθηκε).

Οι κύριοι άξονες στους οποίους υπακούει αυτός ο σχεδιασμός, οι βιβλιογραφικοί μας άξονες, είναι: 1) θεατρολογικά στοιχεία, που αναφέρονται στην υπάρχουσα κατάσταση την οποία το θέατρο και η λειτουργία του παρουσιάζουν στον δεδομένο χωροχρόνο. 2) Ιστορικά στοιχεία, που χαρακτηρίζουν τον χωροχρόνο που προσεγγίζουμε. 3) Κοινωνικά και πολιτικά στοιχεία, που μας προσφέρονται από τον δεδομένο χωροχρόνο. 4) Πνευματικά στοιχεία, που προκύπτουν από τα επιστημονικά επιτεύγματα και τις αντιλήψεις των Κοινωνικών μελών. 5) Ανθρωπολογικά στοιχεία, που επικεντρώνονται στις δοξασίες, τις πίστεις και τις θρησκευτικές (τελετουργικές) αξίες αυτών των ανθρώπων. 6) Ανάλυση του συγκεκριμένου κειμένου-θεατρικού έργου.

Η πρόθεση της μελέτης είναι, μέσα από τις προσεγγίσεις αυτές να γνωρίσει ή, έστω, να υποθέσει την Κοινωνική συνείδηση που χαρακτηρίζει τους κοινωνούς-μέλη της κάθε κοινωνίας όπου πρωτοπαραστάθηκε το δράμα που αναλύουμε, ώστε να συμπράνει την ανταπόκριση που το (καθορισμένο) θέατρο παρουσιάζει σε σχέση με την πραγματικότητα, αλλά και αυτή που παρουσιάζει το (δεδομένο) Κοινό σε σχέση με το θέατρο.

(1) Π. Λεκατσάς / "Διάνυσος", σελ. 37.

## ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ: ΤΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ

### A. ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗ

Αρχίζουμε τη μελέτη μας από την αρχαία Ελλάδα, τον χώρο και τον χρόνο δηλαδή όπου για πρώτη φορά λειτούργησε η σχέση, και μάλιστα ως αποτέλεσμα σχεδιασμού επηρεασμένου από την κοινωνική πραγματικότητα. Όσα, και οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι είναι ελάχιστα και αβέβαια, στοιχεία ξέθαψε η αρχαιολογική έρευνα, μας πείθουν πως εκεί, τότε, σε παγκόσμιο επίπεδο, μεταμορφώθηκαν τα Δρώμενα, έχασαν τη φυσική τους νομοτέλεια και υποταχθήκανε να υπηρετήσουν σκοπούς και ανάγκες κοινωνικές. Πρόκειται για μία πρόοδο, ένα βήμα σταθμό στην εκπολιτιστική ανάπτυξη, η οποία συνίσταται "στην προοδευτική υποδούλωση του ζώου που βρίσκεται μέσα στον άνθρωπο. Είναι μια διαδικασία εξημέρωσης που δε μπορεί να ολοκληρωθεί χωρίς επανάσταση από το μέρος της ζωώδους φύσης που διψά για ελευθερία. Από καιρό σε καιρό διαπερνά σαν κύμα φρενιτιδός τις ανθρώπινες τάξεις τις εξαναγκασμένες να ζουν επί πολύ χρονικό διάστημα μέσα σε περιορισμούς του πολιτισμού τους. Η αρχαιότητα το δοκίμασε στο κύμα των Διονυσιακών οργίων που έφθασε από την Ανατολή και έγινε ένα ουσιώδες και χαρακτηριστικό συστατικό του κλασσικού πολιτισμού",<sup>1</sup>

Με βάση αυτές τις σκέψεις, και σύμφωνα με όσα αναπτύξαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, στο ξεκίνημά της η σχέση έφερε στοιχεία από την προγενέστερη κατάσταση, από την οποία και προήλθε, την κατάσταση όπου κυριαρχούσε η ορμική τάση για τη (διττή) Μίμηση. Έτσι, καθώς από κείνη την εποχή η λειτουργία της Μίμησης συνδέθηκε με κάποιο Τυπικό, φυσιολογικό ήτανε να φέρει η μεταγενέστερη θεατρική τέχνη στοιχεία από το Τυπικό αυτό. Όμοια, στο βαθμό που η Μίμηση υπήρξε συναρτημένη από λατρευτικούς στόχους, το θέατρο, η εξελιγμένη δηλαδή φάση της, έφερε χαρακτηριστικά αυτής της λατρείας. Η κυριότερη συνέπεια όλων αυτών εκδηλώθηκε στη σύνδεση της σχέσης θέατρο - Κοινό, με τη θρησκεία. Πραγματικά, "για τον Αθηναίο το θέατρο δεν ήταν μια προσιτή καθημερινή ψυχαγωγία. Σε όλη τη διάρκεια του 5ου αι. και ένα μεγάλο μέρος του 4ου, οι θεατρικές παραστάσεις δίνονταν κανονικά σε δύο μόνο ευκαιρίες κάθε χρόνο και ήταν πάντοτε εντεταγμένες μέσα σε ένα σύνολο εκδηλώσεων θρησκευτικού εορτασμού. Το γεγονός αυτό, ακόμη και για ένα χώρο θρησκευτικά χειραφετημένο όπως το αθηναϊκό άστυ, είναι σημαντικό, επειδή προσδιορίζει όχι βέβαια την ποιότητα της θρησκευτικής ατμόσφαιρας, αλλά οπωσδήποτε ένα πλαίσιο παραδοσιακό, μέσα στο οποίο δέσποζαν ποικίλες συμβατικότητες καθοριστικές και της προσφοράς των καλλιτεχνών και της δεκτικότητας του κοινού. Ένα θέατρο θρησκευτικό, με όση ελαστικότητα και αν χρησιμοποιηθή ο όρος, έχει πολλά στοιχεία μιας λατρευτικής διαδικασίας, επειδή αποτελεί μέρος της. Αυτή ακριβώς η ένταξη του θεάτρου μέσα σε μια ομάδα θρησκευτικών δραστηριοτήτων εξηγεί, ως ένα σημείο, την εμμονή στο παραδεδομένο, τη στερεότυπη επανάληψη στοιχείων που έχουν καθιερωθή, και όταν ακόμη η διατήρησή τους εμποδίζει μια καινούργια σύνθεση, καθώς και τη διστακτικότητα απέναντι στην επινόηση ή την αποδοχή ενός νεωτερισμού, που μπορεί να επιβάλλεται από το γενικό πολιτιστικό κλίμα".<sup>2</sup>

Για να επισυμβεί η μεταπήδηση της φυσικής μίμησης στο επίπεδο της κοινωνικής

(1) C. G. Jung / "Αναλυτική ψυχολογία", σελ. 19.

(2) Ν. Χουρμουζιάδης / "θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 361.

λειτουργίας, και να αποδοθεί σε ένα (ευρύτερο) λαϊκό τμήμα η δυνατότητα για συμμετοχή στη σχέση, δυνατότητα που έως τότε αποτελούσε προνόμιο και διαδικασία λατρευτική του (αριστοκρατικού) γένους, συνέβαλε η (τρίτη) τυραννική διακυβέρνηση του Πεισίστρατου (546 με 545 π.Χ.), και οι σκόπιμες, εξουσιαστικές, ρυθμίσεις που επέβαλλε μεταβάλλοντας το πολίτευμα της Αθήνας. "Κατά τον Αριστοτέλη, ο Πεισίστρατος κυβέρνησε με μετριοπάθεια και μάλλον ως αιρετός άρχων παρά ως τύραννος".<sup>1</sup> Για τον ίδιο τον φιλόσοφο: "όσοι πρωτοστατούν στην αύξηση της δύναμης της πόλης, ιδιώτες, άρχοντες, φυλές κι ένα μέρος του λαού ή κι όλος ο λαός, συντείνουν στη μεταβολή του πολιτεύματος. Γιατί ή επειδή φθονούν όσους κατέχουν τα αξιώματα γίνονται αρχηγοί των κινήματων ή επειδή αυτοί που κατέχουν τα αξιώματα, δεν εννοούν να τα παραχωρήσουν στους άλλους, γιατί τότε θα πάψουν να έχουν υπεροχή απέναντί τους...Οι προστάτες, λοιπόν, του λαού, όταν συνέλιπτε να είναι και πολεμιστές, γίνονταν τύραννοι. Κι όλοι κατόρθωναν αυτό έχοντας την εμπιστοσύνη του λαού, κι η εμπιστοσύνη αυτή προερχόταν από το μίσος που ένιωθαν για τους πλούσιους".<sup>2</sup> Φαίνεται επομένως, πως ο Πεισίστρατος καταλαμβάνοντας αυτή τη φορά την εξουσία, και όντας διδαγμένος από τις προηγούμενες εκπτώσεις του, φρόντισε να μην την ξαναχάσει. Για να πετύχει τον σκοπό του στηρίχθηκε στη λαϊκή αποδοχή, και προς την κατεύθυνση αυτή πήρε ορισμένα μέτρα. Ένα από αυτά ήταν η "ενίσχυση ανεπίσημων θρησκευτικών εκδηλώσεων που είχαν αρχίσει να κατακτούν τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα, κυρίως στην ύπαιθρο χώρα, μετά την καθιέρωση του μυκηναϊκού κόσμου. Έτσι, ο Διόνυσος πήρε κυρίαρχη θέση και στο αθηναϊκό εορτολόγιο. Με τη λαμπρότερη από τις εορτές του, τα Μεγάλα Διονύσια, συνδέεται η εμφάνιση του δράματος, που με τις τρεις μορφές του, την τραγική, τη σατυρική και την κωμική, αποτελεί την ύψιστη πνευματική έκφραση των κλασικών χρόνων. Η προϊστορία, η γένεση και τα πρώτα εξελικτικά στάδια του θέτουν μερικά από τα πιο δυσεπίλυτα προβλήματα της μελέτης του αρχαίου κόσμου. Το ότι και με τα σημερινά δεδομένα δεν έχει ακόμα ξεπερασθή το στάδιο των πιθανών υποθέσεων, οφείλεται στην έλλειψη άμεσων μαρτυριών, κυρίως από το καίριο διάστημα ανάμεσα στο 534 π.Χ. (πρώτη επίσημη παράσταση δράματος) και στο 472 π.Χ. (πρώτο ακέραιο κείμενο δράματος), ένα κενό που δεν καλύπτεται από τα ελάχιστα δραματικά αποσπάσματα και μερικές σκόρπιες, συχνά αντιφατικές πληροφορίες μεταγενεστέρων πηγών".<sup>3</sup>

Εκείνο που χρειάζεται να τονίσουμε πριν αρχίσουμε να ακολουθούμε την πορεία που η σχέση διέγραψε στην αρχαία Ελλάδα, είναι οι σταδιακές μεταβολές που υπέστη στη διάρκεια αυτής της πορείας. "Πράγματι, το λογοτεχνικό είδος (Τραγωδία) εξελίσσεται, τα μέτρα του εμπλουτίζονται, τα εκφραστικά του μέσα ποικίλλουν. Και μπορεί να γράψει κανείς ιστορία της τραγωδίας συνεχή και ανεξάρτητη από τη ζωή της πόλης και την ιδιοσυγκρασία των ποιητών. Από την άλλη όμως πλευρά, αυτά τα ενεργήτα χρόνια -από τη νίκη της Σαλαμίνας ως την καταστροφή του 404- σημειώνουν σε όλα τα πεδία απaráμιλλη πνευματική ανάταση και μοναδική ηθική ανύψωση".<sup>4</sup>

## **B. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ**

Θα προχωρήσουμε τώρα στην εφαρμογή του μεθοδολογικού πλαισίου που συντάξαμε στο 2ο κεφάλαιο, με τη φιλοδοξία να κατανοήσουμε την αλληλοσυσχέτιση της τέχνης του θεάτρου και του Αθηναϊκού κοινού, μέσα στα όρια, και υπό τη συγκεκριμένη ιστορική-κοινωνική πραγματικότητα η οποία είχε διαμορφωθεί στην κλασική Ελλάδα.

(1) Ν. Σακελλαρίου / "Οικονομική, κοινωνική και πολιτική εξέλιξη των ελληνικών κρατών" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 256.

(2) Αριστοτέλης / "Πολιτικά", 1304a-1304b.

(3) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / όπως (1), Γ2., σελ. 352.

(4) J. De Romilly / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 12.

## Β1. ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Οι Δραματικοί αγώνες, το θέατρο δηλαδή, στην αρχαία Ελλάδα ήταν άμεσα συνδεδεμένοι με τις Γιορτές που γίνονταν προς τιμήν του Διονύσου. Αν και τέσσερις τέτοιες εκδηλώσεις λάβαιναν χώρα, αρχικά, σε μία μόνο, στα "εν άστυ Διονύσια, που θύμιζαν τον ερχομό του Θεού στην Αθήνα και γιορτάζονταν κάθε χρόνο στο τέλος του Μάρτη (Ελαφβολιών 9-13), παρουσιαζόντουσαν θεατρικές παραστάσεις. Λίγες μέρες πριν τη γιορτή, κάθε δραματογράφος εμφανιζόταν μαζί με τους ηθοποιούς του στον Προάγωνα και ανακοίνωνε το θέμα του έργου του. Μετά ένα άλλο προκαταρκτικό γεγονός (την αναπαράσταση του ερχομού του Διονύσου) δημιουργόταν μία πομπή που περιλάμβανε πολιτειακούς αξιωματούχους, χορηγούς, και πολλούς άλλους που έφερναν δώρα ή συνόδευαν ζώα για να τα θυσιάσουν στον Θεό... Μετά ήταν η σειρά των έργων. Κάθε ένας από τους τρεις δραματογράφους παρουσίαζε τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό έργο".<sup>1</sup> Αυτή η ένταξή τους στο Εορταστικό τυπικό, από μονάχη της είναι ικανή να σημασιοδοτήσει τη σπουδαιότητα που κατείχαν μέσα στο όλο θεσμικό, στο πολιτειακό, πλέγμα δραστηριοτήτων. Πραγματικά, "οι σημαντικότεροι θεσμοί του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα εντάσσονταν όλοι στο πεδίο δραστηριοτήτων της (δημοκρατικής) πόλεως: η Εκκλησία του δήμου, τα δικαστήρια, οι δικαστικές αρχές, οι δραματικοί αγώνες και οι θρησκευτικές εορτές. Σε αυτά πρέπει ίσως να προστεθεί η διαχείριση των στρατιωτικών και ναυτικών υποθέσεων".<sup>2</sup> Ακόμα περισσότερο μάλιστα, αυξάνει η σπουδαιότητα των Δραματικών αγώνων, αν αναλογιστούμε πως "όλες οι εορτές μετά τα Μηδικά άρχισαν να μπαίνουν στο κέντρο της επίσημης θρησκείας και σ' αυτές άρχισε να βρίσκει την έκφρασή της η θρησκευτική ζωή των ελληνικών πόλεων. Αναπόφευκτο ήταν μερικές εορτές να παραφορτωθούν με περιεχόμενο μη θρησκευτικό και αυτών όμως ο αρχικός σκοπός παραμένει συνήθως ευδιάκριτος κάτω από το είδος των ιερουργιών που τις συνόδευαν. Βασικότερες επιδιώξεις υπήρξαν πάντοτε: η ενίσχυση των δυνάμεων της βλαστήσεως... Η αποτροπή θεομηνίας ή ηθικού μιάσματος ο τελετουργικός καθαρμός ή η σωτηρία από κίνδυνο, καθώς και η εξασφάλιση μιας καλύτερης επίγειας ζωής, και μιας ευτυχέστερης μετά τον θάνατο. Πολλές από αυτές τις εορτές είναι αναμφισβήτητα αρχαιότερες από τους Θεούς προς τιμήν των οποίων ετελούντο... Τα (δε) μεγάλα ή εν άστυ Διονύσια που επεσκίασαν τις άλλες Διονυσιακές εορτές είχαν και αυτά σχεδόν χάσει τον θρησκευτικό τους χαρακτήρα".<sup>3</sup>

Υπολογίζουμε, επομένως, ότι η Τραγωδία (το πρώτο θεατρικό είδος που εισιτήθη στους Δραματικούς αγώνες) έλαβε την εγκυρότητα του θεσμού (περίπου) το 534 π.Χ., οπότε, κάτω από τις αλληπάλληλες κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές, και παράλληλα με τις πολιτειακές μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα, αλλά και την τυραννική διακυβέρνηση, "πρακλήθηκε η αναγκαία μεταλλαγή της θρησκευτικής ζωής της κοινότητας, που κάτω από το καθεστώς του Πεισιστράτου, όμοια κι αυτή κατευθυνόταν".<sup>4</sup> Αυτός "αναγνώρισε επίσημα τη λατρεία του Διονύσου... με το σκοπό να αντισταθμίσει τις αποκλειστικές λατρείες γένους της αριστοκρατίας και καθιέρωσε ή αναδιοργάνωσε τα Διονύσια κατ' άστυ γιορτή που ξεπέρασε σε λαμπρότητα κι αυτά τα Παναθήναια".<sup>5</sup> Όπως ταυτόχρονα, "ο Πεισίστρατος ευνόησε την προαγωγή και διάδοση των Ελευσινίων Μυστηρίων, για τα οποία... έκτισε το Τελεστήριον... Αλλά οι ειδικοί δεν είναι σύμφωνοι ως προς τη συμβολή του στην καθιέρωση της εορτής των Μεγάλων Διονυσίων και στα πρώτα βήματα της τραγωδίας και της κωμωδίας".<sup>6</sup>

(1) πρβλ.: D. G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 26-27.

(2) L. Hardwick / "Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Αθήνας", σελ. 151.

(3) Ν. Παπαχατζής / "Η θρησκεία των κλασσικών χρόνων" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 253.

(4) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο", όπως (3) σελ. 361-362.

(5) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Α., σελ. 101-102.

(6) Ν. Σακελλάρη / "Η ακμή του αρχαϊκού κόσμου" / όπως (3), Γ2., σελ. 256-257.

Με όποια αιτιολογία, (μιλήσαμε ήδη για τις λιγοστές σίγουρες πληροφορίες που θα στηρίζουν τη διερεύνησή μας) "ο θεός στον οποίο ήταν αφιερωμένη η λατρεία (οι παραστάσεις αποτελούσαν αναπόσπαστο και ουσιαστικό τμήμα των λατρευτικών δρώμενων) ήταν ο Διόνυσος, ο οποίος δεν ανήκε στο καθιερωμένο δωδεκάθεο του Ολύμπου. Στον Όμηρο τον συναντάμε πολύ σπάνια... Έτσι, ήταν δικαιολογημένη η έκκληση όταν διαβάστηκε το όνομά του στις πήλινες μυκηναϊκές πινακίδες της Πύλου, γεγονός το οποίο αποδεικνύει αναμφισβήτητα ότι ο θεός ήταν γνωστός στην Ελλάδα και πριν από την κάθοδο των Δωριέων... Ο Διόνυσος κυριεύει τον συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου με πρωτόγονη ορμή... αίσθημα απεριόριστης ελευθερίας και επαγγελόταν λύτρωση από τους καθιερωμένους καταναγκασμούς... Μια σειρά μυθικές διηγήσεις αναφέρονται στις μάταιες προσπάθειες των βασιλιάδων να καταπνίξουν την απεριόριστη ελευθερία και το άλογο στοιχείο αυτής της λατρείας και να παρεμποδίσουν την καθιέρωση του θεού. Ωστόσο τη νικηφόρα προέλαση της νέας θρησκείας τίποτα δεν μπορούσε να τη σταματήσει. Πάντως, για να μπορέσει η διονυσιακή λατρεία να κερδίσει μόνιμη θέση στο κρατικό εορτολόγιο της Αθήνας του 6ου αι. π.Χ., απαιτήθηκε προηγουμένως να εξημερωθεί ο χαρακτήρας της".<sup>1</sup>

Πέρα από τη στιγμή της θεσμοθέτησης της Τραγωδίας και τους συμβιβασμούς που υπέστη η διονυσιακή λατρεία, ώστε να επισημοποιηθεί (ίσως μάλιστα, εδώ μπορούμε να υποθέσουμε πως η Τραγωδία αποτελεί, ακριβώς, την έκφραση του συμβιβασμού αυτού, σε αντιδιαστολή με την Κωμωδία που παρέμεινε λίγα χρόνια ακόμα στο περιθώριο - έξω από τους πολιτειακούς θεσμούς), η πρώτη μαρτυρία που έχουμε, σχετικά με την Τραγωδία, προσφέρεται από το "Πάριο Μάρμαρο, μια χρονολογική επιγραφή του 3ου αι. π.Χ. (που) αναγράφει ότι στα Μεγάλα Διονύσια του 535/4 π.Χ. ο θέσπις εγκαινιάζοντας, ίσως, την επίσημη εισαγωγή της τραγωδίας στην εορτή, νίκησε και πήρε ως έπαθλο έναν ταύρο. Αυτό προϋποθέτει την παρουσία ανταγωνιστών".<sup>2</sup> Για την εργασία μας προϋποθέτει κάτι περισσότερο, την (τυπική) συμμετοχή Κοινού.

Από την αρχή του ο θεσμός περιβλήθηκε με το κύρος του Επώνυμου Αρχοντα, ο οποίος ως πολιτειακό όργανο είχε την ευθύνη για τη διοργάνωση των Δραματικών αγώνων. Γενικά, "ο ρόλος του, ως ανωτάτου άρχοντος του κράτους υλοποιείται από το γεγονός ότι ήδρευε στο πρυτανείον, επίσημο δημόσιο κτήριο. Πιθανότατα συγκαλούσε τη βουλή και την Εκκλησία και διηύθυνε τις συνεδριάσεις τους... Ο διορισμός χορηγών για τους τραγικούς και κωμικούς αγώνες και κάθε ανάμιξη του σε διονυσιακές εορτές προϋποθέτουν την κρατικοποίηση αυτών των εκδηλώσεων".<sup>3</sup> Τις σχετικές με το Δράμα αρμοδιότητες του διατήρησε ο Επώνυμος Αρχων και μετά τις συνταγματικές μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη (501/0 π.Χ.), αλλά και μετά το έτος 457 π.Χ., οπότε ολοκληρώθηκε το δημοκρατικό πολίτευμα, το "Κλεισθένιο", ύστερα από τις μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη και του Περικλή. Πραγματικά, αν και αποδυναμωμένος κατά τις διοικητικές εξουσίες του, "φρόντιζε για την οργάνωση των θεωριών της πόλης, για τις πομπές των μεγάλων Διονυσίων... Εκείνος (ο Επώνυμος) υποδείκνυε τους χορηγούς για τις δραματικές παραστάσεις... κλήρωνε και ωρκίζε τους κριτές των δραματικών αγώνων και φρόντιζε για τη ρύθμιση άλλων λεπτομεριών της ίδιας εορτής".<sup>4</sup>

Καταλήγουμε έτσι στην άποψη πως την ευθύνη για την οργάνωση των Γιορτών είχε ο Επώνυμος Αρχοντας, πρόσωπο καθαρά πολιτικό. "Αυτό σήμαινε (ότι ήτανε υπεύθυνος για) την επιλογή των ποιητών που θα παρουσίαζαν τα έργα τους, των υποκριτών που θα ερμήνευαν τους βασικούς ρόλους, και των πολιτών που θα επωμιζονταν μέρος της οικονομικής δαπάνης για τις παραστάσεις. Δεν είναι σαφές ποιά έκταση

(1) H. D. Blume / "Εισαγωγή στα αρχαία θέατρα", σελ. 29-30.

(2) E. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 47.

(3) H. Σακελλάρη / "Η ακμή του αρχαϊκού κόσμου" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., 230-233.

(4) πρβλ.: U. Wilcken / "Αρχαία ελληνική ιστορία", σελ. 156-157.

(5) A. Καλαγεροπούλου / "Η Αθήνα του Περικλέους", όπως (3), Γ1., σελ. 94-95.

έπαιρνε η πρωτοβουλία του άρχοντος και πόση ευθύνη συμπεριζόνταν οι βοηθοί του, δύο πάρεδροι και δέκα επιμελητάι. Είναι, πάντως, αμφίβολο αν ήταν υποχρεωμένοι να διαβάση όλα τα έργα που θα υποβάλλονταν για κρίση. Είναι πιθανόν, κάθε ένας υποψήφιος ποιητής να παρουσιαζε, σε εκτεταμένες περιλήψεις, τα θέματα των έργων του, δίνοντας ίσως σε ανάγνωση χαρακτηριστικά αποσπάσματα. Αν κρίνουμε από τα παράπονα που διατυπώνει ο κωμικός Κρατίνος, τα λάθη στην κρίση δεν ήταν σπάνια. Κάποτε οι άρχοντες, απληροφόρητοι καθώς ήταν, φαίνεται ότι επηρεάζονταν από αλλότριους παράγοντες".<sup>1</sup>

Θα προχωρήσουμε τώρα στο τελευταίο θέμα της οργάνωσης, στις Βραβεύσεις. Και σχετικά με το θέμα αυτό είμαστε δέσμιοι των υποθέσεων που έρχονται να αναπληρώσουν τα κενά, που τα ελλιπή στοιχεία μας παρέχουν. Προφανώς λοιπόν, "σε χρόνο προγενέστερο της εορτής διαμορφωνότανε ένας κατάλογος από τα ονόματα των δυνητικών κριτών -έννας κατάλογος για κάθε μία από τις δέκα φυλές. Τα ονόματα που προέρχονταν από την ίδια φυλή τοποθετούνταν σε μία τεφροδόχο. Οι δέκα τεφροδόχοι εφυλάσσοντο από φρουρούς έως την αρχή των εορτών, οπότε μεταφέροντο στο θέατρο κι ο Άρχων κλήρωνε ένα όνομα από κάθε φυλή-τεφροδόχο. Αυτοί οι δέκα πολίτες υπηρετούσαν ως κριτές. Καθένας τους ψήφισε μία ψήφο μέσα σε μία τεφροδόχο, απ' όπου ο Άρχων κλήρωνε πέντε. Με βάση τις πέντε ψήφους υπολογιζόταν ο νικητής".<sup>2</sup> Αυτοί ήταν που "θα έδιναν την τελική κρίση για τους αγώνες κατατάσσοντας σε τρεις θέσεις τους ποιητές, μαζί με τους αντίστοιχους χορηγούς, χωριστά τους τραγικούς χωριστά τους κωμικούς. Μένει άγνωστο ακόμη το είδος του βραβείου που δινόταν στους πρώτους... Η κρίση τους (των κριτών) στηριζόταν τόσο σε ένα γνήσιο και αδιάφθορο ένστικτο όσο και σε μια σωστή οικειότητα με το παραδοσιακό στοιχείο, παρ' όλο που κάποτε επηρεάζονταν από παράγοντες άσχετους και με τα δύο, από συμπάθειες ή προκαταλήψεις· κυρίως από τις αντιδράσεις των θεατών".<sup>3</sup>

## **B2. ΟΙ ΣΧΕΤΙΚΟΙ ΜΕ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΙ ΘΕΣΜΟΙ**

Είναι φυσικό, μετά απ' ό,τι είπαμε, να μας απασχολήσει το ερώτημα σχετικά με το "πόθεν έσχες" των χρημάτων, τα οποία απαιτούνταν ώστε να πραγματοποιηθούν οι Γιορτές και, κύρια, οι Δραματικοί αγώνες. Και όπως οι εκδηλώσεις αυτές έφεραν το δημόσιο κύρος και της "Πόλεως" την ευθύνη λογικό φαίνεται, πρώτιστα να ελέγχουμε τις οικονομικές δυνατότητες και τις συνθήκες της Αθήνας. "Η οργάνωση της δημόσιας οικονομίας δεν άλλαξε πολύ από την αρχαϊκή εποχή ως το τέλος της κλασσικής. Οι πόροι των ελληνικών κρατών προέρχονταν από εκμετάλλευση δημοσίων κτημάτων, από φορολογία, από δημεύσεις και πρόστιμα, από λεία πολέμου, από μονοπώλια, από οικονομικές υποχρεώσεις ξένων κρατών που βρίσκονταν σε θέση εξαρτήσεως. Στα δημόσια κτήματα υπάγονταν γαίες και δασικές εκτάσεις, μεταλλεία, λατομεία, αλικές, καταστήματα (ιδίως στις εμπορικές αγορές), οικήματα. Τα κράτη που νικούσαν σε πόλεμο έτειναν να αυξήσουν τη δημόσια περιουσία προσαρτώντας δημόσια και ιδιωτικά κτήματα των ηττημένων. Η καταβολή τακτικών άμεσων φόρων αποκρουόταν από το κοινό αίσθημα ως μέτρο ανελεύθερο... Τον ρόλο έμμεσων φόρων επιτελούσαν οι λειτουργίες, τις οποίες ανελάμβαναν οι ευπορώτεροι πολίτες για την αντιμετώπιση συγκεκριμένων δαπανών, (όπως) εξοπλισμό πολεμικών πλοίων, οργάνωση εορτών κ.ο.κ. Η διοίκηση και η διαχείριση των δημοσίων οικονομικών ήταν απλοϊκή. Προϋπολογισμός δεν καταρτιζόταν. Οι δασμοί και τα τέλη ενοικιάζονταν. Τα δημόσια έσοδα κατανέμονταν σε διάφορα ταμεία, το καθένα από τα οποία εκκλήρωνε μιαν αποστολή. Μερικά από τα ταμεία αυτά είχαν πόρους από ωρισμένες προελεύσεις. Σε πολλές

(1) Ν. Χαυμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 361.

(2) O. G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 39-40.

(3) όπως (1), σελ. 352.



λειτουργίες δεν μεσολαβούσαν καν ταμεία, αλλά οι υπόχρεοι εκτελούσαν τα καθήκοντά τους κάτω από τον έλεγχο των αρμοδίων αρχόντων. Το αθηναϊκό κράτος, που ήταν το καλύτερα οργανωμένο από τα κλασσικά ελληνικά κράτη, τύπου πόλεως, δεν απέκτησε κεντρική οικονομική αρχή (ταμεία της διοικήσεως ή επί τη διοικήσει) παρά μόνο το 337 π.Χ.",<sup>1</sup>

*Μέσα σ' αυτή την οικονομική (του κράτους) διαχείριση και την πραγματικότητα, τουλάχιστον από τη μεριά του θεάτρου, λειτούργησε η σχέση στην κλασσική Αθήνα. Είπαμε πιο πάνω ότι εκφραστής της κρατικής θέλησης σε όσα αναφερόντουσαν στους Δραματικούς αγώνες ήταν ο Επώνυμος Αρχοντας. Αυτός, από τα πρώτα μελήματα του μόλις αναλάμβανε καθήκοντα, είχε "να ορίσει τους χορηγούς, τους ευκατάστατους δηλαδή πολίτες που θα βοηθούσαν οικονομικά το κράτος, αναλαμβάνοντας τα έξοδα των χορών. Η εκλογή γι' αυτή τη λειτουργία, που την θεωρούσαν μια από τις σημαντικώτερες στα χρόνια της αθηναϊκής δημοκρατίας, δεν ήταν πάντοτε εύκολη, επειδή κάποτε έλειπαν οι αυθόρμητες προσφορές. Ακούμε όμως για περιόδους, κυρίως μετά τους Μηδικούς πολέμους, όταν η ανάληψη μιας τέτοιας ευθύνης ήταν πολύ τιμητική και γινόταν θεληματικά, και μάλιστα από πρόσωπα αξίας, όπως π.χ. ο Θεμιστοκλής και ο Περικλής. Και αργότερα πάντως, όταν η επέμβαση του κράτους έγινε αναγκαστικά πιο πιεστική σ' αυτό τον τομέα, η ανάληψη μιας χορηγίας θα αποτελούσε ένα από τα πρώτα συστατικά που θα παρουσίαζε ένας Αθηναίος πολίτης, για να πείσει ένα ακροατήριο ότι η αφοσίωσή του προς το κράτος ήταν ξεχωριστή. Φυσικά, το γεγονός ότι οι υποχρεώσεις των χορηγών ήταν καθωρισμένες δεν εξασφάλιζε και την έκταση της γενναιοδωρίας τους. Πολύ συχνά, μια σειρά από αξιολόγα δράματα, για τα οποία είχε ορισθεί ένας φειδωλός ή αδιάφορος χορηγός, μπορούσε να αποτύχει, επειδή οι χοροί ήταν ελλιπέστατα γυμνασμένοι ή υστερούσαν ενδυματολογικά. Η βασικότερη ευθύνη του χορηγού αφωρούσε την προετοιμασία του χορού. Αυτό δεν σημαίνει πολλά, όσο μας είναι άγνωστο τι αριθμό χορευτών χρησιμοποιούσε ο κάθε ποιητής, αν π.χ. η ίδια ομάδα ερμήνευε τα χορικά και των τεσσάρων έργων ενός τραγικού, όπως φαίνεται πιθανό για την περίοδο αυτή, επειδή τα χορικά άρχισαν να περιορίζονται σε έκταση. Εξ άλλου υπάρχει μαρτυρία ότι ένας διθυραμβικός χορός, που είχε 50 μέλη στοίχιζε στον χορηγό αρκετά περισσότερο από έναν τραγικό και πολύ περισσότερο από έναν κωμικό χορό... Αυτή η απარიθμηση δείχνει γιατί συχνά στην ποιότητα μιας διδασκαλίας συντελούσε άμεσα η γενναιοδωρία του χορηγού και ακόμη γιατί αυτόν, μαζί με τον ποιητή, θεωρούσαν στην τελική επιβράβευση τον πιο βασικό παράγοντα μιας επιτυχίας. Εξηγεί ακόμη γιατί η προθυμία για εθελοντικές προσφορές προχωρούσε με αντίστροφο σχεδόν ρυθμό από ό,τι η εξέλιξη των θεατρικών δραστηριοτήτων, ώσπου στα χρόνια του Δημητρίου του Φαληρέως, προς το τέλος του 4ου αι., ο θεσμός καταργήθηκε και τυπικά, αφού όλες πια τις οικονομικές ευθύνες τις επωμίζοταν ο δήμος".<sup>2</sup>*

*Αν το τέλος της Χορηγίας ήρθε με τον Δημήτριο το Φαληρέα, η αρχή της καθιερώθηκε από τον Ιππία, μετά το 514 π.Χ. —έτος δολοφονίας του Ιππάρχου— και ειδικότερα το 513 π.Χ., οπότε οι Πέρσες καταλαμβάνοντας το Σίγειον και εκτείνοντας την επικυριαρχία τους ως τη Μακεδονία, στέρησαν στον τύραννο τις προσόδους των μεταλλείων του Παγγαίου. "Για να ανταποκριθεί στις δαπάνες (ο Ιππίας) επέβαλε νέες φορολογίες. Το μέγεθος των ταμειακών δυσχερειών του φαίνεται προπάντων από το γεγονός ότι απήλλαξε από λειτουργίες τους πολίτες που θα κατέβαλαν αμέσως ένα ποσό χαμηλότερο από εκείνο που θα δαπανούσαν, αν αναλάμβαναν μία λειτουργία, δηλαδή τα έξοδα είτε για την προετοιμασία μιας δημόσιας εορτής, είτε...".<sup>3</sup>*

*Ακριβώς, τη σπουδαιότητα του θεσμού της Χορηγίας μαρτυράει ένα αρχαιολογικό*

(1) Ν. Ισακελλάρειου / "Οικονομία - κοινωνία - πολιτεία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 186.

(2) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / όπως (1), σελ. 362-365.

(3) Ν. Ισακελλάρειου / όπως (1), σελ. 265-270.

εύρημα. Δηλαδή μία επιγραφή "η οποία είναι γνωστή με το όνομα Fasti, όπου εξαιρούνται με τιμητικό τρόπο ο χορηγός και η φυλή του, ενώ δεν γίνεται λόγος για τα ίδια τα ποιητικά έργα. Προφανώς, το πολιτικό ενδιαφέρον έχει απόλυτη προτεραιότητα σε σύγκριση με το ιστορικό ή με το λογοτεχνικό στοιχείο. Ίσως δεν είναι συμπτωματικό ότι αυτοί οι κατάλογοι στήθηκαν σε δημόσιο χώρο στην Αθήνα τον 4ο αι. π.Χ., ενώ οι κατεξοχή θεατρικά προσανατολισμένες διδασκαλίες χαρακτήθηκαν σε πέτρα μόλις τον 3ο αι."<sup>1</sup> *Όσο για την υποχρεωτικότητα του θεαμού της Χορηγίας, φτάνει να πούμε πως "ο υποψήφιος μπορούσε να προκαλέσει κάποιον άλλο, που κατά τη γνώμη του ήταν σε θέση να αναλάβει τα έξοδα της λειτουργίας με περισσότερη ευχέρεια. Ο δεύτερος αυτός πολίτης ήταν υποχρεωμένος ή να συμφωνήσει ή να ανταλλάξει την περιουσία του με εκείνη του πρώτου υποψήφιου (αποδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο ότι ήταν λιγότερο πλούσιος) ή, τέλος, να προσφύγει στο δικαστήριο. Στην τελευταία περίπτωση, και οι δύο υποψήφιοι ήταν υποχρεωμένοι να δηλώσουν ένορκα όλη την περιουσία τους, με μόνη εξαίρεση τυχόν μερίδιό τους στα μεταλλεία του Λαυρίου, που απαλλασσόταν από λειτουργικές υποχρεώσεις".<sup>2</sup>*

### **Β3. ΤΑ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

α) *Ο λόγος:* "ηδυσμένος, αλλά στα διάφορα μέρη της τραγωδίας συναντούμε διαφορετικό είδος αυτού του λόγου... Η τραγωδία βρήκε τέλος τον υψηλό της τόνο- το τροχαικό τετράμετρο έγινε iamβικό... Με την ανάπτυξη όμως του διαλόγου η ίδια η φύση βρήκε το μέτρο που της ταίριαζε. Γιατί το iamβικό τρίμετρο ταίριαζει πιο πολύ στο διάλογο... Αφού λοιπόν η μίμηση και η μελωδία και ο ρυθμός είναι έμφυτα στον άνθρωπο, τα μέτρα είναι φανερό πως είναι μέρη των ρυθμών... Υπάρχουν μερικές τέχνες που μεταχειρίζονται όλα τα μέσα για τα οποία μιλήσαμε, εννοώ δηλαδή και ρυθμό και τραγούδι και μέτρο, όπως είναι η ποίηση... Καθώς και η τραγωδία".<sup>3</sup>

*Από ιστορική-γλωσσολογική πλευρά,* "ο χώρος της αττικοϊωνικής διαλέκτου απλώνεται από την Αττική / Εύβοια και το κεντρικό Αιγαίο (Κυκλάδες) ως τη μικρασιατική ακτή (αρχικά στην περιοχή της Σάμου και της Μιλήτου, έπειτα σε ευρύτερη περιοχή)... Ιωνική είναι λ.χ. η γλώσσα του Ηρακλείτου και του Ηρόδοτου. Στο πλαίσιο της αττικοϊωνικής διαλεκτικής ομάδας ξεχωριστή θέση κατέχει η αττική (που σήμερα διδάσκεται κατά κύριο λόγο ως αρχαία ελληνική γλώσσα)... Αττική είναι η γλώσσα των διαλογικών μερών της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και κωμωδίας, του θουκυδίδη, των αττικών ρητόρων και των μεγάλων φιλοσόφων, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Η αττική αποτελεί τη βάση της αρχαίας ελληνικής κοινής, που από τον 3ο αιώνα και εξής είναι καθοριστική για τον ελληνόφωνο κόσμο... (*Ταυτόχρονα*) η ποιητική γλώσσα υπακούει σε διαφορετικούς εν μέρει κανόνες. Εδώ, σε αντίθεση με τον πεζό λόγο, διατηρούνται περισσότερο αρχαϊκοί τύποι... Η σύνταξη είναι γενικά απλούστερη από ό,τι στον πεζό λόγο, η παράταξη χρησιμοποιείται συχνά. Η θέση των λέξεων είναι πιο ελεύθερη (π.χ. συχνή χρήση του υπερβατού, δηλαδή του χωρισμού λέξεων που συνανήκουν). Ο στίχος με τον ρυθμό και την άρθρωσή του επιδρά στη δομή της πρότασης. Επίσης κατά την επιλογή των λέξεων αποκλείονται συγκεκριμένοι τύποι, αν δεν είναι δυνατό να χρησιμοποιηθούν για μετρικούς λόγους, (π.χ. *regius* στις πλάγιες πτώσεις στο εξάμετρο: γι' αυτό *regalis*). Παρά τα κοινά, σε γενικές γραμμές, γνωρίσματα, η γλώσσα του πεζού και του ποιητικού λόγου παρουσιάζει πολλές διαφοροποιήσεις ανάλογα με την εποχή, το λογοτεχνικό είδος, τον συγγραφέα και το έργο. Στον βαθμό που ορισμένες εποχές, λογοτεχνικά είδη, συγγραφείς και έργα αποκλίνουν από τη γενική παραδεκτή γλωσσική μορφή, κάνουμε λόγο για το

(1) H. D. Blume / "Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο", σελ. 25-26.

(2) L. Hardwick / "Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Αθήνας", σελ. 98.

(3) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1447b., 1448b., 1449a., 1449b.

ύφος μιας εποχής, ενός λογοτεχνικού είδους, ενός ανθρώπου ή ενός έργου... (Τελικά), η γλώσσα των λογοτεχνικών κειμένων διακρίνεται με το υλικό και τη μορφή της από τη γλώσσα που χρησιμοποιείται στον καθημερινό διάλογο, την καθομιλουμένη".<sup>1</sup>

**β) Ο τόπος:** "ακόμη και αν υπερβάλλω ο Πλάτων, που ανεβάζει το κοινό του θεάτρου στις ημέρες του σε 30.000,<sup>2</sup> σφασίως η πολυκοσμία ανάγκασε τους Αθηναίους να αντιμετωπίσουν έγκαιρα το πρόβλημα του χώρου που θα φιλοξενούσε τις θεατρικές παραστάσεις τους. Πρότυπα, για να βασίσουν τις λύσεις τους, δεν είχαν, αν και μερικοί μελετηταί, με υποθέσεις όχι πειστικές, θέλησαν να εντοπίσουν προστάδια θεατρικών οικοδομημάτων στα παλάτια της μινωικής Κρήτης. Είναι βέβαιο ότι το πρώτο θέατρο του κόσμου, με τη μορφή που προοιωνίζε τη λειτουργία των αντίστοιχων χώρων ως τις ημέρες μας, οικοδομήθηκε στην Αθήνα, μέσα στο ιερό του Διονύσου Ελευθερέως, κάτω από τη νότια πλευρά της Ακροπόλεως, κάπου στις αρχές του 5ου αι.... Πάντως, σε καμιά από τις (υποθετικές) περιπτώσεις δεν είναι δυνατόν να γίνει λόγος για κτίσμα (προγενέστερο του Διονυσιακού θεάτρου) - πιο πολύ για την αξιοποίηση μιας κυκλικής πλατείας, γύρω από την οποία θα μπορούσε να κάθεται το κοινό πάνω σε πρόχειρα στημένες για την περίπτωση ξύλινες κερκίδες (ικρία). Ακριβώς η κατάρρευση αυτών των κερκίδων, κάπου γύρω στο 500 π.Χ., όπως μας πληροφορεί η παράδοση, έδωσε στους Αθηναίους την αποφασιστική σφομή να ζητήσουν μια μόνιμη λύση, που άλλωστε έγινε απαραίτητη και από την ολοένα μεγαλύτερη δημοτικότητα του δράματος. Δεν πρέπει να ήταν μόνο - αν και ίσως ήταν πρώτα - οι θρησκευτικοί λόγοι που ωδήγησαν στον ιερό χώρο του θεού, κάτω από τη νότια πλαγιά της Ακροπόλεως - ίσως και τοπογραφικά η φυσική κλίση του λόφου μαζί με κάποια κοιλότητα να προσφερόταν για το καινούργιο οικοδόμημα... Με βάση ένα πλήθος άμεσων και έμμεσων αναφορών σε επί μέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία, καθώς και στη σκηνική τους αξιοποίηση, μπορούμε να επιχειρήσουμε μια πολύ αδρή περιγραφή. Ιδιαίτερα πολύτιμη στο σημείο αυτό είναι η συμβολή των έργων του Αριστοφάνους, όπου πολύ συχνά διαλύεται εντελώς κάθε σκηνική ψευδαισθησι, για να διακωμωδηθούν, με αποτελέσματα πολύ αποκαλυπτικά για μας, φαινόμενα της λειτουργίας του θεατρικού χώρου... Το θέατρο περιείχε από την αρχή τα τρία βασικά αρχιτεκτονικά του μέρη, που γεννήθηκαν από την ανάγκη να καλυφθούν αντίστοιχες λειτουργίες - συγκεκριμένα: ένα αλώνι για τις κινήσεις του χορού (orchestra), ένα επίμηκες κτίσμα για αλλαγές υποκριτών (σκηνή), ένα αμφιθεατρικό κοίλωμα για τις θέσεις των θεατών (θέατρον ή κοίλον)... Αυτή η περιγραφή οδηγεί σε ένα σημαντικό για την κατανόηση του δράματος συμπέρασμα: η παράσταση συνιστούσε ένα θέαμα ανοικτού χώρου, όχι μόνο από την άποψη ότι προσφερόταν μέσα σε ένα υπαίθριο θέατρο αλλά, κυρίως, επειδή περιείχε σκηνικά γεγονότα που κατά κανόνα δεν διαδραματιζόνταν σε "εσωτερικά" - είχαν δηλαδή ένα χαρακτήρα, θα λέγαμε, δημόσιο, ακριβώς όπως και οι ήρωες των δράμάτων, και της τραγωδίας και της κωμωδίας, δεν απέδιδαν εξατομικευμένα, πραγματικά ή φανταστικά, πρόσωπα, αλλά συνέθεταν καθολικές περιπτώσεις. Τις ελάχιστες φορές που ένας εσωτερικός χώρος έπρεπε να παρασταθή, ένα τροχοφόρο βάθρο, το εκκύκλημα, πρόβαλλε από την κεντρική θύρα, υποβάλλοντας, με ελάχιστα και πάλι σκηνικά στοιχεία, την εντύπωση μιας αλλαγής για λίγα μόνο λεπτά, αφού σχεδόν αμέσως το "εσωτερικό" ταυτιζόταν με τον ανοικτό θεατρικό χώρο. Το ίδιο συμβατική ήταν και η χρήση της "μηχανής", ενός γερανού, που μετεωρίζε πάνω από τη σκηνή μορφές, κυρίως θεούς, όταν έπρεπε να φανή ότι έρχονταν πετώντας από τον ουρανό. Αυτό το ανοικτό πλαίσιο έπαιρνε τη μια ή την άλλη μορφή με τη βοήθεια του ποιητικού λόγου, που συμπλήρωνε το ορατό σκηνικό προσθέτοντας στοιχεία από τη φυσιογνωμία

(1) G. Jager / "Εισαγωγή στην κλασική φιλολογία", σελ. 109-116.

(2) Για το πολυύρισμα των θεατών (τουλάχιστον 17000 επί συνόλου 40000 πολιτών), βρβλ.: H.C. Baldry / "Τα τραγικά θέατρα στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 30, 35-36.

του γειτονικού φανταστικού χώρου, όπου ωδηγούσαν οι δύο πάροδοι του Θεάτρου".<sup>1</sup>

Από την πλευρά του, ο Π. Λεκατάς, ετυμολογώντας και αιτιολογώντας το Διονυσιακό θέατρο, γράφει: "είδαμε τις αττικές θυιάδες. Ένας πανάρχαιος μαιναδισμός έχει αφήσει στον Ιωνικό κόσμο και λογίς άλλα λείψανά του. Αρχαίος θίασος που οι μαινάδες του λέγονται Ελευθεραί ή Ελεύθεραι (που σημαίνει τις αμολημένες και σχετίζεται έτσι με τα δρομοκοπήματα του Μαιναδισμού) χναρολογήθηκε στο όνομα της αττικοβοιωτικής κώμης Ελευθεραί που συνδέεται με τη λατρεία του Θεατρικού Διονύσου Ελευθερέως. Εδώ όμως πολυκλαδώνονται οι μύθοι. Ένας απόστολος της Διονυσιακής Θρησκείας, ο Πήγασος από τις Ελευθερές, φέρνει αποκεί το άγαλμα του Διονύσου στην Αττική, μα οι Αθηναίοι δεν το καλοδέχτηκαν κι ο Θεός τους χτυπά μ' αρώστια των γεννητικών οργάνων - όσο που δελφικός χρησμός τους ορίζει για Θρησκεία τη Διονυσιακή φαλλολατρεία. Ο μύθος είναι από τους τυπικούς αιτιολογικούς για την εξήγηση της θέσης που κρατούν οι φαλλοφορίες στη γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων. Το ουσιαστικό όμως είναι ο ερχομός του Διονύσου Ελευθερέως και πως ο ερχομός αυτός αναπαράσσεται στα Μεγάλα Διονύσια, την κύρια γιορτή της Τραγωδίας. Από τον παλιό ναό του μέσα στο Θεατρικό του περίβολο, το άγαλμα του Διονύσου μεταφέρεται με περίλαμπρη πομπή σ' ένα μικρό ναό κοντά στην Ακαδήμεια πάνω στο δρόμο που οδηγά στις Ελευθερές κ' εκείθε, ύστερα από θυσίες κ' υμνολογήματα, ξαναγυρίζεται τ' απόσπερο στην Αθήνα, όπου τοποθετείται στην ορχήστρα του Θεάτρου του, ή στο ναό του απ' όπου φέρνεται στην ορχήστρα καθημερινά, ως το τέλος των διθυραμβικών και θεατρικών παραστάσεών του. Τα Μεγάλα Διονύσια είναι υστερότερο πανηγύρι, σίγουρα όμως οργανώνεται πάνω σ' αρχαιότερο κι ανακρατεί ένα από τ' αρχαιότερά του στοιχεία. Η μεταφορά του αγάλματος στην Ακαδήμεια κι ο ξαναγυρισμός του αποκεί (τυπική αναπαράσταση του μύθου του ερχομού του), είναι, όπως παρατηρήθηκε κιόλας, από τον Bather, ένα στοιχείο του Εποχικού Δράματος, όπου ένα ομοίωμα μεταφέρεται, σαν θάνατος, έξω από την Κοινότητα και ξαναφέρεται σαν ζωή, το ίδιο. Στο εποχικό όμως δράμα διακρίνουμε ιεραουργίες διπλών θιάσων, ανδρικού και γυναικείου".<sup>2</sup>

γ) *Η μορφή*: "όπως είπα και πιο πάνω, η όψις συναποτελεί, μαζί με το μέλος, ένα τα στοιχεία του αρχαίου Θεάτρου που θέτουν ανυπέρβλητα εμπόδια στην προσέγγισή της".<sup>3</sup>

*Πάντως*, "τις αρχές του είδους καλύπτει σκοτάδι... Ο θέσης θεωρείται ο εισηγητής του προλόγου και της ρήσης, δηλαδή μιας εισαγωγικής μυθικής αφήγησης και της αφήγησης του αγγελιαφόρου... Το αποτέλεσμα έμοιαζε περισσότερο με ορατόριο παρά με δράμα, όπως το εννοούμε σήμερα... Μια μεγαλοφυής καινοτομία προέρχεται από τον Αισχύλο, ο οποίος εισήγαγε το δεύτερο υποκριτή... Όλοι οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άντρες... Και στα τρία δραματικά είδη τόσο οι υποκριτές όσο και τα μέλη του χορού φορούσαν μάσκες... Τον χιτώνα - καθημερινό ένδυμα - τον συναντάμε και στην τραγωδία. Παράλληλα, γνωρίζουμε από παραστάσεις ένα ειδικό τραγικό ένδυμα... με γιορταστική μεγαλοπρέπεια... Η σόλα του καθάρνου γίνεται όλο και πιο παχιά... Οι ποιητές του 5ου αι. ήταν ταυτόχρονα συνθέτες και σκηνοθέτες και, όχι σπάνια, ηθοποιοί... Όσον αφορά την τραγική εκφορά του λόγου γενικά, υποθέτουμε ότι ένα επίσημο απαγγελτικό ύφος εξισορροπούσε την αντίθεση ανάμεσα στην αττική διάλεκτο των διαλόγων ή των ρήσεων και στον δωρικό χρωματισμό των χορικών".<sup>4</sup>

(1) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 267.

(2) Π. Λεκατάς / "Διονύσος", σελ. 142-143.

(3) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θροί και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 118.

(4) Η. D. Blume / "Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο", σελ. 94-124.

*Ακόμα,* "ο χορός αρχικά ήταν το σημαντικότερο στοιχείο της τραγωδίας πολλοί τίτλοι μαρτυρούν για τη σημασία του χορού... Αποτελείτο κατ' αρχάς από πενήντα μέλη, έπειτα έγιναν δώδεκα και με τον Σοφοκλή δεκαπέντε... Ο χορός πρέπει (Αισχύλο) να ενδιαφέρεται, περισσότερο από κάθε άλλον, για την έκβαση των γεγονότων των και παρ' όλα αυτά να είναι ανίκανος να παίζει κάποιο λόγο".<sup>1</sup>

*Εκείνο που πρέπει να κατανοήσουμε είναι οι σκηνικές δεσμεύσεις:* "η λειτουργία του θεάτρου και επομένως η ερμηνεία των δραμάτων, εκινείτο μέσα σε συμβατικό πλαίσιο, όπου τα δραματικά είδη βρίσκονταν σε σχέση αλληλεπιδράσεως με τον θεατρικό χώρο και η μορφή της ερμηνείας καθοριζόταν από παράγοντες αντικειμενικούς. Ο ανοικτός χώρος υπογραμμιζόταν, αλλά και δικαιωνόταν, από τη διαρκή παρουσία του χορού, μιας ομάδος προσώπων, που, κατά κανόνα, έρχονταν από "κάπου αλλού", όχι από το συγκεκριμένο κτίσμα του σκηνικού, και έδιναν με τον λυρικό λόγο και την όρχησή τους στο συγκεκριμένο δραματικό γεγονός διαστάσεις πέρα από χρόνο και χώρο. Αυτό πάλι το χορικό στοιχείο έδινε στη δομή του έργου μια τελείως σχηματική διάρθρωση, αφού διέκοπτε τη δράση με την παρεμβολή λυρικών μερών. Φυσικά, αυτή η όχι ρεαλιστική εναλλαγή τραγουδιού και διαλόγου εκφραζόταν και εδικαιολογείτο, σε ένα άλλο επίπεδο, από το είδος της ερμηνείας των υποκριτών... Ο κάθε ηθοποιός ερμήνευε συνήθως περισσότερους από ένα ρόλους -θα ήταν αστείο να υποθέσουμε ότι οι φωνητικές αλλοιώσεις ή ακόμα και η κίνηση είχαν τόσες χαμαιλεόντιες δυνατότητες, ώστε να διαφοροποιείται απόλυτα το ένα πρόσωπο από το άλλο. Εξ άλλου οι οποισδήποτε συναισθηματικές μεταπτώσεις, που θα απαιτούσε η ψυχογραφική διαγραφή των προσώπων, αποκλείονταν από τη χρήση των προσώπων, που παγίωναν μια δραματική φυσιογνωμία κανονικά σε όλη τη διάρκεια ενός έργου... Σήμερα η έρευνα αποκλείει κάθε υπερβολική διόγκωση της τραγικής σκευής του 5ου αι.: τα εντυπωσιακά προσώπια με τα τεράστια στόματα και τον όγκο των μαλλιών, οι χιτώνες με τα παραγεμισμένα στους ώμους και στο στήθος, και τα υποδήματα -κόσφοροι με τις πανύψηλες σόλες αποδίδονται σε μια πολύ μεταγενέστερη εποχή, όταν στο θέατρο κυριαρχούσε το στοιχείο του εντυπωσιασμού. Στη σεμνή τραγική σκηνή των κλασικών χρόνων συναντούμε τη συμβατική σχηματοποίηση και στα εξωτερικά εκφραστικά μέσα: στα προσώπια αποτυπώνονται αδρά αλλά όχι υπερβολικά τα καιρία χαρακτηριστικά ενός ανθρωπίνου τύπου, ενώ στην υπόλοιπη αμφίεση υπάρχει μια ιερατική μεγαλοπρέπεια. Φαίνεται ότι ωριμένα χαρακτηριστικά από νωρίς άρχισαν να τυποποιούνται τόσο, ώστε να αποδίδουν μορφές και καταστάσεις που εύκολα αναγνώριζε το κοινό".<sup>2</sup>

*Πάνω στα θέματα αυτά, ο Ο. Taplin πιστεύει ότι:* "οι αιτίες και τ' αποτελέσματα αυτής της κάλυψης του προσώπου με μάσκα είναι στοιχεία, που δεν μπορούν να αποσπαστούν από το απλό φανερό γεγονός του θεάτρου, ως κτίσματος. Οι εκφράσεις του προσώπου και οι μικρές φυσικές κινήσεις δεν θα ήταν εύκολα ορατές από το ακροατήριο... Το όλον ύφος του παιζιματος θα ταίριαζε με το τεράστιο μέγεθος του θεάτρου. Αυτή η βεβαιότητα βασίζεται περισσότερο σε συμπέρασμα παρά σε κάποιο γνωστό γεγονός· αλλά υπάρχει ακόμη η φανερή μαρτυρία της έμφασης που έδιναν στη διαύγεια και στον τόνο της φωνής των ηθοποιών... Έτσι λοιπόν οι κινήσεις των υποκριτών και οι χειρονομίες πρέπει να ήταν πλατιές και ευδιάκριτες".<sup>3</sup>

*Αυτοί οι υποκριτές ήδη από "τον 6ο αι. ταυτίζονταν με τους ποιητές (ενώ) από την εποχή του Αισχύλου και έπειτα πρέπει να υπάρχουν άτομα που είχαν ειδικευτεί αποκλειστικά στην υποκριτική... Στην αρχή δεν υπήρχε καθαυτή επαγγελματική τάξη υποκριτών, γιατί οι ευκαιρίες που πρόσφεραν οι δραματικές παραστάσεις δύο φορές το χρόνο ήταν υπερβολικά περιορισμένες... Η λογική των δραματικών αγώνων είχε, βέβαια, ως συνέπεια να δημιουργηθεί στην υποκριτική τέχνη μια ομάδα επαγγελματιών, και κατά το 447 π.Χ. η καθιέρωση στα Μεγάλα Διονύσια - παράλληλα με το*

(1) J. De Romilly / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 26-32.

(2) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 369.

(3) Ο. Taplin / "Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση", σελ. 15 κ.ε.

διαγωνισμό των ποιητών - και ενός διαγωνισμού τραγικών υποκριτών (για την ακρίβεια Πρωταγωνιστών), έδειξε ότι το κράτος αντιλήφθηκε τις επιπτώσεις που έχει η εξέλιξη, ότι δηλαδή, εκτός από την ποιότητα της ποίησης, στη νίκη συντελεί και ο τρόπος παρουσίασης μιας παράστασης... Οι πρωταγωνιστές κατανέμονταν με κλήρο στους τραγικούς από τον υπεύθυνο άρχοντα. Έτσι, οι πιθανότητες της νίκης μοιράζονταν όσο το δυνατόν πιο δίκαια. Αρχικά κάθε υποκριτής έπρεπε να παίξει στα Διονύσια τέσσερις κύριους ρόλους μέσα στην ίδια μέρα -επίδοση εξαιρετική, η οποία αντιστοιχούσε στην επίδοση του χορού. Με τον καιρό όμως φαίνεται ότι επικράτησε η τάση να κατανέμονται ισόβαρα οι υποχρεώσεις κάθε πρωταγωνιστή... Στις αρχές του 3ου αιώνα π.Χ. στην Αθήνα όλοι οι καλλιτέχνες που μετείχαν στα Διονύσια ενώθηκαν σε μια συντεχνία, στο λεγόμενο κοινόν των περι τον Διόνυσον τεχνιτών".<sup>1</sup>

*Υπάρχει, όμως, ένας άλλος τρόπος να προσεγγίσουμε τους ερμηνευτές:* "τώρα ας εξετάσουμε τον τραγικό υποκριτή από διαφορετική σκοπιά. Στην ελληνική γλώσσα ο ηθοποιός λέγεται υποκριτής, και αντιστοιχεί στο ρήμα υποκρίνομαι, που, εξόν όταν χρησιμοποιείται για τη σκηνή σημαίνει πάντα "απαντώ" ή "διερμηνεύω". Απαντούσε, λοιπόν, ή εξηγούσε ο Έλληνας υποκριτής;... Ο εξάρχων ήταν ο ποιητής-κορυφαίος του χορού και του τραγουδιού στο διθυραμβικό χορό, και καταγόταν από το θεό-ιερέα του Διονυσιακού θιάσου. Πώς όμως γίνθηκε ερμηνευτής; Ο θιάσος ήταν μια μυστική εταιρία, και συνεπώς το τελετουργικό του ήταν μυστικό. Κατά συνέπεια, όταν η τελετουργία αυτή γίνθηκε δράμα με την πλήρη σημασία της λέξης, μια μιμητική ιεροτελεστία που γινόταν από μύστες μπροστά σ' ένα αμύητο ακροατήριο, χρειαζόταν ένα ερμηνευτή".<sup>2</sup>

*Τέλος,* "εις την ιστορίαν της αρχαίας ελληνικής τέχνης υπάρχει μία περίπτωση η οποία δεικνύει καταπληκτικής ομοιότητας και όχι ολιγώτερον βαθείας διαφοράς προς την σκηνήν του τοτεμικού δείννου... Η περίπτωση της αρχαιοτάτης ελληνικής τραγωδίας. Ομάς ατόμων, με κοινόν όνομα και κοινήν ενδυμασίαν περιβάλλει άλλο εκ των λόγων και των πράξεων του οποίου εξαρτώνται όλοι: είναι ο χορός και ο υποδυόμενος τον ήρωα. Μεταγενέστεροι εξέλιξεις ανεβίβασαν δεύτερον και τρίτον ηθοποιόν, δια να παραστήσουν πρόσωπα... Αλλ' ο βασικός χαρακτήρ του ήρωος και η σχέσις του προς τον χορόν έμειναν αμετάβλητοι. (Ο ήρωας) είχεν επισύρει επ' αυτού την καλουμένην τραγικήν ευθύνην... Ως επί το πλείστον συνίστατο εις την εξέγερσιν εναντίον θείας ή ανθρωπίνης εξουσίας και ο χορός συνώδευε τον ήρωα με τας εκδηλώσεις της συμπαιθείας του, προσεπάθει να τον συγκρατήσει, να τον νοουθήσει, να καθησυχάση και εθρήνηι δι' αυτόν... (Ο οποίος και) πρέπει να πάσχη, διότι είναι ο γενάρχης, ο ήρωας της μεγάλης παναρχαίας τραγωδίας... Η τραγική του ευθύνη είναι εκείνη που πρέπει να αναλάβη δια να ανακουφίση τον χορόν από το βάρος της".<sup>3</sup>

*Μπορούμε δηλαδή να υποθέσουμε ότι* "το θέατρο σαν τέχνη ξεκίνησε από τότε που ένας διάλογος άρχισε ύστερα από έναν διχασμό, όταν ο υποκριτής χωρίστηκε απ' την ομάδα των χορωδών. Ο διχασμός αυτός είχε σαν συνέπεια του μια μεταμόρφωση: εκείνη του υποκριτή σε θεατρικό πρόσωπο... Τότε ακριβώς εμφανίστηκε και το πρόσωπον, δηλαδή η θεατρική μάσκα. Ο υποκριτής ξεχωρίζοντας απ' τον χορό, βάζει μάσκα για να τον αντιμετωπίσει. Μ' αυτόν τον τρόπο, υποτίθεται πως είναι ή θέλει να φαίνεται διαφορετικός, δηλαδή μεταμορφώνεται σε θεατρικό πρόσωπο. Με τον όρο θεατρικό εννοούμε την πράξη που δημιουργεί μια διαφορά, με την οποία ένα είδος απελευθερώνεται απ' το οικοσύστημά του (τη φύση) και γίνεται άνθρωπος. Ενεργεί, ώστε να προκαλέσει την μεταμόρφωση της γενετικής μνήμης σε κοινωνική, ανοίγοντας έτσι το πέρασμα ανάμεσα σ' αυτό που ο άνθρωπος είναι και σ' αυτό που προσποιείται πως είναι".<sup>4</sup>

(1) H. D. Blume / "Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο", σελ. 94-104.

(2) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Α., σελ. 206-208.

(3) S. Freud / "Τοτέμ και ταμπού", σελ. 211-212.

(4) P. Περέλν - Κοντογιάννη / "Η μάσκα και το πρόσωπο", σελ. 17, 23.

## Γ. ΤΟ ΚΟΙΝΟ

θα ολοκληρώσουμε το κεφάλαιο με τη διερεύνηση του Αθηναϊκού κοινού, το οποίο συμμετείχε στη σχέση, κατά την κλασική περίοδο της αρχαίας Ελλάδας.

Και γιαυτό το κομμάτι θα ακολουθήσουμε την ίδια τακτική, αυτή της παράθεσης βιβλιογραφικών πεδίων σχετικών με το θέμα μας, ώστε να εντοπίσουμε, όμοια όπως κάναμε και για το θέατρο το μέγεθος του προβλήματος, μαζί με τις ικανές θεωρητικές προσπάθειες για την προσέγγισή του. Όταν, αργότερα, θα φτάσουμε στο σημείο να συγκεκριμενοποιήσουμε τη μελέτη μας πάνω στα ξεχωριστά δραματικά ή και κωμικά έργα που έχουμε επιλέξει, θα μας δοθεί η ευκαιρία να εκφράσουμε τη γνώμη μας επιλέγοντας από την ανθολόγηση αυτή, όποια στοιχεία κρίνουμε πιο κατάλληλα για να μας βοηθήσουν. Για την ώρα, εκείνο που πρέπει να συγκρατήσουμε είναι η ανάλογη θέση την οποία κάθε ένα από τα παρατιθέμενα αποσπάσματα υποστηρίζει, σε σχέση με τα υπόλοιπα, και η διάθεσή μας για μια γενική επισκόπηση του θέματος. Πάντως, όταν προχωρήσουμε στην ειδική για κάθε έργο ανάλυση, θα εντοπίζουμε το πραγματικό και ιδιαίτερο στάδιο στην εξέλιξη της σχέσης, όπως και τη μοναδική ιστορική-κοινωνική σύμπτωση που τη χαρακτηρίζει.

### Γ1. Η ΣΥΜΒΕΣΗ ΤΟΥ

Οι λίγες, και στο ζήτημα αυτό, πληροφορίες δεν μας επιτρέπουν να ξεφύγουμε από τον χώρο των υποθέσεων: "πολύ συχνά έχει αμφισβητηθεί η παρουσία γυναικών και παιδιών στο θέατρο. Διάφοροι υπαινιγμοί όμως των κωμικών φαίνεται ότι προϋποθέτουν και τις δύο μερίδες. Τουλάχιστον δεν πρέπει να υπήρχε νόμος που να απαγόρευε την είσοδό τους, όπως π.χ. συνέβαινε με τους Ολυμπιακούς αγώνες, που ήταν κλειστοί για τις γυναίκες. Είναι πολύ πιθανόν ότι το θέμα τελικά κρίνόταν από τον κάθε οικογενειάρχη. Είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι μερικά αστεία της κωμωδίας τα άκουσαν οι αριστοκράτισσες της Αθήνας. Αυτό όμως μπορεί να μην ισχύει για γυναίκες των χωρικών, που κατέφθαναν ομαδικά από τους δήμους για να παρακολουθήσουν τους αγώνες, ή και για τις ξένες οικογένειες που βρίσκονταν μόνιμα ή για λίγο στην Αθήνα.<sup>1</sup> Και βέβαια δεν γινόταν διάκριση πλουσίων και φτωχών, αφού από πολύ νωρίς το κράτος χορηγούσε στους άπορους πολίτες το αντίτιμο των εισιτηρίων (θεωρικών). Όπως έχει ήδη λεχθεί, το θέατρο δεν ήταν μια οποιαδήποτε ψυχαγωγία, αλλά μια ανανέωση επαφής με τις ηηγές".<sup>2</sup>

### Γ2. ΤΡΟΠΟΙ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ ΤΟΥ

Οι Αθηναίοι πολίτες είχαν την ευκαιρία να συμμετέχουν στη σχέση τους με το θέατρο κατά διάφορους τρόπους. Πρώτα πρώτα, ως απλοί θεατές: "οι παραστάσεις άρχιζαν το πρωί, λίγο μετά την ανατολή του ήλιου... Όσοι παρακολουθούσαν από την αρχή μέχρι το τέλος τα μεγάλα Διονύσια, έβλεπαν, χωρίς να μιλήσουμε για τους διθυράμβους, δέκα πέντε με δέκα επτά έργα σε τέσσερες μέρες... Το εισιτήριο στείχιζε δύο οβολούς (το ένα τρίτο μιας δραχμής)... Τις θέσεις στην πρώτη γραμμή τις κρατούσαν για τους ιερείς και τους άρχοντες καθώς και για τους Αθηναίους και τους ξένους που είχαν το προνόμιο της προεδρίας, δηλαδή να κάθονται στην πρώτη σειρά. Οι βουλευτές, οι έφηβοι, οι μέτοικοι είχαν ένα δικό τους τομέα στις κερκίδες του θεάτρου. Οι γυναίκες κάθονταν, καθώς φαίνεται στα πιο ψηλά σκαλοπάτια.

(1) πρβλ. ανάλογη άποψη, που μάλιστα καλύπτει και τους δούλους / H.C. Baldry / "Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 51.

(2) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 367.

Κάθε μια από τις δέκα φυλές είχε το δικό της χώρο. Αν και λάβαιναν αυτά τα προφυλακτικά μέτρα, το κοινό δεν τακτοποιόταν πάντα στο θέατρο, χωρίς αταξία και χωρίς οχλαγωγία, κι οι ραβδούχοι, που ήταν η αστυνομία του θεάτρου, έπρεπε τότε να επέμβη. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία, πως για συγκεντρώσεις που κρατούσαν τόσο πολύ χρόνο, οι Αθηναίοι αν και ήταν τόσο λιτοί, έπαιρναν μαζί τους κάτι για να φάνε και να πιούν στη θέση που κάθονταν. Καμιά φορά χορηγοί, που ήταν στρατηγοί, μοίραζαν στο κοινό γλυκά και κρασί".<sup>1</sup>

Οι αντιδράσεις του Κοινού, μέσα στο κλίμα γενικής ευφορίας ήτανε "αυθόρμητες - ανήσυχες. Με τις ισχύς τους ενθάρρυναν και επιδοκίμαζαν, με τα σφυρίγματα μπορούσαν να κατεβάζουν από τη σκηνή το ένα μετά το άλλο και τα τέσσερα έργα ενός τραγικού... (Πάντως), με τις αντιδράσεις αυτές συχνά επηρέαζαν τους κριτές".<sup>2</sup>

Ένας άλλος σημαντικός τρόπος συμμετοχής των (αρσενικών) Αθηναίων στη σχέση, και μάλιστα σε οργανική σύνδεση με την παράσταση, όχι με την ιδιότητα του απλού θεατή, αλλά του συντελεστή, του ενεργού συμμετοχού, ήτανε η χρησιμοποίησή τους ως μέλη του Χορού. Πραγματικά, "όσο μπορούμε να ξέρουμε στον 5ο αιώνα και στον επόμενο αιώνα, για την επάνδρωση των χορών χρησιμοποιούνταν ερασιτέχνες. Αν αριθμήσουμε όλους εκείνους που έπαιρναν μέρος στους είκοσι διθυράμβους και στα δεκαεπτά δράματα σε μια εορτή Διονυσίων, δεν πρέπει να ήταν σπάνιες οι φορές που το σύνολο θα ξεπερνούσε τους 1000... Πάμπολλες ήταν κάθε φορά οι οικογένειες που αντιπροσωπεύονταν με κάποιον τρόπο στους δραματικούς αγώνες... Η προετοιμασία των έργων μπορούσε να γίνει κοινή υπόθεση, που απασχολούσε ή ερέθιζε το κοινό πολύ καιρό νωρίτερα από τη μεγάλη εορτή...".<sup>3</sup>

### Γ3. ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΤΟΥ

Τα στοιχεία που το Κοινό είχε στη διάθεσή του, ώστε εκτιμώντας τα να αποφασίσει αν θα συμμετέχει ή όχι στη σχέση, φαίνονται αρκετά. Συγκεκριμένα, και εδώ εξαιρούμε την ανάγκη του για ηδονή, "έτσι και αλλιώς μπορούσε να πληροφορηθεί και επίσημα για το περιεχόμενο των αγώνων με τον λεγόμενο προάγωνα, την προκαταρκτική εκδήλωση κατά την οποία ο κάθε ποιητής παρουσίαζε τα έργα, τον χορηγό, τους υποκριτές και τα μέλη των χορών του".<sup>4</sup> Επομένως, γνώριζε από πριν ό,τι επρόκειτο να παρακολουθήσει, και μάλιστα, το γνώριζε καλά. Η φήμη για την ικανότητα ή τη διάθεση των συντελεστών της παράστασης ήτανε εκτεταμένη, αφού, πιθανότατα, τα ονόματά τους θα κυκλοφορούσαν από στόμα σε στόμα, όπως οι προβλέψεις για τα αποτελέσματα των Αγώνων θα έδιναν και θα έπαιρναν. Οι συζητήσεις γύρω από τα κοινά θέματα, και αναμφίβολα οι δραματικοί αγώνες αποτελούσαν τέτοιο θέμα, ήτανε κάτι συνηθισμένο στη (δημοκρατική) αρχαία Αθήνα, όπου "η αγορά εθεωρείτο ιερός χώρος και οποιοσδήποτε πολίτης είχε στερηθεί τα πολιτικά του δικαιώματα μπορούσε να αποκλειστεί από αυτήν. Γι' αυτόν το λόγο τα όριά της χαράσσονταν με μεγάλη προσοχή".<sup>5</sup>

Με τον τρόπο όμως αυτό, το Αθηναϊκό κοινό διαμόρφωνε τη γνώμη του σχετικά με την (επερχόμενη) παράσταση, γνώμη που του δινόταν η ευκαιρία να εκφράσει, μια και ένα μέρος του εκτελούσε χρέη κριτή σ' αυτήν· και περισσότερο, όπως τα έργα που διαγωνιζόντουσαν εμιμούντο (κατά τον Αριστοτέλη) ανθρώπους να δρουν, δηλαδή όντα κοινωνικά, σε τελευταία ανάλυση το ίδιο το Κοινό, η γνώμη (και η έμπρακτη αντίδραση, πολλές φορές) του Κοινού, ενέχει στάση κριτική όχι μονάχα απέναντι

(1) R. Flaceliere / "Ο Δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων", σελ. 254.

(2) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 367.

(3) όπως (2), σελ. 365.

(4) όπως (2), σελ. 366.

(5) L. Hardwick / "Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Αθήνας", σελ. 117.



στην παράσταση, μα και απέναντι στις προβαλλόμενες κοινωνικές αξίες, σε κάθε ζω-  
τικό κρίκο της σύνδεσής του με τον Χώρο και τον Χρόνο. Μόνο αν το δεχθούμε έτσι  
μπορούμε να καταλάβουμε το μέγεθος της αντίδρασης του Κοινού, όταν παρακολουθών-  
τας το "Μιλήτου άλωσις", τραγωδία του Φρύνιχου (περίπου 490 π.Χ.), "συγκλονίστη-  
κε τόσο, ώστε ξέσπασε σε κλάματα, με αποτέλεσμα να τιμωρηθεί ο ποιητής με πολύ  
βαρύ πρόστιμο, επειδή θύμισε οικεία κακά -ίσως όχι μόνο τη συμφορά των Μιλησίων,  
αλλά και την απροθυμία των Αθηναίων να ανταποκριθούν αποτελεσματικά στις εκκλή-  
σεις τους".<sup>1</sup>

Από την άλλη πλευρά, όπως ο ποιητής για να δημιουργήσει το Δράμα του αντλού-  
σε στοιχεία από τον Κοινωνικό χώρο, μίλαγε, μέσα από το έργο του, όχι μόνο προς  
τους Αθηναίους, αλλά και για τους Αθηναίους. Και αναφερόταν σε γεγονότα σύγχρο-  
να, κοινού ενδιαφέροντος. Συνήθως επέλεγε τον μύθο ή συνέθετε με τέτοιο τρόπο τα  
μυθολογικά δεδομένα τα γνωστά στο Κοινό του, ώστε να συγκαλύψει με αυτά ό,τι ή-  
θελε να πει. Έβαζε τους "ήρωές του να ζουν άλλοτε στο μακρινό παρελθόν του μύθου  
και ξανά (στην ίδια παράσταση) να συμπεριφέρονται σαν απλοί αστοί της Αθήνας".<sup>2</sup>

Το Κοινό καταλάβαινε τη διαμόρφωση του μυθικού στοιχείου από τον ποιητή, α-  
φού βίωνε τις ίδιες με αυτόν ιστορικές-κοινωνικές πραγματικότητες. συνέδεε τον  
θεατρικό λόγο με τον Χωροχρόνο, ο οποίος διαμόρφωνε τόσο τον λόγο αυτό, όσο και  
το ίδιο το Κοινό. θεωρούσε τις προτεινόμενες από τον ποιητή συμπεριφορές ως προ-  
τάσεις για να αντιμετωπιστεί η υπαρκτή ανάγκη. Αυτά έκρινε το Κοινό, απέναντι σ'  
αυτά αντιδρούσε θετικά ή αρνητικά. Αυτή του την κρίση φοβήθηκε ο Κίμων όταν, το  
468 π.Χ., φρόντισε να την παρακάμψει και: "έβαλε τους φίλους και τους οπαδούς  
του και δημιούργησαν φασαρίες, την ώρα που θα κρίνονταν οι τριλογίες των (δύο)  
ποιητών, και οχλοκρατικές εκδηλώσεις εναντίον του Αισχύλου και υπέρ του Σοφοκλή.  
Μ' αυτόν τον τρόπο ανάγκασε τον Επώνυμο Αρχонта της χρονιάς Αφεψίωνα... να πάρει  
μιαν απόφαση πρωτοφανή κι ανορθόδοξη σε σχέση με το τυπικό των δραματικών αγώ-  
νων. Ανέθεσε δηλαδή ο Αφεψίωνας την κρίση των διαγωνιζόμενων τραγικών ποιητών  
στον Κίμωνα και τους άλλους εννιά στρατηγούς που είχαν τότε γυρίσει, νικητές και  
τροπαιούχοι απ' την εκστρατεία της Θράκης. Κι αυτοί... έδωσαν φυσικά τα πρωτεία  
στον Σοφοκλή".<sup>3</sup>

(1) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 355.

(2) P. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 112.

(3) T. Σούρας / "Αρχαίο δράμα και πολιτικό θέατρο", σελ. 41-42.

## Η ΣΥΝΕΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΠΕΡΣΕΣ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

### Α. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Ήταν το 472 π.Χ., στην Αθήνα, που παραστήθηκε για πρώτη φορά η τραγωδία του Αισχύλου: "Πέρσες". Πρόκειται για το γεγονός, το οποίο έμελλε να οριοθετήσει την απαρχή της σχέσης θέατρο - Κοινό, και τούτο γιατί η τραγωδία αυτή έτυχε να βρίσκεται στην κορυφή της χρονολογικής σειράς από τα τριάντα δύο (ή τριάντα τρία) δράματα-δείγματα γραφής, που οι τρεις Τραγικοί της αρχαίας Ελλάδας κληροδότησαν στην ανθρωπότητα. Και λέω έτυχε, γιατί "οι γνώσεις μας σε όλους τους τομείς είναι ελλιπείς και συμπτωματικές... Η παράδοση των κειμένων υπαγορεύτηκε από τις εκπαιδευτικές ανάγκες· ο αριθμός επτά υποδηλώνει μια επιλογή κορυφαίων έργων που συνοδεύτηκαν από σχετικό σχολιασμό. Χάρη σε μια ευτυχή συγκυρία, στην περίπτωση του Ευριπίδη σώθηκε επιπλέον ένα τμήμα μιας συνολικής έκδοσης με αλφαβητική κατάταξη των τίτλων".<sup>1</sup>

Αρχικά, μία υπόθεση ήθελε ως το αρχαιότερο κείμενο του Ευρωπαϊκού θεάτρου τις "Ίκέτιδες" του Αισχύλου. Το βασικό της επιχείρημα στηριζόταν στα χορικά μέλη του έργου· κύρια, στην έκτασή τους, στον λυρισμό και στον πρωταγωνιστικό τους ρόλο. Όμως, "το 1952 δημοσιεύτηκε ένα απόσπασμα από πάπυρο της Οξυρρύγχου που, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, έχει την απώτερη καταγωγή του στις διδασκαλίες, δηλαδή τους επίσημους καταλόγους των δραματικών αγώνων στην Αθήνα",<sup>2</sup> και που μας υποχρεώνει να επανατοποθετήσουμε τις "Ίκέτιδες" χρονολογικά στο 463 π.Χ., δηλαδή τρίτες στη σειρά, μετά τους "Πέρσες" και τους "Έπτά επί Θήβας".

### Α1. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Θεωρείται παράδοξος, αν μη τι άλλο, ο τρόπος που ο Αισχύλος διάλεξε για να επενδύσει τα νοήματα που προσδοκούσε να μεταδώσει στο Αθηναϊκό κοινό, με τους "Πέρσες". Και τούτο, γιατί έφτιαξε "ένα δράμα μοναδικό στα χρονικά της ελληνικής σκηνής, αφού έχει θέμα σύγχρονο του... Τοποθετήθηκε στα μακρινά Σούσα κι έτσι απ' τους σύγχρονους της τους θεατές τη χωρίζει (την τραγωδία αυτή) τοπική απόσταση κι αν μη τη χωρίζει απόσταση χρονική. Είναι πλούσια σε ηχηρά ονόματα περσικά κι αυτό της δίνει κατ'επί το παράξενο, το ασυνήθιστο. Παρουσιάζει ένα χορό από γέροντες προεστούς Πέρσες σε εποχή λίγο υστερότερη από τη ναυμαχία της Σαλαμίνα... Η Ατοσσα, η βασίλομνα, παίρνει μέρος στην κουβέντα κι αυτό δίνει στο συγγραφέα την ευκαιρία να πει τί είν' η Αθήνα και τί διαφεντεύει... Η τραγική ιδέα (είναι) πως τη συφορά που βρήκε την Περσία την έφερε η ύβρις, η περηφάνια η ακατάδεκτη κι η φιλοδοξία η υπέρμετρη... Το μοιρολόι που τραγουδάει ο βασιλιάς αυτός (ο κουρελιασμένος Ξέρξης) με το χορό μαζί για την συντριβή του, τον θρίαμβο του εχθρού... Οι Πέρσες είναι δράμα στατικό απ' την άποψη ότι δεν έχει δράση κι ότι στα πρόσωπα που ηθογραφούνται καμιά σύγκρουση δε φαίνεται να υπάρχει".<sup>3</sup> Αυτή, όμως, η παραδοξότητα χαρακτηρίζει τον τρόπο της δικής μας σκέψης μάλλον, παρά τον

(1) H. D. Blume / "Εισαγωγή στα αρχαία θέατρα", σελ. 19.

(2) H. D. F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 2.

(3) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", τόμος 1ος, σελ. 32-37.

χαρακτήρα του δράματος. Εμείς είμαστε που έχουμε συνθήσει, ταυτίσει θα έλεγα, την Κλασική τραγωδία με το μυθολογικό υπόβαθρο. Προφανώς, για τον Αισχύλο και για την εποχή του τα πράγματα ήτανε διαφορετικά. Θα το διαπιστώσουμε αμέσως μόλις εξετάσουμε ό,τι προϋπήρξε και καθόρισε τη σχέση, πριν από τους "Πέρσες".

## Α2. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Είναι ελάχιστα, θα το πούμε ξανά, τα βέβαια στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας όταν μελετάμε το Κλασικό θέατρο. Μάλιστα, όσο περισσότερο υποχωρούμε μέσα στην αρχαιότητα, τόσο οι προφερόμενες ενδείξεις -γιατί μόνο για ενδείξεις και για υποθέσεις μπορούμε να μιλάμε- λιγοστεύουνε ακόμα πιο πολύ. Παρ' όλα αυτά, έχουμε υποχρέωση να στηριχτούμε σε ό,τι διαθέτουμε, να το επεξεργαστούμε, και να προσπαθήσουμε να δομήσουμε μία αληθοφανή αλληλουχία καταστάσεων, που υποθετικά έχουν υπάρξει, ώστε να προσεγγίσουμε τη σχέση την οποία μελετάμε. Έτσι, οι πιθανές αποκλίσεις από το πραγματικό, που αναμφίβολα θα υπάρξουν, δε θα εκκινούν από αμέλεια ή ανεπάρκεια της εξέτασής μας μάλλον, αλλά θα εφορμούν από τη συγκυρία, το κακό παιχνίδι της τύχης, που μας μεταβίβασε αυτές, και μόνο αυτές, τις λειψές πληροφορίες.

Έτσι, προχωρώντας μέσα στον χρόνο, πίσω από την παράσταση των "Περσών", του πρώτου δηλαδή (σωζόμενου) ολόκληρου δράματος, τα στοιχεία που θα συναντήσουμε θα είναι αποσπασματικά, και (συχνά) οι πηγές που θα μας πληροφορούνε για αυτά θα είναι αμφισβητούμενης εγκυρότητας ή και αλληλοσυγκρουόμενες.

"Από τους πρώτους σκιώδεις πρωτοπόρους του είδους (της Τραγωδίας) γύρω στο 520 π.Χ. βρα ο Χοιρίλος... Πολύ πιο γνωστή και ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Φρυνίχου... Δύο, τουλάχιστον, φορές ο Φρυνίχος άντλησε το θέμα των τραγωδιών του όχι από το χώρο του μύθου αλλά από την άμεση πραγματικότητα, γράφοντας ιστορικά δράματα. Είναι ενδεικτικό ότι και οι δύο παρεκκλίσεις του αναφέρονται στους Μηδικούς πολέμους",<sup>1</sup>

Βλέπουμε επομένως ότι υπήρχε προηγούμενη από τους "Πέρσες" εμπειρία παράστασης Ιστορικού δράματος για την Αθηναϊκή σκηνή, εμπειρία από την οποία, ίσως, ο Αισχύλος εμπνεύσθηκε.

Μιλήσαμε πιο πάνω για τη "Μιλήτου άλωσις" και τις αντιδράσεις που προκάλεσε. Το δεύτερο Ιστορικό δράμα του Φρυνίχου, οι "Φοίνισσες", διδάχθηκαν "το 476 π.Χ., μάλιστα με χορηγό τον θεμιστοκλή, και σε θέμα του είχε το πρότυπο για τους "Πέρσες". Ένα στοιχείο που έμμεσα διαπιστώνουμε σχετικά με αυτό το έργο, είναι πολύ διδακτικός ο ποιητής χρησιμοποίησε δύο χορούς, ένα με γυναίκες από τη Φοινίκη κι ένα, δευτερεύοντα, με παρέδρους του βασιλικού θρόνου. Τόσο αυτή η λεπτομέρεια όσο και το είδος μερικών αποσπασμάτων του Φρυνίχου δίνουν την εντύπωση ότι στις τραγωδίες του κυριαρχούσε το λυρικό στοιχείο, εκπροσωπούμενο από τον χορό".<sup>2</sup>

Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο να επαναλάβουμε το επιχείρημα για τη σπουδαιότητα των χορικών κομματιών που ώθησε τους μελετητές να πιστέψουμε ότι οι "Ικέτιδες" υπήρξαν η αρχαιότερη τραγωδία. Θα μπορούσαμε μάλιστα να κάνουμε μία υπόθεση: πως πραγματικά, οι "Ικέτιδες" προηγήθηκαν όλων των άλλων έργων που σώθηκαν και φτάσανε ως τις μέρες μας. Μόνο που προηγήθηκαν ως προς τη συγγραφή τους και όχι ως προς την παράσταση. "Για λόγους που δεν ξέρουμε, δε διδάζε τότε (όταν το έγραψε - το 500 με 495 π.Χ.) ο ποιητής το έργο του αυτό, κι ούτε και στα κατοπινά χρόνια, μιας κ' η τεχνική του είχε πια με τον καιρό ξεπεραστεί απ' τους νεωτερισμούς και τις βελτιώσεις που είχαν στο μεταξύ γίνει, απ' τον ίδιο κι απ' το Σοφοκλή, γενικά στην τραγωδία. Πιστεύω πως ούτε κι αργότερα θα είχε σκοπό ο Αισχύλος, να παρουσιάσει το έργο - ως το 463 που υπολογίζω ότι τ' ανέβασε στην

(1) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 355.

αθηναϊκή σκηνή, βιαστικά ξαναδουλεμένο - αν δε μεσολαβούσαν ορισμένα γεγονότα, πολιτικά κυρίως".<sup>1</sup>

### **Α3. ΠΡΟΣΒΕΤΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ**

Χορηγός των "Περσών" ήτανε ο Περικλής από το γένος των Αλκμαιωνίδων, "ο μελλοντικός αρχηγός της αθηναϊκής δημοκρατίας. Την εποχή εκείνη, ο Περικλής ήταν πολύ νέος, όχι πιο πολύ από είκοσι χρόνων, και υποστηρικτής του Κίμωνα, που οι ναυτικές του επιχειρήσεις στην Ιωνία έθεταν τις βάσεις της αθηναϊκής αυτοκρατορίας. (Ακόμα) οι "Πέρσες" ήταν η δεύτερη τραγωδία σε μια τετραλογία που σ' αυτήν η πρώτη ήταν ο "Φινεύς" και η τρίτη ο "Γλαύκος Ποτνιεύς", ακολουθούμενη από ένα σατυρικό δράμα που ονομαζόταν "Προμηθεύς Πυρκαεύς". Οι τίτλοι τούτοι δείχνουν ότι, είτε υπήρχε, είτε όχι κάποια ομογένεια στην πραγμάτευση, δεν υπήρχε συνέχεια στο μύθο...<sup>2</sup> Το κακό βρίσκεται στο πως ο δραματουργός διάλεξε θέμα που η λύση του αναγκαστικά είναι ανεποικοδομητική. Για να ξεπεράσει τούτο το μειονέκτημα απευθύνθηκε επίμονα στα εθνικιστικά αισθήματα του ακροατηρίου του και σε τούτο ολοφάνερα πέτυχε, γιατί κέρδισε το βραβείο".<sup>3</sup>

### **Β. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**

Μόλις οκτώ χρόνια είχανε περάσει, όταν παραστήθηκαν οι "Πέρσες" μπροστά στο Αθηναϊκό κοινό, από τη ναυμαχία της Σαλαμίνας (480 π.Χ.), και επτά από τη μάχη των Πλαταιών, τις δύο, δηλαδή, πολεμικές επιχειρήσεις που αποτελέσανε το ορόσημο για τη μετέπειτα ανάπτυξη της Αθήνας. Πραγματικά, "οι νίκες στη Σαλαμίνα και στις Πλαταιές έθεσαν αποφασιστικό τέρμα στην προσπάθεια του Ξέρξη να υποδουλώσει την Ελλάδα. Με τις νίκες αυτές ο αμυντικός πόλεμος τελείωσε. Ο πόλεμος όμως με τους Πέρσες θα διαρκέσει ακόμη μια γενεά, ως το 449 π.Χ., οπότε θα τελειώσει και ο επιθετικός πόλεμος των Ελλήνων εναντίον των Περσών. Στους απελευθερωτικούς αυτούς πολέμους δεν διακυβευόταν μόνο η υλική ύπαρξη των Ελλήνων, αλλά -και αυτό είναι το σημαντικώτερο από την άποψη της παγκόσμιας ιστορίας- η ελευθερία, το υπέρτατο αγαθό, αυτό που δημιούργησαν οι αρχαίοι Έλληνες και το κληροδότησαν στην ανθρωπότητα και ιδιαίτερα στον δυτικό πολιτισμό. Οι νίκες στην Ανατολή και στη Δύση έδωσαν στους Έλληνες συνείδηση της ενότητός τους, της δυνάμεώς τους, και τους γέμισαν με αίσθημα εθνικής υπερηφάνειας: η Σαλαμίνα, οι Πλαταιές και η Ίμερα απέδειξαν την ανωτερότητα των Ελλήνων... Η πολιτική και πολιτιστική παρακμή της Ιωνίας, τον 6ο αιώνα π.Χ. κάτω από την περσική κυριαρχία, επιβεβαιώνει την υπόθεση (ότι) όπως στην Ιωνία, έτσι και στη μητροπολιτική Ελλάδα οι Πέρσες σατράπες θα είχαν ενισχύσει (αν νικούσαν) τα ετοιμόρροπα αριστοκρατικά καθεστώτα ή θα είχαν επιβάλει τυραννίδες. Έτσι, η ποίηση, η τέχνη, η ιστορία και η φιλοσοφία, ο Παρθενών και τα δημοκρατικά ιδεώδη που εκφράζονται στον Επιτάφιο του Περικλέους δεν θα μπορούσαν να δημιουργηθούν, γιατί είναι τυπικά επιτεύγματα μιας ελεύθερης κοινωνίας... Ειδικότερα για την Ελλάδα, το μεγαλύτερο αποτέλεσμα των αγώνων για την ελευθερία υπήρξε ότι για πρώτη φορά στην ιστορική εποχή οι Έλληνες επεχείρησαν ένα κοινό έργο, στο οποίο βρήκε την εκφρασή της η ενότης και η εθνική τους συνείδηση".<sup>4</sup>

(1) Τ. Γούρας / "Αρχαίο δράμα και πολιτικό θέατρο", σελ. 107.

(2) Αντίθεση υποψία εκφράζει ο G. Murray, πρβλ.: "Αισχύλος", σελ. 101.

(3) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 135.

(4) Χρ. Πελεκίδης / "Οι μεγάλοι εθνικοί πόλεμοι" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 356-357.

Αυτή η ιστορικά καθορισμένη χωροχρονική στιγμή, καταλαβαίνουμε, και σύμφωνα με ό,τι έως τώρα υποστηρίξαμε, πως αποδέσμευσε συλλογικές-κοινωνικοπολιτικές δυνάμεις που ώθησαν την Αθηναϊκή "πόλιν" σε πρωτόγνωρες (όσο και αναγκαίες) κατευθύνσεις.

## **Β1. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ**

Γενικά, στον Ελληνικό χώρο, κατά το τέλος της αρχαϊκής εποχής, "η άνοδος των ευγενών ως οικονομικού και πολιτικού παράγοντος εξακολούθησε και επεξετάθηκε. Στο οικονομικό επίπεδο οι ευγενείς ωφελήθηκαν περισσότερο από κάθε άλλη ελληνική τάξη από την ανάπτυξη του εμπορίου και της βιοτεχνίας και συγχρόνως άντλησαν κέρδη από τις ασθενέστερες τάξεις, και μάλιστα από τους χωρικούς. Απέναντι στην εμπορική δραστηριότητα οι ευγενείς υιοθέτησαν ποικίλες στάσεις. Σε πολλές κοινότητες έγινε σαφέστερη η αποστροφή τους για το εμπόριο και η περιφρόνησή τους για τους εμπόρους. Αλλά τούτο δεν εμπόδιζε μέλη της αριστοκρατίας να καταγίνονται ευκαιριακά με εμπορικές επιχειρήσεις, συνδυάζοντας το ωφέλιμο με την ικανοποίηση των αγωνιστικών ενστίκτων και ιδανικών που καλλιεργούσε η αγωγή τους. Συστηματικοί έμποροι έγιναν οι ευγενείς όπου δεν είχαν επαρκείς πόρους από αγροτικά περιουσιακά στοιχεία και δεν μπόρεσαν ή δεν θέλησαν να μεταναστεύσουν σε αποικία".<sup>1</sup>

Ποια, όμως, υπήρξε η συνοχή αυτής της κοινωνίας, και ποια διαπιστώνεται να ήταν η συμπεριφορά της άρχουσας (κατά Γένος και Οικονομία) τάξης έναντι των λοιπών -Αθηναίων ή μη- συγκοινωνών;

"Ως προς τη συμπεριφορά των ευγενών έναντι στις ασθενέστερες κοινωνικές τάξεις διαπιστώνεται μια επιδείνωση... Εφ' όσον δεν υπήρχε γραπτό δίκαιο και οι άρχοντες κυβερνούσαν και δίκασαν όχι κατά γράμματα, αλλά αυτογνώμονες, όπως λέγει ο Αριστοτέλης, υπήρχαν περιθώρια για αποφάσεις, που απομακρύνονταν από τα πλαίσια των θεσμών. Για να αποφευχθούν αυτές οι καταχρήσεις, διατυπώθηκε σε πολλές πόλεις το αίτημα να καταγραφούν οι νόμοι. Αλλά και όταν έγινε τούτο, δεν σταμάτησαν οι άδικες δικαστικές αποφάσεις. Στην Αθήνα συγκεκριμένα, μετά τη νομοθεσία του Δράκοντος, πουλήθηκαν πολλοί Αθηναίοι ως δούλοι εκδίκως, δηλαδή παράνομα, όπως καταγγέλει ο Σόλων".<sup>1</sup>

Και ειδικεύοντας την αναφορά μας στην πολιτική κατάσταση: "οι ευγενείς από τη μια μείωσαν ή και κατέργησαν του βασιλείς- από την άλλη περιώρισαν τον κύκλο των ενεργών πολιτών στην τάξη τους ή και σε ένα τμήμα της... Κάτω από αριστοκρατικά καθεστώτα οι ευγενείς χωρίσθηκαν σε μερίδες, που ανταγωνίζονταν για την κατάληψη της εξουσίας. Πυρήνες των μερίδων ήταν οι εταιρείες, ομάδες ευγενών στενά συνδεδεμένων, που συχνά δρούσαν δυναμικά ή κατέφευγαν σε συνωμοτική δράση (η λέξη συνωμοσία μαρτυρείται από αυτή την εποχή)... Ουσιαστικό στοιχείο της αριστοκρατικής ιδεολογίας ήταν ο συναγωνισμός μεταξύ των "αγαθών" για την ανάδειξη του "αρίστου".<sup>1</sup>

Όσο για την (καθημερινή) τους συμπεριφορά, τον τρόπο ζωής που ακολουθούσαν: "πλούσιοι και σχολάζοντες, οι ευγενείς επιδίδονται στην πολυτέλεια και την τρυφή. Ο Βουκυλίδης αναφέρει ότι από πολύ νωρίς, και περίπου ως τα μέσα του Ε' αιώνα π.Χ., οι Αθηναίοι ευγενείς "διά τὸ ἀβροβλαίτον" φορούσαν λινούς χιτῶνες και στερέωναν τον "κρωβύλον" (κότσο), που σχημάτιζαν με την πλούσια κόμη τους, "χρυσῶν τεττιγῶν ἐνέρσει" (τέττιγες ονομάζονταν τα ειδικά κοσμήματα για τον καλλωπισμό της κεφαλής). Ο Βακχυλίδης (6ος αι. π.Χ.) δίνει στους Αθηναίους την επίκληση "τῶν ἀβροβίων Ἴωνων". Και ο Κρατίνος (5ος αι. π.Χ.) αναφέρει ότι οι παλαιοὶ Ἀθηναῖοι κυκλοφορούσαν με ἄνθος στο αὐτί και μῆλο στο χέρι".<sup>1</sup>

(1) Ν. Σακελλαρίου / "Η ακμή του αρχαϊκού Ελληνισμού" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 208-270.

Ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες για την τη μεταβολή υπήρξε η εξέλιξη στον τρόπο διεξαγωγής του πολέμου: "τον Ζ' αιώνα π.Χ. επήλθαν σοβαρές αλλαγές στον οπλισμό, στην τακτική των μαχών και στο ρόλο που διεδραμάτιζαν σε αυτές οι ευγενείς και οι μη ευγενείς. Οι αλλαγές πραγματοποιήθηκαν στη Σπάρτη, την Κόρινθο, την Αττική... (Οι συνέπειες αυτών των αλλαγών υπήρξαν σοβαρές). Η νέα τακτική ακρήστευσε τις ατομικές μαχητικές ικανότητες και την ψυχολογική προετοιμασία που αποκτούσαν οι ευγενείς. Η άσκηση που χρειαζόταν ήταν προσιτή και σε στρατιώτες προερχόμενους και από άλλες κοινωνικές τάξεις. Οι ευγενείς ανέλαβαν άλλο ρόλο. Επειδή έτρεφαν άλογα και ασκούσαν στην ιππασία, υπηρετούσαν σε τμήματα ιππικού. Αλλά τα περισσότερα ελληνικά κράτη είχαν ολιγάριθμο ιππικό και το έδαφος σπάνια προσφερόταν σε ιππομαχίες. Οι μάχες κρίνονταν από τη φάλαγγα· το ιππικό ανελάμβανε δευτερεύουσες αποστολές".<sup>1</sup>

Επλήγησαν κύρια οι ευγενείς από την αντιστροφή των ρόλων. Έτσι μειώθηκε ο αριθμός τους σε πολλές πόλεις. Παρ' όλ' αυτά, εξακολούθησε η τάξη των ευγενών, αδιάφορα από τον αριθμό των μελών της, να καθορίζει την πολιτική ιδεολογία και την πρακτική εκείνης της εποχής.

Όμως, ταυτόχρονα, μία νέα τάξη πολιτών έκανε εμφανή την παρουσία της. Επρόκειτο για τους εύπορους γεωργούς ή τους επιχειρηματίες και τους επαγγελματίες, οι οποίοι είχαν τη δυνατότητα να αγοράζουν τον απαραίτητο για να στρατευτούν οπλισμό· αφού υπολογιζόταν ως ατομική ιδιοκτησία, αλλά και ικανότητα, η κατοχή όπλων, συνεπώς η δυνατότητα συμμετοχής στον πόλεμο—σε αντίθετη περίπτωση, όσοι αδυνατούσαν να αποκτήσουν όπλα ή δεν στρατεύονταν ή υπηρετούσαν ως "ψιλοί".

Πάντως, σύντομα, αυτή η νέα τάξη, αποκτώντας συνείδηση της προσφοράς προς την "Πόλιν", άρχισε να αξιώνει συμμετοχή στα κοινά, δηλαδή να απαιτεί μίαν πολιτική εξίσωση με την (άρχουσα) τάξη των ευγενών.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, λίγο πολύ, κινήθηκαν τα κοινωνικοπολιτικά πράγματα της Ελλάδας, περί το τέλος του 6ου αι. π.Χ., την εποχή περίπου που ο περσικός επεκτατισμός οδηγεί τον Δαρείο να διαβεί τον Βόσπορο (513; π.Χ.).

Ειδικά σε ό,τι αφορά την Αθήνα, στην ίδια αυτή χρονική περίοδο, έλαβαν χώρα κάποια ιδιαίτερα γεγονότα, τα οποία, φυσικά, επηρέασαν στη διαμόρφωση της επερχόμενης κλασικής εποχής.

Θα αναφερθούμε τώρα στους πολιτικούς ηγέτες της περιόδου, με τη σημασία των φορέων ικανότητας—εξουσίας προς διαμόρφωση (της γενόμενης) Συλλογικής συνείδησης. Δηλαδή, ως κάποιους κοινωνούς που μπορούν να προτείνουν—δυνατότητα που παρέχεται σε ξεχωριστά άτομα—ένα ιδιότυπο "διάβασμα" της χωροχρονικής προβολής—πραγματικότητας, και έτσι να απαιτήσουν να πείσουν—συγχρονίσουν τους υπόλοιπους κοινωνούς προς την ιδιότυπη κατεύθυνση αυτή.

Ο Αριστοτέλης αναλύοντας τα ίδια αυτά γεγονότα, μάλιστα σε χρόνο υστερότερο, τότε που οι συνέπειες ήδη είχαν αποσαφηνιστεί, αναφέρει: "πρώτα θα πω το εξής. Οτι στην Αθήνα είναι δικαιο οι φτωχοί και ο λαός να έχουν περισσότερη εξουσία από τους ευπατρίδες και τους πλούσιους και τούτο επειδή ο λαός είναι εκείνος που επανδρώνει τον στόλο και εξασφαλίζει στην πολιτεία την δύναμή της. Οι κυβερνήτες, οι κελευστές, οι πεντηκόνταρχοι, οι αξιωματικοί της πλώρης καθώς και οι ναυπηγοί, είναι εκείνοι που δίνουν στην πολιτεία την δύναμή της πολύ περισσότερο από τους πολίτες. Αφού, λοιπόν, έτσι έχουν τα πράγματα δικαιο είναι να μπορούν, όλοι να παίρνουν ένα λειτούργημα είτε με κλήρο είτε με εκλογή, και να μπορεί, όποιος, από τους πολίτες θέλει, να πάρει τον λόγο στην εκκλησία του δήμου".<sup>2</sup>

Επομένως, συγχρονισμένες με τις εξελίξεις αυτές, δύο τάσεις εμφανίστηκαν να επηρεάζουν κάθε τομέα της κοινωνικοπολιτικής ζωής της Αθηναϊκής "πόλεως".

(1) Ν. Σακελλάρειου / "Η ακμή του αρχαϊκού Ελληνισμού" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 208-270.

(2) Αριστοτέλης / "Γέρο-ολιγαρχικός", 2.

Ως προς τα ιστορικά γεγονότα, αυτά που επηρέαζαν τη διαμορφούμενη Συλλογική συνείδηση: "με το θάνατο του Πεισιστράτου, οι αντιτυραννικές διαθέσεις αναζωογονήθηκαν. Ο Ιππίας προκάλεσε την εκλογή του ως επωνύμου άρχοντος για το έτος 526-525 π.Χ., ώστε να αποκτήσει έναν τίτλο νομιμοφανείας, και έκαμε άνοιγμα προς τις παλαιές αριστοκρατικές οικογένειες που είχαν αντιπολιτευθεί τον πατέρα του, ευνοώντας την εκλογή εκπροσώπων τους επίσης ως επωνύμων αρχόντων... Αλλά η περίοδος της συνεργασίας ήταν σύντομη... Μετά το 524 π.Χ. οι Πεισιστρατίδες επανήλθαν στην πολιτική του πατέρα τους: φρόντιζαν ώστε οι αρχές να περιέρχονται σε συγγενείς και πιστούς οπαδούς... Το καθεστώς άρχισε να εξασθενή από το 514 π.Χ. Ο Ιππάρχος δολοφονήθηκε από τον Αρμόδιο και τον Αριστογείτονα, για λόγους καθαρά προσωπικούς. Οι αντιτυραννικοί, αδιαφορώντας για τα κίνητρα, ηρωοποίησαν τους δράστες. (Ο Ιππίας) επέβαλε θανατικές ποινές και εξορίες, έγινε τραχύς, αύξησε τον αριθμό των μισθοφόρων και επέτεινε τα μέτρα ασφαλείας. Τον ίδιο χρόνο οι Πέρσες κατέλαμβαναν το Σίγειο, όπου τυράννευε ο ετεροθαλής αδελφός του Ηγησίστρατος, και τον επόμενο επεξέτειναν την επικυριαρχία τους ως και τη Μακεδονία... Σε τούτο το σημείο είχαν φθάσει τα πράγματα, όταν επενέβησαν εναντίον του Ιππία οι Σπαρτιάτες... Ο σπαρτιατικός στρατός και πολίτες Αθηναίοι απέκλεισαν τον Ιππία και τους μισθοφόρους του στην Ακρόπολη, η οποία ήταν καλά εφωδιασμένη. Η πολιτορκία παρατάθηκε και ο Κλεομένης σκεπτόταν να αποχωρήσει, όταν ο Ιππίας, που δεν ήξερε την απογοήτευση των πολιτορκητών του και φοβόταν ότι θα αντιμετώπιζε μακρό και επίμονο αποκλεισμό, επεχείρησε να στείλει κρυφά έξω από τη χώρα τα νεώτερα μέλη της οικογενείας του. Αυτά όμως αιχμαλωτίστηκαν και απετέλεσαν, στα χέρια του Κλεομένη και των φιλελευθέρων Αθηναίων, όπλο που ανάγκασε τον Ιππία να αποσυρθεί υπόσπονδος (511 π.Χ.)".<sup>1</sup>

Εν τω γίνεσθαι η "Πόλις" είχε ανάγκη μιας ενιαίας Συλλογικής συνείδησης και μιας συμφιλιωτικής πολιτικής πρακτικής, ώστε να επιτευχθεί η μέγιστη δυνατή ισορροπία-σύγκλιση των πολιτών. Αλλιώς, είναι προφανές ότι οι αντίπαλες τάσεις-προτάσεις ή πιέσεις- για τη διαμορφούμενη συλλογική συμπεριφορά-πίστη ήτανε ισοδύναμες.

Νομίζω, γιαυτόν τον λόγο "οι αντιτυραννικοί δεν προέβησαν σε αντεκδικήσεις ή σε βιαιότητες. Περιωρίσθησαν να καταδικάσουν τον Ιππία και τους γιούς του ερήμην σε "ατιμία" (δηλαδή στέρηση πολιτικών δικαιωμάτων, εξορία και δήμευση της περιουσίας τους), ενώ ο νόμος προέβλεπε την ίδια ποινή για ολόκληρο το γένος του τυράννου, καθώς και για τους συνεργούς και τα γένη τους. Επίσης έγινε "διαψηφισμός", δηλαδή έλεγχος στους καταλόγους των πολιτών και διαγραφή από αυτούς ωρισμένων προσώπων, στα οποία είχαν δώσει πολιτικά δικαιώματα παρά τους νόμους ο Πεισιστράτος και οι Πεισιστρατίδες. Τέλος, ψηφίσθηκε νόμος, ο οποίος απαγόρευε την υποβολή των πολιτών σε βασανιστήρια. Τούτο το γεγονός εξυπακούει ότι η τυραννία είχε χρησιμοποιήσει τους βασανισμούς σε πολύ μεγάλη έκταση, ιδίως κατά την περίοδο της σκληρότητας του Ιππία. Μετά την αποκατάσταση των ελευθεριών διαμορφώθηκαν δύο πολιτικά ρεύματα: το ένα με αρχηγό τον Κλεισθένη, το άλλο με αρχηγό τον Ισαγόρα. Κατά τις εκλογές για την ανάδειξη των αρχόντων του έτους 508-507 π.Χ. ηλαιοψήφησε το κόμμα του Ισαγόρα, ο οποίος εξελέγη επώνυμος άρχων. Με το κόμμα του Ισαγόρα συντάχθηκαν όλοι σχεδόν οι ευπατρίδες, οι οποίοι ενέκριναν την πρόθεσή του να προσδώσει στο πολίτευμα αριστοκρατικό προσανατολισμό. Αλλά μόνοι οι αριστοκράτες δεν θα επαρκούσαν, για να τον φέρουν στην εξουσία. Πρέπει λοιπόν να υπερψηφίσθηκε και από τους μη ευγενείς. Πολλοί αγρότες και θήτες της πόλεως, οι οποίοι είχαν ζήσει καλύτερα επί τυραννίδος χάρη στα μέτρα του Πεισιστράτου, δεν θα συμπαθούσαν τους Αλκμεωνίδες, που υπήρξαν οι πιο αδιάλλακτοι αντίπαλοι του Πεισιστράτου και των Πεισιστρατιδών, θα ήταν περισσότερο πρόθυμοι να

(1) Ν. Σακελλάρη / "Η ακμή του αρχαϊκού Ελληνισμού" / "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους", Β., σελ. 208-270.

δώσουν την εμπιστοσύνη τους σε ανθρώπους, όπως ο Ισαγόρας, που δεν είχε συγκρουσθή με τους τυράννους. Εκτός από τούτο, οι ευγενείς μπορούσαν να ασκήσουν επίδραση σε άλλα κοινωνικά στρώματα με το κύρος τους, την οικονομική υπεροχή και την οργάνωσή τους. Ο Κλεισθένης αντέδρασε προτείνοντας, ως απλός ιδιώτης, κατ' ευθείαν στην Εκκλησία του δήμου συνταγματικές μεταρρυθμίσεις που απέσπασαν την επιδοκιμασία των μεγάλων μαζών... (Μετά από τη σθεναρή αντίσταση των Σπαρτιατών και τις ένοπλες αντιπαραθέσεις, και επανερχόμενος από την εξορία, ο Κλεισθένης προχώρησε στην αναδιамόρφωση του Αθηναϊκού πολιτεύματος), περισσότερο από τον Σόλωνα σε τρία επίπεδα. Στα θεμέλια της πολιτείας προσπάθησε να περιορίσει τις δυνατότητες ατομικού επηρεασμού των ασθενεστερών πολιτών -λόγω έξερων, οικονομικής μειονεξίας, ελλείψεως μορφώσεως- και μείωσε τη συμβολή των τοπικών κινήτρων στη διαμόρφωση των τάσεων του εκλογικού σώματος. Στον μηχανισμό της διοικήσεως του κράτους κατέστησε κοινωνούς των αποφάσεων που ανήκαν στη δικαιοδοσία των αρχόντων τα μέλη της βουλής των πεντακοσίων ή του πρυτανεύοντος τμήματός της. Τέλος, απεμάκρυνε από την κορυφή της πολιτείας τον επώνυμο άρχοντα, πρόσωπο φύσει και θέσει ισχυρό, γιατί ανήκε στα ευγενέστερα γένη των Αθηνών, ήταν από τους αρχηγούς ή τους επιτελείς των κομμάτων και παρέμενε επί ένα έτος στην αρχή, και τοποθέτησε σε αυτή ένα απλό βουλευτή, ανάμεσα σε πεντακόσιους, που αναδεικνυόταν με κλήρο και άλλαζε κάθε ημέρα".<sup>1</sup>

Είναι εμφανές, και έτσι το δεχόμαστε, πως οι προσπάθειες για πολιτική-κοινωνική οργάνωση της "Πόλεως", ιδιαίτερα στη φάση αυτή υπήρξαν και έντονες και καθοριστικές για το μέλλον της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Το 501-500 π.Χ., έξι χρόνια πριν την καταστροφή της Μιλήτου (494 π.Χ.), "οι Αθηναίοι πήραν τα πρώτα μέτρα μετά τη μεταρρύθμιση του Κλεισθένη για την ολοκλήρωση του δημοκρατικού πολιτεύματος... Δεν είναι γνωστό ποια πολιτική μερίδα και ποιοι ηγέτες προκάλεσαν αυτά τα μεταρρυθμιστικά μέτρα... Το πιθανότερο είναι ότι οφείλονται στον Αριστείδη, στον Ξάνθιππο και στον Θεμιστοκλή. Φαίνεται ότι από το 506 έως το 495 π.Χ. επικρατούσε στην Αθήνα ένα κόμμα ή καλύτερα μια τάση δημοκρατική και αντιπερσική... Ασφαλώς οι ομάδες των τυραννοφίλων, των οπαδών του Κλεισθένη και των ολιγαρχικών, που πιθανόν συνεργάζονται τώρα στην αντιπολίτευση του νέου δημοκρατικού καθεστώτος, διατηρούν τις δυνάμεις τους... (και) υποστηρίζουν ότι η πόλη θα αντιμετωπίσει την εκδίκηση του Δαρείου... αν συνεχισθεί η βοήθεια προς τους Ιώνες. Σε αυτούς, φαίνεται, οφείλεται η ανάκληση των 20 τριήρων και του στρατού, κάτω από την εντύπωση της αποτυχίας των Ιώνων στις Σάρδεις, παρά τις επίμονες εκκλήσεις του Αρισταγόρα. Το 496-495 π.Χ. έγινε άρχων ο αρχηγός των τυραννοφίλων Ιππάρχος. Η βοήθεια των Αλκμεωνιδών... ήταν απαραίτητη για την εκλογική νίκη του Ιππάρχου. Τα δύο κόμματα ήταν φιλικά προς τους Πέρσες και εχθρικά προς τους Σπαρτιάτες. Αλλά η πτώση της Μιλήτου μετέβαλε την κατάσταση στην Αθήνα... Η ολιγαρχική κυβέρνηση απαγόρευσε τις παραστάσεις του "Μιλήτου άλωσις". Φαίνεται ότι ο Θεμιστοκλής είτε κρυβόταν πίσω από τον Φρύνιχο είτε πέτυχε να εκμεταλλευθεί με αυτή την ευκαιρία τα αισθήματα των Αθηναίων και την αβεξιάτητα της ολιγαρχικής κυβερνήσεως. Τη μεταστροφή της κοινής γνώμης δείχνει η εκλογή του Θεμιστοκλέους στο αξίωμα του άρχοντος, τον επόμενο χρόνο (493-492 π.Χ.)".<sup>2</sup>

Μέσα από τα αποσπάσματα αυτά δεν είναι δύσκολο να συμπεράνουμε ότι την εποχή εκείνη, που η Αθήνα θεμελιώνει το δημοκρατικό της πολίτευμα, αναγκάζεται, όπως και οι άλλες Ελληνικές "πόλεις" να παραχωρήσει (βαθμιαία) την εξουσία στον δήμο, ακριβώς, γιατί οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες το υπαγόρευαν. Οι Πέρσες, οι Σπαρτιάτες, οι τυράννοι και οι τυραννόφιλοι, η Ιωνική επανάσταση και το αίτημα για

(1) Η. Σακελλάρειου / "Η ακμή του αρχαϊκού ελληνισμού" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 208-270.

(2) Χρ. Πελεκίδης / "Από τον Μαραθώνα στις Θερμοπύλες στη Σαλαμίνα και στις Πλαταιές", όπως (1), Β., σελ. 291-293.



βοήθεια, όλα μαζί ανέβαλαν ώστε ο Αθηναίος πολίτης να πιστέψει στην αξία της συμμετοχής του στα κοινά, και να παλέψει για την κατάκτησή της. Ήτανε μία σκληρή πάλη, γνωστή από το πρόσφατο παρελθόν: "επειδή αυτή ήταν η οργάνωση της πολιτείας και επειδή η μεγάλη πλειοψηφία ήταν δούλοι των λίγων, ο λαός επαναστάτησε εναντίον της άρχουσας τάξης. Επειδή η επανάσταση έφτασε στο σημείο να είναι βίαιη και οι δύο μερίδες ήταν αντιμέτωπες για πολλόν καιρό, διάλεξαν, με κοινή συμφωνία τον Σόλωνα διαιτητή και άρχοντα και του ανέθεσαν να κυβερνήσει... (Αργότερα) μετά την ανατροπή της τυραννίας... επειδή οι πολιτικές εταιρείες ήταν εναντίον του, ο Κλεισθένης, προσπάθησε να προσεταιριστεί τον λαό με την υπόσχεση ότι θα του παραδώσει την εξουσία. Αλλά και ο Ισαγόρας, επειδή δεν είχε πολιτική δύναμη ζήτησε και πάλι την βοήθεια του Κλεομένη με τον οποίο είχε σχέση ξενίας και τον έπεισε να διώξει το "άγος", επειδή και οι Αλκμεωνίδες θεωρούνταν και αυτοί ιερόσυλοι. Όταν ο Κλεισθένης έφυγε κρυφά, έφτασε ο Κλεομένης με λίγο στρατό και έδιωξε επτακόσιες οικογένειες Αθηναίων σαν ιερόσυλους. Αφού το έκανε αποπειράθηκε να καταργήσει την βουλή και να παραδώσει την εξουσία στον Ισαγόρα και σε τριακόσιους οπαδούς του. Αλλά όταν η βουλή πρόβαλε αντίσταση και συγκεντρώθηκε πολύς λαός, ο Κλεομένης και ο Ισαγόρας και όσοι ήταν μαζί τους κατέφυγαν στην Ακρόπολη όπου τους πολιορκήσε ο λαός δύο μέρες. Και την τρίτη μέρα άφησαν, μετά από συμφωνία, τον Κλεομένη και τους δικούς του να φύγουν και κάλεσαν πίσω τον Κλεισθένη και τους εξορίστους. Όταν ο λαός πήρε τα πράγματα στα χέρια του, ο Κλεισθένης έγινε αρχηγός τους και προστάτης του δήμου, και τούτο επειδή οι Αλκμεωνίδες ήταν εκείνοι που είχαν αγωνιστεί περισσότερο για την κατάργηση της τυραννίας και ήταν πάντα αντίπαλοί της... Όταν συντελέστηκαν όλα αυτά το πολίτευμα πήρε πολύ δημοκρατικότερη μορφή από εκείνο του Σόλωνα και τούτο επειδή η τυραννία δεν είχε εφαρμόσει τους νόμους του Σόλωνα που έτσι περιλέσαν σε αχρηστία και ο Κλεισθένης, για να προσεταιρισθεί το λαό, θέσπισε νέους νόμους και, μεταξύ άλλων, θέσπισε το νόμο του στρακισμού".<sup>1</sup>

Συνοψίζοντας τις ιστορικές εξελίξεις που πραγματοποιήθηκαν ως εκείνη την εποχή, ο Γ. Κορδάτος σημειώνει: "όπως ξέρουμε, στα πολύ παλιά χρόνια, οι Έλληνες, όπως και οι άλλοι αρχαίοι λαοί που βρίσκονταν στο ίδιο στάδιο της εξελικτικής τους πορείας, αποτελούσαν μικρές Κοινότητες (πατρίες). Αρχηγός της πατριάς - Γένους ήταν ο βασιλεύς - άναξ που περιστοιχιζόταν από τους άλλους γενάρχες: τους βουλευφόρους. Αργότερα σιγά-σιγά, διασπάρστηκε η οργάνωση του Γένους, και οι λεγόμενοι βασιλείς παραμερίστηκαν. Αρχηγοί έγιναν οι ευπατρίδες - ευγενείς. Ο βασιλεύς ήταν τώρα προϊστάμενος των ιεροτελεστιών. Μόνο στη Σπάρτη οι βασιλείς, και στα ιστορικά ακόμη χρόνια, εξακολουθούσαν να είναι σε καιρό πολέμου οι αρχηγοί του στρατού. Η κοινωνική αυτή διαφοροποίηση έφερε κι άλλες, και μεγάλες μάλιστα αλλαγές. Στην περίοδο αυτή εμφανίστηκε κι ο θεσμός του Κράτους. Πρέπει ακόμα να σημειώσουμε πως στο αναμεταξύ οι μεγαλοχτηματίες και γενικά οι πλούσιοι (ευγενείς, ευπατρίδες γεωμόροι) είχαν ιδρύσει τα άσθη (= πόλεις), όπου είχαν οικοδομήσει φρούρια (ακροπόλεις) και μέσα ή γύρω στις ακροπόλεις νέα ιερά. Στην νέα αυτή περίοδο η γη και τα κοπάδια έγιναν ατομική ιδιοκτησία και η κοινωνική διαφοροποίηση είχε τον αντίκτυπό της στις κοινωνικές και παραγωγικές σχέσεις. Συνεκόλουθα δημιουργήθηκε η ταξική κοινωνία. Μέσα στην κάθε πόλη και στο κάθε χωριό υπήρχαν πλούσιοι και φτωχοί που αλληλομισούντανε... Κατά την περίοδο λοιπόν αυτή που κυβερνούσαν οι ευγενείς, αυτοί ήταν και ιερείς και δικαστές και στρατηγοί. Γι' αυτό σε πολλές περιοχές, όπου οι αγρότες άρχισαν ν' αποχτούν συνείδηση της δύναμής τους, οι ευγενείς κηρύζανε σε διωγμό τη διονυσιακή λατρεία ενώ αλλού την καταστήσανε μυστική κι απόκρυφη. Κι αυτό γιατί όπως είπαμε, η θρησκεία γενικά ήταν η μόνη ιδεολογία που επηρέαζε όλες τις τάξεις και ειδικά η διονυσιακή λατρεία επηρέαζε τους αγρότες και τους κτηνοτρόφους. Αφού λοιπόν η θρησκεία έπαιζε

(1) Αριστοτέλης / "Αθηναίων πολιτεία", V, XX, XXII.

τέτοιο ρόλο, οι ευγενείς για ν' ασκούν ιδεολογική επιρροή πάνω στις μάζες, οργάνωσαν τις πρώτες ιερατικές Αδελφότητες, που, παρά τη θρησκευτική τους μάσκα, ήταν πολιτικοί σύλλογοι. Οι Αδελφότητες αυτές ονομάστηκαν Οργεώνες... Οι ηγέτες λοιπόν των αγροτών βρέθηκαν σε αδιέξοδο γιατί έπρεπε να δώσουν οπωσδήποτε μια λύση στο ζήτημα της λατρείας... Υστερα από μερικά χρόνια οι ίδιες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές (όπως στην Κόρινθο) έγιναν και στην Αττική. Και κει οι αγρότες ξεσηκώθηκαν κι αφού χύθηκε πολύ αίμα στο τέλος επικράτησαν και η διονυσιακή λατρεία έγινε στα χρόνια που κυβέρνησε ο Πεισίστρατος επίσημη θρησκεία της Αθηναϊκής Πολιτείας".<sup>1</sup>

*Αυτή η Ταξική αντίθεση - σύγκρουση που ο Γ. Κορδάτος περιγράφει, πριν εκδηλωθεί στον χώρο της θρησκείας - ζήτημα που απασχολεί άμεσα τη μελέτη μας, αφού αφορά την καθιέρωση των Διονυσιακών εορτών και, συνεπώς, των Δραματικών αγώνων - είχε από νωρίτερα εκδηλωθεί στο κοινωνικοπολιτικό επίπεδο.*

*Πραγματικά, σε προγενέστερα χρόνια, "γύρω στα 630 οι αγρότες, με αρχηγό τον Κύλωνα, επαναστάτησαν, αλλά μολονότι στην αρχή επικράτησαν, προδόθηκαν και πλήρωσαν πολύ ακριβά την εξέγερσή τους. Οι ευγενείς τότε - στα 621 - αναθέσανε σε κάποιον δικό τους, που λεγόταν Δράκων, να κυβερνήσει την Αττική και να εφαρμόσει νόμους τέτοιους που δε θ' άφηναν τους αγρότες να σηκώσουν κεφάλι. Ο Δράκων πραγματικά σύνταξε τους πιο αυστηρούς νόμους που γνώρισε η ελληνική αρχαιότητα. Φυσικό ήταν να κάνει και ορισμένες μεταβολές στις ιεροτελεστίες. Σύμφωνα λοιπόν με την ιδεολογία της τάξης του, ο Δράκων κανόνισε, όπως μας πληροφορεί ο Πορφύριος, και τα ζητήματα της θρησκείας... Από το νόμο αυτόν είναι φανερό πως αποκλείστηκε η διονυσιακή λατρεία. Η Αττική όμως δεν ησύχασε γιατί οι αιτίες ήταν βαθύτερες. Στα χρόνια αυτά είχαν σχηματιστεί τρεις τάξεις... Όταν λοιπόν η πολιτική και οικονομική κρίση οξύνθηκαν, συμμαχησαν οι εμποροναυτικοί και οι γαιοκτήμονες κι αναθέσανε στον Σόλωνα να συντάξει νέα νομοθεσία. Όμως, ούτε οι νόμοι του Σόλωνα μπόρεσαν να καλμάρουν τις ταξικές αντιθέσεις, όπως ο ίδιος ομολογεί στις ελεγείες του... Η κατάσταση σε λίγα χρόνια χειροτέρευσε πιο πολύ. Ο επαναστατικός πυρετός σημείωσε άνοδο, και στα 561 ο αρχηγός των μικροαγροτών και των κτηνοτρόφων Πεισίστρατος κατέλαβε την εξουσία. Ο νέος κυβερνήτης της Αττικής άρχισε τότε να εφαρμόζει το πρόγραμμα του κόμματός του και σαν πρώτο μέτρο θέσπισε να πάρει η λατρεία του Διόνυσου παλλαϊκό μέσα στο Αστυ χαρακτήρα και παναγροτικό σε όλη την Αττική... Πρωταύτως καθιερώνει κι οργανώνει τις γιορτές αυτές, πήρε όσα μέτρα χρειαζόνταν για να εξουδετερώσει τη θρησκευτική επιρροή των αριστοκρατικών οικογενειών που, είδαμε πιο πάνω, θρησκευόνταν μόνες τους και δεν επιτρέπανε στις λαϊκές μάζες να παίρνουν μέρος στις ιεροτελεστίες, αφού και τα ιερά ήταν δικά τους και το ιερατείο προερχόταν από την τάξη τους. Όμως, επειδή οι ευγενείς είχαν το δικό τους ιερατείο - τους οργεώνες - ο Πεισίστρατος αναγκάστηκε να οργανώσει νέο ιερατείο για την τέλεση της διονυσιακής λατρείας. Το διονυσιακό ιερατείο λεγόταν, καθώς μας πληροφορούν οι λεξικογράφοι κι άλλες πηγές, θιασός και τα μέλη του θιασώται".<sup>1</sup>*

*Τελικά, το λατρευτικό αίσθημα, εκείνο δηλαδή το κομμάτι της Συλλογικής συνείδησης που ανταποκρίνεται στην κοινή λατρευτική συμπεριφορά και τη θρησκευτική πίστη, υπήρξε έντονο.*

*Σ' εκείνα τα αρχικά στάδια οργάνωσης και λειτουργίας της "Πόλεως", αλλά και της Συλλογικής των πολιτών συνείδησης, κάθε μία από τις ομάδες που συνέθεταν το σύνολο των κοινωνιών-πολιτών της Αθήνας έφερε, και ζητούσε να επιβάλλει διαφορετικές προτάσεις, αναφορικά με την οργάνωση-λειτουργία αυτή.*

*Κάθε ομάδα-τάξη, με κέντρο σύνδεσης τα κοινά ενδιαφέροντα-συμφέροντα, πρότεινε ό,τι θεωρούσε ικανό να την καλύψει. Όμως, με τον τρόπο αυτό πρότεινε-επιπρέαζε στη διαμόρφωση της γενόμενης Συλλογικής συνείδησης.*

<sup>1</sup>) Γ. Κορδάτος / "Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία", σελ. 77-89, 98-102.

Το επόμενο μεγάλο βήμα χειραφέτησης του Αθηναίου πολίτη ήλθε με τους (νικηφόρους) Μηδικούς πολέμους. "Οι μεγάλοι εθνικοί πόλεμοι είναι πόλεμοι καθαρά αμυντικοί: τους προκάλεσαν οι Πέρσες, που με μια σειρά από εκστρατείες προσπάθησαν να υποτάξουν την ΝΑ. Ευρώπη... Πολύ λιγώτερο μπορεί να ενταχθή στις επιχειρήσεις εναντίον της Ελλάδος και της ΝΑ. Ευρώπης η κατάληψη της Σάμου (516 π.Χ.), γιατί η κατοχή της Χίου, της Μυτιλήνης και της Σάμου, μπορεί να θεωρηθή περισσότερο ως συμπλήρωση της κατακτήσεως της Μ. Ασίας παρά ως απάρχη περσικής επεκτάσεως στην Ευρώπη. Από την άποψη όμως της ελληνικής ιστορίας τα Μηδικά είναι κυρίως οι τρεις περσικές εκστρατείες: του Μαρδονίου στη Θράκη και στη Μακεδονία (492 π.Χ.), και του Ξέρξη στην Κεντρική Ελλάδα (480-479 π.Χ.), με προέκταση την απόπειρα των Καρχηδονίων να υποτάξουν τον ελληνισμό της Σικελίας. Είναι φανερό ότι οι περσικές επιχειρήσεις στην Ελλάδα εντάσσονται στην γενικότερη προσπάθεια των Περσών για την κατάκτηση της σημερινής Βαλκανικής. Είναι γι' αυτό απαραίτητο να εξιστορηθή πριν από τους Περσικούς πολέμους η εκστρατεία στη Θράκη και στη Σκυθία. Επίσης είναι απαραίτητο, παράλληλα με τις περσικές επιχειρήσεις εναντίον της Ελλάδος, να εξετασθή η εσωτερική πολιτική εξέλιξη της Ελλάδος -εξέλιξη που καθωρίσθηκε από την εξωτερική απειλή- και ιδιαίτερα των δύο μεγάλων ελληνικών πόλεων, της Αθήνας και της Σπάρτης, οι οποίες ανέλαβαν την ηγεσία του αντιπερσικού αγώνα... Η εσωτερική κατάσταση της Ελλάδας ήταν ενθαρρυντική για τους Πέρσες: έριδες μεταξύ των πόλεων, πολιτικοί αγώνες μεταξύ ευγενών, δήμου και τυράννων στο εσωτερικό των πόλεων. Γενική συνένωση των Ελλήνων για κοινό αγώνα εναντίον των Περσών φαινόταν αδύνατη. Αντίθετα, οι κομματικοί αγώνες τύφλωναν τους νικημένους των εμφυλίων πολέμων και ανταγωνισμών σε τέτοιο σημείο, ώστε να ζητούν την υποστήριξη των Περσών για την επανάκτηση της εξουσίας. Οι Έλληνες εξόριστοι στην περσική αυλή απεκάλυπταν τις αδυναμίες αυτές και φρόντιζαν να ενθαρρύνουν την περσική επέμβαση. Η Ιωνική επανάσταση θα οξύνει τις ελληνοπερσικές αντιθέσεις και θα αποτελέσει την αφετηρία των μεγάλων πολέμων".<sup>1</sup>

Ήδη αναφέραμε τον συντονισμό του θεάτρου με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής της Ιωνικής επανάστασης, όπως αποκαλύπτεται με τη "Μιλήτου άλωση" του Φρόνιχου και, ακόμα, τις πολιτικές αντιδράσεις -αυτέπειες- που η παράσταση αυτού του έργου επέφερε. Μάλιστα, όταν λίγο αργότερα (476 π.Χ.) με το άλλο δράμα του Φρόνιχου -"Φοίνισσες"-, αυτό που χαρακτηρίσαμε ως πρότυπο για τους "Πέρσες", οι δραματικοί αγώνες μοιάζει να συνδέονται ξανά με την πολιτική πρακτική αφού, "χορηγός εκ μέρους της φυλής του, είχε ορισθεί ο θεμιστοκλής... (Και στο δράμα αυτό) γινόταν λόγος για τη μεγάλη νίκη στη Σαλαμίνα, οπότε ο κάθε θεατής ήταν φυσικό να γυρίσει τη σκέψη του στον θεμιστοκλή και στο ρόλο που είχε παίξει στις δοξασμένες εκείνες ημέρες. Επειδή δεν παρουσιάζεται ο θεμιστοκλής να έχει οποιαδήποτε δράση την εποχή αυτή, φαίνεται πως το δράμα ήταν μια διακριτική προσπάθεια υπομνήσεως στον αχάριστο δήμο των Αθηναίων του προσώπου που η μορφή του Κίμωνος, ημέρα την ημέρα, έριχνε στη σκιά".<sup>2</sup>

Ο θεμιστοκλής αντίκει, μαζί με τον Ξάνθιππο και τον Αριστοείδη, στη γενιά των πολιτικών που αναδείχθηκε μετά τη μάχη του Μαραθώνα (490-489 π.Χ.), και ανέλαβε την ευθύνη της διακυβέρνησης της Αθήνας την εποχή της ναυμαχίας στη Σαλαμίνα (480-479 π.Χ.).

Με τη νίκη του Μαραθώνα, "το νέο πολίτευμα των Αθηνών -η δημοκρατία που εγκαθιδρύθηκε από τον Κλεισθένη- έδωσε το μέτρο της αντοχής του: απεκάλυψε ότι μπορούσε να αναδείξει ικανούς πολιτικούς και στρατιωτικούς ηγέτες, σαν τον Μιλτιάδη, να εμπυχώσει τον στρατό -που στο δημοκρατικό πολίτευμα αποτελεί πάντοτε το έθνος στα όπλα- να επιβάλει σιωπή στον εσωτερικό εχθρό, στους τυραννοφίλους, και

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Από τον Μαραθώνα στις θερμότητες στη Σαλαμίνα και στις Πλαταιές" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 280-281.

(2) Α. Καλογεροπούλου / "Η Αθήνα του Περικλέους", όπως (1), Γ1., σελ. 94-95.

να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις της νίκης... Ο Μιλτιάδης, απέκτησε μετά τη νίκη του ακόμη μεγαλύτερη δύναμη στη διακυβέρνηση της πόλεως. Αλλά ο παλαιός τύραννος της Χερσονήσου, αν και είχε αθωωθεί πριν από τον Μαραθώνα από την κατηγορία της τυραννίας στην Χερσονήσο, ήταν πάντοτε ύποπτος σε πολλούς Αθηναίους ότι επεδίωκε να επιβάλει την τυραννία στην Αθήνα. Φαίνεται ότι την άποψη αυτή εκαλλιέργησε το κόμμα των Αλκμεωνιδών, που είχε τότε αρχηγούς τον Μεγακλή, γιο του Ιπποκράτους, ανεψιό του Κλεισθένη, και (ίσως) τον Ξάνθιππο, γιο του Αρίφρονος, γαμβρό του Μεγακλέους και πατέρα του Περικλέους. Οι Αλκμεωνίδες είχαν ανάγκη από ένα πολιτικό σφάλμα ή μιαν αποτυχία του Μιλτιάδη για να τον παραμερίσουν. Και εκείνος πάλι χρειαζόταν διαρκείς επιτυχίες, για να διατηρή την πρώτη θέση στη νέα δημοκρατία. Η αποτυχία του Μιλτιάδη στην πολιορκία της Πάρου έδωσε στο κόμμα των Αλκμεωνιδών την ευκαιρία που περίμεναν... Κατά τον Ηρόδοτο, ο Μιλτιάδης, που είχε προσβληθεί από γάγγραινα στον μηρό, δεν ήταν σε θέση να απολογηθεί ο ίδιος -την υπεράσπισή του ανέλαβαν οι φίλοι του, οι οποίοι υπενθύμισαν στον λαό τη νίκη του Μαραθώνος και την κατάληψη της Λήμνου... Η Εκκλησία του δήμου δεν επέβαλε στον Μιλτιάδη την θανατική ποινή -πράγμα που σημαίνει ότι δεν τον έκρινε ένοχο προδοσίας-, τον καταδίκασε όμως σε πρόστιμο πενήντα ταλάντων, ποσό που, όπως γράφει ο Νέπιως, αντιπροσώπευε τη δαπάνη της εκστρατείας. Ο Μιλτιάδης πέθανε από τη γάγγραινα και ο γιός του Κίμων πλήρωσε αργότερα το πρόστιμο... Μετά τον θάνατο του Μιλτιάδη, ξανάρχισαν έντονοι οι πολιτικοί αγώνες ανάμεσα σε κόμματα και ηγετικές μορφές. Οι πληροφορίες που έχουμε δε μας επιτρέπουν να γνωρίσουμε τις λεπτομέρειες αυτών των αγώνων, μας αφήνουν όμως να δούμε καθαρά το αποτέλεσμα τους: τον θρίαμβο του Θεμιστοκλέους και της πολιτικής του (*δηλαδή τη ναυπήγηση του στόλου και την απόφαση να αποκρουσθεί η περσική εισβολή*), καθώς και την οριστική επικράτηση του δημοκρατικού πολιτεύματος, δύο ισχυρές πολιτικές ομάδες, η μία των τυραννοφίλων και η άλλη των Αλκμεωνιδών, χάνουν μεταξύ του 490 και του 484 π.Χ. την πολιτική τους ισχύ και οι αρχηγοί τους οστρακίζονται... Αμέσως μετά τον Μαραθώνα, το 487-486 π.Χ. και συγχρόνως με τον πρώτο οστρακισμό (του Ιππάρχου του 488 π.Χ.), το πολιτεύμα συμπληρώθηκε με μέτρα εκδημοκρατικοποίησης: οι εννέα άρχοντες εκλέγονταν ως τότε από την τάξη των πεντακοσιομεδίμων. Τώρα κληρώνονται ένας από κάθε φυλή... Γενικά κρίνεται ότι η αλλαγή αυτή είναι αποτέλεσμα της νίκης του 490 π.Χ.; δεν ήταν πια δυνατόν να αποκλείεται από τα ανώτερα αξιώματα του κράτους τουλάχιστον ένα μέρος των αγωνιστών του Μαραθώνος. Φαίνεται λοιπόν εύλογη η υπόθεση ότι το αξίωμα των εννέα αρχόντων έγινε τότε προσιτό στην τάξη των ιππέων, παράλληλα όμως φαίνεται ότι οι εννέα άρχοντες, "κυαμευτοί" (δία κλήρου) και όχι αιρετοί, χάνουν πια ένα μεγάλο μέρος της εξουσίας τους - ό,τι αφορά τις στρατιωτικές υποθέσεις μεταβιβάζονται στους στρατηγούς και ό,τι τις πολιτικές στη βουλή".<sup>1</sup>

*Αυτή ήτανε η μορφή της αθηναϊκής πολιτείας όταν ξεκίνησαν την πολιτική τους σταδιοδρομία οι νέοι άντρες: ο Θεμιστοκλής, ο Αριστείδης και ο Ξάνθιππος. Ταυτόχρονα οι Πέρσες του Ξέρξη ετοιμάζονταν για τη δεύτερη εκστρατεία τους. "Ο Θεμιστοκλής δεν άργησε να αντιληφθεί ότι το μέλλον της Αθήνας βρισκόταν στην ανάπτυξη του πολεμικού και του εμπορικού ναυτικού. Ήταν βέβαιος ότι ο Μαραθών αποτελούσε το πρώτο επεισόδιο ενός μεγάλου αγώνος, ότι οι Πέρσες θα επιχειρούσαν νέα εκστρατεία εναντίον των Αθηνών και ότι ο αθηναϊκός στρατός θα ήταν ανίσχυρος να τους αντιμετωπίσει... Για την εφαρμογή της πολιτικής του είχε να αντιμετωπίσει τρία προβλήματα: να πείσει τον δήμο των Αθηναίων να δεχθεί το σχέδιό του, να βρει τους απαιτούμενους πόρους και να επανδρώσει τα πλοία. Τα γεγονότα τον βοήθησαν: οι ατυχείς πόλεμοι με την Πάρο και την Αίγινα απέδειξαν τη χρησιμότητα και την αναγκαιότητα του στόλου και επέτρεψαν στον Θεμιστοκλή να απαλλαγεί από τους*

(1) Χρ. Βελέκιδης / "Η Αθήνα από τα 490-480 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 308-312.

πολιτικούς του αντιπάλους. Επίσης οι ειδήσεις για τις περσικές προετοιμασίες -ιδιαίτερα για την κατασκευή της διώρυγας στον Αθω- αποτελούσαν πειστικά επιχειρήματα στην πολιτική του για τη δημιουργία στόλου. Για την επάνδρωση όμως των πλοίων ήταν απαραίτητοι οι θήτες (ελεύθεροι αλλά ακτήμονες πολίτες), οι άνδρες δηλαδή της τέταρτης τάξεως, αφού οι δούλοι δεν επαρκούσαν ως κωπηλάτες. Θα έπρεπε οι θήτες, που ως τότε δεν είχαν καμμία στρατιωτική υποχρέωση, να υπηρετούν ως ναύτες στον στόλο. Ο θεμιστοκλής κατώρθωσε να τους προσεταιρισθί με πρακτικά επιχειρήματα: τους έδειξε τα πλεονεκτήματα που θα απεκόμιζαν από τη συνεχή απασχόληση στο πολεμικό και στο εμπορικό ναυτικό. Αλλά το μέτρο αυτό ήταν ουσιαστικά μια πολιτική και κοινωνική προαγωγή της τέταρτης τάξεως, που ασφαλώς προκάλεσε την αντίδραση των ισχυροτέρων στην Αθήνα και ίσως να ήταν ο κυριώτερος λόγος ο οποίος οδήγησε πολιτικούς, όπως τον Αριστείδη, να καταπολεμήσουν το σχέδιο για τη ναυπήγηση στόλου. Ασφαλώς ο θεμιστοκλής είχε αντιληφθή όλες τις πολιτικές συνέπειες της δυνάμεως που θα αποκτούσαν οι θήτες, όταν θα μεταβάλλονταν αντίβαρο της μεσαίας τάξεως των οπλιτών-ζευγυτών".<sup>1</sup> Τέλος, σχετικά με το οικονομικό πρόβλημα: τότε "ανακαλύφθηκαν τα μεταλλεία της Μαρωνείας (στο Λαύρειο) και από την εκμετάλλευσή τους η πολιτεία προσπορίστηκε εκατό τάλαντα. Ενώ μερικοί πρότειναν να μοιραστούν τα χρήματα στον λαό το εμπόδιζε ο θεμιστοκλής που, χωρίς να πει σε τι θα χρησιμεύαν τα χρήματα, πρότεινε να δανείσουν από ένα τάλαντο στους εκατό πλουσιότερους Αθηναίους και, αν ο τρόπος με τον οποίο θα εξοδεύονταν τα χρήματα εγκριθεί από τον λαό, η πολιτεία θα αναγνώριζε τα έξοδα, αν όχι να πάρουν πίσω τα χρήματα από εκείνους που θα τα είχαν δανειστεί. Όταν πήρε την έγκριση του λαού ναυπήγησε εκατό τριήρεις -ο καθένας από τους εκατό εναυπήγησε μία- με τις οποίες ναυμάχησαν στην Σαλαμίνα εναντίον των βαρβάρων. Στα χρόνια εκείνα εξοστρακίστηκε ο Αριστείδης γιός του Λυσιμάχου. Τέσσερα χρόνια αργότερα οι Αθηναίοι ανακάλεσαν όλους τους εξοστρακισμένους, όταν επώνυμος άρχοντας ήταν ο Υψιχίδης, εξαιτίας της εκστρατείας του Ξέρξη".<sup>2</sup>

## Γ. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Θα προσπαθήσουμε τώρα να σκιαγραφήσουμε τις υπόλοιπες, πέραν της θεατρικής τέχνης, πολιτιστικές συμπεριφορές της Αθήνας, γύρω από το 472 π.Χ., με την ελπίδα να διαφωτίσουμε έτσι περισσότερο την πραγματικότητα -με τον τρόπο όμως που οι Αθηναίοι κοινωνοί (το Δινητικό κοινό του θεάτρου) την αντιλαμβάνονταν.

Στο κεφάλαιο πάντως αυτό, όπως φαίνεται πως οι "Πέρσες" εκκινούν περισσότερο από ένα ιστορικό γεγονός παρά ότι συνδέονται -άμεσα τουλάχιστον- με μία μυθολογική βάση, η προσέγγισή μας θα καλύψει ένα ευρύτερο πλαίσιο φιλοσοφικής, θεατρικής και λατρευτικής δραστηριότητας, η οποία χαρακτήριζε τον αθηναϊκό πολιτισμό γενικά -και όχι σε αποκλειστική συσχέτιση με το αναλυόμενο δράμα.

## Γ1. ΟΙ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥΣ

"Η ελληνική επιστήμη, όπως κι' ολόκληρος ο ελληνικός πολιτισμός, χρωστάει πολλά στους αρχαίους πολιτισμούς της Αιγύπτου και της Μεσοποταμίας. Όμως η ελληνική επιστήμη άνοιξε και καινούργιους δρόμους".<sup>3</sup> "Σε κάθε πολιτισμό μπορούμε να διακρίνουμε δυο βασικά στάδια εξέλιξης: στην αρχή κυριαρχεί η μυθική σκέψη, η

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η Αθήνα από τα 490-480 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 313.

(2) Αριστοτέλης / "Αθηναίων πολιτεία", XXII.

(3) R. Farrington / "Η επιστήμη στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 19.

οποία βαθμιαία υποχωρεί για να δώσει τη θέση της στη φιλοσοφία. Το ίδιο συνέβη στην Ελλάδα ανάμεσα στα χρόνια του Ομήρου - ή πριν ακόμα απ' αυτόν - και σ' εκείνα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Είναι άραγε οι μύθοι πρόδρομοι της φιλοσοφίας κι ακόμα φορείς φιλοσοφικών ιδεών ή η μια μορφή σκέψης διαφέρει απόλυτα από την άλλη; Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η φιλοσοφία γεννήθηκε με το θαλή, αποτελώντας κάτι εντελώς νέο σε σχέση με την παλιά θεοκρατική θεώρηση του κόσμου. Άλλοι πάλι πιστεύουν ότι η φιλοσοφία επηρεάστηκε πολύ από τις αρχαίες κοινωνίες και θρησκευτικές πεποιθήσεις".<sup>1</sup>

*Όπως και να 'χει το ζήτημα στη θεωρητική του βάση,* "πριν ακόμα στην κυρίως Ελλάδα αρχίσουν να παίζουν ρόλο η Αθηναϊκή και η Σπαρτιατική Πολιτεία κι όταν η Ελλάδα ήταν ακόμα πολύ καθυστερημένη, στη Μικρασία οι ελληνοκατοικημένες ιωνικές περιοχές είχαν προχωρήσει πολύ στην ιστορική τους ανάπτυξη. Με το να κατοικούν οι Έλληνες της περιοχής μια χώρα που ήταν τότε σπουδαίο εμπορικό σταυροδρόμι, όχι μόνο μάζωσαν πλούτο πολύ, μα και νωρίτερα από τους Έλληνες της κυρίως Ελλάδας έσπασαν τις καθυστερημένες κοινωνικές καταστάσεις και πέρασαν σε ανώτερη μορφή κοινωνικής οργάνωσης... Αφού κλονίστηκε το κύρος των παλαιών θρησκευτικών παραδόσεων, φυσικό ήταν ν' αντικατασταθεί η παλιά θεογονία με νέα διδασκαλία, που έκλεινε μέσα της, όχι μόνο μιαν αντιαριστοκρατική ιδεολογία, μα και μια νέα κοσμοθεωρία, που μπορούσε ν' αντιταχτεί στις πανάρχαιες ιερατικές παραδόσεις για τη γένεση των θεών και του κόσμου. Γι' αυτό φιλοσοφία και επιστήμη δεν ξεχωρίζουν... Οι φιλόσοφοι της Μιλήτου, που στέκονται πρωτοπόροι μέσα στην ιστορία, όχι μόνο της αρχαίας Ελλάδας, μα και της αρχαιότητας γενικά, έπρεπε να γεννηθούν και να ζήσουν μέσα σ' ένα τέτοιο κοινωνικοπολιτικό περιγυρο, για να μπορέσουν να δείξουν τη μάθησή τους και τις γνώσεις τους και να θέσουν στην υπηρεσία της ελληνικής αρχαιότητας τα πορίσματα των μελετών τους και τις συλλήψεις της μεγαλοφυίας τους. Βέβαια, σήμερα, οι απαντήσεις που έδωσαν στο κοσμολογικό πρόβλημα ο Θαλής, ο Αναξίμανδρος, ο Αναξίμενης κι οι άλλοι φιλόσοφοι της Ιωνίας, δε μας ικανοποιούν και ο υλισμός τους μας φαίνεται πολύ απλοϊκός... Μερικοί φιλόσοφοι, όπως οι Ελεάτες, παρσύρθηκαν στο να πιστεύουν πως μόνο με τη νόηση μπορούμε να γνωρίσουμε την αντικειμενική πραγματικότητα, γιατί οι αισθήσεις μας μας ξεγελούν. Έτσι, οι περισσότεροι από δαύτους έγιναν διστατές... Μόνο με την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, με την αλματώδη ανάπτυξη της τεχνικής, που σημειώθηκε ύστερ' από το ΙΣΤ αιώνα, μπόρεσαν οι υλιστές φιλόσοφοι να σχηματίσουν την αντίληψη, πως οι πνευματικές και σωματικές ιδιότητες του ανθρώπου έχουν τις ρίζες τους στην ύλη και μεγαλώνουν, ωριμάζουν και πεθαίνουν μαζί μ' αυτήν".<sup>2</sup>

*Επομένως,* "ο αντικειμενικός κόσμος και οι θαυμαστές μεταβολές του ήταν το πρώτο αντικείμενο της φιλοσοφικής σκέψης των Ελλήνων. Ήδη η κοσμογονική ποίηση των Ελλήνων είχε θέσει με τον τρόπο της το πρόβλημα "τῆς τῶν πάντων γενέσεως". Τώρα όμως η φιλοσοφία θέτει το πρόβλημα της αρχής του κόσμου κατά τρόπο αιτιοκρατικό... Η φιλοσοφία θέτει τώρα το ερώτημα: ποιά είναι η πρώτη αιτία όλων των όντων και φαινομένων, τα οποία τα θεωρεί ως αποτέλεσμα αυτής της αιτίας. Ήδη, πριν οι Έλληνες θέσουν αυτό το ερώτημα, είχαν αναπτύξει τόσο τα μαθηματικά, όσο και την αστρονομία. Εδώ όμως πρέπει να αποκρουσθή μια γνώμη - που υποστηρίζεται από μερικούς - ότι δηλαδή οι Έλληνες παρέλαβαν και την επιστήμη, δηλαδή μαθηματικά και αστρονομία, και τη φιλοσοφία από τους ανατολικούς λαούς. Οι ανατολικοί λαοί είχαν μόνο πρακτικές γνώσεις και μυθολογικά συστήματα - δεν είχαν τα καθαρά και διαυγή δημιουργήματα του πνεύματος που ονομάζονται επιστήμη και φιλοσοφία".<sup>3</sup>

(1) Ευ. Παπαγιαννού-Δερμούζη / "Ο πρώτος ελληνικός σταχασμός", σελ. 7.

(2) Γ. Κερδάρης / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας", σελ. 57-65.

(3) Ι. Θεοδωρακόπουλος / "Η αρχή της επιστήμης και της φιλοσοφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 422.

Είναι, νομίζω, σημαντική η σύνθεση που παρατηρήθηκε στην αρχαία ελληνική σκέψη: από τη μια μεριά έστεκε η Παράδοση - Μύθος ή Θρησκεία και Τελετή - από την άλλη εισέβαλε η έλλογη πολιτική και πολιτιστική οργάνωση. Η Αθήνα εκείνου του ι-διόρρυθμου χωροχρονικού στίγματος έπρεπε να αποφασίσει, κάτω από τις δύο αντιθε-τικές πραγματικότητες, την οργάνωση της "Πόλεως" και της Συνείδησης των κοινωτών της.

Πιστεύω ότι αυτή η σύνθεση (όση υπήρξε και μέσα από όποιες συγκαλυμμένες ή εμφανείς συγκρούσεις) αποτελεί τον πυρήνα γύρω από τον οποίο οργανώθηκε, λει-τούργησε και ανατράπηκε η Αθηναϊκή δημοκρατία-πολιτεία.

Πάνω στις ιερές και γενεσιουργές για την "Πόλιν" παραδόσεις, πάνω στον Μύθο και το λατρευτικό τυπικό ή τη θρησκευτική πίστη ενεργεί η σύγχρονη πολιτιστική αντίθεση. Αυτή όμως, όπως εμφανίζεται με την "παράλληλη ανάπτυξη φιλοσοφίας και επιστήμης - μία ανάπτυξη που οδήγησε στην πολιτιστική πρόοδο, επομένως και στην καλλιτεχνική (θεατρική για τη μέλέτη μας) άνθιση- συναρτάται από τις πραγματικές συνθήκες, δηλαδή: "οι πραχτικές ανάγκες της χειροτεχνικής παραγωγής, της αγροτι-κής οικονομίας, του εμπορίου και της ναυσιπλοΐας καθόρισαν τη γέννηση και την ανάπτυξη των αστρονομικών, μετεωρολογικών, μαθηματικών και φυσικών γνώσεων. Αυ-τές οι γνώσεις στην πρωταρχική τους μορφή είταν στενά περιπλεγμένες με τις φιλο-σοφικές και πολιτικές απόψεις και αποτελούσαν μ' αυτές ένα ενιαίο, αδιαίρετο σύνολο. Οι αρχαιότεροι έλληνες φιλόσοφοι, έλεγε ο Εγγκελς, είταν ταυτόχρονα και φυσιοδίφες".<sup>1</sup>

Ταυτόχρονα, "στους όψιμους χρόνους αρχίζει να αφυνιζείται το κριτικό πνεύμα των Ελλήνων, που εκτός από την ανάπτυξη της φιλοσοφίας οδηγεί και στη δημιουργία των επί μέρους επιστημών. Από την ίδια πνευματική κίνηση ξεκινά και η επιστημο-νική ιστοριογραφία που ξεχωρίζει από την παλιά μυθολογία. Οι αρχές όμως της ελληνικής ιστοριογραφίας οδηγούν στην επική ποίηση, γιατί στους μακρινούς εκεί-νους αιώνες τα ιστορικά γεγονότα μεταδίδονταν ως μύθοι που και αυτοί είχαν στοι-χεία ιστορικής σκέψης, αν και τα διαιώνιζαν αλλοιωμένα. Ο Όμηρος και εδώ μπο-ρεί να θεωρηθί πρόδρομος<sup>2</sup>... Η ανάπτυξη της επιστημονικής ιστοριογραφίας, άρχισε στην Ιωνία από τη στιγμή που οι πρώτοι ιστοριογράφοι εγκατέλειψαν την ποιητική γλώσσα και έγραψαν σε πεζό λόγο, ο οποίος ικανοποιούσε πιο πολύ τις ανάγκες του κριτικού πνεύματος... Ο Ηρόδοτος γεννήθηκε στην Αλικαρνασσό, δωρική αποικία στα νοτιοδυτικά παράλια της Μικράς Ασίας, που είχε, ωστόσο, δεχθί έντονα την επίδρα-ση του γειτονικού ιωνικού πολιτισμού... Οι χρονολογίες 484 ή 480 π.Χ. που δίνον-ται για τη γέννησή του πρέπει να θεωρηθούν μόνο ενδεικτικές- το πιο φρόνιμο εί-ναι η γέννησή του να τοποθετηθί στα χρόνια των Μηδικών πολέμων".<sup>3</sup>

Σχετικά με τους "Πέρσες" και το ιστορικό τους θέμα, "την ναυμαχία την περι-γράφει ο Ηρόδοτος (8, 40 εξ.), τρίτος (πρώτος θεωρείται ο Αισχύλος) ο Τιμόθεος, σύγχρονος με τον Ευριπίδη ποιητής, σ' έναν κιθαρωδικό νόμο (Diehl, Anthologia Lyrica 2, 136). Αν παραμερίσουμε τον Τιμόθεο, που είναι ζήτημα αν μπορεί να χρη-σιμοποιηθί ως ιστορική πηγή, μένει η έκθεση του Ηροδότου και η σχετική ιστόρηση της ναυμαχίας από τον Πέρση άγγελο στην τραγωδία του Αισχύλου. Ανάμεσα στις πη-γές αυτές υπάρχουν αρκετές διαφορές, και το ερώτημα είναι ποιά από τις δύο βρι-σκεται πιο κοντά στην ιστορική πραγματικότητα. Ο Αισχύλος είχε πολεμήσει στη ναυμαχία- έπειτα το έργο του παίχτηκε οχτώ μόλις χρόνια αργότερα και πολλοί από τους θεατές του είχαν για τις λεπτομέρειες του αγώνα προσωπική αντίληψη, έτσι που να μην μπορούν να δεχτούν εύκολα την όποια αλλοίωσή τους. Ο Αισχύλος όμως

(1) Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Α. / "Η φιλοσοφία στους αρχαίους λαούς", σελ. 63.

(2) Ο Α. Lesky προτείνει να μελετηθί η άποψη που θέλει τον Όμηρο "πατέρα" (και) της Τραγωδίας, πρβλ.: "Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων", σελ. 85.

(3) Β. Ατσάλος / "Αρχές της ελληνικής ιστοριογραφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 430, 432.

ήταν και ποιητής και δεν αποκλείεται από λόγους καθαρά ποιητικούς να προχώρησε σε ορισμένες παρεκκλίσεις από τα πραγματικά περιστατικά, άλλα συμπτύσσοντας, παραλείποντας άλλα, άλλα μετακινώντας, ή και παραποιώντας τα. Ο Ηρόδοτος από την άλλη, σαν ιστορικός που ήταν, είναι βέβαιο πως θα προσπάθησε να δώσει την καθαρή αλήθεια, δεν ήταν όμως αυτότης μάρτυρας σαν τον Αισχύλο, ούτε καν σύγχρονος με τα Μηδικά, γι' αυτό, όταν ύστερα από σαράντα χρόνια έγραφε την Ιστορία του, ήταν αναγκασμένος να στηριχτεί στις πληροφορίες άλλων προσώπων, που μπορεί να μην ήταν ως την άκρη αξιόπιστες".<sup>1</sup>

Θα κλείσουμε το σημείωμα αυτό με μία αναφορά στη σπουδαιότητα για τους αρχαίους Έλληνες έννοια της "Πόλεως", μιας έννοιας που θα μας απασχολήσει σύντομα: "ο Ελληνο-ρωμαϊκός κόσμος, με τον οποίο ασχολούμαι, με εξαίρεση την προ-Ελληνική Εγγύς Ανατολή, ήταν ένας κόσμος πόλεων. Ακόμη και ο αγροτικός κόσμος, που ήταν πάντα ηλιονότητα, συχνότατα ζούσε σε κάποιου είδους κοινότητες, χωριουδάκια, χωριά, πολίχνες, όχι σε μεμονωμένα αγροκτήματα με υποστατικά... Τόσο αυτόνομο φαινόταν στους αρχαίους το αστικό υπόβαθρο του πολιτισμού, ώστε σπάνια τους απασχόλησε μια σοβαρή ανάλυση της πόλης... Θα έχει επίσης παρατηρηθεί ότι ούτε ο Αριστοτέλης ούτε ο Πλουταρχος ασχολούνταν με τον "διοικητικό ορισμό" μιας πόλης, μολονότι ο μὲν πρώτος έγραφε για την αυτόνομη πόλη-κράτος, ο δε δεύτερος για μια πολίχνη σε μια από τις επαρχίες της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας... Η αυτεπάρκεια, η αυτότητα, ήταν ο αντικειμενικός σκοπός, και μια σωστά δομημένη και συγκροτημένη πόλις θα ήταν ικανή να πετύχει αυτόν το στόχο... Κατά τη γνώμη μου, η αφετηρία για τον ιστορικό της αρχαίας πόλης πρέπει να είναι η σύνδεση μεταξύ ενδοχώρας και πόλης... Ο αδιαχώριστος σύνδεσμος οικογένειας - θρησκείας - ιδιοκτησίας κινήθηκε μετά προς την ευρύτερη συγγενική μονάδα, το γένος, και τελικά προς το πρωιμότατο κράτος... Αρχικά η αρχαία πόλη προέκυψε από τους μεγάλους γαιοκτήμονες που κατοικούσαν σ' αυτήν, αλλά, καθώς αυτή μεγάλωνε, όλο και περισσότεροι από τους κατοίκους της δεν ήταν πια ούτε μεγάλοι ούτε μικροί γαιοκτήμονες. Παρέμεινε όμως μια καταναλωτική πόλη: ακόμη και στην ύστερη, τη "δημοκρατική" φάση της, οι κοινωνικές διαμάχες μέσα στην αρχαία πόλη υποδουλιζόνταν από τις απαιτήσεις για τους "τόκους ουσιωδών χρεών, και συνεπώς τους καταναλωτικούς τόκους", διαφορετικούς από τους "βιομηχανικούς", που αποτελούσαν τη βάση των παραλλήλων διαμαχών στη μεσαιωνική πόλη. Προκειμένου να εξηγήσουμε την ουσιωδή αυτή διαφορά ανάπτυξης, πρέπει να εισαγάγουμε μια ανεξάρτητη μεταβλητή στην ανάλυση, δηλαδή τη δουλεία... Για να το πούμε χωρίς περιστροφές, ορθά-κοφτά, έρχεται τώρα στο κέντρο του ενδιαφέροντος η πολιτική και η εξουσία... Η υποστήριξή μου είναι απλή. Η πόλη δεν υπάρχει μεμονωμένη: είναι ένα σκέραιο τμήμα σε μια ευρύτερη κοινωνική δομή, στον Ελληνο-ρωμαϊκό κόσμο ένας θεμελιώδης θεσμός".<sup>2</sup>

## Γ2. ΟΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΕΣ ΠΙΣΤΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΛΕΟΥΡΓΙΕΣ

Αναφερόμενος στην αρχαία ελληνική θρησκεία, ο M.P. Nilsson παρατηρεί: "ό,τι είναι ιερό είναι απαραβίαστο και αυτή η ιδιότητα είχε τόσο πολύ αναπτυχθεί, ώστε να μοιάζει σχεδόν με κατάρτα. Το ίδιο συμβαίνει και με την γη που ανήκει στους θεούς. Μπορεί να είχε νοικιασθή για χρήση, αλλά τα δέντρα δεν έπρεπε να κοπούν ή να μεταφερθούν από το ιερό άλσος. Καμιά φορά εφαρμόζαν τόσο αυστηρά την απαγόρευση να μη βεβηλωθή η γη που ανήκε στον θεό, ώστε δεν την καλλιεργούσαν και την άφηναν χέρσα. Αυτό συνέβαινε π.χ. με το Κρισαίον πεδίο που ήταν αφιερωμένο στον Απόλλωνα. Είναι γνωστός ο ρόλος που έπαιξε κατά τον Πελοποννησιακό πόλεμο η περριοχή στους πρόποδες της Ακροπόλεως των Αθηνών που ονομάζεται Πελαργικό. Ένας

(1) I. B. Kakridis / "Σκηπτική τέχνη των Ελλήνων", σελ. 11-12.

(2) M. I. Finley / "Οικονομία και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 41-73.



χρησμός όριζε να μένη ακαλλιέργητη, όταν όμως ο πληθυσμός της Αττικής είχε συσσωρευθή μέσα στα τείχη της Αθήνας, αναγκάστηκαν να χρησιμοποιήσουν και το Πελαργικό για κατοικίες. Πολλοί είδαν στην παράβαση του χρησμού την αιτία των καταστροφών του πολέμου. Εδώ έχουμε ένα καθαρό παράδειγμα της διπλής σημασίας της ιερότητας".<sup>1</sup>

Διακόπτουμε για λίγο τη ροή του αποσπάματος, ώστε να σημειώσουμε την ένταση που το θρησκευτικό-λατρευτικό ένστικτο ασκούσε πάνω στη διαμορφούμενη Συλλογική συνείδηση. Συχνά σε αντίθεση με τις άλλες πραγματικές-πρακτικές ανάγκες, όμοια πραγματικό το ένστικτο της πίστης πίεζε για την ικανοποίησή του, πρότεινε για τη διαμόρφωση της συγκεκριμένης μορφής Συλλογικής συνείδησης· αγωνιζόταν για τη διατήρηση των αξιών του.

Στη συνέχεια, "το Πελαργικό βρισκόταν σύμφωνα με την αντίληψή μας κάτω από μια κατάρα. Στα λατινικά η λέξη sacer έχει και τις δυο έννοιες: σημαίνει "ιερός" και "καταραμένος". Η ελληνική γλώσσα έχει την αντίστοιχη ιδέα, αλλά όχι και τη λέξη. Πάντως το ρήμα "αράσθαι" σημαίνει "προσεύχομαι" και "καταριέμαι". Ο Όμηρος αποκαλεί τον ιερέα "αρητήρα". Ο συνδετικός κρίκος είναι το γεγονός ότι και το ιερό πράγμα και το καταραμένο αποκλείονται από την κοινή χρήση. Τα αφήνουμε στους Θεούς, και προκαλούν είτε τη φροντίδα τους είτε την οργή τους. Η προέλευσή τους όμως ανάγεται πολύ μακρύτερα, πριν από τη δημιουργία των Θεών. Η δύναμη των Θεών δεν είναι απαραίτητη για να απομακρύνη κανείς κάτι από τη σφαίρα των κοινών πραγμάτων. Ανάμεσα στους περισσότερους λαούς υπάρχει μία πίστη στην "δύναμη" (το mana κλπ.), που διεισδύει σε κάθε τι. Μόνο στην Ελλάδα παραμερίστηκε -θα προσπαθήσουμε τώρα να βρούμε τα ίχνη της- ώσπου με την αναζωπύρωση της θρησκείας σε μεταγενέστερους χρόνους ξαναήρθε σαν "δύναμη", μαγική δύναμη, με μια υψηλότερη έννοια σαν φως (= γνώση) και στον Χριστιανισμό σαν "χάρις". Η "χάρις" παραχωρείται από ένα προσωπικό Θεό και έτσι συχνά είναι φως, που όμως είναι κι' αυτό μέσα του μια δύναμη. Στους πρωτόγονους λαούς η "δύναμη" είναι η ίδια η αιτία. Υπάρχει πριν και ανεξάρτητα από τους Θεούς και τα πνεύματα. Είναι μόνο "δύναμη" και αν είναι καλή ή κακή, εξαρτάται από το πως έρχεται σε επαφή με τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος πρέπει να φυλάγεται από αυτήν και να της φέρεται προσεκτικά, γιατί αν μπορεί να βοηθήσει, μπορεί όμως και να βλάψει. Ο,τιδήποτε είναι γεμάτο από δύναμη, πρέπει κανείς να το χειρίζεται παίρνοντας ορισμένα προφυλακτικά μέτρα. Μόνο μερικά πρόσωπα με ιδιαίτερες ικανότητες μπορούν να το πλησιάσουν, οι άλλοι πρέπει να το αποφεύγουν. Είναι "tabu". Η ιδέα του tabu είναι η ρίζα και η προέλευση και των δύο, και του ιερού και του καταραμένου. Έχει γίνει μόνο μετάθεση του αιτιατού κινήτρου. Η ουσία της αγιότητας είναι η κατοχή από το Θεό. Ο,τι είναι καταραμένο, είναι επίσης αφιερωμένο σ' ένα Θεό, αλλά στην οργή και στην εκδίκησή του".<sup>2</sup>

Επομένως, η επίδραση που η Προπολιτειακή συνείδηση άσκησε πάνω στη διαμορφούμενη Συλλογική συνείδηση του πολίτη υπήρξε εμφανής.

Αυτές οι πίστεις, οι λατρείες, τελικά, η προϋπάρχουσα Συλλογική συνείδηση ήτανε που έπρεπε να αμβλυνηθεί, ώστε να αποδεχθεί τις πολιτικοκοινωνικές (επομένως και λατρευτικές) εξελίξεις.

Και ήταν, νομίζω, αυτές οι επερχόμενες εξελίξεις που ορίζονταν ανάμεσα στα δύο όρια: του Καταραμένου και του Ιερού. Δηλαδή, όπως οι δύο αυτές διαμετρικά αντίθετες πίστεις όρισαν το θρησκευτικό μέρος της Συλλογικής συνείδησης, με ανάλογο τρόπο όρισαν και το κοινωνικό-πολιτικό της μέρος.

Κατά συνέπεια, "ο πρωτόγονος κόσμος των ιδεών έχει δυο όψεις, μια θετική, μαγική, που με ορισμένες πράξεις προσπαθεί να φέρη ορισμένα αποτελέσματα και μιαν άλλη αρνητική, το tabu, που απαγορεύει ορισμένες πράξεις από φόβο μήπως βγουν σε κακό. Και οι δύο είναι όψεις της ίδιας πίστewς στη "δύναμη", της οποίας

(1) H.P. Nilsson / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας", σελ. 92/4, 108/9.

την καταστρεπτική επίδραση επιθυμεί ο άνθρωπος να αποφύγη, ενώ προσπαθεί να επωφεληθῆ από την ευεργετική της επίδραση... Το taboo γεννάει τις ιερές τελετουργίες με μόνο σκοπό το διώξιμο κάποιου μιάσματος ή την εξιλέωση για κάποιο σφάλμα, και μόνο λίγες απ' αυτές τις τελετουργίες έχουν κάποιο ειδικό χαρακτήρα... Οι μαγικές τελετουργίες πέρασαν στη λατρεία των θεών και έγιναν ιερές τελετές. Από εκεί συμπεραίνουμε -και το λέμε με βεβαιότητα- ότι πολλές από τις ιερές τελετουργίες, εκτός από την κοινότερη από αυτές, την θυσία ζώου, είναι παλαιότερες από τους θεούς... Αυτού του είδους οι τελετουργίες είναι "προ-θεϊστικές". Πρόκειται για ένα opus operatum, που λειτουργεί μόνο του μέσα στο πλαίσιο του, χωρίς την επέμβαση καμμιάς ανθρωπομορφικής θεότητας".<sup>1</sup>

*Ο Π. Λεκατσάς βρίσκει, επίσης, στην έννοια του ταμπού αυτή τη διπλή εξήγηση:* "ένας κανόνας που συναντιέται σ' όλα τα τοτεμικά συστήματα, παραλλάζοντας μοναχά στην αυστηρότητα, μποδίζει τα μέλη του τοτεμικού γένους να τρώνε το τοτεμικό τους είδος. Σ' ορισμένες όμως ιεραουργικές περιστάσεις τα μέλη είναι υποχρεωμένα να το δοκιμάσουν. Η παράβαση τούτη της τοτεμικής απαγόρευσης είναι ο αρχαιότερος τύπος της "Μετάληψης", κ' η βασική ιδέα που την κυβερνά, η ιδέα της κοινωνίας, κυβερνά και τις παραπέρα τροπές της... Είναι φανερό πως η Μετάληψη κατασταίνει μια κοινωνία ανάμεσα στα μέλη του γένους και στο τοτεμικό τους είδος (το να φαγωθεί παραπολύ καταλείπει την τοτεμική απαγόρευση, άρα και την αγιότητα του είδους)· κ' η κοινωνία κατασταίνει με την αφομοίωση της μυστικής "δύναμης" που βρίσκεται μέσα στο είδος τους: της ζωτικής ενέργειας της τροφής που συντηρούσε αλλοτινά την ομάδα. Η αφομοίωση τονώνει τον αρχικό σύνδεσμο, τον ταυτισμό του γένους με το είδος του, κ' η τόνωση συντηρεί την ικανότητα του γένους να κυβερνά και να πληθαίνει, για το συμφέρο των άλλων γενών που το τρώνε, το τοτεμικό του είδος".<sup>2</sup>

*Σχολιάζοντας παραπέρα την καταγωγή της Τραγωδίας από τη λατρεία στον Διόνυσο, ο Π. Λεκατσάς συνεχίζει:* "όπως οι ομολόγοι βλαστικοί θεοί, ο Διόνυσος είναι ένας θνήσκων θεός, που πεθαίνει και ανασταίνεται κάθε χρόνο. Αντίθετα όμως με το δράμα των άλλων Πασχόντων θεών, όπου υπερτονίζεται ο θάνατος του θεού, στο Διονυσιακό δράμα παραμερίζεται αυτό το στοιχείο. Στους μύθους δεν είναι ο Διόνυσος που σκοτώνεται, μα σταθερά ο αντίμαχος του θεού -ο Λυκούργος, ο Πενθέας ή και ο Βούτης- ή κάποτε, όπως ο Ικάριος, ένας του φίλος. Στους μύθους όμως αυτούς έχουμε μύθους του Εποχικού δράματος, όπου ο αντίμαχος του θεού δεν είναι παρά μια άλλη μορφή του. Ο θάνατος που διώχνεται στο Εποχικό δράμα κ' η Ζωή που φέρνεται στην κοινότητα, είναι συχνά το ίδιο δέντρο ή ομοίωμα που διώχνεται σα θάνατος και ξαναφέρνεται σα Ζωή πίσω. Η κεντρική ιεραουργία των Μεγάλων Διονυσίων - (να φέρνουν ίσαμε την Ακαδημία το ξόανο του Διονύσου Ελευθερέως και να το ξαναφέρνουν ύστερα)- δείχτηκε πως αυτή την ιεραουργία καθρεφτίζει. Έτσι ο αντίμαχος του θεού που σκοτώνεται είναι ο ίδιος ο Διόνυσος, μα στην απόβλητη μορφή του. (Έτσι θα πρέπει ίσως να προσεχτεί πως εδώ η Τραγωδία διαμορφώνει τον Τραγικό χαρακτήρα της: Κατεβάζοντας τον Θεό-πρωταγωνιστή, φυσικά μέσα από τις μορφές των αντίμαχων του θεού, σε ήρωα-πρωταγωνιστή, φέρνει τον ήρωα αντιμέτωπο με μιαν υπέρτερη δύναμη σ' έναν αγώνα από τα πριν καταδικασμένο)".<sup>3</sup>

*Επομένως, μπορούμε να συμπεράνουμε στο σημείο αυτό πως όλα προηγούμενα υποθέσαμε, σχετικά με τη διττή προέλευση των ορίων του λατρευτικού τυπικού: ότι δηλαδή αφορούν και την κοινωνικοπολιτική οργάνωση, ισχύουν και για τη λατρεία του θεού του θεάτρου και για την οργάνωση του θεάτρου.*

*Ο Π. Λεκατσάς συνεχίζει την προηγούμενη παράθεση:* "η παλαιότερη ιστορία της Διονυσιακής θρησκείας ακολουθά μια μόνο γραμμή: Του Διονυσιακού θιάσου. Είναι οι

(1) H.P. Nilsson / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας", σελ. 108-109.

(2) Π. Λεκατσάς / "Διόνυσος", σελ. 21, 23.

(3) όπως (2), σελ. 111.

Μαιναδικοί θίασοι από τη μια, που προβάλλονται στην πρώτη γραμμή με την πρωτογονική και παραχρυστική παρουσία τους, κ' οι εικαζόμενοι από το ιεραουργικό υπέδαφος ανδρικοί θίασοι, που υποστηρίζαμε πως ιεραουργούν το Εποχικό, μαζί με τις Μαινάδες, Δράμα. Η επιστημοποίηση της Διονυσιακής θρησκείας από την Τυραννία και την απότακτη Δημοκρατία αναδίνει με το λύσιμο του Διονυσιακού θιάσου, την πλούσια δημόσια (ή κατά μέρος δημόσια και κατά μέρος μυστηριακή) λατρεία από τη μια και τους μεγαλόπρεπους κλώνους του αρχαίου θεάτρου από την άλλη. Ο ίδιος ο Θεός γίνεται ένας ολύμπιος και στις αγγειογραφίες του 6ου και 5ου αιώνα περιτυνύεται την ιερατική μεγαλοπρέπεια των άλλων θεών του Ολύμπου. Η θρησκεία του ωστόσο, από την ίδια τη ρίζα της θιασική, δε χάνει ολότελα το θιασικό της χαρακτήρα. Τα μαιναδικά όργια συνεχίζονται στους κλασσικούς και μετακλασσικούς καιρούς διατηρώντας καθαρό το θιασικό και γυναικείο χαρακτήρα τους, έχοντας όμως αφήσει τον αρχαίο πρωτογονισμό και την αγριότητα του... Παράλληλα όμως με τους μαιναδικούς θιάσους παρουσιάζονται από το τέλος των αρχαϊκών αιώνων κι ανδρικοί θίασοι μ' ανάλογη πράξη. Είναι, σίγουρα, οι άφαντοι εκείνοι θίασοι της βαθείας αρχαιότητας που προβαίνουν τώρα στο προσκήνιο, έχοντας αφήσει κι αλλού τα σημάδια τους, όπως στα δελφικά όργια, όπου σημειώνεται η παρουσία ανδρών, και στα ανδρικά ιερατικά σώματα που συνιερουργούν με γυναίκες, όπως στη λατρεία Διονύσου του Αισυμνήτου στην Πάτρα και σε γιορτές του Διονύσου, όπως στη Σικυώνα και στη Λέσβο... Η φυσική ζωή του πρωτόγονου, η ακέραια βίωση των αρχών της κοινωνικής ζωής κι ο ισοκρατικός χαρακτήρας της φυλετικής κοινωνίας θα σιγουρεύαν τους όρους της ψυχικής και διανοητικής του υγείας, αν δεν τα αντιμάχονταν η αδυναμία του να ξεχωρίζει το πραγματικό από το φανταστικό κ' η δύναμη της αυθυποβολής του. Ο ταυτισμός του φανταστικού με το πραγματικό, ο κύριος αυτός όρος και της μαγικής του τεχνικής, κρατεί σ' αένας παροξυσμό τη φαντασία του· η ενάργεια της φαντασίας του, συνδυασμένη με τις εξωλογικές τροπές του στοχασμού, κάνει την αυθυποβολή του τρομαχτική· κ' η συνείδηση, τέλος, του Εγώ ή λείπει ολότελα στ' αρχαιότερα στάδια ή μόλις που θαμποχαράζει".<sup>1</sup>

*Να παρέμβουμε εδώ για να υπενθυμίσουμε πως για τη μελέτη μας αυτή η "απουσία" της Ατομικής συνείδησης, στα πλαίσια της σχέσης θέατρο - Κοινό, θεωρείται (αξιωματικά) δεδομένη· στη θέση της εγκαθίσταται η Συλλογική συνείδηση.*

*Τελειώνοντας ο Π. Λεκατσάς γράφει: "τα ταμπού, ο αποκλεισμός, η επικοινωνία με τα πνεύματα, η εξομοίωση των Μυθών μ' αυτά ή με τους ζωομορφικούς τους ενσάρκωτους, το πέρασμα από τη ζωή στο θάνατο κι από το θάνατο στη ζωή, χτυπούν με δυνατή παράκρουση τους μυούμενους. Το κύριο κίνητρο της παράκρουσης αυτής των μυούμενων είναι η ιδέα πως, ζώντας σ' ειδική κατάσταση και έξω από την κοινότητα, είναι και έξω από τον ανθρώπινο κόσμο. Υπάρχει ωστόσο και η τεχνητή μανία ή παράκρουση που την καλλιεργούν κατάλληλα, κινησιακά πρώτα, μέσα. Την καταβολή της την έχουμε κιόλας στους τοτεμικούς χορούς, όπου οι χορευτές, ομοιωμένο μέσα από το ζωμασκάρεμα και τη ζωμίηση, με το τοτεμικό είδος τους, ταυτίζονται, μέσα από την παραζάλη του χορού και της πρωτόγονης μουσικής, και εσωτερικά μ' ε-  
τούτο",<sup>1</sup>*

*Όμως, με τη λειτουργία της Μετάληψης ασχολείται και ο J. Godwin, ο οποίος σημειώνει: "μία άλλη πλευρά της μετάληψης είναι ότι ως ιερό γέυμα προεικονίζει το επουράνιο συμπόσιο, που οι μακάριοι πιστεύεται ότι απολαύουν στον παράδεισο, με την αιώνια παρουσία του Χριστού, του Σέραπι, του Μίθρα και άλλων παρακαθημένων σωτήρων. Ορισμένα από τα Μυστήρια προχωρούσαν περισσότερο στην προεξόφληση του περιβάλλοντος του παραδείσου, εισάγοντας αφελείς καταστάσεις. Το κρασί πιθανώς επιδρούσε στους αρχαίους πολύ ισχυρότερα από όσο σε μας (σπάνια το έπιναν άκρατο), αλλά ακόμη και ο νηφάλιος Πλάτωνας επιτρέπει τη μέθη στις γιορτές του Διονύσου (Νόμοι 775 Β): "Μάλλον ή ιερά μαν(α παρά ή σωφοσύνη των ανθρώπων"*

(1) Π. Λεκατσάς / "Διονύσος", σελ. 111, 209, 37-38.

(Φαίδρος 224D). Στα Μυστήρια και οι πέντε αισθήσεις μπορούσαν ν' ανυψωθούν με κρασί, μουσική, φώς, θυμίαμα και ερωτισμό, για να μη μιλήσουμε για ναρκωτικά, με σκοπό να δημιουργηθεί μια αλησμόνητη εμπειρία και να ενθαρρυνθούν οι ελπίδες για επουράνια ευδαιμονία. Σύμφωνα με την πλατωνική άποψη, τα πράγματα και οι άνθρωποι που αγαπάμε στη γη μας στέλνονται για τον ίδιο λόγο, τα αγαπάμε γιατί θυμίζου στην ψυχή μας τον παράδεισο από τον οποίο ήρθαμε και στον οποίο τελικά ίσως επιστρέψουμε. Οι νεοπλατωνικοί κοίταζαν μ' αυτό το θεωρητικό πρίσμα στη μυθολογία για να δικαιολογήσουν την ερωτική ζωή των θεών".<sup>1</sup>

*Μέσα από "παραισθησιογόνες" επεμβάσεις, λοιπόν, επιδίωκαν να αποδυναμώσουν την Ατομική συνείδηση, ώστε να τη μεταθέσουν στο επίπεδο σύνδεσης-ταύτισης με το θείο, όπως αυτό κοινά αντανακλούσε σε κάθε Συνείδηση, άρα, πρώτιστα, στη Συλλογική συνείδηση.*

*Με τον τρόπο αυτό, νομίζω, εξηγείται η λειτουργία των μυστηρίων: "υπήρχε άλλη μια λεωφόρος προς τη θεία γνώση, ανοιχτή για όποιον είχε την ευσυνείδητη φιλοδοξία να γνωρίσει, και αυτή ήταν τα ίδια τα Μυστήρια. Στην Ελλάδα υπήρχε Ιερόν μύησης στην Ελευσίνα, τουλάχιστον από τον όγδοο αιώνα π.Χ., με Μείζονα και Ελάσσονα Μυστήρια. Προκαλεί ικανοποίηση η σκέψη ότι οι σύγχρονοι σοφοί δεν ξέρουν ακόμη τι διαδραματιζόταν σ' αυτές τις τελετές, τόσο καλά τηρήθηκε η μυστικότητα πάνω από χίλια χρόνια ετήσιου εορτασμού. Σύμφωνα με τους αποκρυφιστές τα Ελάσσονα Μυστήρια ή, πράγμα που είναι το ίδιο, οι κατώτεροι βαθμοί μύησης, απέβλεπαν στο να δώσουν πληροφορίες για τη φύση ανώτερων κόσμων, ενώ τα Μείζονα Μυστήρια της Ελευσίνας και άλλων καθιδρυμάτων ήταν απλά ένα ιερό δράμα, που παιζόταν για να γεμίσει με ιερό δέος ένα εύκολα εντυπωσιαζόμενο ακροατήριο. Όμως η αρχιτεκτονική της μεγάλης αίθουσας της Ελευσίνας, του Τελεστηρίου, το αποκλείει με βεβαιότητα: ο χώρος ήταν γεμάτος από κολώνες. Από την άλλη μεριά ο μεγάλος αριθμός των μουσμένων στα Ελάσσονα μυστήρια απέκλειε την ατομική μύηση. Μόνο κάτι στο ψυχικό επίπεδο μπορεί να συνέβαινε (που άγγιζε όλους τους παρόντες): ένα συλλογικό όραμα που άφηνε μίαν αλησμόνητη εντύπωση".<sup>1</sup>*

*Και αυτή η αλησμόνητη εντύπωση αφορούσε όχι άτομα, αλλά το σύνολο, όχι μία Ατομική, δηλαδή, συνείδηση, αλλά τη Συλλογική.*

*Αναφερόμενος στα Ελευσίνια μυστήρια, ο Δ. Γουδής μας εισάγει στη μελέτη του με την ετυμολόγηση του ονόματος της Δήμητρας, για να συνεχίσει αμέσως: "η Δημήτηρ από προστάτιδος του γάμου και της οικογενείας γίνεται προστάτις και της μεγαλύτερας οικογενείας, της κοινωνίας, διότι ως θεά της γεωργίας, συνδέσασα τον άνθρωπον προς την γην, απήλλαξεν αυτόν του πλάνητος και νομαδικού βίου και ούτως ίδρυσε μονίμους κοινωνίας και την κοινωνικήν τάξιν, ως ο γάμος είναι το απαραίτητον θεμέλιον. Εντεύθεν εν ταις συνθήκαις αι πόλεις επεκαλούντο το όνομα αυτής, οι άρχοντες εν Αθήναις ωρκίζοντο εις τον Δία, εις τον Απόλλωνα και την Δήμητρα, η Δημήτηρ επικαλείται ως μάρτυς και του όρκου των πολιτών... Ελατρεύετο πολλαχού της Ελλάδος, αλλ' η σεμνοτέρα λατρεία αυτής ετελείτο εν Ελευσίनि, όπου την τραγωδίαν της φύσεως, την φυτικήν βλάστησιν, τον μαρασμόν και θάνατον αυτής και την ανάστασιν απέδωκαν δια καλλίστου μύθου... Τα μυστήρια της Ελευσίνας ιδρύθησαν υπ' αυτής της Θεάς Δήμητρος... Οθεν είναι παλαιόθεν ιθαγενή, ανέρχονται εις βασιλικούς χρόνους και ανήκουσιν εις βασιλικούς προελληνικούς οίκους... Αι εορταί θα ελαμηνύθησαν σφόδρα από του φιλοδόξου και μεγαλοπρεπούς Πεισιστράτου και των Πεισιστρατιδών, αλλ' η αιγλή αυτών προάγεται καταπληκτικώς κατά την 5 π.Χ. εκ., κατά τους Περικλείους χρόνους, παράλληλος προς την καταπλήσσοσαν ακμήν της Αθηναϊκής δυνάμεως... Τα μεγάλα μυστήρια ετελούντο κατά μήνα Βοηδρομιώννα (περί τον Σεπτέμβριον), διαρκούντα ίσως εννέα ημέρας κατά τας πρώτας εννέα ημέρας των περιηλανήσεων της Δήμητρος".<sup>2</sup>*

(1) J. Godwin / "Μυστηριακές Θρησκείες του αρχαίου κόσμου", σελ. 30-40, 135.

(2) Δ.Ν. Γουδής / "Τα μυστήρια της Ελευσίνας", σελ. 10-58.

### Γ3. ΣΥΝΔΕΣΗ ΜΥΣΤΗΡΙΩΝ - ΘΕΑΤΡΟΥ

Μετά τη σύνδεση του θεού του θεάτρου -Διονύσου- με τα Ελευσίνια μυστήρια, και παρά τις πολλαπλές υποθέσεις ή και τις αντιρρήσεις που ήδη παραθέσαμε, θα προχωρήσουμε τώρα στη σύνοψη της υπόθεσης που θέλει να επικρατεί μία συνάφεια ανάμεσα στο Τυπικό των Ελευσινίων τελετών μύησης και της θεατρικής παράστασης.

"Αντίθετα προς τους θεούς του Ολύμπου, οι θεοί των Μυστηρίων έχουν συνήθως δοκιμάσει τον πόνο, την απώλεια και το θάνατο κι αυτό τους κάνει να μετέχουν στα δικά τους βάσανα και τις χαρές. Ο Οσίρις, ο Ορφέας, ο Ηρακλής, ο Χριστός, ο Διόνυσος, ο Αττίς και ο Αδωνίς, όλοι θανατώθηκαν και αναστήθηκαν".<sup>1</sup>

Αυτός λοιπόν ο θεός, ο θεός του θεάτρου, δοξαζότανε εκτός από τα Μεγάλα Διονύσια και στα Ελευσίνια μυστήρια. Η διαδικασία των Μυστηριακών εορτών, κατά τον Δ. Γουδή (και σύμφωνα με τη βιβλιογραφία που παρουσιάζει), πιθανότατα παρέπεμπε στις θεατρικές παραστάσεις. Συγκεκριμένα: "εκ πενιχρών μαρτυριών αρχαίων συγγραφέων και μάλιστα Χριστιανών, ας όμως πρέπει να δεχόμεθα μετά μεγάλης επιφυλάξεως ως εκ προκαταλήψεως υπερβαλλούσας την αλήθειαν και ίσως διαστρεφούσας εξ αντιπαθείας προς την αρχαίαν θρησκείαν και πολλακίς συγχεούσας τα ποικίλα μυστήρια και τα εν αυτοίς τελούμενα, και εκ παραστάσεων έργων τέχνης, πολύ πενιχροτάτων, εικάζεται ότι τα εν τη τελετή γινόμενα ήσαν ζώσαι εικόνες, αναπαριστώσαι σκηνάς εκ του ιερού μυθικού κύκλου των δύο Ελευσινίων θεοτήτων, δραματική αναπαράστασις μύθων της Δήμητρος και της Κόρης, ήτις εκαλείτο τα δρώμενα... (Από αυτά μπορούμε να υποθέσουμε ή και να) φαντασθώμεν τον κύκλον του μυστικού δράματος, των δρωμένων, εξελισσόμενον ὡδε: Ο Ιεροφάντης υποδουόμενος τον Πλούτωνα ήρπαζε την Ιέρειαν της Δήμητρος, υποδουομένην την Κόρην, και απήγειν αυτήν ολοφυρομένην εις το σκοτεινόν Καταβάσιον, χάσμα υπόγειον, το οποίον υπελαμβάνετο ως στόμιον καθόδου εις τον άδην, και εκεί ετελείτο ο ιερός των γάμος. Επηκολούθουν αι περιπλανήσεις της μητρός εν τω πεδίω του Τελεστηρίου εν μέσω βαθυτάτου σκότους και γοερών θρήνων της Θεάς, η δεξίωσις του Κελεού, η εκ του άδου άνοδος της Κόρης, καθ' ην τον χθόνιον Ερμήν υπεδύετο ο Ιερός Κήρυξ των μυστηρίων, η συνάντησις μητρός και Κόρης εν μέσω απλέτου φωτός δάδων караδαινομένων και απεράντου χαράς, και τέλος η αποδημία του Τριπτολέμου, εις ον αι θεαί παρέχουσι στάχυν ή σπέρματα δημητριακά και οδηγίας, ίνα διδάξη τους ανθρώπους τον τρόπον της καλλιτεργείας της γης και των δημητριακών καρπών. Ο Τριπτόλεμος, χθόνιος δαίμων συνδεδεμένος προς την γην, απέρχεται ούτω παρεσκευασμένος εις περιοδείαν ανά πάσαν την γην, επιβαίνων άρματος δρακοντοτρόχου. Τούτο απετέλει την τελευταίαν πράξιν του δράματος και ταύτης έχομεν αναγλύφους εικόννας... (Γενικά πάντως) δεν δικαιούμεθα να πιστεύσωμεν ότι τα μυστήρια δεν ήσκουν μεγάλην επίδρασιν επί την διαμόρφωσιν ηθικού βίου".<sup>2</sup>

### Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΩΝ "ΠΕΡΣΩΝ"

Ως τώρα παραθέσαμε τη σύμπτωση των γεγονότων, του Χώρου και του Χρόνου, μέσα στα οποία παρουσιάστηκε το πρώτο δράμα, απέναντι στο Συγκεκριμένο κοινό -το Αθηναϊκό. Παραθέσαμε ακόμα και όσα στοιχεία κατέχουμε για τη Μορφή που είχε η παράσταση αυτή. Τώρα θα προχωρήσουμε στην ανάλυση του λόγου του έργου, στην προσπάθεια της αποκωδικοποίησής του, στην αποκάλυψη της πρόθεσης του Αισχύλου και των άλλων, πολιτικών ή καλλιτεχνικών, συντελεστών της παρουσιάσής του.

Η υπόθεση των "Περσών" είναι γνωστή, μάλιστα, ήδη, σε γενικές γραμμές, τη σκιαγραφήσαμε προηγούμενα. Για την ανάλυση, αρχικά, θα ακολουθήσουμε τους συλλογισμούς του Η.Δ.Φ. Kitto, ο οποίος στην "κριτική", όπως την ονομάζει, μελέτη του

(1) J. Godwin / "Μυστηριακές Θρησκείες", σελ. 28.

(2) Δ.Ν. Γουδής / "Τα μυστήρια της Ελευσίνας", σελ. 63 κ.ε.

για την αρχαία ελληνική τραγωδία, αντιπαραθέτει μια σειρά από ερωτήματα, όπου και απαντάει: I) "γιατί ο Αισχύλος δεν αρχίζει με την είδηση μιας υπολογίσιμης επιτυχίας;" II) "Γιατί παρουσιάζει τον Δαρείο σαν το συνετό βασιλέα που ποτέ δεν πάτησε το πόδι του έξω από την Ασία;" III) "Γιατί εξαιρεί τόσο τη σημασία της μικρής συμπλοκής στην Ψυττάλεια;" IV) "Γιατί παριστάνει την υποχώρηση του Ξέρξη στη Σαλαμίνα σαν ακράτητη φυγή;" V) "Γιατί εφευρίσκει αυτή την εντελώς απίθανη καταστροφή στον Στρυμόνα;" VI) "Γιατί, περιγράφοντας τη μάχη της Σαλαμίνας, αποφεύγει τόσο αξιοσημείωτα να μνημονεύσει ονόματα και προσωπικά κατορθώματα;" VII) "Γιατί παρουσιάζει ασέβεια την κατασκευή της γέφυρας στον Ελλήσποντο;"

Αφού στη συνέχεια αναφερθεί στις απαντήσεις άλλων μελετητών, συνοψίζει: "από τις απαντήσεις που δόθηκαν εδώ, μερικές είναι εύλογες, μερικές μπορεί να είναι έστω και εν μέρει αληθινές. Αλλά είναι εξαιρετικά ποικίλες, καθώς επικαλούνται την πολιτική, την άγνοια και την επιδίωξη κάποιων μεμονωμένων δραματικών εφέ". Και τελικά, δίνει τη δικιά του απάντηση: "πράγματι βρίσκουμε μια τέτοια μοναδική απάντηση στην αντίληψη ότι ο Αισχύλος δεν έγραφε ένα έργο -επικό, πατριωτικό ή στιγνήποτε άλλο- για τη νίκη, αλλά οικοδομούσε ένα θρησκευτικό δράμα με βάση τον περσικό πόλεμο... Η ύβρις του οδήγησε τον Ξέρξη να παραβεί έναν θεϊκό νόμο... Ο ποιητής, έχοντας ανάγκη από ένα καθαρό σύμβολο αυτής της ύβρεως, χρησιμοποιεί την έντονη διάκριση ανάμεσα στην Ευρώπη και στην Ασία- υπάρχουν όρια χαραγμένα από τον Ουρανό... Και η περιγραφή της μάχης, η Ψυττάλεια, η ακράτητη φυγή του Ξέρξη; Για τον Αισχύλο οι ελληνικές δυνάμεις ήταν ένας Τιμωρός, ένα όργανο στα χέρια του Ουρανού... Κι όσο για τον Στρυμόνα... κατά πρώτο λόγο τα προκαταρκτικά παθήματα των Περσών κατά την υποχώρηση αποδίδονται όλα σε φυσικές, και όχι σε ανθρώπινες αιτίες... Κατά δεύτερο λόγο είναι ο Θεός που παγώνει τον ποταμό, παράκαιρα... Τώρα γίνεται φανερός ο λόγος που ο Αισχύλος δεν έχει προκαταρκτικό μήνυμα νίκης. Ο Θεός του Αισχύλου δεν κινείται με τον απόκρυφο τρόπο του Θεού του Σοφοκλή- είναι ευθύς, και όταν χτυπάει, χτυπάει ίσια και σκληρά".<sup>1</sup>

Στη συνέχεια, ο G. Thomson, ο οποίος προσπαθεί να δώσει "μια μόνιμη ιστορική σημασία στην τέχνη του Αισχύλου", μας βεβαιώνει ότι "μπορούμε λοιπόν να κατασταλάξουμε στο συμπέρασμα πως κι ο Αισχύλος υποστήριζε την πολιτική του Κίμωνα, κι αυτό αρμονίζεται με την άλλη μαρτυρία πως ήταν μετριοπαθής δημοκράτης".<sup>2</sup>

Υπάρχει μία μεγάλη σειρά από μελέτες σχετικά με τους "Πέρσες". Οι περισσότερες απ' αυτές, αν όχι όλες τους, χαρακτηρίζουν το δράμα ως Ιστορικό-πολεμικό, και μάλιστα προπαγανδιστικό υπέρ του πατριωτισμού των Αθηναίων. Δεν κρίνουμε απαραίτητο να συνεχίσουμε την παράθεση αποσπασμάτων από τις αναλύσεις, άλλωστε, ο ενδιαφερόμενος θα συναντήσει αρκετούς τίτλους από τις μελέτες αυτές στη βιβλιογραφία που παρουσιάζουμε στο τέλος της μελέτης.

Ένα σημαντικό ζήτημα θα μας απασχολήσει τώρα: η πραγματική γεωγραφική θέση που τα Σούσα -τουλάχιστον αυτή η πόλη ("Πόλις";) που ο ποιητής παρουσιάζει στους "Πέρσες" ως την πρωτεύουσα της Περσίας- κατέχουν. Πραγματικά, αν και πολλοί μελετητές έχουν αναφερθεί στη μετάθεση του τόπου, που οι Έλληνες δραματοουργοί χρησιμοποιούσαν, δε φαίνεται να έχει εφαρμοστεί αυτή η μετάθεση στην ανάλυση-μελέτη των "Περσών". Ας ακολουθήσουμε τη σκέψη του Ν. Χουρμουζιάδη, ο οποίος, όταν εντοπίζει την απόσταση που χωρίζει τα Σούσα -τόπος που παριστάνεται στο δράμα- και την Αθήνα -χώρος που παριστάνεται αυτό- παρατηρεί: "τα Σούσα από την αρχή ως το τέλος του έργου παραμένουν ένας άγνωστος χώρος, μολλονότι εκεί εδράζεται το παλτί του Δαρείου... (και) όπου εντοπίζεται η δράση- αντίθετα, ο μόνος τόπος που

(1) H. D. F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 40-59.

(2) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", β., σελ. 133.

υποβάλλεται επίμονα, ακριβώς επειδή είναι οικείος στο θεατή, είναι η Αθήνα, και ειδικότερα ο χώρος της ναυμαχίας".<sup>1</sup>

Δίπλα-παράλληλα σ' αυτές τις εντυπώσεις, μια "προσωπική ανάγνωση" του κειμένου θα μπορούσε να προσθέσει κάποια άλλα ερωτήματα, όμοια ουσιώδη.<sup>2</sup>

I) στίχοι 16-18: "οἷτε τὸ Σουσιῶν ἤδ' Ἀγβατάνων  
καὶ τὸ παλαιὸν Κίσιον ἕρκος  
προλιπόντες ἔβαν,..."

Οι οποίοι μεταφράζονται: "αυτοὶ των Σούσων και των Αγβατάνων και το παλιό της Κισσίας φρούριο αφήσανε και πήγαν,..." και σχολιάζονται από τον μεταφραστή: "τα Σούσα ἴσαν η πρωτεύουσα της Μηδίας, την οποίαν ο Κύρος ο Μέγας ἤνωσε μετά της Περσίας (και) η Κισσία είναι ορεινή χώρα της Περσίας, επί της οποίας ἔκειντο τα Σούσα -Ηρόδ. 5, 52. Ο Αισχύλος θεωρεῖ αὐτήν ως ἰχυρωμένη πόλιν".

II) στίχοι 106, 119, 120, 213, 233, 249, 347, 348, 488, 511, 682, 715, 781, 891, 895, 946. Δεκαῆξι δηλαδή φορές γράφει ο ποιητής την λέξη "Πόλις" (πόλιμα, μητρόπολις). Απ' αυτές τρεις αναφέρονται στην Αθήνα, μία στους Θεσσαλούς, μία στην Κύπρο, μία στη Σαλαμίνα. Τις υπόλοιπες δέκα φορές η "Πόλις" αναφέρεται για την Περσία. Όμως, "παρά τις δυσχέρειες στην εξακρίβωση των χαρακτηριστικῶν γνωρισμάτων του κράτους - πόλεως... (Και αφού) ο Αριστοτέλης ἔχει δώσει πολλοὺς ορισμοὺς... Τα κράτη πήραν μορφή πόλεως, όταν έγιναν σε αὐτὰ ὑρισμένες Θεσμικές αλλαγές... Τον χαρακτήρα πόλεως απέκτησαν τα κράτη, όταν πραγματοποιήθηκαν τουλάχιστον οι ακόλουθες αλλαγές: μεταβλήθηκε η βουλή σε σχετικά αντιπροσωπευτικό και πραγματικὰ νομοθετικό σῶμα, καθιερώθηκε το αἰρετὸ των μελῶν της βουλῆς και ἄλλων αρχῶν ἔστιν και ἀπὸ ἑνα μέρος του δήμου, ἄρχισε η σύγκληση τακτικῶν συνελεύσεων του δήμου".<sup>3</sup>

III) στίχος 120: "καὶ τὸ Κισσιῶν πόλιςμ"..."

Δηλαδή, σύμφωνα με ὅσα σημειώσαμε στην παράγραφο (I), αὐτὴ η "μικρὴ πόλις" των Κισσιῶν ἴτανε η "ἰχυρωμένη πόλις", κατὰ τον Αισχύλο και, ταυτόχρονα, η "ορεινὴ χώρα" της Περσίας, κατὰ τον Ηρόδοτο.

IV) στίχος 238: "ἀργύρου πηγὴ τις αὐταῖς ἔστι θησαυρὸς χθονός".

V) στίχοι 584-594, ὅπου ο ποιητής περιγράφει τις κοινωνικές αλλαγές και την ασέβεια των πολιτῶν.

VI) στίχος 715: "τίνι τρόπῳ λοιμοῦ τις ἦλθε σκηπτός, ἢ στάσις πόλει;" Ὄπου θεωρεῖ αἴτιο καταστροφῆς, ἰσοδύναμο για την "Πόλιν", τον λοιμό και τη στάση.

VII) στίχοι: -4- "φύλακες, κατὰ πρεσβείαν..." -16- "παλαιὸν Κίσιον ἕρκος..." -141- "στῆγος ἀρχαῖον..." -156- "μήτερ ἢ Ξέρξου γεραία..." -158- "δαίμων παλαιοός..." -171- "γηραῖα πιστώματα..." -681, 682- "ἦ πιστὰ πιστῶν ἠλικές θ' ἦβης ἔμης Πέρσαι γεραιοί..." Και σε πολλοὺς ἄλλους στίχους, οι γέροντες, οι παλαιοί, οι ἀρχαίοι, εκφράζουνε τη σύνεση, την καθαγιασμένη σοφία. Είναι αυτοὶ που υποφέρουνε ἀπὸ τις πράξεις των νέων (τις νέες πράξεις και ιδέες), γιατί: -στ. 782- "ἦν νέος φρονεῖ νέα..." Και εἶναι αυτοὶ, οι ἀνήμεροι να συμμετέχουνε γέροι, που μονάχα συμβουλευόνε, χωρὶς να εἰσακούγονται, χωρὶς να τους ρωτᾶει κανένας, ἀπλοὶ (στ. 3-4) "τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων ἐδράνων φύλακες". Πρόκειται για τους γέροντες, οι οποίοι φιλάττουν (στ. 119) το "κένανδρον μέγ' ἄστυ Σουσιδος", φυσικὰ ὄχι βασιζόμενοι στην πολεμικὴ τους ἀρετή.

(1) Ν. Χουρμουζιάδης / "Ὀροι και μετασχηματισμοὶ στην αρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία", σελ. 24.

(2) Για τη μελέτη χρησιμοποιήθηκε το κείμενο "Πέρσαι" / Μετάφραση - Σημειώσεις / Β. Δημάρατου.

(3) Ν. Σακελλάρειου / "Ἐθνικὴ και πολιτικὴ ἀνασύνταξη" (1125-700 π.Χ.) / "Ἱστορία του ἑλληνικοῦ ἔθνους", Β., σελ. 14-65.

## Ε. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στα ερωτήματα που μόλις θέσαμε, ώστε να διακρίνουμε τη συμβολή των "Περσών" στη διαμόρφωση της Κοινωνικής συνείδησης, και τη στάση που το Κοινό έλαβε απέναντι στο δράμα αυτό και απέναντι στη λειτουργία της συγκεκριμένης σχέσης. Προηγούμενα όμως, έχουμε την υποχρέωση να σκεφθούμε για την υπάρχουσα τάση, την εδραιωμένη Κοινωνική συνείδηση, με την οποία ο ποιητής διαλεκτικά αντιπαρατίθεται, θετικά ή αρνητικά, επειδή δέχεται τα ερεθίσματά της, τα οποία επεξεργάζεται και μετά προβάλλει, πίσω πάλι, προς την ίδια την Κοινωνική συνείδηση τις απόψεις του, ώστε να την επηρεάσει με τη σειρά του.

"Όταν ύστερα από την αποχώρηση των Περσών, μετά τη μάχη των Πλαταιών, γύρισε στην Αττική ο άμαχος πληθυσμός που είχε καταφύγει στην Τροιζίνα, στην Αίγινα και στη Σαλαμίνα, βρήκε την πόλη τελείως καταστραμμένη. Το τείχος ήταν στα περισσότερα σημεία γκρεμισμένο, τα ιερά ερειπωμένα και λεηλατημένα. Λίγα σπίτια έμεναν όρθια, εκείνα που είχε χρησιμοποιήσει το επιτελείο του Μαρδόνιου, όσον καιρό έμειναν οι Πέρσες στην Αθήνα. Τα προβλήματα ήταν πολλά και επείγοντα, ιδιαίτερα ο επισιτισμός και η στέγαση. Όλες οι καλλιέργειες είχαν εγκαταλειφθεί· γι' αυτό ήταν ανάγκη να φροντίσει το κράτος για τη διατροφή των κατοίκων. Οι πολίτες πάλι έπρεπε να κοιτάξουν αμέσως να εξασφαλίσουν, όπως μπορούσε ο καθένας, τη στέγασή τους... (Ταυτόχρονα) όταν τελείωσαν οι Μηδικοί πόλεμοι, η Αθήνα βρέθηκε με ένα στόλο που χρειαζόταν να αξιοποιηθεί, και με έναν πληθυσμό γεμάτο ορμή για δράση, που ήταν ανάγκη να απασχοληθεί. Καθώς μάλιστα οι Αθηναίοι είχαν αποκτήσει συνείδηση της δυνάμεώς τους, πλήθος όνειρα γεννιόνταν στη σκέψη των ηγετών τους, και ήταν κατάλληλη η στιγμή για την πραγματοποίησή τους. Οι Αθηναίοι ήξεραν πως στη νίκη που κέρδισαν όλοι μαζί οι Έλληνες, είχαν οι ίδιοι ουσιαστικά συμβάλει, γιατί η πόλη τους είχε γενναία προσφέρει έμπυχο υλικό και πλοία, αλλά και είχε υποστεί πρωτοφανή καταστροφή... Η πολυαριθμότερη τάξη πολιτών, οι θήτες, που γενναία είχαν αγωνισθεί στο ναυτικό ως ερέτες, από την αξιοποίηση του στόλου περιέμεναν τη βελτίωση της ζωής τους στο μέλλον και την εξασφάλιση της πολιτικής και οικονομικής τους υποστάσεως... Μετά τα Μηδικά, η Σπάρτη ήθελε να γυρίσει πίσω στην κλειστή πολιτική της... Οι Μηδικοί πόλεμοι είχαν δημιουργήσει νέους ορίζοντες, που η πολιτική της Σπάρτης ή θέλησε να τους αγνοήσει ή προσπάθησε να τους κλείσει, ακριβώς γιατί δεν ήθελε την παραμικρότερη αλλαγή στην παραδοσιακή πολιτική της... Απέναντι στην ανέτοιμη για Πανελλήνια ηγεσία Σπάρτη εκείνο τον καιρό βρέθηκε πανέτοιμη η Αθήνα".<sup>1</sup>

Και η πανέτοιμη Αθήνα εκμεταλλεύτηκε τις ευκαιρίες που της προσφέρονταν, και μάλιστα χωρίς δισταγμό. Αυτό σημαίνει ότι τότε "αναπτύχθηκε πολύ και αυξήθηκε η δύναμή της παράλληλα με την δημοκρατία. Μετά τα μηδικά η βουλή του Αρείου Πάγου πήρε μεγάλη δύναμη πάλι και κυβερνούσε την πολιτεία χωρίς να στηρίζεται η εξουσία της σε καμιά απόφαση αλλά επειδή αυτή είχε κυρίως συμβάλει στο να γίνει η ναυμαχία της Σαλαμίνας. Γιατί όταν οι στρατηγοί απελπίστηκαν με την κατάσταση και διακήρυξαν δημόσια να σωθεί ο καθένας όπως μπορούσε, η βουλή του Αρείου Πάγου προσπορίστηκε αρκετά χρήματα ώστε να μοιράσει οκτώ δραχμές σε κάθε άτομο και και τους επιβίβασε στα πλοία... Τότε αρχηγοί των δημοκρατικών ήσαν ο Αριστείδης του Λυσιμάχου και ο Θερμιστοκλής του Νεοκλή. Ο δεύτερος είχε μεγάλη ικανότητα στα στρατιωτικά ενώ ο πρώτος ήταν άριστος στα πολιτικά και ήταν ο δικαιότερος από όλους. Γι' αυτό χρησιμοποίησαν τον ένα ως στρατηγό και τον άλλο ως σύμβουλο. Αν και ήσαν πολιτικοί αντίπαλοι συνεργάστηκαν για να ανοικοδομηθούν τα τείχη. Ο Αριστείδης είναι εκείνος που προέτρεψε τους Ίωνες ν' αποχωρήσουν από την συμμαχία των Λακεδαιμονίων. Εκμεταλλεύτηκε το γεγονός ότι οι Λάκωνες είχαν αποκτήσει κακή

(1) Α. Καλογεροπούλου / "Πεντηκονταετία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1, σελ. 12-14.



φήμη εξαιτίας του Παισανία. Γι' αυτό τον λόγο ο Αριστείδης είναι εκείνος που καθόρισε τους πρώτους φόρους που θα πλήρωναν οι συμμαχικές πολιτείες, τρία χρόνια μετά την ναυμαχία της Σαλαμίνας όταν επώνυμος άρχοντας ήταν ο Τιμοσθένης. Και ο ίδιος έκανε τους όρκους με τους Ίωνες να έχουν τους ίδιους εχθρούς και τους ίδιους φίλους... Μετά από αυτά και όσο η πολιτεία αποκτούσε μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και συγκεντρώνονταν χρηματικά μέσα πολλά, ο Αριστείδης συμβούλεψε τους Αθηναίους να πάρουν την αρχηγία της συμμαχίας και να εγκαταλείψουν την ύπαιθρο για να εγκατασταθούν στην πολιτεία".<sup>1</sup>

Μέσα σ' αυτήν την πραγματικότητα δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε ό,τι το σύνολο των κοινωνιών της Αθηναϊκής "πόλεως" συνειδητοποιούσε ως άξιο, ικανό και ωφέλιμο. Δεν είναι, ταυτόχρονα, δύσκολο να καταλάβουμε εκείνο που το κάθε ένα μέλος αυτής της οργανωμένης κοινότητας, της πολιτείας, εξατομικευμένα, προσδοκούσε να καρπωθεί. Ο Αθηναίος πολίτης ήταν ό,τι είχε γίνει, ό,τι πίστευε πως είναι, και ήλπιζε να γίνει κάτι καλύτερο, μόνο μέσα στα όρια της "Πόλεως" του. Μονάχα εκεί, όλοι μαζί, λειτουργοί των θεσμών και αποδέκτες των επιτυχιών, ήτανε —όχι δυνατό, αλλά αποδεδειγμένο— ευτυχημένοι κι ασφαλείς. Η πρώτη συνειδητοποίηση που ήρθε με το νομοθετικό έργο του Σόλωνα, η προχωρημένη κοινωνικοποίηση που διαμόρφωσε η μεταρρύθμιση του Κλεισθένη, τώρα, μετά και από τις εμπειρίες της αποκάλυπτης τυραννίας των Πεισιστρατιδών και, κύρια αυτό, μετά την πανάκριβη νίκη επί των Περσών, τώρα ολοκληρώθηκε. Ο Αθηναίος πολίτης υπήρξε συμμετοχός στα δύσκολα χρόνια. Από δω και μπρος, ήτανε αποφασισμένος να παραμείνει τέτοιος, να διατηρήσει το αξίωμα, τις ευθύνες και τα ωφέλη, του Αθηναίου πολίτη. Και άλλος τρόπος δεν υπήρχε παρά να ζει υπό τους θεσμούς, ελέγχοντάς τους όμως. Δεν είχε άλλη ευκαιρία από το να σέβεται τις κοινές αποφάσεις της "Πόλεως", που όμως είχε και ο ίδιος συμμετάσχει στη διαμόρφωσή τους. Μέσα στην ολοκλήρωση της κοινωνικοποίησής του ο Αθηναίος πολίτης έγινε ένας ολοκληρωμένος πολίτης, έχοντας πλήρη συνείδηση γι' αυτό το χαρακτηριστικό του. Αυτή ήτανε η Κοινωνική του συνείδηση, που την έκφραζε στην Εκκλησία του δήμου, στις οικονομικές-πολιτικές συμπεριφορές του, στον οστρακισμό και, γιατί όχι, στους Δραματικούς αγώνες. Η Κοινωνική του συνείδηση που τον κοινωνούσε πολίτη της Αθήνας, μέτοχο της σχέσης, Κοινό του Θεάτρου —που έτοι, απ' αυτόν και γι' αυτόν, θεσμοθετήθηκε.

## ΕΙ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ "ΠΕΡΣΩΝ"

Είναι, πιστεύω, δυνατό να αποκρυπτογραφήσουμε τώρα τα σημαίνοντα, τα οποία ο Αισχύλος εξέφρασε προς το Αθηναϊκό κοινό της παράστασής του, το 472 π.Χ., τότε, που δύο πολιτικά όργανα, ο Επώνυμος Άρχων —Μένων, φορέας κρατικής εξουσίας— και ο Χορηγός —Περικλής, επώνυμος, πλούσιος, υποχρεωτικά φορολογούμενος πολίτης— τον διάλεξαν για να λάβει μέρος στους Δραματικούς αγώνες. Μάλιστα, νομίζω, με κριτήρια όχι τόσο καλλιτεχνικής φύσης, αλλά σύμφωνα με τη δημοτικότητα του ποιητή, και κύρια, σύμφωνα με την προσδοκούμενη επίδραση του έργου πάνω στο Κοινό, την πολιτική του ευθυγράμμιση και τη σύμπτωσή του προς την ιδεολογία ή τη σκοπιμότητα που οι καιροί επέβαλαν. Άλλωστε, για τον λόγο αυτό κάναμε προηγουμένα την υπόθεση για τη διαφορετική χρονική στιγμή της συγγραφής και της παράστασης των "Ίκέτιδων". Ήταν φυσικό, ο ποιητής να είχε στο "αουτάρι" του έτοιμα έργα (ή ημιτελή), τα οποία προσαρμόζοντάς τα στις επίκαιρες πολιτικές και ιστορικές ανάγκες τα παρουσίαζε (ας θυμηθούμε: σε περίληψη) στον Επώνυμο.

Τώρα μπορούμε να απαντήσουμε στα ερωτήματα που θέσαμε εξετάζοντας το Περιεχόμενο των "Περσών".

(1) Αριστοτέλης // "Αθηναίων πολιτεία", XXIII, XXIV.

Ο Η.Δ.Φ. Κίττο, με όσα παραδέσαμε, ορίζει, νομίζω, το ένα σκέλος της τραγωδίας αυτής, και το ορίζει σωστά. Συνέλαβε κι ανέλυσε τα σύμβολα, "τα αιώνια σύμβολα (που αποκαλύπτουν) το ανθρώπινο πνεύμα με τη δική τους ιστορία, και που η ψυχή διατηρεί (μέσα από τα) πάμπολλα κατάλοιπα των προγενεστέρων σταδίων της εξέλιξής της. Αυτά τα (σύμβολα) περιεχόμενα του ασυνείδητου (που) ασκούν διαμορφωτική επίδραση πάνω στην ψυχή".<sup>1</sup> Μελέτησε ορθά και ερμήνευσε αυτό το (ασυνείδητο) κομμάτι. Ονόμασε το "Θρησκευτικό Δράμα", την "Υβριν" και τον "Θεϊκό Νόμο", τα "Όρια που ο ουρανός χάραξε", την "Τιμωρόν", τις "Φυσικές αιτίες". Όμως, ο Η.Δ.Φ. Κίττο παρουσίασε μία φιλολογική, μία θεατρολογική ανάλυση. Εκεί και πέτυχε.

Διαβάζοντας το κείμενο καταλαβαίνουμε πως όταν ο Αισχύλος αναφέρει τη λέξη "Πόλις" στην αναλογία που σημειώσαμε, μια λέξη που το σημειωμένο της για το τότε Κοινό ήτανε όχι όποιου κράτος (και μάλιστα βαρβαρικό) - "οὐς πρόσθε Μαραθῶν βαρβάρων ἀπύλλευσεν" (στ. 475) - αλλά η ίδια η Αθήνα.<sup>2</sup> Για την "Πόλιν" τους μιλά ο ποιητής, για τους πολίτες - τους συμπολίτες του, για το Κοινό του. Με τη χρήση του σύγχρονου και κυρίαρχου κοινωνικού συμβόλου "Πόλις" καθιστά σαφές στους πολίτες-Κοινό αυτήν την πρόθεσή του, άμεσα και πέρα από σκηνογραφικά εφέ. Και δηλώνει, ως παλιός πολίτης αυτός (Μαραθωνομάχος, ηλικίας 53 χρόνων - γεννήθηκε το 525 π.Χ.), ως "φύλακας κατά πρεσβείαν" ό,τι όλα τα "γρηραῦ πιστώματα" (του έργου και τα πραγματικά) δηλώνουν. Πως, δηλαδή, ο θεός θα τιμωρήσει (όχι τον Ξέρξη) τους Αθηναίους πολίτες, το Κοινό του έργου, που "ὄντες νέοι φρονούν καί νέα", αντίθετα από τους παλιούς δηλαδή, διαφορετικά από την παραδοσιακή πολιτική αντίληψη. Και θα τους τιμωρήσει ο θεός, αν υπακούσουν τον "αὐτόν ἀεὶ δαίμων" (στ. 602) και εγκαταλείψουν το "παλιόν Κίσιον ἔρκος", το οχυρωμένο, πολεμικό, ιστορικό και πολιτιστικό (κοινωνικοπολιτικό) τους κέντρο, όπου επάνω τώρα (ως πολίτες και Κοινό) βρίσκονται: "ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου" (στ. 659).

Είναι άτυχο να υποστηρίζουμε στο σημείο αυτό πως ο Αισχύλος, παρ' όλες τις γνώσεις που πλουτίζει το έργο του, μπέρδεψε την χώρα των Κισίων και είτε την θεωρεί οχυρωμένη ή την ταυτίζει με το "Κισίων πόλισμ", και μάλιστα να υποθέτουμε πως η ίδια άγνοια ή ελαφρότητα μάλιστα και το Κοινό του.

Ο ποιητής στήριξε την άποψή του με επιχειρήματα, όπως: "ἀνδρῶν γάρ ὄντων ἔρκος ἔστιν ἀσφαλῆς" (στ. 349) ή "ναυτικός στρατός κακῶεις πεζόν ἔλεσε στρατόν" (στ. 728) ή, ακόμα, με πολλαπλά λόγια τιμής για τη δημοκρατία και την πολεμική αρετή των Αθηναίων πολιτών - αλλά και όλων των ενωμένων Ελλήνων την αποτελεσματική δύναμη.

Ο δε "ἀεὶ δαίμων" τώρα είναι πάλι ισχυρός και επικίνδυνος, αφού "ἀργύρου πηγὴ τις αὐτοῖς ἔστι, θησαυρός χθονός", αφού δηλαδή ο πλούτος της "Πόλεως", η φλέβα αργύρου που είχε βοηθήσει τον θεμιστοκλή για την εφαρμογή του ναυτικού του προγράμματος με τα θαυμαστά, τα ηρωικά παλιά κατορθώματα, εξακολουθεί να υφίσταται. Είναι, όμως, κίνδυνος τώρα αυτός ο πλούτος. Πρόκληση προς την "Υβριν" αποτελεί. Γιατί τώρα, κάτω από τις "νέες" σκοπιμότητες - το κινήγι του κέρδους και της επιβολής, την άνοδο της αστικής (και εμπορικής) τάξης, δελεάζει τους "νέους" πολίτες, που χάρη στους "παλιούς" Μαραθωνομάχους, τους συνομίληκες του ποιητή, "οὐτινος δοῦλοι κέκληνται φωτός οὐδ' ὑπήκοοι" (στ. 242), τους δελεάζει ο "ἀεὶ δαίμων" να διαπράξουν την "Υβριν", να μετατρέψουν τον αμυντικό πόλεμο σε επεκτατικό-επιθετικό και την Ελληνική συμμαχία σε Αθηναϊκή ηγεμονία, να χωρίσουν τις ελληνικές δυνάμεις: "Ἑλλήνων στρατόν", "ἑλληνικαί τε νῆες" (στ. 452, 417).

Πρόκειται για την "Υβριν", που ο "ἰσοδαίμων βασιλεὺς" (στ. 633) - παρὰ την ιστορική γνώση που αναμφίβολα κάτεχε ο Αισχύλος - δεν μπορούσε να έχει κάνει, και

(1) C.G. Jung / "Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του", σελ. 106-109.

(2) πρβλ. ανάλογη άποψη: P. Vidal-Naquet / "Ο μαύρος κυνηγός" - σελ. 376-377, όπου σχολιάζοντας τον Πλάτωνα (Κριτίας 121, α., β.), υποστηρίζει πως η Αθηναιίδα του δεν ήταν παρὰ η Αθήνα.

δεν έκανε, μια κι "ὡς θεός διήγαγες" (στ. 711) και "πάρων οὐ διαβάς ἄλιος ποταμοῖα", (στ. 864). *Και ποτέ δεν έπραξε ό,τι ο, "νέος" Ξέρξης, αφού, ουδέποτε "βωμόν δ' αἰστοί, δαιμονῶν θ' ἱδρυματα προρριζα φυρδην εἰσανεστραπται βαθρων"* (στ. 811-812). *Άλλωστε, αυτά είναι αποτελέσματα επίθεσης, αυτής που ο Ξέρξης, "ὑπερφρονήσας τόν παρόντα δαίμονα ἄλλων έρασθεῖς ἄλβον έκκέη μέγαν"* (στ. 825/6), τόλμησε. Για τούτα, "Ζεὺς τοι κολαστής τῶν ὑπερκόπων ἄγαν φρονημάτων έπεστίν, εὐθυνος βαρύς" (στ. 827/8), ο Δίας τον τιμώρησε.

Χρειάζεται να συνεχίσουμε;

Και βέβαια υπήρχε θεία Δίκη για τον Αισχύλο. Ναι, εκμεταλλεύτηκε τα σύμβολα του ασυνείδητου. Όμως, πάνω απ' όλα, υπήρχε η "Πόλις" με τους πολίτες της. Σε αυτούς θα ξέσπαγε η θεία Δίκη.

Πιστεύω, και αυτή τη φορά πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Αριστοτέλη, όταν μας βεβαιώνει: "και οι παλαιοί (ποιητές) παρουσιάζουν τους ανθρώπους να μιλάνε πολιτικά. Οι σημερινοί παρουσιάζουν τους ανθρώπους να μιλάνε ρητορικά".<sup>1</sup>

Ο Αισχύλος, χρησιμοποιώντας Πολιτικό λόγο προς τους πολίτες, συζήτησε μαζί τους μια σύγχρονη πολιτική πρόταση. Και το Κοινό, οι Αθηναίοι πολίτες, καταλάβανε. Συμμετείχαν και κατάλαβαν. Άκόμα και για τον ποταμό Στρυμόνα (στ. 495-514), μέσα από το σημαϊνόμενο του γλωσσικού αυτού σημείου, καταλάβανε πως δεν ήταν ο θαυματοποιός Δίας, παρά η "πρωτοφανής για την εποχή εκείνη λύση, που έμεινε θρυλική",<sup>2</sup> αυτήν που εφαρμόσε ο Κίμων, όταν το 476 π.Χ., πολιορκώντας την Ηϊόνα, έστρεψε τα νερά του ποταμού προς το πλίθινο τείχος της πόλης και ανάγκασε τον Βόγη, τον Πέρση διοικητή, να σφάζει τα παιδιά και τη γυναίκα του, να ρίξει στη φωτιά τις παλλακίδες και τους υπηρέτες του, να σκορπίσει στον Στρυμόνα το χρυσάφι και το ασήμι της πόλης και, τέλος, να πέσει και ο ίδιος στη φωτιά. Μία πρωτόφαντη πράξη γέννησε μία φανταστική παράσταση.

Δεν είναι μέσα στις προθέσεις ή τις ικανότητες της μελέτης η προσπάθεια να χαρακτηρίσει την πολιτική ιδεολογία που ο Αισχύλος εξέφρασε με τους "Πέρσες". Περισσότερο πιστεύουμε ότι επιλέχθηκε, ως πολίτης και ποιητής, από τους φορείς της πολιτικής εξουσίας, τον Μένωνα και τον Περικλή, ώστε να εντάξει τη λειτουργία των Δραματικών αγώνων -κατά το Περιεχόμενο του έργου- στις σύγχρονες πολιτικές προβληματικές, και να επηρεάσει τους πολίτες-Κοινό να υποστηρίξουν τις προτάσεις τους.

## Ε2. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Το Κοινό της Αθήνας του 472 π.Χ., αποδέχθηκε τους "Πέρσες" και συμμετείχε στη σχέση, και όχι μονάχα επειδή τίμησε τον Αισχύλο με το πρώτο βραβείο. Όσες, άμεσες ή έμμεσες, μαρτυρίες έχουμε από την εποχή εκείνη, μας πείθουν ότι οι Αθηναίοι πολίτες, με το (ιστορικά) επίκαιρο πάθος τους για συμμετοχή στα κοινά, έσπευδαν να παραβρίσκονται ενεργά σε όλες τις λειτουργίες που η Δημοκρατική τους "πόλις" είχε θεσπίσει. Τότε ο τίτλος του Χορηγού πιστευόταν τιμητικός, τότε ο Χορός προερχόταν από ερασιτέχνες πολίτες, τότε το κυρίαρχο πρόβλημα οριζόταν από τη δυνατότητα για χάραξη μιας νεωτεριστικής, ελπιδοφόρας εξωτερικής πολιτικής, που όμως απαιτούσε την κοινή απόφαση για να εφαρμοστεί. Τότε, τέλος, ο θεατρικός λόγος αποτελούσε πεδίο ανταλλαγής ιδεών, ήτανε διάλογος ζωντανός, πολιτικός, μαθητεία για τους νέους πολίτες.

Λίγα χρόνια πριν τους "Πέρσες" ένα άλλο Ιστορικό δράμα, η "Μιλήτου άλωσις", είδαμε πως υπήρχε στο μέσο ενός πολιτικού ανταγωνισμού. Ομοια είδαμε ότι και οι

(1) Αριστοτέλης / "Παιητική", 1450b.

(2) Α. Καλαγεραπούλου / "Πεντηκονταετία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1, σελ. 26.

"Φοίνισσες" πήραν θέση πάνω στα πολιτικά (τα κομματικά, θα λέγαμε) πράγματα των ημερών που συνέπεσαν με την παράστασή τους.

Κάτω από τις σκέψεις αυτές, μας είναι δύσκολο να υποθέσουμε ότι το Κοινό είχε δυνατότητες άλλων επιλογών. Κατ' αρχή, το θέατρο για τους πολίτες της Αθήνας του 5ου π.Χ. αι. ήτανε Γιορτή. Κατά δεύτερο, ήτανε πολιτική πράξη. Στη μια περίπτωση τους ένωνε με τον φυσικό (τον υπέρ-κοινωνικό, ασυνείδητο) χώρο των ορμών τους, τους ωθούσε σε μία "επανασύνδεση"<sup>1</sup> της "απολλώνειας δύναμης με την διονυσιακή εξέγερση".<sup>2</sup> Στην άλλη, τους ολοκλήρωνε ως πολίτες, τους κάλυπτε την κοινωνική συνείδησή τους. Και αυτή η αντίφαση, όπως ο P.V. Naquet την ονομάζει, είναι ό,τι προβληματίζει τον G. Thomson όταν διαπιστώνει: "οι παραστάσεις (Δράματος ή Διθυράμβου) στα ιερά αυτά πανηγύρια είχαν χαρακτήρα αγώνα".<sup>3</sup>

Αυτές τις λειτουργίες επιτέλεσε η σχέση: Πέρσες - Αθηναϊκό κοινό. Ως Τέχνη, ως Γιορτή, ως Τελετή - με στοιχεία όχι παρμένα από τα Ελευσίνια μυστήρια,<sup>4</sup> όπως άδικα και άστοχα κατηγορήθηκε ο Αισχύλος· αλλά με στοιχεία βγαλμένα από τον κοινό, τον προ (ή αντί) Κοινωνικό χώρο της μαγείας - τελετουργίας, απήχησε πάνω στο ασυνείδητο κομμάτι του Κοινού. Ως Λόγος, ως Κοινωνική - πολιτική διαδικασία, συνδέθηκε με την πραγματικότητα όχι για να την απεικονίσει, αλλά, όπως ο P.V. Naquet σημειώνει, για να τη συζητήσει, να την εξετάσει.<sup>5</sup>

Εξηγώντας, έτσι και μόνο, τη λειτουργικότητα της σχέσης, μπορούμε να εκτιμήσουμε τη βίαιη (αντικανονική) επέμβαση της εξουσίας, όταν, στο πρόσωπο του Κίμωνα, μετά την παρουσίαση των "Περσών", όπου ο ποιητής "τιμούσε τις σωστές ενέργειες του αρχηγού των δημοκρατικών, θεμιστοκλή, δυσπαραστήθηκε τόσο (ο Κίμων και οι ολιγαρχικοί, ώστε) τα έβαλε με τον Αισχύλο. Μα επειδή δεν είχε τίποτα να του κατηγορήσει φανερά συνεννοήθηκε με το ιερατείο, που πάντα ήταν όργανο των ολιγαρχικών και που ποτέ δε χώνεψε τον Αισχύλο γιατί τον θεωρούσε αποστάτη Ευμολπίδη, και τον κατηγορήσαν πως... βεβήλωνε τα Ελευσίνια μυστήρια... Κι αθώωθηκε βέβαια ο Αισχύλος... Αποφάσισε (όμως) να καταφύγει μέχρι να περάσει η μπόρα στην αυλή του Ιέρωνα, στις Συρακούσες... Όταν ησύχασαν τα πράγματα, το 468 π.Χ., βρίσκεται πάλι στην Αθήνα και παίρνει μέρος στους δραματικούς αγώνες".<sup>6</sup> Για τις παραπέρα ανορθόδοξες επεμβάσεις του Κίμωνα γράψαμε προηγουμένα. Και δεν είναι, μάλλον, η αυθαιρεσία του στα σχετιζόμενα με τους Δραματικούς αγώνες η μόνη αυταρχική του πράξη. Από το 476 π.Χ., οπότε εξελέγει στο αξίωμα του στρατηγού, αρχίζει η κακοδαιμονία για τον πολιτικό του αντίπαλο, τον θεμιστοκλή, και για όσους τον υποστήριζαν.

Τελικά, φαίνεται ότι ο "νέος" πολιτικός άντρας τα κατάφερε. Μετά τη διάλυση της Ελληνικής συμμαχίας (477 π.Χ.) οι Αθηναίοι πολίτες αποφάσισαν τον εξοστρακισμό του θεμιστοκλή (471 π.Χ., δηλαδή, ένα χρόνο μετά την παράσταση των "Περσών", όπως προηγουμένα, λίγους μήνες μετά την παράσταση της "Μιλήτου άλωσης", τον αποδέχθηκαν για ηγέτη της "Πόλεως" τους). Ταυτόχρονα σχεδόν (471-469 ή 467 π.Χ.), συνέπεσε ο "εντοχιτισμός" του άλλου μεγάλου των περσικών πολέμων, του Σπαρτιάτη Παισαανία. Πια, τίποτα από τα λαμπρά χρόνια και τις ιδέες που ο "παλιός" ποιητής πίστεψε, δεν έμεινε. Ίσως μόνο η έχθρα, που οι μαρτυρίες θέλουν να εισέπραξε ο Αισχύλος από τη νέα πραγματικότητα, ενάντια στην οποία (μάταια) πολέμησε, με όργανο, φυσικά, τις θεατρικές δημιουργίες-παραστάσεις ή διδασκαλίες και προτάσεις, προς τη γενόμενη Συλλογική των πολιτών συνείδηση.

(1) E. Fischer / "Η αναγκαιότητα της τέχνης", σελ. 49-62.

(2) Fr. Nietzsche / "Η γένεσις της τραγωδίας", σελ. 4.

(3) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 47.

(4) πρβλ.: Δ.Ν. Γουδής / "Τα μυστήρια της Ελευσίνιας", σελ. 63 κ.ε.

(5) P. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 34.

(6) T. Γούρας / "Αρχαίο δόγμα και πολιτικό θέατρο", σελ. 41-42.

## **ΟΡΕΣΤΕΙΑ: Η ΜΟΝΑΔΙΚΗ ΤΡΙΛΟΓΙΑ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ**

### **A. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ**

Η τριλογία του Αισχύλου "Ορέστεια", το μοναδικό δείγμα τριλογίας που έχουμε, παραστήθηκε για πρώτη φορά, μπροστά στο Αθηναϊκό κοινό, κατά τους Δραματικούς αγώνες του 458 π.Χ.

#### **A1. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ**

Τρεις τραγωδίες, ο "Αγαμέμνων", οι "Χοηφόροι" και οι "Εμμενίδες", συνθέτουν την τριλογία αυτή, και μαζί με το σατυρικό "Πρωτέας" αποτελούσαν τετραλογία, η οποία ήτανε "ενιαίου τύπου ή αλληλοσυνδεδεμένη, είχανε δηλαδή και τα τέσσερα έργα της, κοινή και συνεχόμενη υπόθεση. Ο "Πρωτέας" δε σώθηκε κι έτσι δε γνωρίζουμε τίποτε θετικό για την υπόθεσή του. Απ' το σατυρικό αυτό δράμα έφτασαν ως εμάς μερικοί μόνο στίχοι. Απ' τον τίτλο του έργου, όμως, καθώς κι από μερικά σχόλια που σωθήκανε πολλοί μελετητές του αισχυλικού έργου (Headlam, Mason, Thomson) βγάζουνε το συμπέρασμα πως το έργο αυτό, αναφέρονταν στο ταξίδι του γυρισμού -απ' την Τροία- του Μενέλαου και το πέρασμά του απ' την Αίγυπτο, όπου και πληροφοριόνταν, απ' τον "Άλιο γέροντα", Πρωτέα, τα της σφαγής του αδελφού του Αγαμέμνονα".<sup>1</sup>

Θεματολογικά, η όλη τριλογία, η τετραλογία (ίσως), αναπτύσσει ένα μέρος από τον μύθο του "οίκου των Ατρείδων", και μάλιστα, ως προς αυτό συγγενεύει με τις δύο επόμενες τραγωδίες, που η μελέτη μας θα καταπιαστεί: τις συνονόματες "Ηλέκτρα" του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Αλλά, αξίζει να σημειωθεί εδώ μία ακόμα σύμπτωση που συνδέει τα τρία έργα: "είναι πιθανόν ότι δεν είναι και χρονικά άσχετα μεταξύ τους, επειδή την αναψηλάφηση του παλιού θέματος την υποδαύλιζε μια νέα παράσταση της "Ορέστειας" λίγο πριν από το 420 π.Χ."<sup>2</sup> χρονολογία κοντινή με τις παραστάσεις των δύο άλλων συναφών τραγωδιών.

Αν συσχετίσουμε αυτή την πιθανότητα με την πληροφορία, πως ο Αισχύλος "πέθανε στη Γέλα, αφήνοντας ένα γιό τον Ευφορίωνα, που κέρδισε τέσσερες νίκες με τετραλογίες που είχε γράψει ο πατέρας του, αλλά δεν πρόλαβε να τις ανεβάσει",<sup>3</sup> καταλαβαίνουμε ότι η υπόθεση που προηγουμένα κάναμε σχετικά με τον χρόνο συγγραφής και τον χρόνο παράστασης των κειμένων, όπως και για το δυνητικό στοκ από δράματα που οι ποιητές θα είχαν, δεν φαίνεται να είναι αυθαίρετη.

#### **A2. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

Η "Ορέστεια" είναι το τέταρτο, σε χρονολογική σειρά, κείμενο που έφτασε ως εμάς. Τα τρία προγενέστερά της ανήκουν στον Αισχύλο, και εκτός από τους "Πέρσες" είναι: οι "Επτά επί Θίβας" και οι "Ικέτιδες" (467, 463 π.Χ. αντίστοιχα).

(1) Τ. Σούρας / "Αρχαίο δράμα και πολιτικό θέατρο", σελ. 181-182.

(2) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 397.

(3) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 61.

Ετσι, δεν διαθέτουμε άλλες μαρτυρίες για να διαφορίσουμε την πορεία της θεατρικής τέχνης ή της σχέσης θέατρο - Κοινό, απ' όσες ήδη αναφέραμε όταν αναλύσαμε την παράσταση των "Περσών".

### **A3. ΠΡΟΣΘΕΤΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ**

"Επώνυμος άρχοντας, το χρόνο εκείνο (458 π.Χ.) ήταν ο Φιλοκλής και χορηγός του Αισχύλου ο Ξενοκλής ο Αφιδναίος. Ο ποιητής με την τριλογία (τετραλογία) αυτή κέρδισε τα πρώτεια".<sup>1</sup>

### **B. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**

Θα ονομάσουμε, προς το παρόν, περίεργη τη σύμπτωση που θέλει να παρουσιάζεται στη σκηνή των Δραματικών αγώνων της Αθήνας έργο θεματολογικά συναφές με τον μύθο των Ατρείδων, ακριβώς την εποχή που στην πολιτική σκηνή κυριαρχούσε η σκοπιμότητα για σύναψη συμμαχίας (ή για εξύμνηση της πρόσφατης συμμαχίας) της Αθηναϊκής "πόλεως" με το Άργος.

Όταν, το 462 π.Χ., μόλις τέσσερα χρόνια πριν την παρουσίαση της "Ορέστειας", ο Κίμων επέστρεψε ντροπιασμένος -διωγμένος- από τους Σπαρτιάτες, τους οποίους είχε πάει, μαζί με 4000 διαλεκτούς Αθηναίους οπλίτες, μετά από δική τους αίτηση, για να τους βοηθήσει ενάντια στους επαναστατημένους είλωτες, οι πολίτες της Αθήνας αγανάκτησαν. Τότε, "ήταν θαυμάσια ευκαιρία για τους Αθηναίους να συμμαχήσουν με το Άργος, πλήττοντας καιρία τη Σπάρτη, αφού με αυτό τον τρόπο άλλαζε η ισοροπία των δυνάμεων στην Πελοπόννησο... Ταυτόχρονα οι Αθηναίοι έκλεισαν συμμαχία και με τη Θεσσαλία, η ηγεσία της οποίας είχε εχθρικές διαθέσεις προς τη Σπάρτη, ιδιαίτερα μετά την εκστρατεία που είχε επιχειρήσει εναντίον της ο Σπαρτιάτης βασιλεύς Λεωτυχίδας. Η ισχυρότερη ελληνική δύναμη, η Αθήνα, εγκαινιάζοντας νέα εξωτερική πολιτική, συγκροτούσε κοινό μέτωπο εναντίον της Σπάρτης, με δύο άλλα μεγάλα ελληνικά κράτη".<sup>2</sup>

### **B1. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ**

"Από την εποχή που ο θεμιστοκλής εξωρίσθηκε από την Αθήνα ως το 465/4 π.Χ., δεν υπάρχει καμιά πληροφορία για τη δράση των δημοκρατικών. Στο διάστημα αυτό οι μεγάλες επιτυχίες του Κίμωνα στις συμμαχικές επιχειρήσεις και εκπληκτικό κύρος προσέφεραν στην Αθήνα ως ηγέτιδα της συμμαχίας, αλλά και μεγάλη ευημερία της χάρισαν. Η κύρια μάζα των οπαδών της δημοκρατικής παρατάξεως, οι θήτες, δραστηριοποιήθηκαν στις διάφορες εκστρατείες που ανέλαβε ο Κίμων. Όσοι δεν χρησιμοποιήθηκαν ως ερέτες ή δεν εγκαταστάθηκαν από τον Κίμωνα ως άποικοι, στους νέους χώρους όπου άηλωσε την επιρροή της η Αθήνα, είχαν εξασφαλισμένη εργασία στην πόλη, η οποία έσφυζε από ζωή και ευημερία. Είναι φυσικό, για μερικά χρόνια, η αναμφισβήτητη ευμάρεια να ικανοποιούσε απόλυτα τους πολίτες, όχι μόνο γιατί έβλεπαν τη ζωή τους εξασφαλισμένη, αλλά και γιατί ένιωθαν περήφανοι που είχαν και αυτοί συμβάλει σε όσα η πόλη τους είχε επιτύχει. Με μεγάλη πολιτικότητα ο Κίμων εφρόντιζε να τονισθώ ύστερα από κάθε νικηφόρα επιχείρηση ο σπουδαίος ρόλος που είχαν παίξει στους αγώνες οι Αθηναίοι πολεμιστάι. Οι στήλες που στήνονταν στην

(1) Τ. Σούρας / "Αρχαία δράμα και πολιτικό θέατρο", σελ. 181.

(2) Α. Καλογεροπούλου / "Πεντηκονταετία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1, σελ. 55.

Αγορά ως αναμνηστικές των νικών ετόνιζαν τη γενναία συμβολή τους στις επιχειρήσεις και άφηναν, στο μέλλον, ανεξάλειπτη τη μνήμη τους. Με τον καιρό είχε γίνει συνείδηση στους πολίτες πως ο ρόλος τους στην άνοση της πόλεως ήταν αποφασιστικός. Αυτό ξύπνησε μέσα τους την επιθυμία να πάρουν μέρος στις ευθύνες της διοικήσεως και έτσι εκφράσθηκε έντονο το αίτημα της μεγαλύτερης συμμετοχής τους στα κοινά. Δεν υπάρχουν διόλου πληροφορίες για τις πολιτικές ζυμώσεις στην Αθήνα και τη γραμμή που ενέπνεε στους οπαδούς του το δημοκρατικό κόμμα. Η πλήρης απόημιση των απλών πολιτών ήταν φυσικό επακόλουθο των μεγάλων επιτυχιών της Αθήνας. Αν και παραμένει άγνωστος ο τρόπος με τον οποίο ενεργούσαν και εξέφραζαν τις επιδιώξεις τους, θα πρέπει να καταλήξω κανείς στο συμπέρασμα, έχοντας υπ' όψη του και τις εξελίξεις που σημειώθηκαν το 462 π.Χ., ότι οι πολίτες των δύο τελευταίων κοινωνικών τάξεων ήταν εκείνοι που άρχισαν να ζητούν περισσότερα δικαιώματα. Με το κύρος του ο Κίμων κατώρθωσε για μερικά χρόνια να ελέγχει την κατάσταση χωρίς επιπτώσεις στη δομή του πολιτεύματος. Όπως είναι γνωστό, από την εποχή που ο Θεμιστοκλής εισηγήθηκε το ναυτικό του πρόγραμμα, η αντίδραση των αριστοκρατικών στα σχέδιά του προερχόταν από τον φόβο για τα αποτελέσματα που θα είχε στον ναυτικό όχλο των Αθηνών η συνειδητοποίηση της δυνάμεώς του".<sup>1</sup>

*Η πρόταση για τη στροφή της πολιτικής της "Πόλεως" προς τη θάλασσα και για τη ναυπήγηση στόλου, θυμόμαστε, έγινε από τον Θεμιστοκλή, την εποχή των περσικών πολέμων. Τότε είχαν υπάρξει αντιρρήσεις! Η μελέτη μας υποστήριξε πως οι "Πέρσες" του Αισχύλου, ακριβώς μια όψη αυτών των αντιρρήσεων-προτάσεων πρόβαλαν.*

*Παρ' όλ' αυτά, τελικά, το πρόγραμμα εφαρμόσθηκε.*

*Ετσι, κάθε τάξη προσαρμόσθηκε στη νέα πραγματικότητα: "οι αριστοκρατικοί, ενώ στην αρχή αναγκάσθηκαν να ανεχθούν τη ναυτική πολιτική, αργότερα την ενστερνίστηκαν και οι ίδιοι, γιατί έτσι μόνο θα εξασφαλιζόταν η Αθηναϊκή συμμαχία, που με την άνοσή της δημιούργησε θαυμαστές προοπτικές και γι' αυτούς και για την Αθήνα. Αυτό ήταν το κύριο εσωτερικό πρόβλημα της Αθήνας στη δεκαετία 470-460 π.Χ. και έτσι το αντιμετώπιζαν οι δύο πολιτικές παρατάξεις. Η στάση των δύο αθηναϊκών κομμάτων στο θέμα της αποστολής βοήθειας στη Σπάρτη, στον Γ' Μεσσηνιακό πόλεμο, φανερώνει καθαρά και τη γραμμή που ακολουθούσε το καθένα στην εξωτερική πολιτική. Ο Κίμων αγωνίσθηκε να πείσει τους Αθηναίους να μην αφήσουν χωλή την Ελλάδα, αλλά να ενισχύσουν τη Σπάρτη, ώστε να μη λυγίση. Αντίθετα, οι αντίπαλοί του, με το στόμα του Εφιάλτου, του αρχηγού των δημοκρατικών, εισηγήθηκαν να μη σταλούν ενισχύσεις στους Λακεδαιμόνιους, αλλά να αφεθή η Σπάρτη να ταπεινωθή και έτσι να γίνη ανίσχυρη. Οι δημοκρατικοί της Αθήνας δεν επιθυμούσαν, όπως οι αριστοκρατικοί, την ειρηνική συνύπαρξη των δύο μεγάλων πόλεων στον ελληνικό χώρο· ήθελαν να κυριαρχή η Αθήνα. Φυσικό ήταν, με την ησθή και την περηφάνεια που τους είχαν χαρίσει οι πρόσφατες νίκες τους στην Ηλιόνα και στον Ευρυμέδοντα, να ζητούν να επεκταθή το κύρος της πόλεως τους και να γίνη αυτή, παραμερίζοντας τη συντηρητική Σπάρτη, η πρώτη ελληνική δύναμη, όπως και της άξιζε. Στην διαμάχη εκείνη, ο Κίμων κέρδισε την τελευταία του πολιτική νίκη και αποφασίσθηκε η αποστολή βοήθειας στους Λακεδαιμόνιους. Αυτή όμως η επιτυχία του υπήρξε και η αρχή της πτώσης του. Χρειάζεται ακόμη να εξετασθή με μεγάλη προσοχή, εφόσον λείπουν άλλα συγκεκριμένα στοιχεία, και ένα άλλο γεγονός, λίγο παλαιότερο, που δείχνει ότι όχι μόνο είχε δραστηριοποιηθή η δημοκρατική παράταξη στην Αθήνα, αλλά και είχε αποφασίσει να αρχίση την επίθεση κατά των αριστοκρατικών. Αρχικά η προσπάθεια απέβλεπε στη μείωση του κύρους του αρχηγού των αριστοκρατικών, του Κίμωνος, (που) κατηγορήθηκε για δωροδοκία, αλλά τελικά απαλλάχθηκε, γιατί οι κατηγορίες δεν είχαν ουσιαστικό περιεχόμενο. Με την ευκαιρία όμως αυτή εκδηλώθηκε η ανοικτή πια επίθεση των δημοκρατικών εναντίον του, και κάτι άλλο περισσότερο ουσιαστικό: η επιθυμία*

(1) Α. Καλαγεροπούλου / "Πεντηκονταετία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1. σελ. 52-61.

τους για επεκτατική πολιτική. Τα ελάχιστα στοιχεία που αναφέρουν οι πηγές δείχνουν ότι η πάλη μεταξύ των δύο κομμάτων είχε πάρει μεγάλη οξύτητα και απλώς δεν είχε παρουσιασθή η ευκαιρία για το τελειωτικό πλήγμα κατά των αριστοκρατικών, ώστε να επιτευχθή η απομάκρυνσή τους από την εξουσία".<sup>1</sup>

Φαίνεται, μπροστά στον κοινό εχθρό, τους Πέρσες —όπως και οι "Πέρσες" μας αποκάλυψαν— οι κοινωνικές τάξεις των Αθηναίων πολιτών αμβλύνανε την αντιπαλότητά τους. Τώρα όμως, όπως η νίκη έδωξε τον κοινό φόβο και, ταυτόχρονα, διαφώτισε νέες κερδοφόρες προοπτικές, τα ταξικά συμφέροντα επανεμφανίστηκαν προκαλώντας κοινωνικές εντάσεις, που σημασιοδοτούσαν την επερχόμενη κρίση. Αυτή "η κρίση εκδηλώθηκε το 462 π.Χ., την εποχή που ο Κίμων... βρισκόταν στην Πελοπόννησο. Τότε "γενόμενος του δήμου προστάτης, Εφιάλτης ο Σοφωνίδου... επί Κύνωνος άρχοντας", αφείρεσε από τη Βουλή του Αρείου Πάγου, που ήταν "ή της πολιτείας φυλακή", κατά τον Αριστοτέλη, τις πολιτικές αρμοδιότητες. Η ενέργεια αυτή, που ωδήγησε στην τελείωση της Αθηναϊκής δημοκρατίας, ήταν οριστική, και όσο και αν προσπάθησε, μετά την επιστροφή ο Κίμων να μεταπειλή τον δήμο να την αναιρέσει, δεν το κατάφερε. Η απουσία του Κίμωνος ήταν μοιραία, γιατί ο δήμος εύκολα πείσθηκε —είχε ήδη από χρόνια προετοιμασθή— να ψηφίσει τη μεταρρύθμιση που πρότεινε ο Εφιάλτης μαζί με κάποιον άλλο Αθηναίο τελείως άγνωστο, τον Αρχέστρατο... Υστερα από αυτά, στην οστρακοφορία του 461 π.Χ., κρίθηκε η τύχη του Κίμωνος. Καταδικάσθηκε σε εξορία ως "φιλοθάκιων" και "μισόδημος". Ετσι, η αριστοκρατική παράταξη έχασε ξαφνικά τον αρχηγό της, χωρίς τη δυνατότητα, όπως φαίνεται, να τον αντικαταστήσει, ενώ οι δημοκρατικοί διέθεταν την ίδια εποχή δύο σπουδαίους ηγέτες: τον Εφιάλτη, τον αρχηγό της παρατάξεώς τους, και τον Περικλή. Η δολοφονία του Εφιάλτου, τον ίδιο εκείνο χρόνο, άφησε ανοικτό τον δρόμο στον Περικλή, για την ανάληψη της αρχηγίας των δημοκρατικών... Το 458/7 π.Χ., έξι χρόνια μετά τον θάνατο του Εφιάλτου αποφασίσθηκε να προκρίνονται και από την τρίτη τάξη, από τους ζευγίτες δηλαδή, εκείνοι που θα κληρόνονταν εννέα άρχοντες. Το δικαίωμα αυτό αποτελούσε παλαιό αίτημα, παραχωρήθηκε όμως τότε, εξ αιτίας του σκληρού διμέτρωπου αγώνος που επιχειρούσε η Αθήνα, οπότε η πόλη είχε απόλυτη ανάγκη να είναι ικανοποιημένοι οι ζευγίτες, που αποτελούσαν την κύρια μάζα των οπλιτών. Οι θήτες πιστεύεται ότι απέκτησαν το ίδιο δικαίωμα λίγο πριν από τον Πελοποννησιακό πόλεμο, όταν ακριβώς με την προοπτική εκρήξεως πολέμου χρειαζόταν να ικανοποιηθή η πολυπληθέστερη αυτή τάξη της πολιτείας. Με την επέκταση αυτού του δικαιώματος δεν έμενε πια λειτούργημα που να μην επιτρέπεται να το ασκήσει οποιοσδήποτε πολίτης Αθηναίος. Είχε εξασφαλισθή απόλυτα η δημοκρατική προέλευση όλων των εξουσιών".<sup>1</sup>

## **Γ. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ**

Ποια, όμως, υπήρξε η πολιτιστική αθηναϊκή κατάσταση —πέρα από τη θεατρική τέχνη— κατά την περίοδο αυτή, και πως ο ποιητής την αποτυπώνει στην "Ορέστειά" του;

## **Γ1. ΟΙ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥΣ**

Ο G.A. Livraga σημειώνει: "διάφοροι συγγραφείς συμφωνούν στο ότι ο Αισχύλος ήταν ένας ποιητής καθαρά θρησκευτικός· όμως δεν συμφωνούν στο αν η θρησκευτική του αντίληψη ήταν σύμφωνη με κείνη της τέχνης του. Σύμφωνα με την παράδοση, ο Αισχύλος, εκτός του ότι ήταν μυημένος στα Ελευσίνια Μυστήρια, είχε εκπαιδευτεί

(1) Α. Καθαγεροπούλου / "Πεντηκονταετία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 52-61.



στην Πυθαγόρεια Σχολή. Επίσης, από παιδί είχε μυστικιστικά, παραψυχολογικά οράματα και αποκαλύψεις για το θαυμαστό μέλλον του και την αποστολή που επρόκειτο να αναλάβει. Άλλες παραδόσεις συλλεγμένες αργότερα λένε ότι, αφού κατηγορήθηκε για ασέβεια και αποκάλυψη Μυστηριακών Μυστικών, αυτός βεβαίωσε ότι δεν είχε φτάσει ποτέ στον βαθμό του Μυημένου στα Ελευσίνια Μυστήρια, ούτε είχε κάνει τους Ίεραούς Ορκούς.<sup>1</sup> Αλλά αυτό είναι πολύ απίθανο, όχι μόνο λόγω όσων μας λέει στα έργα του, αλλά και επειδή πολλοί πολίτες της Ελευσίνας λιγότερο διακεκριμένοι, ήταν Μυημένοι στα Μυστήρια, τα οποία όμως επίσης απαιτούσαν όρκο σιωπής, γιατί και σ' αυτά αποκαλύπτονταν Μυστικά Πράγματα. Πράγματι, οι πηγές μας πάνω σ' αυτό το ζήτημα είναι πολύ ατελείς, κομματιασμένες, είναι πολύ μεταγενέστερες ή "χρωματισμένες". Ίσως το καλύτερο κριτήριο αλήθειας μας το δίνουν τα ίδια τα έργα του Αισχύλου, τα οποία, δυστυχώς, καθώς και οι σχετικές πηγές, έχουν φτάσει σε μας πολύ μικρό μέρος. Αλλά, υπολογίζοντας όλα αυτά, είμαστε σε θέση να ισχυριστούμε, κρατώντας ένα λογικό περιθώριο ασφάλειας, ότι ο Αισχύλος ήταν συνεπής με τις φιλοσοφικές και θρησκευτικές ιδέες της εποχής του. Αυτό που μερικοί σύγχρονοι σχολιαστές δεν καταλαβαίνουν είναι ότι, στην Αρχαιότητα, η θρησκεία ήταν κάτι πολύ πιο βαθύ, περίπλοκο και ευρύ από αυτό που με την ίδια λέξη εννοούμε σήμερα".<sup>2</sup>

*Ας δούμε όμως ποιές υπήρξαν οι βασικές φιλοσοφικές αρχές της Σχολής των Πυθαγορείων:* "είναι θεμελιακός ένας δυισμός πνεύματος ύλης στη στάση του μοναχού που φανερώνεται στο ανθρώπινο πλάσμα σαν χάσμα μεταξύ ψυχής και σώματος. Κατά την άποψη του ασκητικού το πνεύμα ή η ψυχή έχει εμπλακεί στον υλικό κόσμο ή στο ανθρώπινο σώμα και ο σκοπός της θρησκείας είναι να το λυτρώσει. Για τους Ορφικούς και τους Πυθαγόρειους η ύπαρξη μας πάνω στη γη μας επιβάλλεται αναγκαστικά σαν εξιλέωση για τις αμαρτίες μας. Είναι τρομερό για την ψυχή να φυλακίζεται στο υλικό σώμα· πολύ φυσικό που τα νεογέννητα κλαίει".<sup>3</sup>

*Ιστορικά στοιχεία και μελέτες αναφέρουν, σχετικά με τη φιλοσοφική αυτή σχολή:* "ο όμιλος των Πυθαγορείων εμφανίζεται συγκροτημένος κατά το τέλος του σ' αιώνας π.Χ. μέσα στις πόλεις της Μεγάλης Ελλάδος ως κίνημα θρησκευτικό και πολιτικό. Ίδρυτής του ομίλου ή του "θιάσου" ήταν ο Πυθαγόρας ο Σάμιος, ο οποίος γεννήθηκε κατά το 570 π.Χ., έφυγε από την πατρίδα του, σταξίδευσε σε πολλά μέρη, επήγε πιθανώς και στην Αίγυπτο και κατέληξε στη Μεγάλη Ελλάδα... Ο θιάσος των Πυθαγορείων δεν ήταν φιλοσοφική σχολή, αλλά θρησκευτική εταιρεία, η οποία επεδίωκε την ηθική και πνευματική αναγέννηση όλων των λαϊκών στρωμάτων, ανδρών και γυναικών... Αν παραβάσουμε τη θεωρία των Πυθαγορείων με τη φιλοσοφία του Ηρακλείτου, θα διαπιστώσουμε πολλά συγγενικά και πολλά αντίθετα σημεία ανάμεσά τους. Όπως η φιλοσοφία του Ηρακλείτου, έτσι και η φιλοσοφία των Πυθαγορείων στηρίζεται στη θεμελιακή έννοια του μέτρου και της αρμονίας. Και κατά τους Πυθαγόρειους, η αρμονία είναι ένωση από πολλά και ποικίλα, ομόνοια αντιθέτων τάσεων. "Έστι γάρ αρμονία πολυμιγέων ένωσις καί δίχα φρονεόντων συμφρόνησις". Όπως ο Ηράκλειτος, έτσι και οι Πυθαγόρειοι δεν ενδιαφέρονται τόσο για το γίγνεσθαι των όντων, όσο για την καθαρή υπόστασή του, δηλαδή για το τι είναι τα όντα στην ουσία τους. Οι Πυθαγόρειοι αναζητούν την ουσία των όντων μέσα σε μια καθαρή λογική έννοια και σχέση και όχι μέσα σε μια υλική ποιότητα και κατάσταση... Πρώτοι οι Πυθαγόρειοι καταλήγουν σε ένα σύστημα εξειδικευμένων εννοιών, οι οποίες μας δίνουν πραγματική γνώση του κόσμου. Με τον αριθμό, ο οποίος είναι έννοια οριστική και εξειδικευμένη, μεταμορφώνουν τη γενική έννοια της αρμονίας και του μέτρου, καθώς και τη

(1) πρβλ. με το τέλος του 4ου κεφαλαίου της μελέτης.

(2) G. A. Linnaga / "Μυστηριακό θέατρο", σελ. 62-63.

(3) J. Godwin / "Μυστηριακές θρησκείες", σελ. 18.

(4) I. Βεαδωρακόπουλος / "Η αρχή της επιστήμης και της φιλοσοφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 426-427.

γενική έννοια του Λόγου στην οριστική έννοια της συγκεκριμένης αναλογίας. Το σύμπαν στην ολότητά του είναι αναλογία, δηλαδή σύστημα αριθμητικό και γεωμετρικό. Αλλά αναλογία είναι στην ουσία του και το μικρότερο ον... Με τη στροφή αυτή του νου, του πνεύματος, ο κόσμος παύει οριστικώς να είναι μυθικός. Ο κόσμος, κατά τον Ηράκλειτο, αποτελεί ενότητα, όμως η ενότης αυτή είναι συλληπτή μόνο με τη διαίσθηση, την ενόραση. Ο κόσμος, σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους, γίνεται αντικείμενο επιστημονικής, μαθηματικής γνώσεως. Ο Ηράκλειτος σταμάτησε τον γενικό ορισμό του Λόγου στη γενικότητα και στη θέα αυτής της γενικότητας, η οποία χωρίζεται, διχάζεται σε αντιθέσεις, δίχως όμως ποτέ αυτές οι αντιθέσεις να καταστρέψουν τη βασική ενότητα του κόσμου... Δύο δρόμοι της γνώσεως ανοίγονται τώρα, χωριστοί ο ένας από τον άλλο, και πρέπει να τους αποσαφηνίσουμε μέσα μας, αν θέλουμε να φθάσουμε στη σύλληψη της εννοίας της ελληνικής φιλοσοφίας, όπως αυτή αποκορυφώνεται αργότερα στον Πλάτωνα. Η μεγάλη συμβολή των Πυθαγορείων είναι ότι άνοιξαν τον ένα από τους δύο δρόμους και τον διήνυσαν ως το τέλος του. Πριν από τους Πυθαγόρειους υπήρχε μόνο ο άλλος δρόμος, ο γενικός και συνοπτικός, όπου όλα τα όντα ανάγονται σε μια καθολική αρχή και μέσα της συγχωνεύονται τα πάντα".<sup>1</sup>

*Αντίθετα, και μάλιστα υπό την οπτική της κοινωνικής-πολιτικής κριτικής έχου-  
με:* "ο Ηράκλειτος ανέπτυξε τη φιλοσοφική του διδασκαλία στην πόλη του εναντίον των Πυθαγορείων και των Ελεατών. Οι απόψεις των τελευταίων αποτελούν μια από τις βασικές μορφές του ιδεαλισμού... Η πυθαγόρεια φιλοσοφία γεννήθηκε στις συνθήκες μιας οξύτερης πολιτικής πάλης ανάμεσα στην αριστοκρατία και τη δουλοχτητική δημοκρατία... Ο Πυθαγόρας δημιούργησε την αντιδραστική διδασκαλία για την "τάξη". Με αυτόν τον όρο, στην πρακτική εφαρμογή της στην κοινωνική ζωή, εννοούσε την εξουσία των αριστοκρατών. Την αρχαία ελληνική δημοκρατία τη θεωρούσε σαν παραβίαση της "τάξης". Οι Πυθαγόρειοι είχαν ιδεολόγοι της αντιδραστικής δουλοχτητικής αριστοκρατίας, προσπαθούσαν να παραστήσουν την αριστοκρατική "επίγεια τάξη" σαν αρμονικό αντίστοιχο της "επουράνιας τάξης". Οι οπαδοί του Πυθαγόρα συγκρότησαν πυθαγόρειο σύλλογο και οργάνωσαν παραρτήματα σε μια σειρά πόλεις της νότιας Ιταλίας. Στις αρχές του V αιώνα, ο αντιδραστικός αυτός πολιτικός και θρησκευτικοφιλοσοφικός σύλλογος διαλύθηκε από το δημοκρατικό καθεστώς. Αλλά οι πυθαγόρειοι δεν σταμάτησαν την πολιτική και ιδεολογική πολεμική τους κατά της δημοκρατίας και άρχισαν άμεση συνεργασία με τις μυστικές αριστοκρατικές οργανώσεις (*εταίρειες*)".<sup>2</sup>

*Ετσι, συνοψίζοντας:* "ο Πυθαγόρας δεν ήταν μονάχα θρησκευτικός μεταρρυθμιστής και πολιτικός. Ήταν κι επιστήμονας. Καλύτερα θα κατανοήσουμε την επιστήμη του αν θυμηθούμε τη θρησκεία του και την πολιτική του. Και τα τρία αυτά στοιχεία της ζωής του ήταν στενά δεμένα μεταξύ τους. Οι Πυθαγόρειοι είχαν ιδρύσει ένα θρησκευτικό σύλλογο μ' ασκητικές τάσεις και που είχε για σκοπό του τη μελέτη των μαθηματικών. Οι αδελφοί, τα μέλη του συλλόγου, έπρεπε καθημερινά ο καθένας χωριστά να ερευνά τη συνείδησή του. Πιστεύανε στην αθανασία και στη μετεμψύχωση. Το θνητό σώμα ήταν γι' αυτούς μονάχα ένα προσωρινό ένδυμα της ψυχής. Η πίστη τους αυτή ήταν κοινή μ' εκείνη άλλων οπαδών του θρησκευτικού μυστικισμού που ήταν τότε πολύ διαδομένος σ' όλη την Ελλάδα. Η επιστήμη του Πυθαγόρα ήταν στην πραγματικότητα μια προσποιητή μορφή του θρησκευτικού μυστικισμού... Η συστηματοποιημένη σχεδιοποίηση με βάση την οποία χτίζονταν τότε οι πόλεις στην Ελλάδα, θα πρέπει να αποδοθεί στην επιρροή των μαθητών του Πυθαγόρα. Όμως κι η ανάπτυξη του βασισμένου στα μαθηματικά θρησκευτικού μυστικισμού, ήταν κι αυτό έργο της ίδιας σχολής".<sup>3</sup>

(1) Ι. Βεαδωρακόπουλος / "Η αρχή της επιστήμης και της φιλοσοφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 426-427.

(2) Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. / "Η φιλοσοφία στους αρχαίους λαούς", σελ. 75/Β.

(3) R. Farrington / "Η επιστήμη στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 50-51.

Νομίζω, μπορούμε να καταλήξουμε στη σκέψη ότι στα πρώιμα χρόνια ο φιλοσοφικός στοχασμός και οι θεολογικές δοξασίες βρίσκονταν σε μια στενή συσχέτιση. Φαίνεται, όλες οι ικανότητες του Ατόμου είχαν στρατευθεί, ώστε να το βοηθήσουν να κατανοήσει-ανταπεξέλθει στην Τραγικότητα (όπως και προηγουμένα την ονομάσαμε) της ζωής.

Να συμπληρώσουμε μόνο πως όλη αυτή η συστράτευση, κοινή για κάθε άτομο και για όλα τα άτομα, εκδηλώνει μια βαθύτερη ανάγκη, η οποία υπερβαίνει το Ατομικό και φέρεται ως Συλλογικό Είναι.

## Γ2. ΟΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΕΣ ΠΙΣΤΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΕΣ

Αναφερόμενος στην τριλογία αυτή, ο Ο. Taplin, παρατηρεί: "η Ορέστεια, καθώς ήταν ήδη γνωστή στον πέμπτο αιώνα, μπορεί να θεωρηθεί βέβαια ως το αριστούργημα του Αισχύλου... Το όραμά του για την ανθρώπινη πτώση και την ανόρθωση γίνεται αντιληπτό σε τέτοια κλίμακα και με τέτοιο θεματικό βάθος και θεατρική τολμηρότητα, που μια αξιόλογη παράσταση είναι συγκινησιακά και διανοητικά εξουθενωτική, και ακόμη συναρπαστική, εμπειρία με κάποιους παραλληλισμούς και συγκρίσεις... Σε πολλές Ελληνικές τραγωδίες η σκηνογραφία αναπαριστάει ένα βασιλικό παλάτι, και σ' αυτήν τη συμβατικότητα του χώρου δεν δίνεται συνήθως καμιά ιδιαίτερη σημασία. Στον ΑΓΑΜ, όμως ο Αισχύλος εκμεταλλεύεται το συσχετισμό που υπάρχει στην τότε ελληνική κοινωνία ανάμεσα στην οικία και την οικοσκευή, την οικογένεια και την οικογενειακή ιδιοκτησία, για να κάνει τον ίδιο τον οίκο μια βλοσυρή παρουσία, ένα αναπόσπαστο και σταθερά ανησυχητικό φόντο στο δράμα. Η σκηνή παρουσιάζει το παλάτι των βασιλιάδων του Άργους, των Ατρείδων και το σπιτικό αυτό θα έπρεπε ν' αναπαριστάει την ασφαλή κεντρική εστία της οικογένειας, παρακαταθήκη της ευημερίας της, τον πυρήνα της θρησκευτικής ζωής, της γονιμότητας και της ευτυχίας. Πάνω απ' όλα στην αρχή της περιόδου ειρήνης, ύστερα μάλιστα από πόλεμο, θα έπρεπε να αντιπροσωπεύει όλα τα καλά της ζωής... Στην "Ορέστεια" δεν υπάρχει αιτία, κίνητρο, για ευτυχία που να μην είναι κατά κάποιο τρόπο ελαττωματική ή διαστρεβλωμένη ή κηλιδωμένη, όχι μέχρι το τέλος των "Ευμενίδων"... Το κατώφλι της Θύρας του παλατιού φανερώνει τα σύνορά του, και δεν είναι απροσδόκητο να βρει κανείς ότι το άνοιγμα αυτό της πόρτας, που οδηγεί μέσα κι έξω από το παλάτι έχει μια ξεχωριστή θέση ως "τις πύλες του Αδη" (στ. 1291). Και ο κέρβερος σ' αυτές τις πύλες είναι η Κλυταιμνήστρα (η παρομοίωση είναι σαφής στους στίχους 607, 1228). Αυτή ελέγχει το κατώφλι και τον καθένα στον "Αγαμέμνονα" με εξαίρεση την Κασσάνδρα, χρησιμοποιεί τη Θύρα με τους δικούς της όρους και κάτω από τη δική της επιτήρηση".<sup>1</sup>

Προβάλλει, λοιπόν, και πάλι μπροστά μας το θέμα Ιερό - Καταραμένο. Η εστία ως οίκος, ως οικογένεια ή, ακόμα, ως παλάτι-κέντρο πολιτικό, που ενείχε, φαίνεται, τέτοιο συμβολισμό, ώστε να ανταποκρίνεται στη Συλλογική συνείδηση των Αθηναίων κομίζοντας, ως μορφή πρόσληψης, ένα αίσθημα-πίστη σύνδεσης και ασφάλειας κοινωνικής.

Βέβαια, είμαστε υποχρεωμένοι να την παραθέσουμε, η άποψη του Ο. Taplin (κάτι που και προηγουμένα σημειώσαμε) διαχωρίζεται από τη λατρευτική-κοινωνικοπολιτική οπτική της μελέτης μας: "σε σύγκριση με την περί μύθου εσφαλμένη αντίληψη και την περί τελετουργικής πράξης πλάνη λίγοι σχετικά κριτικοί είναι οι δεσμώτες της τελευταίας μου παγίδας, που μπορεί η περί προπαγάνδας πλάνη. Αυτή υποθέτει ότι μια αρχαία Ελληνική τραγωδία ήταν αρχικά η ενδεικτική διαμορφωμένη έτσι από την επιθυμία να προωθήσουν μια συγκεκριμένη γραμμή σε ένα ιδιαίτερο σύγχρονο θέμα (πολιτικής ή φιλοσοφικής ή ό,τιδήποτε άλλο). Οι συνήγοροι μιας τέτοιας

(1) Ο. Taplin / "Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση", σελ. 36, 51.

άποψης θα πρέπει για απαρχή να παραδεχτούν ότι μια τέτοια προπαγάνδα είναι μυστική, εάν αληθεύει ότι δεν υπάρχει ούτε ένας και μόνος ιδιαίτερος υπαινιγμός σε ένα σύγχρονο πρόσωπο ή γεγονός σ' όλη την αρχαία Ελληνική τραγωδία. Δεν υπάρχει ούτε ένας αναχρονισμός ώστε να καταγραφεί ως τέτοιος, καμιά φανερό διακοπή της δραματικής αυταπάτης από τον μακρινό ηρωικό κόσμο. Για ν' αποτρέψω κάθε παρεξήγηση, σπεύδω ν' αναγνωρίσω σύμφωνα με μια έννοια -με μια πάρα πολύ σπουδαία έννοια- ότι η αρχαία Ελληνική τραγωδία είναι εντελώς επίκαιρη, είναι ο καθρέπτης της εποχής της. Συντέθηκε για τους Αθηναίους, ακροατήριο του 5ου αιώνα π.Χ., και όχι για ένα ακροατήριο της ορειχάλκινης εποχής- και οι γενικές απασχολήσεις αυτού του κοινού, οι ηθικές, κοινωνικές και οι συναισθηματικές ενασχολήσεις του, είναι αυτές που υφίστανται στην εποχή του. Ετσι, είναι ένα πλέγμα τεχνικών αναχρονισμών με την πιο αυστηρή ιστορική σημασία: η άποψή μου είναι ότι δεν πρέπει να λαμβάνονται ως αναχρονισμοί, αλλά να γίνονται δεκτοί μόνο εφόσον συμφωνούν με τον ηρωικό κόσμο του μακρινού παρελθόντος όπου το έργο είναι τοποθετημένο".<sup>1</sup>

Παραθέσαμε το απόσπασμα αυτό από τη μελέτη του Ο. Taplin, ακριβώς για να επανέλθουμε -και μάλιστα τώρα, μετά την ανάλυση των "Περσών"- στην έννοια της Συλλογικής-Κοινωνικής συνείδησης, στην οποία η άποψή μας στηρίζεται. Μάλιστα, όσα θα υποθέσουμε δεν είναι άσχετα από το λατρευτικό στοιχείο που δέσποζε σε πολλές εκδηλώσεις στην αρχαία Ελλάδα -φυσικά και στο θέατρο. Γι' αυτόν άλλωστε τον λόγο συμπεριλάβαμε τη σκέψη του Ο. Taplin στο μέρος αυτό της μελέτης μας.

Αν δεχτούμε, σύμφωνα με τον Ο. Taplin, ότι αυτή η (ενδεχόμενη) "προπαγάνδα" θα έπρεπε να λειτουργούσε μυστικά, όμοια μ' αυτόν θα διαφοροποιηθούμε από τις απόψεις που θέλουν το θέατρο εκείνου του χωροχρονικού στίγματος να υπηρετούσε συγκεκριμένα και συγκροτημένα -πολιτικά κυρίως- συμφέροντα. Ταυτόχρονα όμως θα διαφοροποιηθούμε και από την άποψη του ίδιου του Ο. Taplin, στο μέτρο που υποστηρίζει την αποδοχή των "αναχρονισμών" όπου και όποτε συμφωνούν με το "ηρωικό παρελθόν". Γιατί, τελικά, αυτό το μακρινό παρελθόν έχει μεταφερθεί στη σύγχρονη πραγματικότητα όχι με τη Μορφή ενός στερεότυπου, το οποίο εμφανίζεται ως "αναχρονισμός", αλλά με μία άλλη-μεταλλαγμένη Μορφή, σύμφωνη ακριβώς με τη σύγχρονη πραγματικότητα -σε διαρκή διάλογο μαζί της, σε συνεχή αλληλοειπηρεαζόμενη μεταβολή και των δύο πόλων (του μυθικού στοιχείου και της σύγχρονης πραγματικότητας, η οποία "διαβάζει" το Περιεχόμενό του).

Από την άλλη όμως πλευρά, αυτό το μακρινό-ηρωικό παρελθόν βρίσκεται από λατρευτικέςπίστεις και τύπους τελετουργικούς, που όμοια και αυτοί, ανάλογα "εκουγχρονισμένοι", λειτουργούν κατά την εποχή που ο Αισχύλος (ίσως μύστης και ο ίδιος) ποιεί θέατρο.

Επομένως, αυτή η συνύπαρξη των δοξασιών (όποιας μορφής) του παρελθόντος και της σύγχρονης ζωής, που όμως ορίζεται ως ένα εξελικτικό σημείο της χωροχρονικής (μεταβαλλόμενης) συντεταγμένης, καθορίζει ό,τι η μελέτη μας αποκαλεί Συλλογική-Κοινωνική συνείδηση.

Ετσι, αυτή τη Συλλογική συνείδηση δεν την ορίζει μονάχα η "προπαγάνδα" ή, έστω, οι "επίκαιρες" πραγματικότητες. Την ορίζει ακόμα και το παρελθόν -μακρινό ή κοντινό- από το οποίο προήλθε. Και δεν χαρακτηρίζεται μονάχα από την καλλιτεχνική ή την επιστημονική δημιουργία, αλλά και από τιςπίστεις και από το λατρευτικό τυπικό που όμοια συνέβαλαν στη διαμόρφωσή της, και που -αναμφίβολα με άλλη Μορφή ή και αποδοχή- εξακολουθούν να υπάρχουν, να συνυπάρχουν μαζί της.

Μία ανάλογη πρόταση συντάσσει ο G. Thomson, όταν παρατηρεί: "ο Κικέρων μιλώντας για τον Αισχύλο λέει πως ήταν "τόσο οπαδός του Πυθαγόρα όσο και ποιητής-τέτοια κρατεί η παράδοση"... Είναι επίσης φανερό πως ο Αισχύλος ήταν βαθειά ποτισμένος από τις μυστικιστικές παραδόσεις του τόπου της γέννησής του. Σύμφωνα με μια παράδοση, που όμως δεν είναι απόλυτα αυθεντική, μερικά από τα κουστούμια που

(1) Ο. Taplin / "Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση", σελ. 262.

σχεδίασε για την τραγική σκηνή τα πήραν οι μεγάλοι ιερείς της Ελευσίνας. Στο σημείο αυτό πιο σωστό είναι να υποθεθεί πως ο δανεισμός θα γίνηκε αντίστροφα, αλλά πρέπει ν' αναθυμώμαστε πως τα Ελευσινία Μυστήρια αναδιοργανώθηκαν στην περίοδο τούτη, όχι λιγότερο απ' όσο τα Μεγάλα Διονύσια, και έτσι η παράδοση μπορεί να γίνει δεχτή σε μαρτυρία αλληλοεπίδρασης ανάμεσά τους".<sup>1</sup>

Ας επανέλθουμε όμως στον σκηνικό χώρο του "Αγαμέμνονα". Όπως εύστοχα σημειώσε ο Ο. Taplin, μέσα από τις πόρτες του παλατιού, όπου μπαινοβγαίνει η Κλυταιμίστρα εισέρχονται στον Κοινό χώρο, αυτόν που το Κοινό συμμετέχει, οι ιδιαίτερες καταστάσεις και οι "αλλόκοτες" ιδέες, η δράση του Ξεχωριστού ατόμου. Αλλά τι συμβολίζει το παλάτι; "Τον οίκο και την οικοσκευή... Την οικογένεια και την οικογενειακή ιδιοκτησία", μας απαντάει ο Ο. Taplin. Μπορούμε να αντισταθούμε στην άποψη αυτή, πιστεύω: εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με μία οποιαδήποτε οικία ή οικοσκευή, με κάθε οικογένεια ή οικογενειακή ιδιοκτησία. Στη συγκεκριμένη τραγωδία το βασιλικό παλάτι, αλλά και η δράση της Κλυταιμίστρας, δεν αφορούν αποκλειστικά τον οίκο των Ατρείδων. Αφορούν ολόκληρη την κοινωνία-πολιτεία του Άργους, και ακόμα ειδικότερα κάθε μέλος του (Αθηναϊκού) κοινού της παράστασης.

Αναφερόμενος στη σκηνογραφία του Αισχύλου, γενικά, ο Ν. Χουρμουζιάδης διαπιστώνει: "ενώ κανένα από τα έργα αυτά δεν προϋποθέτει τη λειτουργική παρουσία κάποιου κτίσματος, σε όλα εντούτοις τέτοιο ρόλο φαίνεται να παίζει ένα δεύτερο επίπεδο, ψηλότερο από το κανονικό έδαφος, όπου εντοπίζεται τουλάχιστο μέρος της δράσης: λ.χ. κάποιο βάθρο με βωμούς -ίσως και αγάλματα- όπου καταφεύγει συχνά ο χορός των "Επτά" (285 κ.) ή η σκοπιά από όπου κατοπτεύει ο Δαναός στις "Ίκέτιδες" (713). Αυτές οι εντυπώσεις αλλάζουν ριζικά, μόλις εξετάσουμε την "Ορέστεια" και ιδιαίτερα το πρώτο από τα τρία δράματα, τον "Αγαμέμνονα", όπου ένα συγκεκριμένο κτίσμα, το παλάτι των Ατρείδων στο Άργος, όχι μόνο προσδιορίζεται έγκαιρα (από τον τρίτο κιόλας στίχο) και με απροσδόκητη για τον Αισχύλο ακρίβεια, αλλά λειτουργεί σε όλη την πορεία της δράσης άμεσα και δραστικά... Καθώς προχωρεί το δράμα, αισθανόμαστε ότι το κτίσμα όχι μόνο λειτουργεί σκηνικά αλλά ταυτόχρονα φορτίζεται και δραματικά: εδώ στήνεται ο πρώτος τραγικός οίκος της ελληνικής τραγωδίας".<sup>2</sup>

Το θέατρο που ο Αισχύλος ανέδειξε δεν ασχολήθηκε με ιδιωτικά ζητήματα, αλλά με πολιτειακά. Έτσι και ο σκηνικός του χώρος δεν περιοριζόταν σε "οίκους", μα εξέθετε στην κοινή θέα συμβολικές μορφές-φόρμες, οι οποίες αφορούσαν τον κάθε πολίτη -ακριβώς επειδή έφερε την ιδιότητα του πολίτη. Ανάλογοι υπήρξαν και οι χαρακτήρες και η δράση, των Ηρώων του. Μέσα στο παλάτι του Άργους, στο οποίο η Κλυταιμίστρα φαίνεται να παίζει τον ρόλο του απόλυτου άρχοντα, πίσω από τον τάφο του Δαρείου ή, ακόμα, στον ναό του Απόλλωνα και στον αθηναϊκό Άρειο Πάγο ("Ευμενίδες"), στον τάφο του Αγαμέμνονα τέλος ("Χοηφόροι"), κατοικεί, και από εκεί εκπορεύεται -φέρεται δια των Ηρώων- η ιδέα του Ποιητικού λόγου. Πρόκειται για μία ιδέα που, τουλάχιστον στον Αισχύλο, αφορά τα κοινά, τα πολιτειακά και τα κοινωνικά θέματα της Αθήνας, και η οποία παρουσιάζεται με την αρνητική ή τη θετική της όψη, ως ευχή ή ως κατάρα, προς το Κοινό.

Σύμφωνα με τις σκέψεις αυτές, ο σκηνικός διάκοσμος του Αισχύλου συνδυάζει τον Ιερό χώρο -αυτόν των θεών ή των δαιμόνων- και τον Χώρο των ανθρώπων. Ο Ανθρώπινος χώρος παρουσιάζεται έτσι (μάλιστα μπροστά στα μάτια των θεατών) σε αλληλεξάρτηση με τον Ιερό χώρο. Από εκεί (πάντα δια των Ξεχωριστών ατόμων-πρώων) αντλεί τα ερεθίσματα ώστε να διαχειριστεί την κοινωνική-πολιτειακή ζωή με τρόπο σύμφωνο (ή αντίθετο) προς τα κελεύσματα των θεών ή των δαιμόνων ανάλογα. Η επιλογή του Κοινού, όπως και η δυνατότητα της λειτουργίας του θεάτρου να επηρεάσει

(1) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 62.

(2) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 28-30.

αυτή την επιλογή αποτελούν, νομίζω, τη διδακτική ικανότητα της θεατρικής τέχνης.

Αν τώρα θελήσουμε να συνδέσουμε την εκδήλωση –τυπική και ουσιαστική– της θεατρικής λειτουργίας με την άλλη εκδήλωση, αυτήν των Μυστηρίων, η προσπάθειά μας, κάτω από τις προϋποθέσεις που θέσαμε, μάλλον διευκολύνεται. Φαίνεται δηλαδή πως και για τις δύο αυτές Τελετές, η επικοινωνία του θνητού –θεατή ή μύστη– με τη θεία θέληση και τον λόγο αποτελούσε το κυρίαρχο αίτιο και τον σκοπό τους.

### Γ3. ΤΟ ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΗΣ "ΟΡΕΣΤΕΙΑΣ"

Αποτελεί συνθησιαμένο, αν και όχι αποκλειστικό, όπως είπαμε, φαινόμενο η σύνθεση της Κλασικής τραγωδίας με τη "μυθολογική διάσταση της συνείδησης", όταν η τελευταία "κατασκευάζει έναν κόσμο δικό της, συνθέτοντας άλογα και έλλογα στοιχεία, κατά παρέκκλιση των φυσικών νόμων, που πριν γεννηθεί η έλλογη γνώση της ήταν στη συστηματική τους συγκρότηση άγνωστοι, και τους οποίους παραμερίζει, ακόμα και όταν γεννήθηκε η γνώση, κάθε φορά που επιθυμεί να πάει πέρα από το επισημητό. Ο κόσμος τον οποίο δημιουργεί η μυθολογούσα συνείδηση... ίσαμε τώρα τουλάχιστον, δεν εκτοπίσθηκε ποτέ ολότελα. Αλλάζει περιεχόμενο, αλλά δεν εξαφανίζεται. Πάντοτε διατηρείται μια περιοχή, όπου κυριαρχούν οι άλογες δυνάμεις της ψυχής, που δανείζονται, περιστασιακά, βασικά στοιχεία από τις λογικές δυνάμεις, όπως τις μορφές της αντίληψης, το χρόνο, το χώρο, την κατηγορία της αιτιότητας και άλλες... Η μυθολογούσα συνείδηση δεν χάθηκε μαζί με τους πρωτόγονους ανθρώπους αλλά συνυπάρχει, περιορισμένη από τη λογική συνείδηση, ένα μείγμα λόγου και παραλόγου, το οποίο με συνδιασμένες τις λογικές και άλογες δυνάμεις της ψυχής κατασκευάζει ο άνθρωπος, σαν μίαν αδήριτη υπαρξιακή του ανάγκη".<sup>1</sup>

Σχετικά με τον "Μύθο", ο Αριστοτέλης έγραψε πως "είναι η μίμηση της πράξης. Με τον μύθο εννοώ τη σύνθεση (πλοκή) των γεγονότων... Αρχή, λοιπόν, και σαν να πούμε ψυχή, της τραγωδίας είναι ο μύθος... Ο ποιητής και ο ιστορικός δεν διαφέρουν (παρά) στο εξής: ότι ο ιστορικός λέει εκείνα που έγιναν, ο ποιητής όμως λέει εκείνα που μπορούσαν να γίνουν. Γι' αυτό η ποίηση είναι πιο φιλοσοφημένη και σπουδαιότερη από την ιστορία, γιατί η ποίηση έχει θέμα της μάλλον τα καθόλου κι η ιστορία τα καθ' έκαστον. Λέγοντας καθόλου εννοούμε όσα ένας άνθρωπος με τέτοιο ή τέτοιο χαρακτήρα λέει ή πράττει κατά πιθανή ή αναγκαία συνέπεια· και σ' αυτό αποσκοπεί η ποίηση, βάζοντας ύστερα ονόματα σ' αυτούς τους ανθρώπους. Λέγοντας καθ' έκαστον, εννοούμε τι έπραξε ο Αλκιβιάδης ή τι έπαθε... Στην τραγωδία όμως, τα ονόματα που μας παρέδωσε η ιστορία διατηρούνται· και αυτό σφειλείται στο ότι είναι πιστευτό εκείνο που είναι δυνατό. Εκείνα που δε γίνανε δεν τα πιστεύουμε ότι είναι δυνατά. Εκείνα όμως που γίνανε είναι φανερό ότι είναι δυνατά, γιατί αν ήταν αδύνατα, δε θα συνέβαιναν... Στην αρχή οι ποιητές έπαιρναν τους μύθους αδιάρκριτα, σήμερα όμως οι πιο καλές τραγωδίες πλέκονται γύρω από λίγες οικογένειες όπως γύρω από τον Αλκμέωνα, τον Οιδίποδα, τον Ορέστη, το Μελέαγρο, το θυέστη τον Τήλεφο και γύρω απ' όσους άλλους συνέβη να προκαλέσουν ή να πάθουν δεινά... Οι ποιητές αναγκάζονται σ' αυτές τις οικογένειες να καταφεύγουν, σ' όσες δηλαδή παρόμοια παθήματα συνέβησαν".<sup>2</sup>

Εννοεί, επομένως, ο σταγειρίτης διανοητής το μυθολογικό στοιχείο ως μέρος της πραγματικότητας, μια και ως τέτοιο, ως ιστορικό δηλαδή γεγονός, το θεωρούσαν οι σύγχρονοί του Αθηναίοι πολίτες. Πρόκειται για ό,τι ο P. V. Naquet χαρακτηρίζει ως "χώρο του τραγικού, (ο οποίος) τοποθετείται ανάμεσα σε δύο κόσμους, κι αυτή ακριβώς η διπλή αναφορά, δηλαδή, από τη μια μεριά στον μύθο –που ανήκει, σύμφωνα με τη νέα αντίληψη, σ' έναν περασμένο χρόνο, αλλά ζωντανό ακόμη στις συνειδήσεις

(1) Ι. Β. Κακριδής / "Ελληνική μυθολογία", 1ος, σελ. 15-16.

(2) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1450a., 1451a., 1451b., 1453a., 1453b.

των ανθρώπων- κι από την άλλη μεριά, στις νέες αξίες -που αναπτύσσονται τόσο γρήγορα με την πόλη του Πεισιστράτου, του Κλεισθένη, του Θεμιστοκλή, του Περικλή- αποτελεί μίαν από τις πρωτοτυπίες αυτού του χώρου και το ίδιο το κίνητρο της τραγικής δράσης".<sup>1</sup>

Με το σκεπτικό αυτό, η μελέτη μας θα αντιμετωπίσει το μυθολογικό υπόβαθρο των τραγωδιών που θα αναλύει, ως αίσθηση και αντίληψη πραγματική, την οποία το Κοινό κάτεχε σε αναφορά με το συγκεκριμένο (συζητούμενο) πρόβλημα, και που πάνω σε αυτό το υπόβαθρο επενέβαινε ο μυθοπλάστης (ή καλύτερα μυθο-μεταπλάστης) ποιητής, ώστε να ενεργήσει προτείνοντας τις ιδέες του. Είναι μια σκέψη που σπερματικά θέσαμε στο 4ο κεφάλαιο αυτής της μελέτης και την οποία θα εφαρμόζουμε όποτε αναλύουμε το Περιεχόμενο των τραγωδιών, αυτών που όμοια με την "Ορέστεια" δεν στηρίζονται σε γεγονότα ιστορικά (αντίθετα δηλαδή από τους "Πέρσες"), αλλά σε πίστεις μυθολογικές· επομένως, ισοδύναμα ιστορικές.

---

(1) F. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 9-10.

## ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΗΣ ΟΡΕΣΤΕΙΑΣ ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

Το "Αγαμέμνων", για να αρχίσουμε από το πρώτο δράμα της τριλογίας, ξεκινάει με τον πρόλογο του φύλακα,<sup>2</sup> που στέκει πάνω στις "στέγες Ατρείδων" (στ. 3) περιμένοντας "της φλόγας το σημάδι" (στ. 8), που θα φέρει "εκ Τροίας είδηση για την άλυσή της" (στ. 9-10). Και παρακαλεί τους θεούς "τωνδ' απαλλαγην πόνων" (στ. 1), των πόνων που διατάζει "γυναικός που ελπίζει η ανδρόβουλη καρδιά" (στ. 11). Αναφέρεται φυσικά, στην "Τυνδάρω θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμίστρα" (στ. 83/4), την "Αγαμέμνωνος γυναικί" (στ. 26).

Ο G. Thomson σημειώνει την "αντρικία" προσωπικότητα της Κλυταιμίστρας, τη "δύναμη του άντρα που έχει",<sup>2</sup> δεν την σχολιάζει όμως. Ο H.D.F. Kitto παραβλέπει εντελώς τον χαρακτηρισμό ανδρόβουλος,<sup>3</sup> όπως κάνουν και άλλοι μελετητές.<sup>4</sup>

Νομίζω, αξίζει να σταθούμε λίγο στο επίθετο αυτό, όπως και γενικά στον χαρακτήρα της Κλυταιμίστρας, μια και αυτή αποτελεί το βασικότερο πρόσωπο-ήρωα της τραγωδίας "Αγαμέμνων", της, κατά τον Α. Μινωτή, πιο δύσκολης και ενδιαφέρουσας τραγωδίας του Παγκοσμίου θεάτρου (ίσως, μόνη άλλη εφάμιλλή της είναι ο "Οιδίπους Τύραννος").<sup>5</sup> Και όχι μονάχα γι' αυτό, αλλά και για τον λόγο πως ο Αισχύλος θέλησε να δηλώσει αυτή την ιδιορρυθμία της Κλυταιμίστρας και τις παράδοξες για την εποχή "γυναικείες" ιδιότητές της πολλές φορές, από τις οποίες, ενδεικτικά μόνο, παραθέτουμε μερικές: όταν ο Χορός πρωτοσυναντά τη βασίλισσα (στ. 258) την προσφωνεί: "ήλθα με σεβασμό στην εξουσία σου, Κλυταιμίστρα". Και η ίδια τονίζει την απιστία της στις κοινά αποδεκτές "ονειροφαντασίες" (στ. 275), την ώρα που αποδέχεται την εξουσιαστική της δυνατότητα: "τέτοιες διαταγές έδωσα στους λαμπαδηφόρους" (στ. 312). Μοιάζει δε στα μάτια του Χορού: "γυναίκα, μιλάς καλά σαν άνδρας φρόνιμος" (στ. 351). Αλλά και αργότερα, όταν φτάνει ο άγγελος να φέρει πληροφορίες η ήδη ενημερωμένη Κλυταιμίστρα τον περιφρονεί (στ. 598): "και τώρα τι χρειάζεται πιότερα να μου πεις;", και συνάμα, με δόλο, αποζητάει να πείσει τον Χορό, τον κτήρυκα μα και τους θεατές, για την ηθική της ακεραιότητα -λίγο πριν τον φόνο: "γυναίκα πιστή, σαν καλή σκύλα, όπως την άφησε στο σπίτι θα 'βρει" (στ. 606-607). Ο δόλιος όμως αυτός τρόπος τη χαρακτηρίζει πιο έντονα, όταν μιλάει στον άντρα της που μόλις έχει έρθει από την Τροία, και τον αποκαλεί: "φύλακα του σπιτιού, σωτήρια άγκυρα πλοίου, στύλο γερό στέγης ψηλής, παιδί μονάκριβο πατέρα, γη που ανέληπτα σε ναύτες φαίνεται, όμορφη μέρα μετά την κακοκαιρία, ρεύμα πηγής σε διψασμένο πεζοπόρο" (στ. 896-901), και τον προσκαλεί: "και τώρα, αγαπημένο μου, έβγα από την άμαξα αυτή χωρίς ν' αγγίζεις κάτω, βασιλιά, το πόδι σου, που επόρθησε την Τροία" (στ. 906/9), και επιμένει, δόλια πάντα: "κάνε μου το χατήρι με θέλησή σου όμως άφησε να νικήσω" (στ. 943). Υπάρχει λοιπόν λόγος να απορούμε όταν σε λίγο η Κασσάνδρα, "η αιχμάλωτη προφήτισσα και ερωμένη του, η μάγισσα πιστή του σύγκληνη -που έπεφταν μαζί στου караβιού το στρώμα" (στ. 1440/3), όπως

(1) Για τη μελέτη χρησιμοποιήθηκε το κείμενο "Αγαμέμνων" / Μτφρ. Κ. Ελεσπούλου.

(2) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 69.

(3) H.D.F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 85-104.

(4) πρβλ.: α) Τ. Σούρας / "Αρχαίο δράμα και πολιτικό θέατρο", σελ. 181-212.

β) J. De Romilly / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 47-71.

γ) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 1ος, σελ. 40-66.

(5) Α. Μινωτής / "Η πορεία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου" / Ε.Τ. 1, 16.11.88.



τη χαρακτηρίζει η Κλυταιμίστρα, με τη σειρά της αποκαλεί, ετοιμοθάνατη σκλάβα αυτή, όταν καταλαμβάνεται από "δεινόν ορθομαντείας πόνον" (στ. 1215), αποκαλεί τη βασίλισσα-αφέντρα: "γυναίκα του, του φόνου του συνένοχη... Γλώσσα μισητής σκύλας... Δαίμονα του σκότους... Φίδι δικέφαλο ή κάποια Σκύλλα που στους βράχους κάθεται για να φοβίζει τους ναυτίλους, μάνα του Αδη που πνέει για δικούς της άσπονδο πόλεμο... Κακούργα... Δίποδη λείνα". (στ. 1116/7, 1228 κ.ε.). Και προειδοποιεί τον Χορό για τους φόνους της Κλυταιμίστρας: "τον άνδρα τον ομόκλινο να τον φαιδρύνεις με λουτρό... Τον έπιασε με δολερό μηχανήμα στους πέλους της και τον κτυπά και πέφτει μέσα στον ολόγεμο λουτήρα... Εσύ κάνεις ευχές, αυτοί όμως εκτελούν τον φόνο" (στ. 1108/9, 1126/8, 1250). Τελικά δεν υπάρχει λόγος απορίας. Η ίδια η Κλυταιμίστρα αμέσως μετά παραδέχεται τη φονική πράξη της: "δε θα ντραπώ να σας μιλήσω αντίθετα από όσα είπα πριν, συμφέροντα στον σκοπό μου... Έτσι έπραξα, και δεν τ' αρνιέμαι... Δύο φορές τον κτύπησα... και μόλις έπεσε του έδωσα και τρίτο κτύπημα... Και με ράντιζε με μαύρες σταγόνες από τη φονική βροσιά, που μ' εύφραιναν όχι λιγώτερο από ό,τι η θεόσταλη βροχή τα σπέρματα, όταν γεννούν στον κάλυκά τους". (στ. 1372 κ.ε.). Είναι πράγματι προκλητική! Και στη συνέχεια, όταν ο Χορός συγκρούεται μαζί της, τον προκαλεί: "αν με νικήσεις θα εξουσιάζεις εμένα, αν όμως αντίθετα το θέλει ο θεός, θα μάθεις, έστω και αργά, να σωφρονείς" (στ. 1423/5), και βεβαιώνει για την ελπίδα της στην προστασία του Αγίου, αν "όπως προηγούμενα συμπεριφέρεται φιλικά" (στ. 1436), ελπίδα στην κάλυψη από την "ασπίδα Θάρρους" (στ. 1437) που ο παράνομος εραστής, ο συνεργός της στον φόνο της προσφέρει.

Από τα ενδεικτικά αυτά αποσπάσματα φαίνεται ότι ο Αισχύλος γνώριζε, γνώριζε άριστα να αποτυπώνει έναν ανθρώπινο χαρακτήρα, και μάλιστα, σε απόλυτη συνέπεια με τις ίδιες του τις πράξεις. Ήταν πιστός στα πρότυπα του Αριστοτέλη, που θεωρεί ότι "οι μιμούμενοι δεν βρουν για να μιμηθούν χαρακτήρες, αλλά περιλαμβάνουν τους χαρακτήρες για χάρη των πράξεων... (Αφού) χαρακτήρας είναι εκείνο που φανερώνει προς τα που κατευθύνεται η πρόθεσή μας, ποια δηλαδή πράγματα κανείς προτιμά ή αποφεύγει, (όπου φυσικά αυτό δε φαίνεται από τη δράση). Γι' αυτό εκείνοι οι λόγοι στους οποίους δεν υπάρχει τίποτα που να προτιμά ή να αποφεύγει ο ομιλητής, δεν έχουν χαρακτήρα".<sup>1</sup> Και είναι ο κυρίαρχος χαρακτήρας της Κλυταιμίστρας που ορίζει του ποιητή την πρόθεση. Έτσι, όχι μονάχα έπιασε έναν ανδρικό χαρακτήρα ντυμένο με "φουστάνια", αλλά ταυτόχρονα, μάλλον για να μεγαθύνει ακόμα πιο πολύ την "αφύσικη" συμπεριφορά της βασίλισσας, βάζει τον Χορό, στον στίχο 1625, να αποκαλεί τον (άνδρα) Αγίλο "γύναι", ώστε να τον αναγκάσει να ομολογήσει ότι είναι έτοιμος να αναλάβει τη βασιλική εξουσία στο Άργος, εκμεταλλευόμενος τον φόνο που η Κλυταιμίστρα εκτέλεσε με δόλο, μια και "τό γάρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφῶς" (στ. 1636).

Αυτός υπήρξε ο αισχύλειος χαρακτήρας της Κλυταιμίστρας. Φόνισσα, δόλια, αυταρχική, χωρίς φραγκούς πθικούς και πίστη άλλη πέρα από το συμφέρον της, το καλά μελετημένο και εκτελεσμένο σχέδιό της. Αυτά τα χαρακτηριστικά της τονίζει, με ιδιαίτερη έμφαση, σε όλη τη διάρκεια του δράματος. Είτε μιλά η ίδια ή της απευθύνουν οι άλλοι τους "τίτλους" της, με φιλική ή επιθετική διάθεση, αντιμέτωπη με τον Χορό ή τους υπόλοιπους Ηρώες, η "Πρωταγωνίστρια" Κλυταιμίστρα είναι, με αυτή την έννοια, ανδρόβουλος.

Για τον H.D.F. Kitto, "ελπίζει παθητικά, όπως και ο Αγαμέμνων πριν απ' αυτή, ότι ο νόμος μπορεί να μη λειτουργήσει στην περίπτωση της -αλλά εμείς ξέρουμε ότι η ελπίδα είναι μάταιη· γιατί υπάρχει επίσης ο νόμος της Υβρης, ότι η μια προσβολή γεννά την άλλη, ώσπου έρχεται η ημέρα των λογαριασμών".<sup>2</sup>

Για τον G. Thomson, "το έγκλημά της είναι τρομαχτικό, αλλά το κίνητρό της

(1) Αριστοτέλης / "Παιητική", 1450α.

(2) H.D.F. Kitto / "Άρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 102.

είναι ικανό να το εξηγήσει. Και ο λόγος που ο Αισχύλος, αντίθετα προς τον Όμηρο, την έκανε τον κυριότερο πράχτορα στο έγκλημα, είναι τώρα ολοφάνερος. Ο άντρας που σκότωσε το παιδί της πρέπει να πεθάνει μονάχα από τα ίδια τα δικά της τα χέρια. Το πως ο Αίγισθος τρέφει ιδιαίτερη έχθρα για τον Αγαμέμνονα δεν την ενδιαφέρει αυτήν, κι όταν αναφέρει τον εραστή της δεν τον μνημονεύει σα συνεργό, αλλά σαν προστάτη της ύστερα από την πράξη".<sup>1</sup>

Πριν αναφέρουμε τις αντιρρήσεις μας στις απόψεις αυτές, θα προχωρήσουμε στην ανίχνευση του μυθολογικού υπόβαθρου, πάνω στο οποίο ο ποιητής έκτισε τον χαρακτήρα της Κλυταιμίστρας. Είναι, ο Αισχύλος είχε να εμπνευστεί από την επική παραλλαγή μια Κλυταιμίστρα φόνισσα όχι του πολέμαρχου Αγαμέμνονα -αυτόν τον σκότωσε ο Αίγισθος- αλλά της Κασσάνδρας. "Η οδύσσεια αναφέρεται συχνά στη δολοφονία του Αγαμέμνονα, αντλώντας από πιο παλιά έπη. Η συμμετοχή της Κλυταιμίστρας στο έγκλημα τονίζεται ιδιαίτερα από τον Αγαμέμνονα (λ. 409 κ.ε., ω. 199 κ.ε.) που είναι φυσικό να τη μισεί, και στον Αθή που βρίσκεται. Στην διήγηση του Πρωτέα (δ. 514) η Κλυταιμίστρα δεν μνημονεύεται, ενώ στον Νέστορα (γ. 261 κ.ε.) τονίζεται ότι ήταν μωαλωμένη και μόνο η μοίρα των θεών την υποχρέωσε στο τέλος να υποκύψει στις επιθυμίες του Αίγισθου... Περιγράφοντας τις Μυκήνες ο Πausanias (2, 16, 6, κ.ε., βλ. και F.Gr. Hist 4f 155) αναφέρει στους τάφους του Αγαμέμνονα και όσων είχαν δολοφονηθεί μαζί του, όχι μόνο της Κασσάνδρας τον τάφο, αλλά και των διδυμών γιών της... Μία παραλλαγή (Υγιος 117) παρουσιάζει... (την) Κλυταιμίστρα, βοηθημένη από τον εραστή της (να) σκοτώνει τον Αγαμέμνονα την ώρα που θυσίαζε, μαζί και την κόρη του Πριάμου".<sup>2</sup>

Σ' αυτές, τουλάχιστον, τις πληροφορίες βασίσθηκε ο Αισχύλος, για να δραματοποιήσει μία τυραννική (και τυραννίδα), μία αδίστακτη φόνισσα (ανδροκτόνο), μία δόλια και ικανή ρήτορα, μία εκδικήτρια και υπερήφανη μάνα-σύζυγο, μία ανδρόβουλη γυναίκα, ικανή να προκαλέσει μόνο το μίσος, την απέχθεια των θεατών. Όμως, παρ' όλ' αυτά, και εδώ θα διαφωνίσουμε με τον G. Thomson, νομίζω, ο ποιητής δεν επικαλείται ως μόνη ή, έστω, μέγιστη αιτιολογία για τις πράξεις τις άνομες της Κλυταιμίστρας την εκδίκηση στη θυσία της Ιφιγένειας. Δεν επικαλείται περισσότερο το "έθυσεν αύτοῦ παῖδα, φιλτάτην έμοί" (στ. 1417) από το "νάτος νεκρός, αφού εμέ με ατίμασε και ήταν γλυκόλογος με τις Χρυσίδες" (στ. 1438/9) ή "το να μένει γυναίκα μόνη στο σπίτι χωρίς τον άνδρα της είναι κακό φρικτότατο" (στ. 861/3), και ακόμα, όσα σχετικά με την ερωμένη του Κασσάνδρα σημειώσαμε πριν. Αναμφίβολα, η δικαιολογία της εκδίκησης για τη θυσία υπάρχει (βλ. στ. 1525/7), συνυπάρχει καλύτερα, μέσα στα λόγια της Κλυταιμίστρας. Η δεσπόζουσα αιτία των πράξεών της όμως δεν είναι άλλη παρά η (αυτόδικη) απόδοση δικαιοσύνης, το "έργον δικαίας τέκτονος" (στ. 1406). Πρόκειται για την αυτοδικία που την οδηγεί να εκτελέσει ό,τι εκτελεί, να πολιτευτεί όπως πολιτεύεται, ώστε να επιβάλλει κείνο που η ίδια, αντίθετα στα θεία και τ' ανθρώπινα-κοινωνικά εντάλματα, θεωρεί πως την ικανοποιεί και την αποκαθιστά όχι μόνο ως γυναίκα ή σύζυγο, ερωμένη ή μητέρα, πολίτη ή ό,τι άλλο. Την ευτυχία αποζητά! Την ατομική ικανοποίηση στον απόλυτο βαθμό της. Ολα! Γι' αυτό προβαίνει στη βασιλοκτονία, στον φόνο της (αντιζήλου) Κασσάνδρας, στην επιβολή άτυπης αρχικά και ρητής στο τέλος τυραννίας. Από αυτό ξεκινά η "Υβρις" της. Η αιτία που συγκρούεται με τον Χορό, την κοινότητα, οφείλεται στο ότι: "η δύναμη της κοινότητας αντιτάσσεται σα δίκαιο στη δύναμή του ξεχωριστού ατόμου που καταδικάζεται σαν ωμή βία. Αυτή η αντικατάσταση της δύναμης του ξεχωριστού ατόμου από τη δύναμη της κοινότητας είναι το αποφασιστικό πολιτιστικό βήμα. Η ουσία της έγκειται στο ότι τα μέλη της κοινότητας περιορίζουν τις δυνατότητες ικανοποίησής τους ενώ το ξεχωριστό άτομο δε γνωρίζει κανέναν τέτοιο περιορισμό".<sup>3</sup>

(1) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 82.

(2) I. Β. Κακριδής / "Ελληνική μυθολογία", 5ος, σελ. 168-172.

(3) S. Freud / "Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας", σελ. 32.

Αυτό, πιστεύω, συνέβη: η Κλυταιμίστρα ήταν γεννημένη για τύραννος. Ανδρόβουλη γυναίκα ήτανε, ξεχωριστό άτομο. Αγwνίστηκε και πέτυχε να ξεπεράσει τις θεϊκές και τις ανθρώπινες αξίες, να υπερβεί τις αντιστάσεις της πραγματικότητας, να ορίσει τη Συνείδησή της. Οι άλλοι θεώρησαν ότι υπέπεσε στην "Υβριν". Αυτή όμως, έστω και πρόσκαιρα, υπήρξε ολόκληρη, ελεύθερη. Μια και "στην πρωτόγονη οικιαγένεια μόνο ο αρχηγός της χαιρόταν αυτή την ελευθερία των ορμών· οι άλλοι ζούσαν κάτω από σκληρά καταπίεση".<sup>1</sup>

Τελειώνοντας το "Αγαμέμνων", αφήνουμε την Κλυταιμίστρα ευτυχισμένη, κυρίαρχη και πάντα δόλια στα λόγια. Για δεύτερη φορά θα διαφωνήσουμε με τον G. Thomson, ο οποίος δέχεται την τεχνητή, πιστεύω, μετάθεση των ενοχών της στον δαίμονα (στ. 1475/80) ή την παλιά βαριά αμαρτία του Ατρέα (στ. 1497/504). Αυτές οι δικαιολογίες που προβάλλει η Κλυταιμίστρα δεν προέρχονται απλά από τη διάθεσή της, "τώρα που ξετέλειπε το έργο της -μια αναγκαία ιεροτελεστία καθαρμού- να ζήσει ήσυχα, ειρηνικά". Δεν πείθει ότι "βασανισμένη και πιεζόμενη παρακαλεί μια γαλήνη".<sup>2</sup> Και ούτε δηλώνει ή υπαινίσσεται μετάνοια, όταν διατείνεται για το άτομό της και τον Αίγισθο, κλείνοντας την τραγωδία: "μη δώσεις σημασία στα ανόητα γαυγίσματά τους· <εγώ> και συ θα κυβερνήσουμε <καλώς>" (στ. 1672/3). Για μια ακόμα φορά η σιγουριά που η επιτυχία της έχει προσφέρει, αποκαλύπτεται με μεγαλείο. Είναι χορτάτη τώρα. Έχει εκτονωθεί! Άλλωστε, εμείς θα ξανασυναντήσουμε την άνομη βασίλισσα όμοια μισπητή για τον Χορό στην αρχή του δεύτερου έργου της τριλογίας, στην άμεση συνέχεια δηλαδή, στις "Χοηφόρους".

Και ο βασιλιάς όμως, ο Αγαμέμνων, στην ομώνυμή του τραγωδία παρουσιάζεται ένοχος "Υβρεως". Μόνο που η ουσία της είναι διαφορετική και οι δικαιολογίες της περισσότερο βάσιμες. Στο κάτω κάτω, ο Αγαμέμνων δεν υπήρξε μονάχα θύτης· μετατράπηκε σε θύμα.

Η σημαντικότερη διαφορά του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμίστρα, πέρα από αυτήν του φύλου, είναι η αποδοχή που τυγχάνει. Η εξουσία του χαρακτηρίζεται "Διόθεν" (στ. 43), ο φύλακας που προλογίζει το δράμα μόλις βλέπει την φρουκτωρία είναι έτοιμος "χορεύσασμαι", μια και "τα δεσποτων γαρ εϋ πεσόντα" (στ. 32/3), και ο ίδιος ο Χορός καλωσορίζοντάς τον δηλώνει τον σεβασμό του: "από τα βάθη της ψυχής και μ' όλη την αγάπη της καλωσορίζει η πόλις εκείνους, που τελείωσαν τον πόλεμο. Και θα μάθεις με τον καιρό, αν το θελήσης, ποιός από τους πολίτες που έμειναν στην πόλη, δίκαιος ήτανε και ποιός έπεσε σε άτοπα" (στ. 805/9). Πάντως, αυτός ο βασιλιάς αποποιείται κάθε πρόθεση τυραννικής διακυβέρνησης καθώς βεβαιώνει: "τα δ' άλλα προς πόλιν τε και θεούς κοινούς άγώνας θέντες έν πανηγύρει βουλευσόμεθα" (στ. 844/6). Είναι νόμιμος ο "Τροίας παρθητής, Ατρέως γέννημα" (στ. 782/3), απαραίτητος είναι: "έρχεται να φέρει φως στη νύκτα, σε σας και σε όλους μας, ο Αγαμέμνων άναξ" (στ. 522/3). Ο χορός απεύχεται το θάνατό του. Όταν η Κασσάνδρα προλέγει "τον επερχόμενο χαμό του" (στ. 1246), την καταριέται: "άθλια, κλείσε το στόμα σου στη σιωπή" (στ. 1247). Ο Αισχύλος όμως, στο σημείο αυτό απέδωσε τον μύθο πιστά. Ο βασιλιάς δολοφονήθηκε! Υπέστη τις συνέπειες της "Υβρεως" του. Η Κλυταιμίστρα μετά τον φόνο δικαιολογεί την πράξη της στο χορό: "άξια δράσας άξια πάσχων" (στ. 1527), αφού το ορίζει ο θεϊκός νόμος: "και μένει ο νόμος του αιώνιου Δία: ό,τι έκανες θα πάθεις. Είναι θεσμός!" (στ. 1563/4). Ήτανε Διόθεν θεσμός κατά τον ποιητή η "Υβρις" να επιφέρει την τιμωρία -θεία Δίκη. "Ο άνθρωπος φθάνει κάποτε σε ένα σημείο από όπου η υπέρβαση ενός επιτρεπτού ορίου φαίνεται αναπότρεπτη· την υπέρμετρη αυτοπεποίθησή του ("Υβρις) τη διαδέχεται μια τύφλωση της νοητικής και ηθικής οράσεως ("Ατις)".<sup>3</sup> Ο Σόλων πίστευε ότι "η Υβρις, δηλαδή η υπέρμετρη υπερηφάνεια, οδηγεί τον άνθρωπο μακριά από το μέτρον και τότε η Δίκη

(1) S. Freud / "Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας", σελ. 46.

(2) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 82.

(3) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 372.

τον τιμωρεί στέλνοντάς του την "Άτη, μια ηθική τύφλωση που προέρχεται από τους Θεούς, αλλά που πηγάζει όμως από την ενοχή του ανθρώπου".<sup>1</sup>

Ποια, όμως, υπήρξε η "Υβρις", η υπέρβαση αυτή του Αγαμέμνονα, που επέφερε τη Δίκη; Τον κατηγορούνε για τη θυσία της Ιφιγένειας, όμως: "τί γάρ βροτοῖς άνευ Διός τελεῖται;" (στ. 1487), και "ἔστι δ' ὄπη νῦν ἔστι· τελεῖται δ' ἔς τό πεπρωμένον" (στ. 67/8). Άλλωστε: "ο πρέσβυς των Αχαιϊκῶν πλοίων... κατένευσε στη μοίρα" (στ. 185/7). Μήπως δε βασανίστηκε να υποταχθεί: "βαρειά η μοίρα μου, αν παρ- ακούσω, βαρειά κι αν σφάξω το παιδί μου" (στ. 206/8), και: "πως να αφήσω το στό- λο, να αμαρτήσω στους ὄρους της συμμαχίας;" (στ. 212/3). Και τόσο συγκλονίστηκε, μαζί κι ο Μενέλαος, όταν ο μάντις τους αποκάλυψε της Άρτεμις τη θέληση, ώστε "χτύπησαν τα σκήπτρα τους στη γη και δεν κράτησαν τα δάκρυα" (στ. 201/2).

Ο Η. D. F. Kitto υποστηρίζει: "ο Αγαμέμνων είναι αυτόνομος. Όταν τον πρωτοβλέ- πουμε, μέσα από τα μάτια του χορού, δε φαίνεται να αντιλαμβάνεται το ότι ήταν σταλμένος από τον Δία, αλλά βλέπει τον πόλεμο σαν δική του ιδέα".<sup>2</sup> Όμως, ο ίδιος ο Kitto σημειώνει το επίθετο "μεταίτιος" (στ. 811) που χαρακτηρίζει τους "Θεούς εγχωρίους" (στ. 810), οι οποίοι βοήθησαν -όντας μεταίτιοι, δηλαδή συνέταιροι- σε όσα "ἔπραξάμην πόλιν Πριάμου" (στ. 812/3). Και ο Αγαμέμνων συνεχίζει: "ἠρέπει χάρη πολυθύμητη να πληρώσουμε στους Θεούς" (στ. 821/2). Ακόμα η γνώση του Χορού, που μέσα από τα μάτια του, αλλά και από τ' αυτιά του ορίζεται ο βασιλιάς πριν να εμφανιστεί καν στη σκηνή, και ακούει, όπως πιστεύει, την αλήθεια: "Εἴω μαθεῖν", από τον κήρυκα που αγγέλει: "Τροῖαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου Διός μακέλλη· τῆ κατεῖργασται νέδον" (στ. 525/6).

Εάν ο Αιοχύλος ήθελε να τοποθετήσει την "Υβριν" του Αγαμέμνονα στην αφορμή: οικειοποίηση της δόξας για την εκπόρευση της Τροίας, δηλαδή στην παραγνώριση της συμμετοχής του Δία, θα είχε την ειλικρίνεια να το δηλώσει εμφανώς. Ο Ομηρος ήδη του προσέφερε όσο αντικρουόμενο υλικό χρειαζότανε, ώστε να επιλέξει ό,τι τον εξυπηρετούσε και να διαγράψει -μέσα από την ὅποια παραλλαγή του μύθου- τον αρχιστράτηγο να υποπίπτει στην "Υβριν". Δεν το έκανε όμως. Αντίθετα, κατά παρ- ἔκση του μύθου, όπως και ο Kitto αναγνωρίζει,<sup>3</sup> ελαχιστοποιεί την προς την Άρτεμη "Υβριν", μια και δεν παρουσιάζει τον βασιλιά ἔνοχο για το κινήγι των ελαφιών της, αλλά τον ίδιο τον Δία και το γέυμα των αετών του (στ. 114 κ.ε.).

Όσο για τους λόγους που η Κλυταιμῆστρα προβάλλει, ώστε να δικαιολογήσει το ἔγκλημά της: η απουσία του πολέμαρχου η δεκαετής ή η σχέση του με τις Χρυσίδες και η καινούργια του απαίτηση για συμβίωση παράλληλη με την Κασσάνδρα, δεν απο- τελούνε "Υβριν". Είναι σεβάσματα ατομικά και κοινωνικά. Είναι θεσμοί και τρόπος ζωής, που δεν ορίζουνε Υπέρβαση, δε συγκρούονται με τον θείο νόμο.

Ο G. Thomson, αναφερόμενος στους στίχους 1335/8: "και σ' αυτὸν ἔδωσαν οἱ μα- κάριοι να κατακτήσει την πόλη του Πριάμου· θεοτίμητος δε να επιστρέψει", σχολι- ᾶζει: "τα λόγια του δείχνουν πως ο θριαμβευτικός γυρισμός του Αγαμέμνονα θεωρεί- ται σαν κῆμος. Η θεοποίησή του είναι ο θάνατός του".<sup>4</sup>

Νομίζω, έχουμε το δικαίωμα να αναρωτηθούμε πάνω στην ορθότητα αυτών των σκέ- ψων. Μήπως δεν ήταν ο Αγαμέμνων ένας από τους "Ἄτρεως παῖδες ὁ κρείστων ἔπ' Ἄλεξανδρω πέμπει ξένιος Ζεύς" (στ. 60 κ.ε.), δεν ήτανε "ἠγεμὼν ὁ πρέσβυς νεῶν Ἀχαιικῶν" (στ. 184/5); Τι ἄλλο έκανε λοιπὸν πέρα από το καθήκον του και μάλιστα σε συμφωνία με τον Δία; Ο Δίας δεν τον ἔστειλε, αρχηγό αυτόν, στην Τροία; Ο Δίας δεν φώτισε τον σοφὸν "δέ στρατόμαντις" (στ. 122) να προφητεύσει: "με του καιροῦ το πέρασμα θα πάρουν την πόλη του Πριάμου, και ὅλα τα θησαυρισμένα μέσα πλοῦτη της ἄγρια Μοῖρα θα τ' αρπάξει" (στ. 126/9); Λοιπὸν; Και που βρίσκεται η υπέρβαση

(1) Κ. Τρυπάνης / "Η Ελληνική Παιση" / "Ιστορία του Ελληνικῶ ἔθνους", β, σελ. 415.

(2) Η. D. F. Kitto / "Αρχαία Ελληνική τραγωδία", σελ. 94.

(3) ὅπως (1), σελ. 90.

(4) G. Thomson / "Αιοχύλος και Αθήνα", β., σελ. 30-32.

η θανατηφόρος του Αγαμέμνονα, τη στιγμή που ο κήρυκας τον αποκαλεί θεοτίμητο; Δεν μας είπε ο κήρυκας αυτός (στ. 525/6) πως κατέσκαψε "Ἀγαμέμνων ἄναξ" (στ. 523), με τη δικέλλα του δικοφόρου Δία, την Τροία; Και τι πιο φυσιολογικό για τον χορό, τους "σάρκι παλαιᾶ" (στ. 72) πολίτες από το να αποδώσουν τιμές στον νικητή βασιλιά που επιστρέφει, και μάλιστα φέρνοντας μαζί του την ελπίδα της νόμιμης διακυβέρνησης; Επιτέλους πια, θα πάψουν οι γέροντες πολίτες να "μαλακώνουν τον πόνο στην σιωπή" (στ. 548), ακριβώς γιατί ο Αγαμέμνονας, μετά δέκα χρόνια επιστρέφει νικητής, βοηθούμενος μάλιστα από τον βασιλιά των θεών. Δοξασμένος και ισχυρός επιστρέφει. Προστάτης και πάλι.

Αν ο ποιητής ήθελε να βαρύνει τον Ατρείδη με αυτό το είδος "Υβρεως" θα εκμεταλλευότανε την παραλλαγή του μύθου που διακηρύττει πως ο Αγαμέμνονας σκοτώνοντας τον Τάνταλο, τον άντρα της Κλυταιμίστρας, με τη βία την έκανε γυναίκα του. Σε μια τέτοια περίπτωση, όλα θα λάβαιναν διαφορετική τροπή, οι χαρακτήρες άλλες διαστάσεις, οι πράξεις άλλη αιτιολόγηση. Όμως ο Αισχύλος δεν έκρινε έτσι. Ο Αγαμέμνονας ό,τι έκανε το έκανε ως ηγέτης και ως πολέμαρχος. Έτσι τον ζωγράφησε ο ποιητής, έτσι τον δεχόμαστε. Ο ρόλος του αυτός, ο κοινωνικός του ρόλος ήτανε αποδεκτός. Δεν θα μπορούσε ο βασιλιάς των θεών να αναιρέσει τη βασιλική εξουσία για τους ανθρώπους επιφέροντας την κατάλυση της κοινωνικής ζωής. Δεν είχε δικαίωμα, δεν θα έπειθε να εγείρει τη Δίκη κατά του οργάνου του· του μόνου φυσικού προσώπου που λόγω ατομικού συμφέροντος και προσωπικότητας, αλλά και λόγω κοινωνικού ρόλου μπορούσε να υπηρετήσει -και υπηρέτησε πιστά- τις εντολές του.

Με το πρόβλημα: "Υβρις" του Αγαμέμνονα, καταπιάνεται και ο P.V. Naquet στη μελέτη του για τη "Βούληση" του ελληνικού κλασικού κόσμου: "όταν ο Αγαμέμνονας υποχωρεί στην παραφορά της επιθυμίας, ενεργεί αν όχι θεληματικά, τουλάχιστον μετὰ χαράς, εκών, και μ' αυτή την έννοια εμφανίζεται βέβαια αίτιος, υπεύθυνος για τις πράξεις του... Αλλά είτε πρόκειται για παραφορά κι επιθυμία, όπως στην περίπτωση του Αγαμέμνονα, είτε για σκέψη και προμελέτη, όπως στην περίπτωση της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου, ο διαφορούμενος χαρακτήρας της τραγικής απόφασης παραμένει ο ίδιος. Και στις δύο περιπτώσεις η απόφαση, που παίρνει ο ήρωας, πηγάζει από αυτόν, ανταποκρίνεται στον προσωπικό του χαρακτήρα· αλλά και στις δύο επίσης περιπτώσεις, η απόφαση φανερώνει την επέμβαση υπερφυσικών δυνάμεων στην ανθρώπινη ζωή... Ο Αγαμέμνονας έπρεπε να πληρώσει, όταν θα ερχόταν η ώρα, το τίμημα του χυμένου αίματος του παιδιού του",<sup>1</sup>

Θα συμφωνήσουμε με τις προτάσεις αυτές, σε ό,τι αναφέρεται στο άτομο, το φυσικό άτομο. Έτσι είναι! Ο θεληματικά, ο εκών υπεύθυνος πατέρας Αγαμέμνονας έπρεπε να τιμωρηθεί για τον φόνο του παιδιού του. Αυτό είναι "Υβρις", που επιφέρει Άτη και τέλος ο καθένας εύχεται τον ερχομό της Δίκης, την αποκατάσταση της φυσικής και ηθικής, της κοινωνικής και θεϊκής ισορροπίας. Ο Αγαμέμνονας όμως υπήρξε και βασιλιάς. Ο Δίας (Διόθεν) τον όρισε. Και η σκληρή Αρτεμις ζήτησε θυσία του βασιλιά την κόρη, αδιάφορα αν την λέγανε Ιφιγένεια και τον μπαμπά της Αγαμέμνονα. Την κόρη του βασιλιά, που μάλιστα, κατά την παραλλαγή του μύθου που ο Αισχύλος εφηύρε, ήτανε αμέτοχος ακόμα και στον φόνο της ετοιμόγεννης λαγίνας (στ. 119 κ.ε.), αφού κατασπαράχτηκε από τους "πετούμενους σκύλους του πατέρα" (στ. 136), και η θεά του κυνηγιού "σιχάινεται το δειννο των αετών" (στ. 138). Ποια λύση απέμενε στον Αγαμέμνονα; Ή να θυσιάζε την Ιφιγένεια, όπως και έκανε: "ετόληψε λοιπόν να γίνει θυσιαστής της κόρης του, για να συντρέξει σ' ένα πόλεμο, που εκδικούσε μια γυναίκα, και για να φύγουν με καλό τα πλοία" (στ. 216-221) ή να μην πρόσφερε "βοήθεια σε πολέμους που γίνονταν για την τιμή γυναίκας" (στ. 225/6), να "εγκατέλειπε τα πλοία" (στ. 212), να "πρόδινε τους συμμάχους" (στ. 213), να παράκουε τις εντολές του Δία -αφού ο Δίας τον έκανε βασιλιά και θέλησε (απαίτησε μήπως;) να τον στείλει εκδικητή στην Τροία.

(1) P. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 91-93.

Και όμως ο Αγαμέμνων δεν υπήρξε αναμάρτητος. Υπέπεσε σε "Υβριν"! Ναι, υπερέβη όποια όρια που ο κοινωνικός ρόλος του υπέβαλε. Γι' αυτή και μονάχα γι' αυτή την περίπτωση πλήρωσε, και πλήρωσε σκληρά. Πέθανε δολοφονημένος από τη γυναίκα του, γιατί όντας υπεύθυνος προσέβαλε τους θεούς. Υπέστη τις συνέπειες της υπέρβασής του, βοηθώντας συνάμα την Κλυταιμίστρα να εκφράσει τη δική της, φυσική, Κοινωνική και Θεϊκή υπέρβαση. Έτσι ο κύκλος δεν έκλεισε, η τριλογία συνεχίστηκε.

Ποια, όμως, είναι η υπεύθυνη πράξη του βασιλιά;

Σημειώσαμε σχετικά με την Κλυταιμίστρα ότι ο Αισχύλος τη θέλει ανδρόβουλη, την παρουσιάζει σαν μια γυναίκα που υπερβαίνει το ρόλο του φύλου της. Αυτό είναι εμφανές στις πράξεις και τον χαρακτήρα της, διατρέχει όλο το έργο. Υπάρχουν όμως κάποια λόγια της, κάποιοι στίχοι, που ρητά δηλώνει, και αξιόπιστα, τη γυναικεία της φύση. Ας ανατρέξουμε στους στίχους αυτούς: "αυτά έχω να πω εγώ σαν γυναίκα" (στ. 348), όπου μόλις έχει πει ότι η επιστροφή του στρατού είναι συνυφασμένη με τη συμπεριφορά του, με το αν δεν καταστρέψει, με στόχο το κέρδος, ό,τι πρέπει να σεβαστεί. Προφανώς, εννοεί τα Ιερά (πρβλ. με ταυτόσημη άποψη στους "Πέρσες"). Ορίζει εδώ η γυναίκα Κλυταιμίστρα την υπέρβαση που ο υπεύθυνος πολέμαρχος έκανε, αφού δική του ευθύνη είναι η συμπεριφορά του στρατού του, και ταυτόχρονα, ορίζει και την Υπέρβαση που η ίδια θα κάνει στρεφόμενη ενάντια στον ιερό, νικητή, ηγήτη, Αγαμέμνονα. Ο δε Χορός της απαντά: "γίνοι, κάτ' άνδρα σάφρον" εύφρόνως λέγεις." Πρόση ειρωνία...! Αλλά και πίστη αληθινή στην υποχρέωση των ανθρώπων να σέβονται τα θεία, που για τον ποιητή, νομίζω, δεν περιορίζονται στις πέτρες που "στεγάζουνε" βωμούς και ναούς, αλλά περιλαμβάνουν αξίες και εντολές και πίστεις, που καθορίζουν τις κοινωνικές σχέσεις (πρβλ. στ. 160: "Ζεύς, όστις πάτ' έστίν"). Αναφέρομαι σε ό,τι ο P. V. Naquet ονομάζει: "παλιά θρησκευτική αντίληψη για το αμάρτημα, (η οποία) με την εμφάνιση του δικαίου και των δικαστηρίων της πόλης, χάνεται, (και έτσι) διαμορφώνεται μια νέα έννοια του αδικήματος".<sup>1</sup> Με άλλα λόγια θα πούμε ότι αυτή η θρησκευτική αντίληψη, η παλιά, η αισχύλεια, χαρακτηρίζει και οριοθετεί τη συμπεριφορά του Κοινωνικού ατόμου και την ψυχολογία του. Ο Freud πίστευε πως ο Μύθος, και στην περίπτωση αυτή η Τραγωδία είναι Μύθος, "είναι το πρώτο βήμα με το οποίο το άτομο χειραφετείται από τις συνθήκες της μαζικής ψυχολογίας".<sup>2</sup>

Ακόμα μία παρεμφερής περίπτωση χρησιμοποίησης του όρου "γυναίκα" έχουμε στον στίχο 940: "οὔτοι γυναικός έστιν ίμείρειν μάχης", όπου ο Αγαμέμνονας αναφέρεται σε μια κοινωνική πίστη, μια αξία συμπεριφοράς (δεν πρέπει μια γυναίκα να θέλει τις φιλονικίες, λέει), προσπαθώντας να ξεφύγει από την πρόσκληση που η Κλυταιμίστρα του έκανε να ασεβήσει πατώντας πάνω σε "πορφυρόστρωτον πόρον" (στ. 910). Τελικά, βέβαια, δεν το απέφυγε και υπέπεσε σε "Υβριν". Πάτησε, θεός λες όμοιος, τα πολύτιμα υφάσματα, αν και: "το στρώσιμον του δρόμου με πολύτιμα υφάσματα ήτο σύνηθες εις θρησκευτικός τελετάς, όταν επρόκειτο να φέρουν με πομπήν το άγαλμα ενός θεού".<sup>3</sup> Εξέφρασε Ατη και η Διόθεν Δίκη τον κατέστρεψε, όχι φυσικά γιατί χάλασε τα ιερά χαλιά, αλλά γιατί αυτός "μή χαμαί τιθεις τόν σόν πόδ', ώναξ, 'Ιλίου πορθητόρα" (στ. 906/7), ο πορθητής της Τροίας, υποκίπτοντας στις παραινήσεις της Κλυταιμίστρας, βρήκε τον χείριστο τρόπο να δείξει πως αποδέχεται τη δόξα του πορθητή και συγκρίθηκε σε μεγαλείο, δεχόμενος τις θεϊκές τιμές -την Τελετουργία, με αυτούς τους θεούς. Δεν είχε που ψηλότερα να φτάσει. Υπερέβη και ό,τι ο ρόλος του νικητή πολέμαρχου του επέτρεπε. Ήτανε και συμπεριφέρθηκε ως ισόθεος. Κλόνησε την ιερή ισορροπία και τιμωρήθηκε! Η Κλυταιμίστρα, "με γυναικείους τρόπους" (στ. 918) προτείνει. Ο Αγαμέμνονας, υπεύθυνα και χωρίς εξαναγκασμό, αντίθετα στα ιερά, δέχτηκε. Αυτό είναι "Υβρις"!

(1) P. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 91-93.

(2) S. Freud / "Ψυχολογία των μαζών και ανάληψη του εγώ", σελ. 77.

(3) X. Ελεσπούλου / "Αγαμέμνων", σπμ. 78.

Τελικά, αυτή την ίδια έννοια της "Υβρεως" δεν επισφράγισε ο κήρυκας όταν με αφέλεια, αλλά και περηφάνεια που η νίκη του έδωσε, μετέφερε την εικόνα της καταστροφής της Τροίας: "άφαντοι οι βωμοί και των θεών τα ιδρύματα κι εξηλωθρευμένο το σπέρμα της. Τέτοιο ζυγό στην Τροία έβαλε ο βασιλιάς Ατρείδης" (στ. 527-530). Ο κήρυκας όμως ήταν ανεύθυνος, απλός στρατιώτης ήτανε. Το κρίμα βάρυνε τον "άνακτα Ατρείδην", τον υπεύθυνο αρχηγό. Γιατί ο λαός αυτόν ακολουθεί, αυτόν εμπιστεύεται απ' αυτόν εξουσιάζεται. Ας θυμηθούμε τη θέση του Freud: "στο μύθο ο ήρωας θέλει την αποκλειστικότητα στο φόνο, που δεν μπορεί παρά να ήταν έργο ολοκληρωτικής της ορδής".

Στην περίπτωση της Κασσάνδρας, που άλλωστε δεν έχει στο έργο τόσο πρωταρχική βαρύτητα όπως η Κλυταιμίστρα και ο Αγαμέμνωνας, είναι πιο εμφανής η "Υβρις". Σκλάβο φτάνει στο Άργος, πάνω στου Αγαμέμνονα την άμαξα, και φτάνει για να πεθάνει, για να αποτελέσει το δεύτερο θύμα της Κλυταιμίστρας. Αν και ταξίδευε μαζί με τον βασιλιά, "πιστή Ξύνεινος" (στ. 1442) δεν του έχει αποκαλύψει τα μελλούμενα. Ο λόγος είναι απλός: δεν κατέχεται πάντα από τον "δεινός όρθομαντείας πόνος" (στ. 1215). Ο "μάντις μ' Απόλλων τῷδ' επέστησεν τέλει" (στ. 1202), της αυξάνει την τραγικότητα επιτρέποντάς της να γνωρίσει, λίγες στιγμές πριν επιτελεστεί, το φρικτό της τέλος. Και αυτή απλά ξέρει. Όμως, "δεν υπάρχει γλυτμός, Ξένοι, όσο κι αν αργήσω" (στ. 1299), δεν μπορεί να ξεφύγει. Και όχι μόνο αυτό, αλλά και ό,τι μαντεύει, ο Χορός δεν το εκτιμά: "τιμωρήθηκα! Μετά την αμαρτία μου αυτή κανένας δεν με πιστεύει" (στ. 1212). Πρόδωσε την αγάπη του θεού και πληρώνει. Επράξε την "Υβριν", ήλθε η ώρα της Δίκης. Δεν έφτασαν όμως, όσα ήδη τράβηξε; Η σκλαβιά της, "αφού είδα μια φορά την πόλη του Ιλίου να πέσει, όπως έπενε, κι αυτούς που πήραν την πατρίδα μου έτσι να ξεγλυτώνουν κατά την κρίση των θεών" (στ. 1287/9); Ο θάνατος των γονιών της και των αδελφών της, "ίω πάτερ σοῦ τῶν γενναίων τέκνων" (στ. 1305), που τόσους αγώνες κάνανε, "πόνοι πόλεος όλομένης τό πᾶν" (στ. 1167), και ο Πρίαμος τόσες θυσιές μάταια πρόσφερε, "πρόπυργοι θυσιᾶι πατρός πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων ἄκος δ' οὐδέν ἐπήρκεσαν" (στ. 1168-1170); Δεν ήτανε αρκετή η πολύχρονη ανικανότητά της να πείθει, "οὐ κομπᾶσαιμ' ἄν θεσφάτων γνῶμων ἄκρος εἶναι" (στ. 1130/1); Γιατί, πέρα απ' όλα -που είναι πάρα πολλά- έπρεπε και να πεθάνει; Τώρα, εδώ, με τέτοιο τρόπο να σφαγεί; Τελικά, για ποιο λόγο ο Αισχύλος πρόσθεσε την Ηρώιδα αυτή στην τραγωδία "Αγαμέμνων", και μάλιστα εκμεταλλευόμενος αυτήν την παραλλαγή του μύθου, την παρουσιάζει έτσι;

Η "Υβρις" είναι προσωποπαγής! Ο,τι η Κασσάνδρα πληρώνει προέρχεται από δική της υπέρβαση. Δεν είναι η σκλαβιά της ή το θανατικό των δικών της που τη βαραίνουν. Όμως, δεν την ανακουφίζουν κι όλας. Αυτά γίνανε για άλλο λόγο: "ίω γάμοι γάμοι Πάριδος δλέθριοι φίλων" (στ. 1156). Δεν προήλθε η Ατη από "Υβριν" δική της -σχετικά με τον πόλεμο. Δεν την ανακουφίζει επομένως η Δίκη που επήλθε, δεν είναι αρκετή. Υποφέρει τις συνέπειες της "Υβρεως" άλλου, του Πάρη. Συμμετέχει αναγκαστικά στον πόνο, στις πατρίδας της την καταστροφή. Τίποτα περισσότερο!

Αλλά και σχετικά με την ερωτική αντίστασή της, το ξεγέλασμα του Απόλλωνα, ήδη πλήρωσε. Χρόνια τώρα μιλάει λόγια που, αν και είναι σοφά-μαντικά, ακούγονται απίστευτα. Ούτε και αυτό είναι αρκετό; Γιατί ο θάνατος τότε; Γιατί μετά τόσο καιρό ο Απόλλων επαύξησε τη Δίκη;

Η Κασσάνδρα υποθέτει τον επερχόμενο θάνατό της σε μία σειρά στίχων: "που με έφερες τη δύστυχη; Όχι για άλλο βέβαια, παρά για να πεθάνω μαζί του" (1138/9) ή "ενώ εμένα με περιμένει σφαγή με δόρυ αμφίστομο" (1149), και ακόμα: "εγώ με την θερμή μου ψυχή χάμω θα κυλισθώ σε λίγο" (1172). Ταυτόχρονα μαντεύει τον φόνο της Κλυταιμίστρας, μόνο όμως σε ό,τι αναφέρεται στον Αγαμέμνονα: "αχ, άθλια, αλήθεια θα κάνεις τέτοιο πράγμα; Τον άνδρα τον ομόκλινο να φαιδρύνεις με λουτρό;" (στ. 1101/2). Αργότερα ακόμα, όταν την καταλαμβάνει "δεινός όρθομαντείας πόνος" (στ. 1215) θεωρεί τον εαυτό της μονάχα σκλάβο: "φέρειν γάρ χρή τό δούλιον ζυγόν" (στ. 1226). Τον δικό της φόνο τον μαντεύει υστερότερα: "κτενεῖ μέ τήν τάλαιναν" (στ.



1260). Αρχικά η μάντισσα προφήτεψε την καταστροφική μοίρα του βασιλιά. Τότε, σαν τρομαγμένη σκλάβα που αισθανόταν, υπέθεσε ή υπολόγισε ή φοβήθηκε πως θα πεθάνει. Πάντως, έως τον στίχο 1260 δε μοιάζει να έχει συνειδητοποιήσει το τέλος της που καταφθάνει, δεν το έχει στην πραγματικότητα προμαντέψει -λες και η ίδια, δέσμια στην κατάρρα του Απόλλωνα, δεν πείθεται από τα προαισθήματα, τη διαίσθησή της. Βρίσκεται σε σύγχυση, παραπαίει ανάμεσα σε φυσιολογική και εκστατική κατάσταση, ανάμεσα σε υπολογισμούς και προβλέψεις έλλογες που κάθε σκλάβα θα έκανε, και σε φοβίες ή προμηνύματα υπερφυσικής-μαντικής προέλευσης. Ουσιαστικά όμως δεν μαντεύει και δεν συναισθάνεται ό,τι την αφορά.

Το καθοριστικό στοιχείο του χαρακτήρα της εμφανίζεται με τη συνειδητοποίηση του επερχόμενου πραγματικού θανάτου, με την (πιστευτή για την ίδια) μαντική ρήση της, στον στίχο 1260. Τότε, όμως, πως αντιδρά; Απαρνιέται για δεύτερη φορά τον Απόλλωνα! Πετάει τα σύμβολά του φωνάζοντας: "εμένα πριν την δική μου την συμφορά θα καταστρέψω" (στ. 1266). Βιάζεται λες να προηγηθεί, να εκδικηθεί αν και φταίχτης, να δικάσει προτού πληρώσει. Κρίνει τον θεό και τον καταδικάζει. Γι' αυτόν τον λόγο της αξίζει ο θάνατος. Αυτή είναι η υπέρβασή της. Την πρώτη φορά, χρόνια πίσω, ο ερωτευμένος σφόδρα μαζί της θεός τη συγχώρεσε (στ. 1206). Της αφείρεσε μονάχα τη δυνατότητα να εκμεταλλεύεται τα οφέλη που η μαντική ικανότητα, το δώρο του, της πρόσφερε. Την μετέτρεψε σε "ψευδόμαντις" (στ. 1195). Αλλά η Κασσάνδρα, αν και τον πρόδωσε, αν και τον ξεγέλεσε, δεν μετάνιωσε, δεν πούχασε. Συνέχισε να τον ενοχλεί, να τον κρίνει, να διατυμπανίζει ότι αυτός υπήρξε η καταστροφή της. Η πρώτη της κουβέντα, μόλις εμφανίζεται στη σκηνή της τραγωδίας που μελετάμε είναι: "αχ, συμφορά μου! Απόλλων, Απόλλων!" (στ. 1072/3), ένας "θρήνος" (στ. 1075) είναι ο λόγος της. Δεν ξέρει ό,τι την περιμένει, και όμως καταφέρεται ενάντια στον θεό, που μάλιστα στάθηκε σύμμαχος της πατρίδας της στον πόλεμο (στ. 509 κ.ε.). Αν και μάντισσα, είναι εντελώς τυφλή. Είτε ο πόνος για τον χαμό της Τροίας ή η κατάρρα της "ψευδόμαντις" την κατέχουνε. Γίνεται άδικη και παράλογη. Και τολμά να κρίνει τον θεό: "ο Απόλλων εμένα κατέστρεψε, και μόλις με ξανακαταστρέφει" (στ. 1081/2), κατακρίνει το μάταιο των προσφορών που ο Πρίαμος θυσίασε στους θεούς (στ. 1168/71), εκθέτει τον ερωτευμένο Απόλλωνα: "μα επέμενε, γιατί σφοδρό είχε για μένα έρωτα" (στ. 1206) αποκαλύπτοντας ό,τι άλλοτε το 'χε ντροπή να φανερώνει. Αντιστέκεται λοιπόν ακόμα. Ακόμα ασεβεί!

Η κόρη του Πριάμου έχει ήδη από καιρό υπερβεί τα όρια, έχει υποπέσει σε "Υβριν", έχει προδώσει και ξεγελάσει τον θεό. Πραγματικά η υπέρβαση της Κασσάνδρας δηλώνεται από τον ποιητή ρητά. Όμως, ο Αισχύλος δεν την έφερε ως το Άργος του "Αγαμέμνονα" για να μας πει ό,τι καλά ξέρουμε ήδη. Η τελευταία επιθυμία της Κασσάνδρας είναι να της αναγνωρίσει ο Χορός πως ήτανε θαρραλέα: "δεν με τρομάζει, σαν πουλί, άδικα ένας θάμνος. Μετά τον θάνατό μου να το βεβαιώσετε για μένα" (στ. 1316/7). Νομίζω, πρέπει κι εμείς να της το αναγνωρίσουμε! Η ανθρώπινη φύση της υπήρξε ισχυρότατη. Συνειδητά πια βαδίζει στον θάνατο, όπως συνειδητά έζησε, αντιστάθηκε, υπερέβη. Μετά τη φάση της σύγχυσης, την έκσταση, τον φόβο και την τρέλα, στο κλείσιμο της ένοχης ζωής της, κατάλαβε. Τώρα είναι ήρεμη πάλι και περήφανη. Αυτή, σε αντίθεση με τον Αγαμέμνονα, πεθαίνει γιατί αντιστάθηκε. Η υπέρβαση της τελέστηκε γιατί πίστεψε στη Συνείδησή της πέρα από τα όρια. Η Δίκη γι' αυτό την τιμώρησε. Και ο ποιητής την έφερε ως το Άργος για να τη στήσει απέναντι στον Αγαμέμνονα, σε αντίθεση μ' αυτόν. Ο βασιλιάς πέθανε γιατί δεν πίστεψε στη Συνείδησή του, γιατί αφέθηκε να ξεγελαστεί, γιατί η λαχτάρα του η ασυνείδητη για δόξα, επικράτησε της λογικής και του ήθους του. Δεν ήξερε, εξαπατήθηκε. Σε σύγκριση με τη σκλάβα του, τίποτα το ηρωικό δεν τον χαρακτηρίζει. Ο σοφός επίλογος της Κασσάνδρας το μαρτυράει: "α, τα ανθρώπινα πράγματα! Στην ευτυχία του μοιάζει καθείς σαν μια σκιαγραφία -αν όμως δυστυχήσει, ένα σφουγγάρι πέφτει, για να βρέξει και να σβήσει την εικόνα του" (στ. 1327/9).

Ακόμα περισσότερο ξεκάθαρη είναι η "Υβρις" του Αίγιοθου. Λίγοι μόνο στίχοι



ήταν αρκετοί για τον ποιητή, ώστε να διδάξει από σκηνης ένα χαρακτήρα ξεχωριστό και να περιγράψει κάποιες πράξεις βλάσφημες, να επεκτείνει την "Υβριν", που η Κλυταιμίστρα υπέπεσε ως τα ακρότατα όριά της. Η Κασσάνδρα στέκεται αντίκρου στον Αγαμέμνονα. Ο Αίγιος φανερώνεται προέκταση της Κλυταιμίστρας. Είναι συνένοχός της, και όχι μόνο: αυτός, "πᾶσαν συναψας μηχανὴν δυσβουλίας" (στ. 1609), συνέλαβε το σχέδιο της δολοφονίας και "γυναίκα ὁμοίος, αφοῦ στίμασες το σπῆτι του ὅσο ἔλειπε στον πόλεμο, σχεδίασες και τέτοιο θάνατο για τον στρατηλάτη" (στ. 1625/7) τον οποίο δεν εκτέλεσε καν ο ίδιος, "οὐκ ἔτλης αυτοκτόνως" (στ. 1635). Σαν εκτελεστικό του ὄργανο χρησιμοποίησε τη βασιλική ερωμένη του, μια και "ὁ δόλος χάρισμα των γυναικῶν εἶναι" (στ. 1636). Όλα αυτά τα ἔκανε για να εκδικηθεί, "χερός πατρώας ἐκτίνοντα μηχανάς" (στ. 1582), για να τιμωρήσει τον Αγαμέμνονα σχετικά με ὅ,τι οι δύο πατεράδες τους εἶχανε πράξει. Βρισκόμαστε ξανά μπροστά σε μία μορφή αυτοδικίας, σε μία Υπέρβαση.

Ο Αίγιος προεξοφλεῖ τη συμπάθεια των θεῶν: "ἡμέρας δικηφόρου... βροτῶν τιμαύρους θεοῦς ἄνωθεν" (στ. 1577, 1578/9), και: "Δίκη κατήγαγεν" (στ. 1607). Σύνάμα, παρά την αντίδραση του Χοροῦ, αποκάλυπτα δηλώνει την ἀπόφασή του να γίνει τύραννος του Ἀργούς: "ἐκ τῶν δέ τοῦδε χρημάτων (ἐννοεῖ του Αγαμέμνονα) πειράσσομαι ἄρχειν πολιτῶν" (στ. 1638/9), και: "τόν δέ μή πειθάνορα ζεύξω βαρεῖαις" (στ. 1639/40).

Κατάφερε να υπερβεί τις κοινωνικές ἀξίες γινόμενος, αν και ἀπόλεμος, εραστής της βασίλισσας, της γυναίκας του πολέμαρχου. Πέτυχε να υπερβεί τις ηθικές ἀξίες μελετώντας, και βάζοντας την Κλυταιμίστρα να εκτελέσει με δόλο, το ἐγκλημα του βασιλιά. Υπερβαίνει τώρα τα ὄριά του σε σχέση με το θεῖο, παρουσιάζοντάς το να χαίρεται με την ἀνομη πράξη του ἰδίου. Υπερβαίνει επίσης τα ὄριά του σχετικά με την Ἀτομική συνείδηση αφήνοντας τον εαυτό του ἀδέσμευτο να ἀπολαύσει τα κέρδη ὅσων ἐπράξε ἐνάντια στη θέληση του Χοροῦ, να γίνει τύραννος.

Ο συνένοχος, ο ὀδηγητής της Κλυταιμίστρας, ἦρθε κοντά μας με το τέλος της τραγωδίας για να ολοκληρώσει τη διάσταση της "Υβρεως". Εἶναι αὐτός που ἀποκαλύπτεται με τις πράξεις του, ὅ,τι παρουσιάζεται ως χαρακτήρας-ἀποτέλεσμα ποιητικού σχεδιασμοῦ, και μάλιστα στην ἀπόλυτη μορφή του. Ἀπό μια ἀποψη ο Αισχύλος τον θέλει ταυτόσημο της Κασσάνδρας. Ὅπως η σκιάβα ολοκληρώνει μέσα ἀπό την ἀντίθεση της τον Αγαμέμνονα, ἔτσι και ο Αίγιος ολοκληρώνει την Κλυταιμίστρα. Μόνο που η Κασσάνδρα ἔχει πίστη, παράτολμο ἦθος -πέρα ἀπό το μέτρο. Ο Αίγιος δεν ἔχει! Το συμφέρον του, ο υπολογισμός μονάχα, το πάθος της αὐτόδικης ἐκδίκησης, τον ὀρισαν σ' ὅλη τη ζωή. Και οι δύο εἶναι το ἴδιο ηρωικοί. Θετικά ἢ ἀρνητικά και οι δύο ἐφτασαν την ἐννοια της "Υβρεως" στα ακρότατα ὄριά της.

Ἡ συμπεριφορά του Χοροῦ στον "Αγαμέμνονα" ἀποτελεῖ μια καλή ευκαιρία να δούμε για ποιό λόγο υπήρχε αὐτή η ομάδα με τη συλλογική δράση μέσα στην Τραγωδία της κλασικῆς Ἑλλάδας, να ὀρίσουμε τί συμβόλιζε, πῶς λειτουργοῦσε.

Ο P.V. Naquet σημειώνει: "στην τεχνική λοιπόν της τραγωδίας, ὑπάρχει μια πολὺτητα ἀνάμεσα σε δύο στοιχεῖα: στον συλλογικό κι ἀνώνυμο χορό, που ἐκφράζει -με τους φόβους, τις ἐλπίδες και τις κρίσεις του- τα συναισθήματα των θεατῶν, αὐτῶν δηλαδή που συνθέτουν την κοινότητα των πολιτῶν".<sup>1</sup>

Για τον H.D.F. Kitto<sup>2</sup> "την προαισχύλεια τραγωδία (χαρακτηρίζεται) μια ὑψηλοῦ ἐπιπέδου δεξιότητος στο χεῖρισμό του χοροῦ και στη δραματοποίησή του. Ο χορός ἦταν ὁ πρωταγωνιστής..." (σελ. 31) και ἀποτελοῦσε "ένα σῶμα που ξεπερνοῦσε το ατομικό ἀνάστημα, ἀλλά ὄχι μια ἀπλή σφαίρα ἀποχωρισμένη ἀπό κάθε προσωπικότητα" (σελ. 35). Εἶναι ὁ Χορός "η φωνή της ἀνθρωπότητος, τα παθήματά του κοινὰ παθήματα της ἀνθρωπότητος- μόνο αὐτά του ηθοποιῦ μποροῦν να ἀποκτήσουν τραγική σημασία" (σελ. 38). Για τον Αισχύλο ("Ἰκέτιδες") "ὁ χορός εἶναι σίγουρα ὄχι φερέφωνο

(1) P. Vidal-Naquet / "Μῦθος και τραγωδία στην ἀρχαία Ἑλλάδα", σελ. 20.

(2) H.D.F. Kitto / "Ἀρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία", σελ. 85-104.

του ποιητή, αλλά δημιουργία του -και μάλιστα πολύ δραματική" (σελ. 8). Στο "Επτά επί Θήβας", ο χορός έχει πράγματι προσωπικότητα" (σελ. 70). Στο "Χοηφόροι", βάζει το χορό να κάνει κάτι που υποτίθεται ότι ποτέ δεν κάνουν οι ελληνικοί χοροί να παίρνει μέρος στη δράση" (σελ. 113). Στον Ευριπίδη, "όταν η τραγωδία στράφηκε από τα δημόσια θέματα στα ιδιωτικά, όπως η αδιαλλαξία της Μήδειας ή η ζέφρενη συμπεριφορά του ευριπίδειου Ορέστη, ο χορός έγινε κάτι το οχληρό" (σελ. 213). Στον Σοφοκλή "οι θεοί υπολογίζονται κι αυτοί επίσης, και τούτο δείχνεται εν μέρει στη δομή του έργου, αλλά και σε καθόλου μικρότερη έκταση μέσω του χορού" (σελ. 225). Όσο για τη δράση του Χορού, "δεν κερδίζουμε τίποτα λέγοντας ότι ο χορός ήταν ένα σώμα ιδανικών θεατών, και ότι ένα ελληνικό ακροατήριο δε θα περιέμενε από τα μέλη του να παρέμβουν. Στην πραγματικότητα, πήραν πάντοτε μέρος στη δράση όταν οι περιστάσεις το επέβαλλαν" (σελ. 258).

Για την J. De Romilly,<sup>2</sup> ο ανίκανος να δράσει Χορός, που παρ' όλ' αυτά δείχνει τόσο πάθος κι ενδιαφέρον για την έκβαση της πράξης, λειτουργεί ως ερευνητής των αιτιών. Απευθύνεται στους θεούς, προσπαθεί να καταλάβει, αναπολεί το (γνωστό) παρελθόν για να διδαχθεί. "Προσφέρει λοιπόν στους θεατές νέες προοπτικές" και στην κυρίως πράξη "μία επί πλέον διάσταση".

Ο H. D. Blume<sup>3</sup> υποθέτει: "επειδή οι περισσότεροι δῆμοι δε διέθεταν τα μέσα τα οικονομικά για να εκπαιδεύσουν έναν ερασιτεχνικό χορό, πρέπει να υποθέσουμε ότι γίνονταν διασκευές, από τις οποίες ο χορός απουσίαζε" (σελ. 98). Έτσι θεωρεί την "αφήγηση του αγγελιοφόρου" συμπληρωματική του Χορού, μια και αντισταθμίζει την ακινησία του -με το να προβάλλει γεγονότα που διαδραματίστηκαν στον εξωσκηνικό χώρο (σελ. 95).

Θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε για πολύ την παράθεση παραπομπών σχετικών με τη λειτουργικότητα του Χορού στην Αρχαία ελληνική τραγωδία. Όσοι μελετητές αναφέρονται στο θέμα, του αφιερώνουν μεγάλο μέρος από το ενδιαφέρον τους. Θα τελειώσουμε, λοιπόν, αυτές τις παραθέσεις σημειώνοντας τη σκέψη του καθηγητή Ν. Χουρμουζιάδη: "ο χορός είναι, κατά κανόνα, ένα γενικό προσωποποιημένο πλαίσιο, μια πολλαπλασιασμένη φωνή, μια καθολική συνείδηση· δεν δρα, αλλά αντιδρά· δεν αναπαριστάνει, αλλά υποβάλλει· δεν μιμείται, αλλά περιγράφει· έχει μια ρευστότητα που του επιτρέπει κάποτε, ακόμα κι από χορικό σε χορικό, να αλλάζει στάση, πρόσωπο, ηλικία".<sup>3</sup>

Ας προσπαθήσουμε τώρα να προσεγγίσουμε το ζήτημα "Χορός", κάτω από μία άλλη οπτική. Είναι πασιφανές, όποτε αναφέρουμε τον όρο αυτό, το κάνουμε για να ορίσουμε ένα συλλογικό Είναι, μία συλλογική οντότητα, ένα γενικό προσωποποιημένο πλαίσιο, μία ομάδα, τέλος πάντων, υποκριτών, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και καθορισμένη συμπεριφορά. Αυτή η ομάδα δηλώνει την παρουσία της ενεργώντας (κύρια με την όρχηση και τον λόγο) μέσα στα όρια της Τραγωδίας, σε συμφωνία ή διαφωνία με τον Ηρωα-Άτομο, αλλά οπωσδήποτε ως ομάδα. Έτσι, παράλληλα με τον Ηρωα προωθεί την αίσθηση και τα νοητικά αποτελέσματα που η Τραγωδία δημιουργεί, προς το Κοινό. Ο Χορός αποτελείται από ένα συγκεκριμένο αριθμό μελών (πενήντα, δώδεκα ή δεκαπέντε), που διέπονται από μία κοινή, έστω και διαφοροποιούμενη, θέση-ιδεολογία, την οποία και εκφράζουν. Αυτή η διαφοροποιούμενη θέση, ορίζεται ως η αντίδραση του Χορού στην εξελισσόμενη πορεία των Ηρώων (τελικά της Τραγωδίας). Έτσι όμως, ο σκοπός της ομάδας του Χορού φαίνεται να προσδιορίζεται από την πολύσκοπη δράση των Ηρώων και έτσι εκδηλώνεται ως πολύσκοπη και η αντίδραση του Χορού. Τα μέλη του πάντα ονομάζουν, έμμεσα ή άμεσα, τους μεταξύ τους δεσμούς (ηλικία, κοινωνική κατάσταση...), και το κοινό συμφέρον -πρακτικό ή ιδεολογικό ή ηθικό- που τους συνδέει να αποτελέσουν αυτήν την ιδιαίτερη υπόστασή τους, ως

(1) J. De Romilly / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 26-32.

(2) H. D. Blume / "Εισαγωγή στο αρχαίο δράμα", σελ. 94-104.

(3) Ν. Χουρμουζιάδης / "Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχ. ελλ. τραγ.", σελ. 58.

μέλη δηλαδή του Χορού, ως ομάδα. Σε κάθε Κλασική τραγωδία ο Χορός υπάρχει στην ορχήστρα για όλη τη διάρκεια της παράστασης, και έτσι, άμεσα και πυκνά τα μέλη του επικοινωνούν μεταξύ τους.

Αναφερόμενος στην ψυχολογία των μαζών ο Freud, σημειώνει πως "ερευνά το ξεχωριστό άτομο σαν μέλος μιας φυλής, ενός λαού, μιας κάστας, μιας κοινωνικής τάξης, ενός θεσμού, ή σαν συστατικό μέλος μιας ομάδας ανθρώπων που σ' ένα συγκεκριμένο χρόνο και με συγκεκριμένο σκοπό οργανώνεται σε ομάδα". Και συνεχίζει με την κριτική στον όρο "Υποβολή", έναν όρο που προτείνουν τόσο οι κοινωνιολόγοι, όσο και οι ερευνητές της ψυχολογίας των μαζών ως το αίτιο για την ψυχική μεταβολή του μέλους της μάζας (σελ. 25): "η υποβολή είναι ένα αρχέγονο και αυτόνομο φαινόμενο, ένα βασικό στοιχείο στην ανθρώπινη ζωή" (σελ. 26). Όμως αργότερα, (σελ. 60/1) διορθώνει τον όρο "Υποβολή" με αυτόν της "Ταύτισης". Γράφει σχετικά: "το κοινωνικό αίσθημα λοιπόν βασίζεται στη μετατροπή ενός αρχικά εχθρικού συναισθήματος σ' ένα δεσμό με θετικό χαρακτήρα, που μοιάζει με την ταύτιση... Η μετατροπή φαίνεται να πραγματοποιείται κάτω από την επίδραση ενός κοινού για όλους τρυφερού δεσμού μ' ένα πρόσωπο που δεν βρίσκεται στη μάζα... (Ετσι), προϋπόθεση για τη συνοχή τους είναι η όμοια για όλους αγάπη από ένα πρόσωπο, τον ηγέτη". Το Άτομο επομένως, "σαν μέλος της μάζας παραιτείται από την ιδιαιτερότητά του και αφήνει τους άλλους να το επηρεάζουν, γιατί ενυπάρχει σ' αυτό η ανάγκη να βρίσκεται σε συμφωνία και όχι σ' αντίθεση μαζί τους, το κάνει δηλαδή για την αγάπη των άλλων" (σελ. 29). Και "ο εγωισμός περιορίζεται μόνο με την αγάπη άλλων αντικειμένων" (σελ. 39). Τέλος, (σελ. 37) διακρίνει τις μάζες σε καθοδηγούμενες και μη, ενώ θεωρεί τις καθοδηγούμενες ως πρωταρχικές και πιο άρτιες μορφές μάζας. Αντίθετα απ' αυτές, οι μη καθοδηγούμενες μπορεί να αντικαταστήσουν τον αρχηγό με μια ιδέα ή κάτι αφηρημένο.<sup>1</sup>

Νομίζω, κάτω από την επιρροή αυτών των βιβλιογραφικών δεδομένων, δεν είναι αυθαίρετο να θεωρήσουμε τον Χορό της Αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ως ομάδα κοινωνική ατόμων, τα οποία ορίζονται από ό,τι ο Freud ονομάζει Ψυχολογία της μάζας.

Ας έλθουμε τώρα στον Χορό του "Αγαμέμνονα". Η κατάλληλη ευκαιρία, όπως αρχικά τη χαρακτηρίσαμε, προκύπτει από τους στίχους 1346/71, και 1399 κ.ε. Ήδη, από τον στίχο 1344 ακούγεται η επιθανάτια κραυγή του Αγαμέμνονα: "ὦμοι, πέπληγμαί, καιρίαν πῆγην ἔσω". Ο βασιλιάς βρίσκεται κοντά στον θάνατο, δολοφονείται! Και ο Χορός; Πως αντιδρά ο Χορός; Αυτοαναιρείται! "Το κτύπημα διασκορπίζει τον σταθερό χορό σε δώδεκα πτοημένα άτομα", αναγνωρίζει ο H.D.F. Kitto.<sup>2</sup> Αλλά και ο G. Thomson παρατηρώντας το γεγονός αυτό, το αιτιολογεί: "αυτό συμφωνεί με την παροιμιώδη άποψη για τα γηρατεία -σοφοί συμβουλάτορες, αδύναμοι για δράση. Όμως ο καλλιτεχνικός σκοπός του διαλόγου είναι να χαλαρώσει την ένταση για να μπορούμε να ανταποκριθούμε στο μελλοντικό κορύφωμα του δράματος".<sup>3</sup>

Ας επανέλθουμε τώρα στην Ψυχαναλυτική οπτική: "είναι αναμφίβολο πως ο πανικός επιφέρει τη διάλυση της μάζας και την παύση αμοιβαίου ενδιαφέροντος ανάμεσα στα μέλη της... Οι αμοιβαίοι δεσμοί αίρονται και απελευθερώνεται ένας τεράστιος, παράλογος φόβος", γράφει ο Freud.<sup>4</sup> Ετσι, και ο Χορός στο "Αγαμέμνων" ενώ ξεκινά με τη θέληση να πάρει από κοινού "άσφαλή βουλεύματ'" (στ. 1347), αυτοδιασπάται και μεταβάλλεται σε δώδεκα άτομα, τα οποία προτείνουν διάφορες και διαφορετικές -προσωπικές πάντως- απόψεις. Ο πανικός που επήλθε με την αναγγελία του θανάτου του ηγέτη επέφερε τη διάλυση της ομάδας του Χορού. Αλλά και αυτό προσωρινά. Η εμφάνιση της Κλυταιμίστρας, που έρχεται να ομολογήσει τον φόνο της και έτσι να

(1) S. Freud / "Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ".

(2) H.D.F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 101.

(3) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 81.

(4) S. Freud / "Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ", σελ. 33-35.

προσβάλλει με την "Υβριν" της τους θεϊκούς και Ανθρώπινους νόμους, οδηγεί τον Χορό στην επαναστάση του. Μόνο που τώρα είναι αλλιώτικος, έχει διαφοροποιηθεί. Ετσι προσαρμόσθηκε στη νέα πραγματικότητα. Περιφρονεί άμεσα και ρητά τη βασίλισσα, κάτι που ποτέ ως τώρα δεν έκανε· φανερώνει παράτολμη επιθετικότητα κόντρα στον Αίγισθο. Η Ατομική υπέρβαση των ενόχων επέβαλε την τυραννία. Η υπέρβαση των αρχών της κοινωνικότητας, της Διόθεν ορισμένης, επέφερε την κατάλυση της κοινωνικής (και της ηθικής) τάξης. Η μάζα του Χορού υπερβαίνοντας τη διάσπαση της και ξεπερνώντας τον άλογο πανικό που ο φόνος του αρχηγού της δημιούργησε, επανασυντίθεται. Ο νέος αρχηγός είναι οι σταθερές αρχές που ο θεός και ο Ανθρώπινος νόμος επιβάλλουν. Είναι η ιδεολογία του δημοκράτη πολίτη της Αθήνας του 5ου π.Χ. αιώνα.

Μία παράλληλη τοποθέτηση παίρνει ο Αισχύλος στους στίχους 332/3. Μιλά η Κλυταιμίστρα και περιγράφει την κατάσταση που επικρατεί στην Τροία μετά την άλωση της. Θα 'ρχονται, υποθέτει, οι στρατιώτες (των Ελλήνων) να φάνε μεσ' την πόλη "πρός οὐδέν ἓν μέρει τεκμήριον, ἄλλ' ὡς ἕκαστος ἔσπασεν τύχης πάλλον". Αποτυπώνει δηλαδή ένα στράτευμα χωρίς τάξη, αφημένο μετά τη νίκη όχι στους νόμους της ιεραρχίας, αλλά στην τύχη. Πρόκειται για μία άτυπη συμπεριφορά, όπως άτυπο κατέστη το στράτευμα των Ελλήνων με την επιτυχία, το τέλος του πολέμου. Για τους Έλληνες στρατιώτες δεν ήταν ο πολέμαρχος Αγαμέμνονας ο ηγέτης. Στα ομηρικά ήδη έπη, οι ικανότητές του και οι τιμές που οι άλλοι του απέδιδαν αμφισβητούνται.<sup>1</sup> Άρκει να ανατρέξουμε στον Πρόλογο της "Ιλιάδας", όπου ο ποιητής επικαλείται τη Μούσα για να ψάλλει τον καταραμένο θυμό του Αχιλλέα, ο οποίος προκάλεσε τον όλεθρο πολλών Ελλήνων. Όμως, ο θυμός αυτός του Αχιλλέα προήλθε από την άτυχη απαίτηση του Αγαμέμνονα να διεκδικήσει τα προνόμια του αρχηγού. Ακόμα, για τον λόγο ακριβώς ότι ο Αγαμέμνονας υπερφίαλα προσεταιρίσθηκε τη δόξα του κατακτητή πολέμαρχου, ενώ στην ουσία ήταν ο τυπικός αρχηγός (όνομα και όχι ουσία) των ουσιαστικά ισότιμων πολεμιστών βασιλιάδων της Ελλάδας όλης, ακριβώς για τον λόγο αυτό τιμωρήθηκε από τη Δίκη. Αυτή ακριβώς ήταν η υπέρβασή του.

Στον πόλεμο της Τροίας ο κάθε πολέμαρχος Έλληνας διοικούσε τους στρατιώτες του.<sup>2</sup> Όταν ο Αχιλλέας απεσύρθη, απέσυρε και τους Μυρμιδόνες του από τις μάχες. Ο Αγαμέμνονας προήδρευε στα συμβούλια όπου από κοινού όλοι οι (σύμμαχοι) βασιλιάδες-αρχηγοί αποφάσιζαν. Ετσι, όσο καιρό πολέμαγαν τους συνέδεε όχι η πίστη, η αγάπη στον κοινό αρχηγό, αλλά η πίστη στον κοινό αγώνα (συμφέρον). Μόλις ο αγώνας αυτός ολοκληρώθηκε, μόλις πέτυχε να πάρει την Τροία ο στρατός και να ικανοποιηθεί έτσι το συμφέρον του, η μάζα των στρατιωτών μετεβλήθη σε άτομα πεινασμένα, όπως σωστά οραματίζεται η Κλυταιμίστρα. Ας παραβάλλουμε τις σκέψεις αυτές με όσα αναφέρει ο W. Durant: "εις τας νήσους Σαμόα η εξουσία του αρχηγού ήτο πραγματική μόνον εις περίοδον πολέμου, ενώ εις περιόδους ειρήνης δεν τον επρόσεχε κανείς. Οι Νταγιάκ ανεγνώριζαν μόνον την εξουσίαν του αρχηγού της οικογενείας, εις τας δυσκόλους δε περιστάσεις εξέλεγαν ως πολεμικόν αρχηγόν εκείνον που εφημίζετο δια την ανδρείαν του και επειθαρχούσαν εις αυτόν με προθυμίαν. Όταν όμως, ετελείωνεν η διαμάχη, τον έστελλον εις τας συνήθεις του ασχολίας".<sup>3</sup>

Όμοια λες, οι Αχαιοί στρατιώτες, με το τέλος του πολέμου, το μόνο που λαχταρούσαν ήτανε το φαί, η λαφυραγώγηση και η επιστροφή. Ποιος ηγέτης είχε τη δύναμη να τους υποτάξει πάλι στην ιεραρχία, στις αρχές της ψυχολογίας και στη συμπεριφορά της μάζας; Οχι, βέβαια, ο υβριστής Αγαμέμνονας.

Τώρα που προσδιορίσαμε τη λειτουργικότητα και τις δυνατότητες του Χορού στην Αττική τραγωδία, ας επανέλθουμε στην ανάλυση του συγκεκριμένου Χορού, αυτού που ο Αισχύλος παρουσιάζει στο "Αγαμέμνων". Τα μέλη αυτής της κοινωνικής ομάδας,

(1) πρβλ.: Ομήρου / "Ιλιάς", Α. 149 κ.ε., Α. 224 κ.ε.

(2) πρβλ.: Κ. Παπαρηγόπουλος / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", 1ος., σελ. 111.

(3) W. Durant / "Παγκόσμια ιστορία του πολιτισμού", 1ος., σελ. 32.

της μάζας, είναι δώδεκα. Παρουσιάζονται "σαρκί παλαιά" (στ. 72), πιστεύουνε στη δύναμη του πεπρωμένου (στ. 68: τελείται δ' ἔς τό πεπρωμένο). Από δε τους στίχους 40-257 μας εισάγουν στην ατμόσφαιρα, στο σημείο του Χρόνου και του Χώρου, όπου διαδραματίζεται η τραγωδία. Και ακόμα, συνδέουνε αυτή την πραγματική στιγμή με το παρελθόν, συνθέτουνε τον μύθο. Εντύπωση προκαλεί η άρνησή τους να ακολουθήσουνε τους προγενέστερους γέροντες "Πέρες", στον εθνικό προσδιορισμό Ελληνες, όποτε αναφέρονται στους πολεμιστές της Τροίας. Ο Αισχύλος στο δράμα αυτό φαίνεται να αγνοεί, εσκεμμένα μάλλον, τον όρο αυτό. Ακολουθεί πια την παράδοση του Ομήρου, ο οποίος στα έπη του "την εθνική ενότητα την εκφράζει με τη χρησιμοποίηση ονομάτων που καλύπτουν το σύνολο των Ελλήνων και όχι μόνον ωρισμένα φύλα τους. Αυτά είναι: Αχαιοί, Δαναοί, Αργεῖοι. Και τα τρία κατάγονται από τη μυκηναϊκή ε-ποχή",<sup>1</sup> Ακόμα, ονομάζει ο Χορός τους θεούς "ἀστυνόμων, ὑπάτων, χθονίων, τῶν τ' οὐρανίων τῶν τ' ἀγοραίων" (στ. 88-90), τους ονομάζει με περίεργους χαρακτηρι-σμούς: αστυνόμους-φρουρούς των νόμων της "Πόλεως", αγοραίους-φρουρούς των αξιών της Αγοράς. Και σαν να μην έφθανε αυτό, αναρωτιέται για το πραγματικό όνομα του Δία: "Ζεὺς, ὅστις πότ' ἔστιν" (στ. 160). Αυτός ο Χορός αμφισβάλει για τη δύναμη της Συναίδησής του: "δεν μπορῶ να ξέρω αν πρέπει αλήθεια ν' απορρίψω το μάταιο βάρος της μέριμνάς μου" (στ. 165/7), ενώ ταυτόχρονα διαλαλεί πως ο Δίας: "τους θνητούς έβαλε στην φρόνησης τον δρόμο" (στ. 176/7).

Αφού πληροφορεῖται από την Κλυταιμῆστρα το πάρισμο της Τροίας, ο Χορός συνε-χίζει (στ. 367-487) να υμνεί τη θεϊκή δύναμη: "Διὸς πηλαγάν", και τη δύναμη της "μεγαν Δίκας", την "ταλαινα πειθῶ", την "ἄφερτος ἄτας". Αποφαίνεται: "έτσι και ο Πάρις... στην πόλη του αβάστακτη δυστυχία έφερε (γιατί οι θεοί) τον ἄδικο κατα-στρέφουν" (στ. 395/9). Θεωρεῖ για όλα υπεύθυνη την Ελένη, που "από πόθο πέρασε την θάλασσα, και το φάντασμά της θα φαίνεται πως βασιλεύει μεσ' το σπίτι" (στ. 414/5). Καταφέρεται ενάντια στον πόλεμο: "πένθος βαρὺ σκοτείνισσε το σπίτι καθ' ενός, που έφυγε μακριά απ' την Ελλάδα" (στ. 429-431). Και πιστεύει πως όσοι πεν-θούν "ρίχνουν τον φθόνο τους πάνω στους αρχηγούς Ατρείδες" (450/1). Προαισθάνε-ται δεινά μια και "είναι βαρὺ να 'χει κανείς δόξα πολύ μεγάλη. Κατάματα σ' αυ-τούς χτυπά του Δία ο κεραυνός. (Έτσι), προτιμῶ την αφθόνητη ευτυχία, μήτε εγὼ να είμαι παρθητής, μήτε να βλέπω φως αν σκλαβωθῶ απ' άλλους" (στ. 468 κ.ε.).

Στη συνέχεια, (στ. 681-781), αφού ήδη ο κήρυκας τον βεβαίωσε για τη νίκη και τη (δύσκολη) επιστροφή του Αγαμέμνονα, ο Χορός καταφέρεται ενάντια στην "Ἐλεναν (που κάνει να πληρώσουν) ἀτιμωσιν ὑστέρω χρόνω (όσους τη δέχτηκαν) νυμφότιμον μέλος, (γιατί ασέβησαν) τραπέζας καὶ ξυνεστίου Διός". Τελικά την παρομοιάζει σαν "Ερινύα σταλμένη από τον Δία, που θα 'κανε πολλούς να κλάψουν με τον γάμο της" (στ. 748/9).

Ακολουθεῖ ο διάλογος με τον Αγαμέμνονα, και όταν ο βασιλιάς αποχωρεῖ, ο Χο-ρός, (στ. 975-1033), επανέρχεται στην προαισθηση που "λαχταράει την προφητική καρδιά μου".

Μετά τον διάλογο με την Κασσάνδρα ακολουθεῖ η σύγχυση του Χορού, που ήδη α-ναφέραμε, και μετά ο διάλογός του με την Κλυταιμῆστρα, και ὑστερα αυτός με τον Αίγισθο.

Εως εδώ εξετάσαμε τη θέση που ο Χορός -τουλάχιστον ως προς τα κύρια σημαί-νοντα του λόγου του- κρατάει στην Πάροδο (εἰσοδός του) και στα Στάσιμα (ἀσματα Χορού που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα Επεισόδια). Τώρα θα δούμε τη θέση που ο Χορός προβάλλει κατά τη διαδραμάτιση των Επεισοδίων, όπου επεμβαίνει και συνδι-αλέγεται με τον Ηρωα. Αρχίζουμε με τον διάλογο ανάμεσα στον Χορό και την Κλυται-μῆστρα, (στ. 264-354). Τίποτα το σημαντικό δεν μας προσφέρει ο λόγος του Χορού εδώ. Απλῶς συμμετέχει, ακούει τους μεγάλους μονολόγους της βασίλισσας, και με

(1) Ν. Σακελλάρειου / "Η αποκρυστάλλωση του ελληνικού κόσμου" / "Ιστορία του ελ-ληνικού έθνους", Β., τετ. 65.

τις ερωτήσεις του τη βοηθάει να μας ενημερώσει σε ό,τι και όπως αυτή θέλει. Ομοια ενεργεί ο Χορός στους στίχους 489-586 και 615-680. Ακούει μόνο τον πολυλογό κήρυκα, του Αγαμέμνονα τον αγγελιαφόρο να μας πληροφορεί για τα συμβάντα. Μόνο μία φορά ο Χορός αποκτά ενδιαφέρον, όταν δηλώνει την πίστη του στον βασιλιά και την αγωνία που νιώθει στην απουσία του (στ. 545 κ.ε.). Τον Αγαμέμνονα τον υποδέχεται ο Χορός στους στίχους 782-809. Τον τιμά και τον καλωσορίζει "ἀπ' ἄκρας φρενός αὐδ' ἀφίλως" (στ. 805), μια και "εὖ τελέσασιν" (στ. 806). Αργότερα, (στ. 1047-1342), έχουμε τον διάλογο Χορού - Κασσάνδρας. Και εδώ ο Χορός υποστηρίζει και προωθεί τον λόγο του Ηρώα· ούτε καν αντιδρά. Και μάλιστα, πιστός στον μύθο, ακούει λάθος, ώστε να προβληθεί η ψευδομάντισα Κασσάνδρα. Μετά τη διάσπαση του Χορού έρχεται ο διάλογός του με την Κλυταιμίστρα, όπου την κατηγορεί για την πράξη της και για το θράσος: "θρασύσταμος" (στ. 1399), με το οποίο την παραδέχεται: "κομπάζεις λόγον" (στ. 1400). Τέλος την απειλεί: "τύμμα τύμματι τίσαι" (στ. 1430). Λίγο πριν φτάσει ο Αίγισθος, ο Χορός, με παράδοξη αδράνεια απέναντι στο τραγικό γεγονός, φιλοσοφεί: "και μένει ο νόμος του Δία: ό,τι έκανες θα πάθεις. Είναι θεσπισμένο" (στ. 1563/4). Περισσότερα βίαιος γίνεται ο Χορός με τον Αίγισθο· απειλεί με "λιθοβολισμό... και κατάρεις" (στ. 1616), τον αποκαλεί "γύναι" (στ. 1625), τον αρνείται για "τύραννος Ἀργείων ἔσει" (στ. 1633) και συγκρούεται πραγματικά μαζί του: "ας βάλει χέρι ο καθένας στο σπαθί του" (στ. 1651). Τέλος, με την επέμβαση της Κλυταιμίστρας η ένταση μετατίθεται στον χρόνο.

Ας συνοψίσουμε τώρα τα ιδεολογικά χαρακτηριστικά του Χορού: 1) οι γέροντες αυτοί πιστεύουν στο εκ θεού πεπρωμένο, 2) ονομάζουν θεό την ανώτερη δύναμη, άσχετα από το συγκεκριμένο όνομα με το οποίο προσωποποιείται, 3) αυτός ο θεός, ο Δίας -αν έτσι τον αρέσει να τον φωνάζουνε (στ. 161/3)- όρισε το "πάθημα να είναι μάθημα", δηλαδή να μαθαίνει κάποιος μέσα από τα παθήματα, τις εμπειρίες του· συνεπώς, να αποκτά Συνείδηση πάσχοντας.<sup>1</sup> Πάνω στο ζήτημα αυτό ο Freud πιστεύει ό-τι "η συνείδηση είναι συνέπεια της παραίτησης από τις ορμές ή (αντίθετα, η επιβαλλόμενη στα άτομα -απ' έξω) παραίτηση από τις ορμές δημιουργεί τη συνείδηση, η οποία απαιτεί μετά παραπέρα παραίτηση από τις ορμές".<sup>2</sup> Όσο για το "απ' έξω" αυτό, γνωρίζουμε καλά πως ο Freud εννοεί τις επιταγές της Κοινωνίας, του περιβάλλοντος. Και συνεχίζει: "όπως η ικανοποίηση των ορμών είναι ευτυχία, έτσι γίνεται αιτία μεγάλου πόνου, όταν μας αρνείται τον κορεσμό των αναγκών μας". Έτσι, και ο Χορός, 4) σεβόμενος την υπεροχή του θεού, αναρωτιέται αν πρέπει να απορρίψει το μάταιο βάρος της μέριμνάς του, της μέριμνας του Εγώ του δηλαδή, της συμμετοχής του στις διαδικασίες της συνειδητοποίησης. 5) Στο θείο -τον Δία- προσάπτει την ικανότητα να δικάζει και να τιμωρεί τον άδικο-"Υβριν". 6) Πιστεύει στα όνειρα ο Χορός, στους οινούς, στην προαίσθηση και στη διαίσθηση. 7) Δεν συμμετέχει στις πράξεις των Ξεχωριστών ατόμων-των Ηρώων, παρά μόνο τις παρακολουθεί, τις σχολιάζει· ως τη στιγμή όμως, που οι συνέπειες αυτών των πράξεων, αποκτώντας κοινωνική-πολιτική διάσταση, τον απειλούνε. Μόνο με τον τρόπο αυτό εξηγείται πως ενώ αδράνησε σ' όλο το έργο, όταν γίνονταν τόσα φοβερά πράγματα, ενεργοποιείται στο τέλος, που η επιβολή της τυραννίας στο Άργος φαίνεται σίγουρη. Αλλά και τότε (ίσως και ένεκα της ηλικίας και της ιδιότητας του απόλεμου) η αντίδρασή του είναι αναποτελεσματική. Πάντως, για τον κολασμό αυτής της "Υβρεως" (της κοινωνικής) δεν αφήνεται στην προστασία της θείας Δίκης.

Τα χαρακτηριστικά αυτά ορίζουνε -λίγο πολύ- τον Χορό όποτε τραγουδάει μόνος. Όποτε στη σκηνή ανεβαίνει ο Ηρώας, το Ξεχωριστό άτομο, η συμπεριφορά του Χορού

(1) πρβλ.: Πάσχω = λόγ. αρχ. πάσχω / Ν. Π. Ανδριώτης / "Ετυμολογικό Λεξικό της κοινής νεοελληνικής", Αθήνα.

-πρβλ.: Πάσχω = παθαίνω, υποφέρω, τιμωρούμαι, έχω διάθεση / Γ.Κ. Παπανδρεό-παυλος / "Λεξικό αρχαίας ελληνικής γλώσσας", Αθήνα.

(2) S. Freud / "Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας", σελ. 55, 19.

μεταβάλλεται. Τότε συνδιαλέγεται με τον Ηρωα, συγκρούεται ή συμφωνεί μαζί του με αποκλειστικό όμως στόχο να προβληθούν όχι οι δικές του απόψεις –που έτσι κι αλλιώς μένουν σταθερές– αλλά τα λεγόμενα, οι πράξεις και ο χαρακτήρας του Ηρωα. Και μάλιστα, στους στίχους που περιγράφουν τον διάλογο Χορού – Ηρωα, ο Χορός αλλάζει και τον λόγο του. Με άλλον ρυθμό τραγουδάει τα Στάσιμα, με άλλον (ίδιο μ' αυτό του Ηρωα) συνομιλεί.

Ο G. Jager σημειώνει: "στην αρχαία ελληνική τραγωδία, παράλληλα με τον λόγο των ηθοποιών, υπάρχει, στην πρώτη εμφάνιση ωργανωμένης χορικής ποίησης βρίσκουμε στην Σπάρτη κατά τα μέσα του 2 αιώνας π.Χ., Πάντως όμως χορική ποίηση υπήρχε και πολύ παλαιότερα... (Και) ήταν από την αρχή λατρευτική και η γοργή εξέλιξή της στις δωρικές χώρες έδωσε στο ποιητικό αυτό είδος ένα δωρικό γλωσσικό χρώμα, που το κράτησε ως το τέλος".<sup>1</sup> Αυτή όμως η Χορική ποίηση, πέρα από το λατρευτικό χαρακτήρα, έχει και έναν τρόπο εκφοράς, του οποίου τα στοιχεία "πρακτύουν από την δυνατότητα τροποποίησης της επικοινωνιακής κατάστασης. Όταν ένας ομιλητής στρέφεται προς έναν ακροατή χωρίς εναλλαγή αυτών των ρόλων, τότε πρόκειται για τρόπους ομιλίας όπως αφήγηση, πληροφόρηση, επιχειρηματολογία, έκκληση, προσευχή, ανάλογα με το ποιός προβάλλεται εντονότερα: ο ομιλητής ο ίδιος, το αντικείμενο ή ο αποδέκτης –ανάλογα με το πρόσωπο ή το θέμα που κατά περίπτωση ενδιαφέρει".<sup>2</sup>

Δηλαδή, η μετάβαση από τον Διθύραμβο στην Τραγωδία ορίζεται: 1) με την προσθήκη ή την αποκοπή του Ηρωα από τον Χορό, και έτσι του δίνεται η δυνατότητα να συνδιαλέγεται μαζί με τον Χορό, και 2) με τη σμίκρυνση της έκτασης και της σημασίας των χορικών τραγουδιών, υπέρ του διαλόγου και με αυξανόμενο ρυθμό –μέχρι την κατάργησή τους. Ο W. Durant πιστεύει: "η ιστορία του ελληνικού θεάτρου είναι ένας χαμένος αγών του χορού να κυριαρχήσει του έργου. Είς την αρχή ο χορός είναι το παν. Με τον Θέσπιν και τον Αισχύλον, ο ρόλος του χορού ελαττώνεται και αυξάνεται ο αριθμός των ηθοποιών. Είς το δράμα του 3ου π.Χ. αιώνας εξαφανίζεται".<sup>3</sup> Ο Χορός πάντως, στο μεταβατικό στάδιο προς την εξαφάνισή του, διατήρησε τα βασικά του γνωρίσματα, στο μέτρο και στα μηνύματα, γνωρίσματα που έφερε από την εποχή της προγονικής του Χορικής ποίησης, της λατρευτικής, που και αυτή με τη σειρά της είχε αναπτυχθεί πάνω σε κάποιες άλλες, προγενέστερες της Μορφές ποιητικής ή και ορχηστρικής έκφρασης.

Ας θυμηθούμε εδώ ό,τι σχετικά με τη Μορφή και το Περιεχόμενο επιλέξαμε στο εισαγωγικό κεφάλαιο: "κάθε συγκεκριμένο περιεχόμενο καθορίζει μια μορφή κατάλληλη γι' αυτό".

Στα χορικά του "Αγαμέμνονα" Περιεχόμενο θεωρείται η ιδεολογική (πνευματική, ηθική...) βάση που στηρίζει το θείο επίπεδο με το κοινωνικό. Για Μορφή του καθόρισε αυτόν τον τύπο εκφοράς που θυμίζει –ή ταυτίζει– την εποχή, όταν τα δύο επίπεδα αυτά συνυπήρχαν (σχεδόν) ξεχωριστά. Η μεταγενέστερη προσθήκη του Ηρωα, του ξεχωριστού ατόμου, έφερε την τρίτη διάσταση στη Δραματική τέχνη: της πρόσθεσε το πρόβλημα Ατομική συνείδηση.

Πριν τελειώσουμε την ανάλυση αυτής της τραγωδίας θα αναφέρουμε λίγους στίχους, εντυπωσιακούς αρκετά, οι οποίοι θα βοηθήσουν τη συνέχιση της ανάπτυξης των υποθέσεών μας. Είναι: 1) στον Πρόλογο (στ. 38/9), ο φύλακας δηλώνει: "θα μιλήσω για όσους τα μάθουν, σ' όσους δεν μάθουν κάνω πως δεν ξέρω" (στ. 38/9). Για να πάρει την απάντηση από την Κλυταιμίστρα: "εγώ μιλώ σ' ανθρώπους που τα γνωρίζουν" (στ. 1402/3). Και όμοια: "έτσι μιλάει μια γυναίκα για όποιον θέλει να την καταλάβει" (στ. 1661). 2) Στην κατάταξη των θεών (στ. 88/9) υπάρχει προσωνυμία:

(1) G. Jager / "Εισαγωγή στην κλασική φιλοσοφία", σελ. 144.

(2) Ν. Ανδρόνικος / "Αρχαία τέχνη" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β, σελ. 417

(3) όπως (1), σελ. 142.

(4) W. Durant / "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού", 2ος, σελ. 391.

"τῶν τ' ἀγοραίων", που ο H.D.F. Kitto, με κάποια καθυστέρηση, στην ανάλυση των "Ευμενίδων", υποστηρίζει<sup>2</sup> : "ένας τίτλος που με έκπληξη μπορούμε να τον μεταφράσουμε, ο Δίας των δημοσίων συναθροίσεων". 3) Σε πολλά σημεία της τραγωδίας αυτής έχουμε δηλωμένη, άμεσα ή έμμεσα, την αίσθηση-περιγραφή του κυνηγιού. Ο P.V. Naquet διαπιστώνει ότι: "δύο θέματα φαίνεται να σημαδεύουν την τριλογία, από την αρχή ως το τέλος της: το θέμα της θυσίας και το θέμα του κυνηγιού... Αυτή όμως η δραστηριότητα είναι επίσης και κάτι παραπάνω- σε πάρα πολλά κείμενα τραγικών, φιλοσόφων ή μυθογράφων, το κυνήγι είναι μια έκφραση του περάσματος από τη φύση στον πολιτισμό... Η λειτουργία του κυνηγιού είναι συμπληρωματική και ταυτόχρονα αντιθετική στη λειτουργία της θυσίας. Καθορίζει, θα λέγαμε συνοπτικά, τις σχέσεις του ανθρώπου με την άγρια φύση... Ο Αγαμέμνωνας καταλήγει έτσι σε μια ολική αναστροφή, σ' ένα αναποδογύρισμα των αξιών- το θηλυκό σκότωσε το αρσενικό και η αταξία θρονιάστηκε στην πόλη- η θυσία ήταν μια αντι-θυσία, ένα παραφθαρμένο κυνήγι".<sup>2</sup> 4) Δίνεται έμφαση στον αγώνα (πρβλ. "Πέρσες"), που όμως εδώ μετατοπίζεται, στιγμές στιγμές, σε αγώνα λόγου. Στον στίχο 583: "δεν αρνούμαι πως νικήθηκα στα λόγια" ή στον στίχο 943: "κάνε μου το χατήρι- με θέλησή σου όμως άφησε να σε νικήσω" -(εδώ μάλιστα είναι διπλός αγώνας, ένας που δηλώνεται και δεύτερος ο δόλιος λόγος της Κλυταιμίστρας). Για τώρα, ας υποθέσουμε πως ο αγώνας αυτός, ο αγώνας λόγου, κάπου συνδέεται με τον θεό (τους θεούς) τον αγοραίο. Στη συνέχεια, στα επόμενα δράματα της τριλογίας, θα ξανασυναντήσουμε αυτό το ζήτημα.

(1) H.D.F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 116 κ.ε.

(2) P. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 183-212.



## ΤΑ ΔΥΟ ΑΛΛΑ ΔΡΑΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΡΙΛΟΓΙΑΣ ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

Θα προχωρήσουμε τώρα στην ανάλυση του Περιεχομένου των δύο άλλων συνθετικών της "Ορέστειας" δραμάτων, ώστε να αποκτήσουμε την αίσθηση ολόκληρης της τριλογίας, όπως ακριβώς την είχε κατακτήσει και το πρώτο Κοινό της παράστασης. Μετά θα προσπαθήσουμε να ενσωματώσουμε τα αποτελέσματα των αναλύσεων αυτών στην κοινωνική-πολιτική πραγματικότητα, στον Χώρο και τον Χρόνο, στην Αθήνα του 458 π.Χ.

Αλλωστε, τόσο η ιστορία της σχέσης, όσο και η Κοινωνική συνείδηση, παράμετροι που μ' αυτές θα επιτελέσουμε τη μελέτη μας, αναφέρονται στην όλη τριλογία, όπως αυτή παραστάθηκε, και όχι σε κάθε χωριστό δράμα της.

### A. "ΧΟΗΦΟΡΟΙ"

Το θέμα που επεξεργάζεται η δεύτερη τραγωδία της "Ορέστειας" αναφέρεται στην επιστροφή του Ορέστη στο Άργος, χρόνια μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα —επτά σύμφωνα με τον μύθο— και στην εκδίκηση που, με τη βοήθεια της αδελφής του Ηλέκτρας και του Χορού, πήρε σκοτώνοντας τον Αίγισθο και τη μητέρα του Κλυταιμνήστρα.

Κυριότερη πηγή πληροφόρησης για τον προ-αισχύλειο μύθο τον σχετικό με την εκδίκηση του Ορέστη είναι ο Σπείχορος. Με εξαίρεση τον τόπο που τοποθετούνε τα ανάκτορα, στο Άργος ο Αισχύλος, στη Λακεδαίμονα —Σπάρτη— ο Σπείχορος, στα υπόλοιπα κύρια σημεία οι δύο ποιητές συμφωνούν. Σ' αυτή την τραγωδία η αισχύλεια παραλλαγή δεν αυδαιρετεί τόσο, όσο εκείνη του "Αγαμέμνονα".<sup>2</sup>

Στον Πρόλογο κιόλας του έργου ένας νέος τύπος Τραγικού ήρωα προβάλλει μπροστά μας. Αν και είναι Ξεχωριστό άτομο ο Ορέστης, αν και ορίζεται από συνείδηση Ατομική, παρ' όλ' αυτά δεν δείχνει, δεν τολμάει ούτε και ποθεί να υπερβεί τα σεβαστά όρια της θεϊκής και κοινωνικής ευνομίας. Το δηλώνει από την αρχή: "Ερμῆ χθόνιε, πατρῶ' ἐποπτεύων κρῆτη σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένω" (στ. 1-2), και το δηλώνει με τη μορφή παράκλησης προς τον θεό του Κάτω κόσμου, την ώρα που ευλαβικά θυσιάζει (στ. 7-8) πάνω στον τάφο του δολοφονημένου του πατέρα, "σύμφωνα με τις ιερές υποχρεώσεις του γιού".<sup>3</sup> Αν μάλιστα, σ' αυτήν την πρώτη εντύπωση που μας προκαλεί, προσθέσουμε ό,τι απέμεινε ως αίσθηση από την "Υβριν" των προηγούμενων Ηρώων, που λίγη ώρα πριν κατελάμβαναν τη σκηνή, και ακόμα, αν συνειδητοποιήσουμε πως ο νεαρός ικέτης της θεϊκής βοήθειας είναι ο άδικα εξόριστος που επιστρέφει (στ. 3), τότε το μέγεθος της συμπάθειάς μας προς τον Ορέστη αυξάνει· γινόμαστε πρώτοι εμείς —όπως προφανώς και το Κοινό του έργου, κατά την πρόθεση του Αισχύλου— σύμμαχοί του.

Ο H.D.F. Kitto παρατηρεί: "αμέσως μόλις οι Χοηφόροι αρχίζουν, δεν μπορούμε παρά να νιώσουμε ότι βρισκόμαστε σ' ένα καινούργιο κόσμο, μ' όλο που πρόκειται για έναν κόσμο που απέχει ακόμη από το να είναι βολικός... Ως τώρα εκπληρώνονταν στο πνεύμα της τυφλής και ένοχης ανταπόδοσης· ο Ορέστης προσεγγίζει το καθίκον πολύ διαφορετικά. Για πρώτη φορά συναντούμε έναν εκδικητή που τα κίνητρό του είναι αγνά".<sup>3</sup>

(1) πρβλ.: I. B. Kakridis / "Ελληνική μυθολογία", 5ος, σελ. 176/9.

(2) R. Flaceliere / "Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων", σελ. 77/8

(3) H.D.F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 104.

Χωρίς αντίρρηση τα κίνητρα του Ορέστη είναι αγνά· θεμιτά είναι, σύμφωνα με τον θείο και κοινωνικό κώδικα δικαίου. Όταν βλέπει το "πένθει λυγρῶ πρέπουσαν" (στ. 17/8), της Ηλέκτρας το σπαρταριστό πένθος, παρακαλεί τον Δία: "δός με τέλ-σασθαι μόνον πατρός, γενοῦ δέ σύμμαχος θέλων ἐμοί" (στ. 18/9). Και οι λέξεις που προσδιορίζουν την εκδικητική πρόθεση έχουν εξευγενισθεί.

Ο G. Thomson σημειώνει: "ο Ορέστης δεν έχει δικαίωμα εκλογής· είναι πράκτορας των θεών, και ξέροντάς το τούτο, αντιμετωπίζει το έργο του με εμπιστοσύνη".<sup>1</sup> Πραγματικά, τον Ορέστη τον καλύπτει ο χρησμός του Απόλλωνα: "οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενῆς χρησμός" (στ. 269/70), που πρόβλεπε μάλιστα λέπρα, "δεινὰς νόσους", (στ. 279) και "προσβολὰς Ἐρινύων" (στ. 283) στην περίπτωση της απείθει-ας, "ἐάν δεν εκδικηθῶ του πατρικού φόνου τους ἐνόχους· μου εἶπε, ἀνάλογα νὰ τους σκοτώσω" (στ. 273/4). Ἄλλωστε και ο Χορός τον συμβουλεύει μετά την ἀφύπνιση των ἐνοχῶν του: "εἶναι ἕνας τρόπος καθαρμού. Όταν προσπέσεις στον Λοξία, θα σε γλυ-τῶσει" (στ. 1059). Ἔτσι ο Ορέστης παρουσιάζεται σύμφωνα προς το θείο θέλημα, και συμφωνώντας με τον G. Thomson τον χαρακτηρίζουμε πράκτορα των θεών. Οι θεοί αυτοί είχανε κάθε λόγο νὰ επισύρουν τὴ Δίκη πάνω στην Κλυταιμῆστρα και τον Αἰ-γισθο. Ο Ορέστης ἐπιλέχθηκε για τὸ ἔργο αὐτό, και μόνο αὐτό τὸ ἔργο τέλεσε. Ὁμως χωρίς αἰγυριά, χωρίς εμπιστοσύνη σε ὅ,τι ἔκανε ἢ στο ἴδιο τὸ ἀτομὸ του. Αὐτὴ ἡ διαφορά ἀποτελεῖ τὴν καθοριστικὴ ἰδιαιτερότητα σ' αὐτὸν τὸν Τραγικὸ ἥρωα.

Ὁμοια ἀβέβαιη φανερώνεται ἡ Ηλέκτρα. Ἐρχεται "ἐκ δόμων... χοῆς προπομπός" (στ. 22/3). Συνοδεία της εἶναι οἱ "δμῶαί γυναῖκες" (στ. 84), που ὅμοια με τὴν ἰ-δια μισοῦν τὴ "δύσθεος γυνῶ" (στ. 46). Σταλμένη ἀπὸ τὴ φόνισσα μάνα, τὴν τρο-μαγμένη ἀπὸ "ονειρομαντῆματα" (στ. 33), τὴν τυραννίδα: "βία φερομένων" (στ. 80). Ἐρχεται ἡ Ηλέκτρα ἀναποφάσιστη και ζητᾷ συμβουλή: "σκεφθῆτε και σεῖς, φίλες μου, μαζί μου· γιατί και σεῖς ἐχθρεύεσθε τὰ ἴδια πρόσωπα μεσ' τὸ παλάτι" (στ. 100/1). θέλει: "μια συμβουλή σ' αὐτά: Όταν θα χύσω τὶς χοῆς αὐτές στον τάφο, σαν τὶ λόγια φρόνιμα νὰ πῶ;" (στ. 86/8).

Μετά τὴ σκηνὴ της ἀναγνώρισης, σκηνὴ που θυμίζει (και ἀναφέρει) κυνήγι (και ἰχθυλασία),<sup>2</sup> και για τὴν ὁποία τόσα σχόλια ἐγίναν, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Ἐυριπίδη-μετά τὴ σκηνὴ αὐτὴ (στ. 212/34), ἀκολουθεῖ ἡ συζήτηση των δύο ἀδελφῶν και τοῦ Χοροῦ (στ. 235-584), μὴ μακρότατη και παράξενη συζήτηση. Κατ' ἀρχὴν, ἐδῶ παίρ-νουμε ὅλες τὶς πληροφορίες που χρειαζόμαστε: 1) ο Ορέστης εἶναι "ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου" (στ. 236), 2) εἶναι ἀδικημένοι και φτωχοί: "οὐ γὰρ ἐντελεῖς θῆραν πα-τρῶαν προσφέρειν σκηνήμασιν" (στ. 250/1), 3) διωγμένοι εἶναι: "ἄμφω φυγὴν ἔχοντε τὴν αὐτὴν δόμων" (στ. 254), 4) ἔχουνε σύμμαχο τὸν Χορὸ: "ἦ σωτῆρες ἐστίας πα-τρῶς" (στ. 264), 5) που και ο Χορὸς αὐτὸς εὐχεται τὸ κακό: "κρατούντας· νὰ τους δοῦμε νὰ πεθαίνουν σε φλεγόμενο καπνὸ πίσσης" (στ. 267/8), 6) ο Ορέστης ἔχει υ-ποχρέωση: "νὰ ἐκτελέσει τούτο τὸ ἔργο" (στ. 298), νὰ ὑπηρετήσῃ δηλαδὴ "και τοῦ θεοῦ τὴν προσταγὴν και τοῦ πατέρα τὸ μεγάλο πένθος, κι ἔπειτα με πιέζει των κτη-μάτων μου ἡ στέρηση· νὰ μὴν ἀφήσω ἔτσι ἕνα λαὸ ἐνδοξότατο, που με γενναῖα ἀπόφα-ση ξηλόθρεψε τὴν Τροία, νὰ "ναὶ ὑπήκοος σε δύο γυναῖκες" (στ. 300/4).

Τὸ παράξενο της σκηνῆς, που ἀναφέραμε πρὶν, βρίσκεται στην ἀλληλεπίδραση των τριῶν συνομιλητῶν, που ἐνθαρρύνοντας ὁ ἕνας τὸν ἄλλον καταφέρνουν νὰ φτάσουνε στην ἀπόφαση για δράση: "ὅμως με τοῦ θεοῦ τὴν θέληση και με τὸ χεῖρ τὸ δικὸ μου θα πληρώσω τοῦ πατέρα τὴν ἀτίμωση· ὕστερα ἀς πᾶν νὰ χαθῶ" (στ. 435/9). Ὁλος ὁ διάλογος, νομίζω, μοναχά για νὰ καταδειξῆ τὴν ἀλληλεπίδραση των συνομιλητῶν δη-μιουργήθηκε. Τα ὑπόλοιπα, τὰ λεγόμενα, μας εἶναι γνωστά. Ἐἴτε ὁ μῦθος τὰ ἔχει περιαιώσει - ὁ μῦθος τὸν ὁποῖο ὁ Ἀισχύλος σεβάστηκε - εἴτε τῆδη τὰ ἔχουνε δηλώσει οἱ Ἡρώες και ὁ Χορὸς. Ὁμως, αὐτὴ ἡ σκηνὴ ἐπιτελεῖ ἕνα ἄλλο ἔργο: μεταβάλλει τὸν ευ-γενικὸ ἱκέτη Ορέστη και τὴν οαστιομένη ἀδελφὴ του και τὴν ομάδα των καταπιεσμένων

(1) G. Thomson / "Ἀισχύλος και Ἀθήνα", Β., σελ. 85.

(2) πρβλ.: P. Vidal-Naquet / "Μῦθος και τραγωδία στην ἀρχαία Ἑλλάδα", σελ. 204.

σκλάβων. Ξεκινάνε όλοι τους αβέβαιοι. Ξέρουν ό,τι πρέπει να γίνει, εκείνο που εύχονται ή ηθικά, θεία εντολή, θεωρούν υποχρέωσή τους. Δεν έχουν όμως πειραθεί για τη δικιά του ο καθένας αξία. Φοβούνται! Δεν έχουν μελετήσει το πώς, το πότε. Ανοργάνωτοι είναι. Απομονωμένοι και ανήμποροι. Μετά την επικοινωνία τους ο Ορέστης ξεκινάει το έργο της σφαγής. Ο καθένας τους έχει ένα ρόλο ενεργό, εκτελεί ένα μέρος του σχεδίου. Τώρα ξέρουμε, πιστεύουμε, τολμάμε: "αφού σκότωσαν με δόλο άνδρα τίμιο, με δόλο να πιασθούν στο ίδιο βρόχι και να χαθούν, όπως ο Λοξίας επρόσταξε" (στ. 556/8) ή "οταν πρέπει να μιλάτε έξυπνα" (στ. 582).

Αυτή την επιφύλαξη κρατήσαμε απέναντι στη βεβαίωση του G. Thomson. Ο μέλλον δράστης, ο Ορέστης ή όποιος άλλος (Ηλέκτρα, Χορός) —με όποιον τρόπο και αν πρόκειται να ενεργήσει, όταν πρωτοπαρουσιάζεται μπροστά μας δεν είναι σίγουρος. Γιγνεται, πάντως, σίγουρος, μετουσιώνεται στην πρόοδο του δράματος επηρεασμένος από τον διάλογό του με τα άλλα δρώντα πρόσωπα (ή τον Χορό). Ας παρακολουθήσουμε τον συλλογισμό του Freud σχετικά με το ζήτημα αυτό: "το πιο αξιοπερίεργο και παράλληλα το πιο σημαντικό φαινόμενο ενός μαζικού σχηματισμού είναι η ενίσχυση του συναισθηματισμού των ανθρώπων που τον απαρτίζουν... Τα μέλη της δοκιμάζουν την απολαυστική αίσθηση της αχαλίνωτης παράδοσης στα πάθη τους και της απορρόφησής τους από τη μάζα, χάνοντας κάθε αίσθηση των ατομικών τους ορίων... Δεν είναι ενομένως περίεργο το γεγονός ότι το άτομο κάνει ή επικροτεί σαν μέλος της μάζας πράγματα, που κάτω από τις συνηθισμένες συνθήκες της ζωής του θα απέρριπτε, και μπορούμε να ελπίζουμε ότι με τον τρόπο αυτό θα φωτίσουμε λίγο το σκοτάδι που καλύπτει την αινιγματική λέξη υποβολή".<sup>1</sup>

Ο Ν. Χουρμουζιάδης αναφερόμενος στον σκηνικό χώρο των "Χορηφών" θεωρεί πως το πρώτο μέρος του έργου, έως τον στίχο 584 διαδραματίζεται μπροστά στον τάφο του Αγαμέμνονα και, οπωσδήποτε, μακριά από το παλάτι.<sup>2</sup> Από τον στίχο 479 ο Ορέστης και η Ηλέκτρα αρχίζουν να απευθύνουν τον λόγο άμεσα προς τον νεκρό πατέρα τους. Αυτή η αλλαγή οδηγεί τον μεταφραστή του αρχαίου κειμένου να υποθέσει ότι ο Ορέστης και η Ηλέκτρα "ανεβαίνουν εις τον τύμβον".<sup>3</sup> Βασισμένοι σ' αυτές τις απόψεις, και ξέροντας την άμεση και διαρκή συνομιλία του Χορού με τους Ορέστη και Ηλέκτρα, καταλαβαίνουμε πως, από την εμφάνιση του Ορέστη (στ. 212) έως το σημείο αυτό (στ. 478), ο Χορός, ο Ορέστης και η Ηλέκτρα, βρίσκονται κοντά στον τάφο του βασιλιά, όλοι μαζί και συνομιλούν. Άλλωστε όλοι αυτοί οι στίχοι ορίζουν ένα Επιεισόδιο αδιάσπαστο, χωρίς την παρεμβολή Στασίμου.

Επομένως, ο Χορός και οι δύο Ηρώες, όσο επικοινωνούνε βρίσκονται στον ίδιο χώρο. Και όπως εκφράζουνε μία ιδεολογική συμφωνία και έναν τρόπο εκφοράς διαλογικό —κοινό σε όλους—, μοιάζουνε σχεδόν αζεχώριστοι. Αποτελούνε μία κοινωνική ομάδα! Τους συνδέει η έννοια της θεϊκής δικαιοσύνης και η πίεση της τυραννίας των άνομων εραστών. Ο P. V. Naquet ορίζει: "στο ένα άκρο, το δίκαιο καθιερώνει τη ντε φάκτο εξουσία και στηρίζεται στον καταναγκασμό, αποτελώντας, κατά κάποια έννοια, και την συνέχειά του. Στο άλλο άκρο, αναφέρεται στο θρησκευτικό στοιχείο —εισάγει και δεσμεύει ιερές δυνάμεις, δηλαδή την κοσμική τάξη, τη δικαιοσύνη του Διός. θέτει επίσης ηθικά προβλήματα σχετικά με τον βαθμό ευθύνης των προσώπων που ενεργούν. Από αυτή την άποψη, η θεϊκή δικαιοσύνη, που κάνει συχνά τα παιδιά να πληρώνουν για τα εγκλήματα του πατέρα τους, μπορεί, να φανεί τόσο σκοτεινή κι αυθαίρετη, όσο και η βία ενός τυράννου".<sup>4</sup>

Έτσι, η απόφαση των δύο Σεχωριστών ηρώων, που όμως μένουν αζεχώριστοι από το Χορό, και η σύμφωνη-κοινή απόφαση αυτού του Χορού βασίζονται σε δίκαια αιτήματα,

(1) S. Freud / "Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ", σελ. 21-22.

(2) πρβλ.: Ν. Χουρμουζιάδης / "Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 37-40.

(3) Αισχύλος / "Χορηφοί" / Μετάφραση - Σχόλια: Κ. Ελεσαπούλου, σελ. 45.

(4) P. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 43.

υποχρεώσεις. Στο θεϊκό επίπεδο ή στο ανθρώπινο-κοινωνικό, όσα έως τώρα αναφέραμε και όσα άλλα ομοειδή υπάρχουνε στο κείμενο, αποτελούνε στοιχεία θεμιτά, κοινής αποδοχής, και αποτέλεσμα κοινής όμοια -και σταδιακά αυξανόμενης- αποφασιστικότητας, δηλαδή Υποβολής.

Από τον στίχο 584, οπότε ξεκινά η δράση των Ηρώων (του Ορέστη και της Ηλέκτρας) που αποχωρούνε από την ορχήστρα, αυτονομείται ο Χορός που τραγουδάει ένα Στάσιμο (στ. 584-645). Ο Κύριος ήρωας, ο Ορέστης, ενεργεί αυτόνομα από τον στίχο 653. Από δω και μετά μεταμορφώνεται σε Ξεχωριστό -τυπικά και ουσιαστικά- άτομο. Ως τέτοιος σκοτώνει την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο. Και στις πράξεις του αυτές τον βοηθάει η Ηλέκτρα και ο Χορός, μόνο που τώρα μπροστά μας στέκουνε τρεις ξεχωρισμένες οντότητες που παίζουνε η κάθε μία τον συμφωνημένο ρόλο της για την εξυπηρέτηση του κοινού σκοπού.

Τι όμως προσφέρει αυτή η τραγωδία στο Κοινό; Ποιο βαθύτερο νόημα περιέχει; Γιατί ο ποιητής πραγματεύτηκε με αυτόν τον τρόπο τον μύθο; Οχι βέβαια για να υμνήσει τη μητροκτονία.<sup>2</sup> Χρειάστηκε μια ακόμα τραγωδία, τις "Ευμενίδες", ώστε να τελειώσει την τριλογία του, και παρ' όλο αυτό, ακόμα και τότε το πρόβλημα της μητροκτονίας απλώς το αντιπαρέρχεται, το αποδυναμώνει.

Ολόκληρη η τραγωδία "Χοιφόροι" στρέφεται γύρω από το φονικό του άνομου ζευγαριού, του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας. Το θεμιτό σ' αυτή την ιστορία εντοπίζεται στον αφανισμό της "δύσθεας γυνά" (στ. 46), τον αφανισμό των "χώρας τήν διπλήν τυραννίδα" (στ. 973). Εντοπίζεται στο "τούς κτανόντας άντικατθανεΐν" (στ. 143/4), στο ότι "τῶν δέ κρατούντων χέρες αὐχ ὄσαι" (στ. 377/8).

Αυτά τα αίτια κινούν τη Δίκη. Αίτια θεϊκά και κοινωνικά θεμιτά. Και ο δράστης Ορέστης, εκτελώντας τις επιταγές αυτές δεν υπέπεσε σε "'Υβριν". Αυτό είναι ό,τι τον διακρίνει από τους Ηρώες του "Αγαμέμνονα". Όσο ο Ορέστης συμπράττει με τον Χορό και την Ηλέκτρα, στην αρχή της τραγωδίας, δεν υποδηλώνεται ως Ξεχωριστό άτομο. Είναι η Συλλογική συνείδηση, η Συνείδηση της κοινωνικής ομάδας που ορίζει τότε. Ο Ορέστης ενεργεί και συμφωνεί μέσα στα πλαίσια αυτής της ομάδας, και όχι ως Ξεχωριστή συνείδηση. Μάλιστα, αμφιβάλουμε αν θα τόλμούσε ό,τι τόλμωσε χωρίς τον θεϊκό καταναγκασμό και την κοινωνική παρότρυνση. Ο Ορέστης δεν ήταν Ξεχωριστό άτομο. Έγινε! Δεν είχε τα φόντα να υποπέσει στην "'Υβριν", γιατί η Ατομική του συνείδηση ήτανε ανίσχυρη-φισιολογική για τα τότε θεμιτά όρια. Στο πρώτο αυτό κομμάτι της τραγωδίας "Χοιφόροι", ο Αισχύλος μας απεικόνισε τη γέννηση της Ατομικής συνείδησης, μέσα από τους περιορισμούς που οι θεϊκοί και οι Ανθρώπινοι νόμοι θεσπίζουνε. Η πραγματικότητα εξανάγκασε τον Ορέστη να πράξει τη φοβερή πράξη. Η ευνομία τον εξανάγκασε να παραμείνει αγνός.

Αν η τραγωδία τελείωνε εδώ, δε θα μπορούσαμε να δεχθούμε τη μεγαλωσύνη του Αισχύλου τόσο ανεπιφύλακτα. Επειδή όμως ο ποιητής πραγματικά ήτανε μεγάλος, το δράμα συνεχίστηκε. Ο Ορέστης εκτέλεσε τους φόνους. Για τον Αίγισθο δε νοιάζεται κανείς: "Αίγισθου γάρ οὐ λέγω μόνον· ἔχει γάρ αἰσχυντῆρος, ὡς νόμος, δίκην" (στ. 989/90). Με την Κλυταιμίστρα-μητέρα όμως, τα πράγματα πήρανε διαφορετικές διαστάσεις. Η υπέρβαση του θεϊκού και του Κοινωνικού Είναι, που κατ' εντολή τους ο Ορέστης πέτυχε να τα υπερβεί και να διαμορφώσει το Ατομικό του Είναι, αποδείχθηκε κατάρα. Ο μέσος πολίτης, ο απλός άνθρωπος Ορέστης, σαν τους γέρους του Χορού στον "Αγαμέμνονα" -(στ. 165/7), δεν άντεξε το βάρος της Συνείδησής του. Ήτανε πολύ ανθρώπινος για να ξεχωρίσει από τη μάζα. Καθόλου ηρωικός, πολύ νομοταγής ήτανε. Θα χρειαστεί μια ακόμη τραγωδία, οι "Ευμενίδες", και πολύ περισσότερο, θα απαιτηθεί η μετάπλαση του θεϊκού και κοινωνικού επιπέδου, ώστε το άτομο Ορέστης

(1) πρβλ. την άποψη του Bachofen (1861), που θεωρεί την "Ορέστεια" ως δραματική απεικόνιση της πύλης ανάμεσα στο μητρικό δίκαιο που υποχωρούσε και το πατρικό που αναπτυσσόταν.

να μάθει να συνυπάρχει με τις ευθύνες που οι πράξεις του Εγώ —έστω και αν είναι θεμιτές— επιφέρουν.

Σκοτώνοντας την Κλυταιμίστρα ο Ορέστης, σκοτώνοντας τη μητέρα του, έως την τελευταία στιγμή μένει αναποφάσιτος: "Πυλάδη, τί δράσω; Την μητέρα να σπλανάω;" (στ. 899); Συνειδητοποιεί το μέγεθος της επερχόμενης πράξης του, που την επέβαλαν άνθρωποι και θεοί, και κλονίζεται. Χάνει την αποφασιστικότητά του, ζητάει, αβέβαιος και φοβισμένος, τη συμβουλή του συνοδού του, όμοια όπως στην αρχή του δράματος έκανε η Ηλέκτρα με τον Χορό. Και μετά το φονικό, όταν παραπαίει: "με σέρνει νικημένο ο επαναστατημένος νους μου· ο φόβος είναι έτοιμος" (στ. 1023-5) επικαλείται: "ούκ άνευ δίκης" (στ. 1027) και "πυθόμαντιν Ασξίαν" (στ. 1030), για παρηγοριά και δικαιολόγηση.

Ο Ορέστης είναι ένας κατ' εζοχή Τραγικός ήρωας. Ο Αριστοτέλης πιστεύει πως: "ο οίκτος μας γεννιέται για κείνον που δεν αξίζει τη δυστυχία (ἀναξιοπαθεί), ο φόβος για τον όμοιό μας που δυστυχεί. Μας μένει, λοιπόν, ο ήρωας που βρίσκεται ανάμεσα σ' αυτές τις (ακραίες) περιπτώσεις".<sup>1</sup> Δεν πληρώνει την υπέρβασή του, αντίθετα υψίσταται τις συνέπειες της αδυναμίας του να αντέξει αυτή την υπέρβαση. Ταυτίζει το Εγώ του με την κοινωνική ομάδα, με τους ομοίους του. Σεγελιέται όμως όταν ελπίζει να υπερβεί αυτή την Ταύτιση και να ενοσρκώσει τις επιταγές του Ιδανικού-Εγώ του, να ταυτιστεί δηλαδή με το Υπέρ-Εγώ του,<sup>2</sup> τελικά με τις ίδιες τις θεϊκές και κοινωνικές εντολές. Το εξαιρετικά αδύναμο Εγώ του τώρα, είναι ανίκανο για ένα τέτοιο άλμα. "Εκείνο όπερ εφεξής κυριαρχεί εις το υπέρ-εγώ είναι ένα είδος καθαρής παιδείας του ενστικτού του θανάτου, το οποίον συχνάκις επιτυγχάνει να ωθή το εγώ προς τον θάνατον, όταν τούτο δεν έσχε την πρόνοιαν να καταφύγη προηγουμένως εις την μανίαν".<sup>3</sup> Ο Ορέστης φεύγοντας κινήγημένος από τις Ερινύες φωνάζει: "δεν είναι φρεναπάτη μου αυτό το βάσανο" (στ. 1053), "εσείς δε βλέπετε, μα εγώ τις βλέπω· δεν μένω πια εδώ" (στ. 1061/2).

Τώρα μπορούμε να ονομάσουμε τη διαφορετική αίσθηση που ο Ηρωας των "Χοιφύρων" προσφέρει, σε αντιπαράθεση με τους Ηρωες του "Αγαμέμνονα". Πρόκειται για το αποτέλεσμα που προκύπτει από τη σύγκρουση του Εγώ με το Υπέρ-Εγώ του κάθε Ηρωα. Όπου το Εγώ είναι ισχυρό αρκετά, ταυτίζεται σε ικανοποιητικό βαθμό με το Υπέρ-Εγώ· και ενεργεί έτσι το Άτομο φορέας αυτού του Εγώ, όχι απλά ως Σεχωριστό άτομο αποκομμένο από την κοινωνική ομάδα-Χορό, μα ως Σεχωριστό άτομο-αντίπαλο· έτσι, συγκρουόμενο με την ομάδα, και φυσικά, συγκρουόμενο με τις αξίες της μάζας, τον ιδεολογικό δηλαδή ηγέτη-αρχηγό της. Το Σεχωριστό αυτό άτομο υπερβαίνει έτσι τους πολιτιστικούς περιορισμούς, οπότε γίνεται: "απεριόριστα ευτυχισμένο, ένας τύραννος, ένας δικτάτορας, που έχει ιδιοποιηθεί όλα τα μέσα εξουσίας, και αυτός έχει κάθε λόγο να τηρούν οι άλλοι τουλάχιστον τη μία από τις πολιτιστικές εντολές: ου φονεύσεις".<sup>4</sup> Αυτή η υπέρβαση που το άτομο πετυχαίνει πάνω στους πολιτιστικούς περιορισμούς είναι η "Υβρις". Ο υβριστής, απέραντα ευτυχισμένος τύραννος θα ζούσε έτσι ανεξάρτητος και ευτυχισμένος αν δεν έφτανε η στιγμή της Δίκης, η στιγμή δηλαδή του δικού του φόνου. Ο νέος εκτελεστής είναι είτε το καινούργιο Σεχωριστό άτομο-υβριστής (ο γιός που φονεύει τον Πατέρα) ή ο στρατευμένος φορέας, το όργανο της ομάδας, ο ενοσρκωτής των πολιτιστικών αξιών. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση ανήκει ο Ορέστης. Αυτός ενεργεί παρασυρμένος από το Υπέρ-Εγώ του. Δεν είναι υβριστής, απλά όμως το αδύναμο Εγώ του βγαίνει συντριμμένο από τη σύγκρουση με το Υπέρ-Εγώ, που τώρα τον δυναστεύει τυραννικά. Έκφραση αυτής της δυναστευσης είναι η κρίση μανίας, οι Ερινύες.

(1) Αριστοτέλης / "Ποιητικόν", 1452b., 1453a.

(2) πρβλ.: S. Freud / "Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ", σελ. 74.

(3) S. Freud / "Το εγώ και το εκείνο", σελ. 67.

(4) S. Freud / "Η πολιτισμός πηγὴ δυστυχίας", σελ. 85.

## Β. "ΕΥΜΕΝΙΑΔΕΣ"

Στην τραγωδία αυτή, την τρίτη της τριλογίας, ο ποιητής δραματοποιεί, κύρια, τη δίκη του Ορέστη από το νεοσύστατο αθηναϊκό δικαστήριο (το λαϊκό), την αθώωσή του, και ακόμα, τη συμφιλίωση των παλιών θεών -Ερινυών- με τους νέους -Αθηνά-, που η αντιδικία τους στην υπόθεση του Ορέστη τις είχε φέρει σε σύγκρουση. Πέρα από αυτή τη συμφιλίωση, η "Πόλις" της Αθήνας βγήκε διπλά κερδισμένη, αφού εξασφάλισε και τη συμμαχία του Άργους.

Γύρω από τον μύθο του Ορέστη υπήρχε στην προ-αισχύλεια παράδοση πλούσιο υλικό, απ' όπου ο ποιητής επέλεξε δύο από τις παραλλαγές, την αττική και τη δελφική, τις οποίες συνέθεσε και δημιούργησε έτσι τη δική του εκδοχή.<sup>1</sup>

Εκείνο που προκαλεί εντύπωση τόσο στην αττική παραλλαγή του μύθου,<sup>2</sup> όσο και στη δραματοποίησή του από τον Αισχύλο, είναι η δικαστική διαδικασία, η συμμετοχή του Αρείου Πάγου στην αθώωση, κι όχι απλά στον καθαρισμό του Ορέστη. Οι Αθηναίοι, για λόγους που θα προσπαθήσουμε να ξεδιαλύνουμε, διεκδίκησαν την τιμή της νομικής-κοινωνικής διαδικασίας, μέσα από την οποία ο μητροκτόνος απεκατεστάθη, δηλαδή απεκατέστησε την ταραγμένη ισορροπία του, επανασυμφώνησε με τους θεούς και τους Ανθρώπινους νόμους. "Το εγχείρημα του Αισχύλου ήταν πολύ μεγαλεπίβολο ώστε να αποδεχτεί το κοινό αυτήν τη μεταβίβαση εξουσίας και να συγχωρέσει ψυχολογικά τη μητροκτονία (τη "ρήξη του φυσικού δεσμού που ενώνει με τη μητέρα, ρήξη αναγκαία, ρήξη φονική αλλά και ταυτόχρονα ρήξη που συμβάλλει στη συγκρότηση του υποκειμένου" -Α. Green). Αλλά ο ποιητής ήταν μεγαλοφυής και ψυχαναλυτής δίχως να το ξέρει. Όπως λέγαμε, το κοινό ήταν κοινωνικά και πολιτικά ώριμο να δεχτεί τη νέα τάξη πραγμάτων, αλλά το να συγχωρέσεις το έγκλημα του φόνου της μητέρας απ' το γιό, αυτό είναι πέρα από κάθε ωριμότητα, κοινωνική ή πολιτική, όπως προσπαθούν να μας εξηγήσουν ο Vernant και ο P. Mazon".<sup>3</sup>

Δεν αρκέστηκε ο Αισχύλος, όμοια με την αττική παράδοση του μύθου, στη διεκδίκηση της τιμής να αποτελέσει η Αθήνα τον τόπο της εξάγνισης του Ορέστη. Δεν καλύφθηκε από την περιστασιακή και συγκεκριμένη πράξη ιεροτελεστίας που ως αποτέλεσμα της θα είχε την αποδοχή, την άκριτη αποδοχή του μητροκτόνου μέσα στην ομάδα. Ο ποιητής έλεγξε το πρόβλημα βαθύτερα. Ο εξαγνισμένος Ορέστης, αποδεκτός πια από την κοινωνία του δεν έπαψε να είναι και να αισθάνεται ένοχος. Οι Ερινυές δεν τον εγκατέλειψαν. Οι Τελετές που από τα αρχαϊκά χρόνια λειτουργούσαν ώστε να αφορίσουνε το μίσμα του φόνου, στην περίπτωση του δεν ήτανε ικανές να τον ηρεμήσουνε. Το Υπέρ-Εγώ του συνέχιζε να τον δικάζει αμείλικτα. Η μόνη δυνατή λύση βασιζότανε στην πιθανότητα να ενισχυθεί το Εγώ του Ορέστη, να αντιμετωπίσει τον δικαστή του. Όμως, αυτό προϋποθέτει ψυχοσύνθεση Ξεχωριστού ατόμου. Ο Ορέστης ούτε υπήρξε, ούτε μετεβλήθη σε τέτοιο. Παρέμεινε Τραγικός ήρωας. Συνέχισε να κουβαλάει μαζί του το βάρος της φοβερής πράξης που εκτέλεσε συμφωνώντας, και παρασυρμένος από τη θεϊκή και κοινωνική εντολή, δηλαδή από τη Συλλογική συνείδηση. Επομένως, αφού ο ήρωας παρέμεινε Τραγικός και αρνιόταν να υπερβεί τα ατομικά του όρια, την Ατομική του συνείδηση, για να αντέξει το ασήκωτο βάρος θα μπορούσε ή να πεθάνει ή -μέσα από όποιες διαδικασίες κοινωνικές- το Υπέρ-Εγώ του που ενορκώνει αυτήν τη Συλλογική συνείδηση να επανπροσδιοριστεί, δηλαδή να μεταβληθεί, ακριβώς, η Συλλογική συνείδηση, ώστε να επιτρέψει στο Εγώ να επιβιώσει. Αυτή τη λύση, σύμφωνα με την αττική παραλλαγή του μύθου, υιοθέτησε και παρέστηκε ο Αισχύλος. Ως διαδικασία μάλιστα επέλεξε τη δικαστική, την οποία όχι μόνο στην

(1) προβλ.: Γ.Β. Κακριδής / "Ελληνική μυθολογία", 5ος, σελ. 186-191

(2) βλ.: Απολλόδωρος / "Επιτομή", 6, 25

(3) Ν. Νικολαΐδης / "Πρωτο-Οιδίπους και οιδιποδεισποιημένος Οιδίπους. Μια μετάλλαξη στο υπερ-εγώ, απ' αφορμή το "Οιδίπους χωρίς σύμπλεγμα" του J.P. Vernant" / "Ψυχανάλυση και ελληνική κουλτούρα", σελ. 204.

ουσία της όρισε, αλλά και στον τύπο της την απεικόνισε ως ακριβή δικαστική διαδικασία (πρβλ.: στ. 397-777).

Η τραγωδία "Ευμενίδες" αρχίζει στον ναό του Απόλλωνα, στους Δελφούς. Η προφήτις, η ιέρεια του θεού, ξεκινάει τις επικλήσεις της προσφωνώντας την "πρωτόμαντιν Γαίαν" (στ. 2), για να φτάσει με τη σειρά στον Απόλλωνα που έλαβε το μαντικό δώρο, "σαν γενέθλιο χάρισμα από την Φοίβη. Και αυτός το όνομά της έχει" (στ. 7-8). Ο H.D.F. Kitto σημειώνει πάνω στους στίχους αυτούς: "η παράδοση έλεγε ότι ο Απόλλων πήρε τους Δελφούς στην κατοχή του με τη βία. Σε τούτο το έργο ο Αισχύλος παραλείπει τη βία· όλα είναι τάξη και γαλήνη".<sup>1</sup> Πραγματικά, το πέρασμα από τις αρχαίες θεότητες στους ολύμπιους θεούς παρουσιάζεται ειρηνικό, ως μια απλή αλλαγή-διεύρυνση. Κατά τον ποιητή, οι θεοί συνέχισαν να συνυπάρχουν αρμονικά, δεχόμενοι ο καθένας για τον εαυτό του να παίζουν τον νέο τους ρόλο. Απαράβατη προϋπόθεση για τη διατήρηση αυτής της θεϊκής τάξης ήταν ο σεβασμός στον καταμερισμό αρμοδιοτήτων των θεών. Έτσι θεωρεί και έτσι δηλώνει ο Αισχύλος, και έτσι ζητάει να πιστέψει και το Κοινό του -εμείς. Αυτή όμως την εינוμία τάραξε ο Απόλλωνας: "αχ, του Δία γιέ, εσύ 'σαι ο κλέφτης και νέος εξευτέλισης εμάς, γριές θεές" (στ. 149-150), ξεγελώντας τις Ερινύες για χάρη του Ορέστη: "δεν θα σ' εγκαταλείψω. Ως το τέλος θα 'μαι κοντά σου φύλακας· αλλά και μακριά αν είμαι, δεν θα φανώ ήπιος στους εχθρούς σου" (στ. 64/6).

Ως εδώ η διαδοχή των γεγονότων, των λόγων και των πράξεων, ήτανε σύμφωνη με τη φυσική - τη θεϊκή τάξη. Οι Ερινύες, κατά την υποχρέωσή τους και πιστές στις αρμοδιότητές τους, εγέρθηκαν να κινητήσουν τον μητροκτόνο. Ο Απόλλωνας, ασκώντας τις δικές του δικαιοδοσίες ως εξαγνιστής,<sup>2</sup> δέχτηκε τον φονιά στον ναό του "και του επέτρεψα να καταφύγει στο ιερό τούτο" (στ. 205).

Ο Αισχύλος όμως αυτήν την τάξη αρνήθηκε. Δεν του αρκούσε για να λυτρώσει τον μητροκτόνο Ορέστη. Με την αιτιολογία: "δεν έχυσε αυτή το ίδιο της το αίμα" (στ. 212), οι Ερινύες, που στη δολοφονία του Αγαμέμνονα άφησαν πουχη την Κλυταιμίστρα, ενεργοποιήθηκαν τώρα: "τον άνδρ' εκείνον δε θα τον αφήσω ούτε στιγμή" (στ. 225), γιατί αυτό ακριβώς είναι το αξίωμά τους: "τους μητροκτόνους να ξεσπιτώνουμε" (στ. 210), και γιατί αυτήν την εκδίωξη απαιτεί απ' τις Ερινύες, "το όραμα της Κλυταιμίστρας τώρα" (στ. 116), η ντροπιασμένη μάνα που διαμαρτύρεται: "μέσα στους νεκρούς ντροπιασμένη τριγυρνά, ενώ την βρίζουν φόνισσα" (στ. 94 κ.ε.).

Ο ποιητής σκοπεύοντας να μεταθέσει τη διαφορά από το θεϊκό πεδίο στο ανθρώπινο χρησιμοποιεί δύο τεχνάσματα: 1) παρουσιάζει τους θεούς να ενεργούν όπως οι άνθρωποι πιστεύουνε -Συλλογική συνείδηση, 2) παρουσιάζει τους θεούς να ενεργούν όπως οι άνθρωποι θα ενεργούσαν -υπέρβαση. Ο Απόλλωνας, σκοπεύοντας στην κάλυψη του Ορέστη, και επιδιώκοντας να περιφρουρήσει την αλήθεια των χρησμών του -που είναι Διόθεν χρησμοί (στ. 713/4)- υπερβαίνει τις δικαιοδοσίες του και εξαπατά τις παλιές θεές της εκδίωξης. Ο Απόλλωνας έτσι υποπίπτει σε "Υβριν"! Σ' αυτήν την "Υβριν" συμπτύττει και η Αθηνά. Οι Ερινύες το δηλώνουνε: "αχ, σεις νεώτεροι θεοί, παλιούς νόμους καταπατάτε, και μου τους πήρατε μέσα απ' τα χέρια" (στ. 778-9). Ο Αισχύλος πέτυχε με τον τρόπο που διαχειρίστηκε τον μύθο του Ορέστη να διασαλέψει τη θεϊκή τάξη, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στο πιστεύειν-Συλλογική συνείδηση των πολιτών. Και όλ' αυτά, μόνο και μόνο για να θεσπίσει ένα νέο (όπως δηλώνει) θεσμό, και για να φέρει σύμμαχο το Άργος στην Αθήνα. Η θεά Αθηνά το ορίζει καθαρά: "ακούσατε της Αθήνας πολίτες, που πρώτη φορά κρίνετε για φόνος, τον θεσμό που ιδρύω, θα είναι στο εξής για πάντα αυτό το βουλευτήριο των δικαστών στη χώρα του Αιγέως" (στ. 681/4). Όμοια καθαρά δηλώνει και ο Ορέστης μετά την

(1) H.D.F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 116.

(2) πρβλ.: Ν. Παπαχατζής / "Η θρησκεία κατά την αρχαϊκή εποχή" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 66.

αθώωσή του: "και τώρα φεύγω για το σπίτι μου, αφού ορκισθώ όρκο αιώνιο στη χώρα αυτή και στα λαά σου" (στ. 762 κ.ε.).

Έτσι κάπως θα τελειώνει αυτή η τριλογία, αν ο ποιητής δεν ήτανε υποχρεωμένος να συμβιβάσει τους αντίδικους θεούς, να αποκαταστήσει τη διασαλευμένη τάξη, να βεβαιώσει τους συμπολίτες του πως δεν κινδύνευαν πια να πληρώσουν τις συνέπειες της "Υβρεως" των νέων θεών, ότι οι απειλές των Ερινυών δεν θα πραγματοποιηθούν, ότι αντιστραφήκανε, γίνανε ευχές.

Γιατί, όμως, όλ' αυτά;

Αν λάβουμε υπόψην τη διπλή ψήφο της θεάς Αθηνάς, "ψήφον δ' Ὀρέστη τήνδ' ἐγὼ προσθήσομαι" (στ. 735) και "νικᾷ δ' Ὀρέστης κἄν ἰσόψηφος κριθῆ" (στ. 741), και αν υπολογίσουμε το αποτέλεσμα της δίκης, "ἴσον γάρ ἐστι τάρϊθμημα τῶν πάλων" (στ. 753), εύκολα συμπεραίνουμε πως οι ανθρωπῖνοι δικαστές στην πλειοψηφία τους ψήφισαν υπέρ των Ερινυών, αποφάσισαν την καταδίκη του Ορέστη.<sup>1</sup> Ακόμα ας αναλογισθούμε την αιτιολόγηση που η Αθηνά έδωσε στην ψήφο της: "μητέρα δεν με γέννησε, και μ' ὄλη μου την ψυχή επαινῶ σ' ὅλα τον άνδρα και εἶμαι απολύτως με το μέρος του πατέρα" (στ. 736/40). Μήπως, όμως, και η μαρτυρία του Απόλλωνα δεν βασίζεται στο επιχείρημα: "το παιδί δεν το γεννά αυτή που λέγεται μητέρα του· αυτή τρέφει μόνο το σπέρμα που κυοφορεῖ· γεννά ο άνδρας κι αυτή σαν ξένη φυλάει το φυτό, αν ο θεός τ' ἀφήσει ζωντανό" (στ. 658-661). Πάνω στη θεϊκή αυτή άποψη, ο G. Thomson σημειώνει: "το επιχείρημα τούτο δεν είναι αυτοσχεδιασμός· είναι η πυθαγόρεια θεωρία της πατρότητας". Και συνεχίζει ερμηνεύοντας την αθωωτική ψήφο της Αθηνάς: "η Αθηνά υποστηρίζει τη στάση του Απόλλωνα, και βάζει έτσι τη θεμελιώδη αρχή στο Αττικό κληρονομικό δικαιο, που σ' αυτό όχι μόνο καθορίζεται περιορισμένα η ελευθερία της γυναίκας προς όφελος του άντρα αλλά, και σχετικά με τη μεταβίβαση της περιουσίας, η μητέρα δεν αναγνωριζόταν διόλου ανάμεσα στους συγγενείς".<sup>2</sup> Έτσι όμως, η Αθηνά δεν θα όριζε μόνο ένα νέο θεσμό, αλλά και ένα δίκαιο. Σχετικά τώρα με το θεσμό, ο G. Thomson πιστεύει: "ίσαμε τώρα ο ανθρωποκτόνος τιμωριόταν συνοπτικά. Από δω και μπρος θα δικάζεται σε δικαστήριο αποτελούμενο από συνανθρώπους του... Είναι εξαιρετικά σημαντικό πως ο Αισχύλος καθώρισε με τους όρους αυτούς τη στάση του απέναντι στο δικαστήριο, λίγους μονάχα μήνες ύστερα από την αφαίρεση όλων των ειδικών του λειτουργιών εξόν από τη δικαιοδοσία του στις περιπτώσεις ανθρωποκτονίας".<sup>3</sup> Κατά συνέπεια, η Αθηνά καθαγιαίνει την αφαίρεση των εξουσιών του Αρείου Πάγου, θεοπίζοντας μεταφορικά το θεσμό και εγκαινιάζει τη λειτουργία του, με τη νέα αυτή μορφή του, δικάζοντας η ίδια και ενάντια στην πλειοψηφία των δικαστών, όχι μία ανθρωποκτονία· μία μητροκτονία.

Άς επανέλθουμε στον Αισχύλο. Η Αθηνά, προκειμένου να ευμενίσει τις Ερινύες, προβάλλει δύο επιχειρήματα: 1) "οὐ γάρ νενίκησθ', ἀλλ' ἰσόψηφος δίκη ἐξήλαθ' ἄληθῶς, οὐκ ἀτιμία σέθεν" (στ. 795/6), και 2) "εγὼ υπόσχομαι, αναγνωρίζοντας το δικαιο σας, πως θα ἔχετε ναούς και ἄδυστα σεμνά στη γη μου και τιμημένες από τους πολίτες μου θα κάθεστε στους λαμπροστολισμένους θρόνους των βωμῶν σας" (στ. 804/7). Με το πρώτο επιχείρημα υπερασπίζεται ό,τι η ίδια έχει πει: "η υπόθεση αυτή κρίνεται πολύ μεγάλη, ώστε να την δικάσουν άνθρωποι, ούτε κι εγὼ έχω δικαιομα να ξεδιαλύνω δίκες φονικές, που έγιναν από εκδίκηση" (στ. 470/2). Χαρακτηρίζει δηλαδή μέγιστη πράξη, δύσκολη, την εκδίκηση - από θεούς ή ανθρώπους - της ανθρωποκτονίας που έγινε γι' αντεκδίκηση. Και το ισόψηφο αποτέλεσμα αποδείχνει αυτή ακριβώς τη δυσκολία. Περισσότερο ακόμη, η ίδια όρισε το αποτέλεσμα με τη διπλή ψήφο της, αφού οι πολίτες-δικαστές, το Κοινό τελικά, οι θεατές, για μια ακόμα φορά βρίσκονται κοντύτερα στον Χορό, που εδώ είναι οι Ερινύες, και πείθονται για

(1) πρβλ.: P. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 35, σημ.: 3.

(2) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθῆνα", Β., σελ. 109-110.

(3) όπως (2), σελ. 105, 107.



το δίκιο τους. Όμως, το ίδιο αυτό Κοινό ή οι πολίτες-δικαστές, πριν λίγο αποτελούσαν τον Χορό τον συμμετοχο στην πράξη του Ορέστη. Στις "Χοιφώρες" οι "φάνον δικαστάς ὄρκίους" (στ. 490) ενεργά συμπράττουν στο έγκλημα. Η κοινή τους στάση, η Συλλογική τους συνείδηση προτρέπει, στηρίζει και βοηθάει τον Ορέστη. Στις "Ευμενίδες", όπως ο Ηρώας κρίνεται, κρίνονται και οι πολίτες-δικαστές, επομένως, η Συλλογική συνείδηση. Και όπως ο Ορέστης έντρομος αποζητάει σωτηρία στη θεία επέμβαση, έτσι και ο έντρομος δικαστής, χωρίς πίστη στη δύναμή του, την "ἐκδίκαις φρεσίν" (στ. 409), αυτοκαταδικάζεται, καταδικάζοντας τον ενσάρκωτή της Συλλογικής του συνείδησης, και μόνο στη θεία παρεμβολή της Αθηνάς προσβλέπει τη σωτηρία.

Η Αθηνά, ψηφίζοντας -και θεσπίζοντας όργανο δικαστικό και δίκαιο νέο-, υπερβαίνει τις εξουσίες της. Βέβαια, οι Ερινύες έχουνε δηλώσει τον σεβασμό τους στο πρόσωπό της: "σέβουσαί γ' ἄξιαν ἐπαξίως" (στ. 435). Τη σέβονται όμως μέσα στα επιτρεπτά όριά της. Όταν τα υπερβαίνει, ο σεβασμός τους χάνεται. Διαμαρτύρονται: "ἐπαθον, ἰω, μεγάλα τοί κόραι δυστυχεῖς Νυκτός ἀτιμοπενθεῖς" (στ. 821/3), και απειλούν: "γένωμαι δυσόστα πολίταις" (στ. 820). Έχουνε δίκιο! Είναι σύμφωνες με τη Συλλογική συνείδηση, αλλά και με τη δικαστική απόφαση των πολιτών-δικαστών. Στην Αθηνά, τη νέα θεά, και στον Απόλλωνα πέφτει η ευθύνη. Δική τους είναι η Υπέρβαση, η "Υβρις" απέναντι στην παλιά τάξη. Η Αθηνά το ξέρει αυτό, για τον λόγο τούτο και διαπραγματεύεται έτσι μαζί τους, γι' αυτό και προσπαθεί να τις εξαγοράσει. Βιάζεται να αποκαταστήσει μία νέα τάξη στη θέση της παλιάς, που η ίδια αυθαίρετα ετάραξε. Αυτή τη νέα τάξη, τη νέα κοινωνική πραγματικότητα στηρίζει: 1) πάνω στη λαϊκή συμμετοχή, 2) πάνω στη μεταβολή, την αποκατάσταση των παλιών θεών μέσα στις νέες πραγματικότητες. Συμφιλίωσε δηλαδή τον λαό της και τις παλιές θεές. Όμως, ποτέ δεν φάνηκε ως τώρα εναντίωση ανάμεσα στις Ερινύες και τον λαό. Απειλή μόνο διαγράφηκε, κι αυτή με ευθύνη της Αθηνάς. Η συμφιλίωση αυτή τότε που ορίζεται;

Η Αθηνά στην ουσία αφαιρεί τις εξουσίες των Ερινυών και τις αποδίδει στον λαό. Αυτή είναι η νέα τάξη, γι' αυτό θύμωσαν οι Ερινύες: "Νύχτα με στέρησαν θεοὶ πανούργοι ἀπ' τις ἀρχαῖες μου τιμές" (στ. 845/6). Δεν είμαστε τίποτα πια, φωνάζουνε.

Αν οι Ερινύες κράταγαν και ασκούσαν τις αρχαίες τους τιμές, ο Ορέστης θα καταδικαζότανε. Ο Αισχύλος όμως έγραψε το "Ευμενίδες" (και προφανώς ολόκληρη την "Ορέστεια"), για να αθωώσει ο λαός της Αθήνας τον Ηρώα που εκτέλεσε τις εντολές του. Όπως ο Ορέστης, έτσι και οι πολίτες, μη μπορώντας να υπερβούνε τη Συλλογική τους συνείδηση, υποχωρήσανε στην εκδίκηση του Υπέρ-Εγώ, στη μανία των Ερινυών. Ένας λαός που δικάζει και καταδικάζει τον Εαυτό του δεν έχει μέλλον. Παραμένει έρμαιο σε "αἱματηρὰς θηγάνας, σπλάχνων βλάβας νέων, αἰοίνοις ἐμμανεῖς θυμῶμασιν, μήτ' ἐκζέουσ' ὡς καρδίαν ἀλεκτόρων ἐν τοῖς ἐμοῖς ἀστοῖσιν ἰδρύσης Ἄρη ἐμφύλιον τε καί πρὸς ἀλλήλους θρασύν· θυραῖος ἔστω πόλεμος, οὐ μόλις παρών ἐν ᾧ τίς ἐστι δεινός εὐκλείας ἔρως· ἐνοικίου δ' ὄρνιθος οὐ λέγω μάχην" (στ. 858-866). Δηλαδή: "αιματηρά ζιζάνια, που αφανίζουν τρυφερές ψυχές κι' αμέθυστες τις φέρνουν σε θυμού μανία, μήτε να φλογίσης σαν πετεινών των πολιτών μου την καρδιά και βάλης μεταξύ τους εμφύλιο πόλεμο αμείλικτο. Εξω να πολεμούν από τη χώρα τους και τέτοιος πόλεμος εύκολα βρίσκεται για όποιο έχει δυνατό τον έρωτα της δόξας". Στην περίπτωση αυτή ο λαός κινδύνευε να αλωθεί από "ἐν πόλει στάσιν" (στ. 977), κινδυνεύει "πιοῦσα κόνις μέλαν αἷμα πολιτῶν" (στ. 980), κινδυνεύει ακόμα από "ἀντιφόνους ἄτας" (στ. 982).

Αυτά τα δεινά αφόρισε η θεά για χάρη της "Πόλεως" της και των πολιτών. Διεύρυνε τις αρμοδιότητες του λαού, όχι μειώνοντας τις εξουσίες του Αρείου Πάγου-πράγμα που ήδη είχε συμβεί τέσσερα χρόνια πριν από την παράσταση της τριλογίας, όπως προηγούμενα έχουμε αναφέρει. Διεύρυνε τη λαϊκή συμμετοχή η Αθηνά, προλαβαίνοντας, λες, τον Περικλή και τις επερχόμενες μεταρρυθμίσεις του.

Τα νέα αυτά θεσπίσματα η Αθηνά τα προόρισε να προσφέρουμε στην "Πόλιν": "νίκης μή κακῆς" (στ. 903), "καρπὸ ἀπὸ τῆ γῆ καὶ τὰ βοσκήματα" (στ. 907), "σωτηρία γιὰ τοὺς πολῖτες" (στ. 909), "τιμὴ στους θεοὺς γιὰ τὸ ἀνέλπιστό τους δῶρο" (στ. 947/8), "στὶς κόρες νὰ βρίσκουν τὸ ταῖρι τους" (στ. 960). *Ευτυχῶς, ὅλα πῆγαν καλά, χάρη στὸν "Ζεὺς Ἀγοραῖος"* (στ. 974).

*Σχετικὰ δε με τὸ νέο δίκαιο:* "Πάγος τ' Ἄρειος -ἐν δέ τῷ σέβας ἀστῶν φόβος τε συγγενῆς τό μή ἀδικεῖν σχήσει τό τ' ἡμᾶρ καὶ κατ' εὐφρόνην ὁμῶς, αὐτῶν πολιτῶν μή ἴπικαινούντων νόμους" (στ. 690/3) δηλαδή, "πάγος Ἄρειος σ' αὐτὸν βράχο ὁ τὸν σεβασμὸς καὶ ὁ ἀδελφὸς του ὁ φόβος θὰ συγκρατοῦν ἀπὸ τὴν ἀδικία μέρα καὶ νύχτα, ἀν καὶ αὐτοὶ οἱ ἴδιοι οἱ πολῖτες δὲν καταργοῦν τοὺς παλιούς νόμους". Μετὰ ἀπὸ αὐτὴ τὴν παραπομπή, ἀμφιβάλλουμε πόσο νέο υπῆρξε τὸ δίκαιο (βλ. καὶ στίχους: 694 κ.ε.).

*Τελειώνουμε με τὴν τιμὴ στὸν πατέρα, τὸν υποβιβασμὸ τῆς μητρικῆς ἐξουσίας:* "τεύξη παρ' ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων" (στ. 856), ὅπου ἡ θεὰ ἀναφέρει στὶς *Εὐμενίδες* τὰ κέρδη που θὰ ἔχουνε. *Ἀκόμη:* "θησηδος ἐξίκοιτ' ἄν, εὐκλεῆς λόχος παίδων, γυναικῶν καὶ στόλος πρεσβυτίδων" (στ. 1026/7), ὅπου ἡ Αθηνά κλείνει τὴν *τριλογία* καλώντας τὸ κομμάτι τοῦ λαοῦ τῆς, τὸ γυναικεῖο, τὸ ἀπόλεμο, νὰ τιμῆσει τὶς μεταλλαγμένες παλιές θεότητες.

## ΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ - ΠΡΑΞΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΗΣ ΟΡΕΣΤΕΙΑΣ

### A. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Εφτασε η ώρα, μετά τις μακρότατες αναλύσεις στο Περιεχόμενο της τριλογίας, να προσδιορίσουμε την υπάρχουσα Κοινωνική συνείδηση, πάνω στην οποία ο ποιητής με το έργο του ενήργησε, ώστε να την ευαισθητοποιήσει (ή και να τη μεταβάλλει) προς την κατεύθυνση που πίστευε σκόπιμη. Πρόκειται, μάλλον, για μία ενσυνείδητη προσπάθεια, η οποία αξίωνε να διδάξει στο Κοινό -στους Αθηναίους πολίτες- τις σύγχρονες ανάγκες, όπως και τον καινούργιο -τον επίκαιρο- τρόπο σύμφωνα με τον οποίο άρμοζε να σκέπτονται και να αντιδρούν, ώστε να εναρμονίζονται με τις επιταγές (και τις επιλογές) της δημοκρατικής τους εξουσίας. Ας μην ξεχνάμε εδώ ότι αυτή η εξουσία, που το 458 π.Χ. εκφραζόταν από τον Περικλή, είχε τη δυνατότητα να ελέγχει τους Δραματικούς αγώνες τόσο κατά το τυπικό, όσο και κατά το ουσιαστικό τους μέρος. Βέβαια, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε τις ήδη διαμορφωμένες πίστεις και τις κρατούσες πρακτικές, αλλά, όπως υποστηρίξαμε και προηγουμένα, πάνω στα δεδομένα αυτά στηριζόταν η εκάστοτε εξουσία, για να τα μεταβάλλει όμως, να τα προσαρμόσει στη δική της πολιτική-ιδεολογική θέση, να τα χρησιμοποιήσει τελικά, ώστε να την υπηρετήσουν στην επιτυχία του στόχου της.

Αναφέραμε ήδη, τέλος του κεφαλαίου, τα λόγια του φύλακα του "Αγαμέμνονα" και την απάντηση της Κλυταιμίστρας: "πάντως εγώ για όσους τα μάθουν θα μιλήσω, σ' όσους δεν μάθουν κάνω πως δεν ξέρω", διαλαλεί ο φύλακας στους στίχους 38/9, και, αργότερα, (στ. 1402), η βασίλισσα επαναλαμβάνει: "μιλώ σ' ανθρώπους που τα ξέρουν". Ξέρουν τι; Ο,τι έγινε, ό,τι θα γίνει, εκείνο που ο ποιητής -η τριλογία- εκφράζει. Ποιοι μαθαίνουν; Και στις δύο περιπτώσεις συνομιλητής των Ηρώων είναι ο Χορός. Αυτός διδάσκεται, ο Χορός, οι θεατές δηλαδή, τα μη-Ξεχωριστά άτομα, οι Αθηναίοι πολίτες. Τι, όμως, διδάσκονται;

Οι περισσότεροι μελετητές θεωρήσανε ότι ο ποιητής εντόπισε την προβληματική της "Ορέστειας" στη μετάβαση του δικαίου από μητριαρχικό σε πατριαρχικό. Μάλιστα ο Bachofen, "αρχικά νομικός, που ασχολήθηκε ερασιτεχνικά με την αρχαιολογία και την κλασική φιλολογία, σχεδιάζει, μετά από πολλές έρευνες στους τάφους των αρχαίων, μια θεωρία που είχε, ως το 1900, απέραντη απήχηση και στη μαρξιστική κοινωνιολογία, και ύστερα στον κύκλο των θεωρητικών συμβολιστών, και ως πρόσφατα στην εθνολογία και στην κοινωνική ψυχολογία. Στο έργο του "Το μητρικό δίκαιο", που επέφερε μια σιωπηλή επανάσταση στην ερμηνεία του Οιδίποδα, αποκαλύπτει μητριαρχικούς θεσμούς πριν από την κλασική περίοδο της ελληνικής αρχαιότητας... Μέσα στο μυθολογικό υλικό που προσφέρουν οι τραγωδίες, η κύρια τεκμηρίωση για τη θεωρία της διαδοχής των πολιτισμών κατά τον Bachofen βρίσκεται στην "Ορέστεια" του Αισχύλου, και συγκεκριμένα στη δίκη του Ορέστη στον Άρειο Πάγο. Το ερώτημα εκεί τίθεται καθαρά: ποιο είναι το μεγαλύτερο έγκλημα, η μητροκτονία ή η πατροκτονία; Η έκβαση της δίκης δείχνει ότι η πατριαρχία εκείνη τη στιγμή έχει πλέον σταθεροποιηθεί."<sup>1</sup>

Νομίζω λανθασμένη την άποψη πως η "Ορέστεια" ασχολείται με το ζήτημα της μεταβολής του δικαίου, τουλάχιστον σε ό,τι αναφέρεται στη μεταπήδησή του από τη μητριαρχία στην πατριαρχία, και πιστεύω τα αισχύλεια επιχειρήματα για τεχνητά

(1) R. Πούχγκερ / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 293-294.

(μάλιστα αδόκιμα),<sup>2</sup> εάν συγκαλυμμένα αναπτύσσουν την πυθαγόρεια θεωρία γύρω από την πατρική υπεροχή στον γονικό δεσμό με το παιδί.<sup>3</sup> Πρόκειται για κηρύγματα που δεν απασχολούν (πια) τη σκέψη των Αθηναίων. Και τα χρησιμοποίησε (ίσως) ο Αισχύλος για να διαλευκάνει-αντιδικήσει την άρνηση του Κοινού, των πολιτών-δικαστών των "Ευμενίδων", να αθώσουν τον Ορέστη,<sup>4</sup> κάτι που η Αθηνά, χρησιμοποιώντας τη δυνατότητα της διπλής της ψήφου έκανε. Δεν είχε άλλη επιλογή ο ποιητής, πολύ περισσότερο γιατί, με την ευκαιρία της απαλλαγής του μητροκτόνου, η προστάτιδα θεά θέσπισε δίκαιο και δικαστικό θεσμό νέο για την "Πόλιν" της (δικαστήριο του Αρείου Πάγου με τους πολίτες-δικαστές που, αρνούμενοι την αυτοδικία, θα έκριναν για τα εγκλήματα αίματος). "Οι κριτικοί εκείνοι που ξαφνιάζονται από μια απόφαση τόσο αταίριαστη με τις ιδέες μας για την απονομή του δικαίου ξεχνούν πως, τον καιρό που γίνηκε το έγκλημα δεν υπήρχαν νόμοι, αλλά μονάχα θεϊκές κυρώσεις διάφορες και ασυμβίβαστες, και η απόφαση της Αθηνάς στήνει έναν κανόνα ακριβώς στο σημείο που βρισκόταν σε σύγκρουση. Όσα γίνηκαν στο περασμένο γίνηκαν αλλά το μέλλον θα είναι διαφορετικό. Μια περίπτωση σαν του Ορέστη δε μπορεί να ξαναγεννηθεί, γιατί από δω και μπρος ο κακούργος θα δικάζεται από δικαστήριο. Η κυριαρχία του νόμου άρχισε. Ενώ παρακολουθούσαμε τις περιπέτειες του Ορέστη, στην πραγματικότητα βλέπαμε την ανάπτυξη του δικαίου στα διαδοχικά στάδια της κοινωνικής εξέλιξης. Το αμάρτημα της ανθρωποκτονίας, θεωρούμενο αρχικά σαν αδίκημα που γι' αυτό οι συγγενείς του θύματος έπρεπε να ζητήσουν ικανοποίηση, και κατ' ακολουθία σε μιάσμα που έπρεπε να εξαγνιστεί σύμφωνα με τις διαταγές του ιερατείου, είναι τώρα έγκλημα που πρέπει να υποβληθεί στην κρίση νόμιμα εξουσιοδοτημένης από το λαό επιτροπής. Η σύγκρουση ανάμεσα στο φυλετικό έθιμο και το αριστοκρατικό προνόμιο λύθηκε στη δημοκρατία".<sup>5</sup> Ας σημειώσουμε εδώ ότι η Αθηνά όχι μονάχα καθιέρωσε τον θεσμό του Αρείου Πάγου, αλλά περισσότερο, δίδαξε στους πολίτες της την τεχνική και την τυπολογία της δικαστικής διαδικασίας.

Πάνω σε ποιά δεδομένα όμως βασίζονται οι υποθέσεις για τη μετάβαση, για τα σπέρματα του μητριαρχικού δικαίου που περιαίωζονται στην "Ορέστεια"; Ποια τελικά ήταν η θέση της γυναίκας το 458 π.Χ. στην Αθηνά, ώστε να δικαιολογούνται αυτές οι απόψεις; Ο Θουκυδίδης (II 34-46) παρουσιάζει τον "Επιτάφιο" λόγο του Περικλή "να λέγεται την ημέρα της επίσημης ταφής των πρώτων νεκρών του πολέμου (χειμώνα του 431 π.Χ.). Όμως, αυτός έχει χωρίς αμφιβολία γραφή μετά το 404 π.Χ. Η σύνθεσή του είναι έργο του ιστορικού, που μένει όμως πιστός στο πνεύμα του πολιτικού, που είχε χαρίσει στην πατρίδα του τόση ακμή και δόξα".<sup>6</sup> Τελειώνοντας ο "Επιτάφιος" αναφέρει τα εξής σημαντικά για το θέμα που μελετάμε: "κι' αν ακόμα πρέπει να πω και για των γυναικών κάτι την αρετή, όσες θ' απομείνουν τώρα χήρες, φτάνει μια σύντομη παραινέση, για να δείξω ό,τι χρειάζεται να μη φανείτε κατώτερες από τη γυναίκια φύση σας, μεγάλη σε σας η δόξα, το ίδιο και σε όποια τ' όνομά της θ' ακουστεί όσο γίνεται πιο λίγο μέσα στους άντρες, είτε για καλό είτε για κακό".<sup>6</sup>

Είναι εμφανές ότι η Συλλογική συνείδηση, κι αν δεν είχε ακόμα αποκρυσταλλώσει αυτή τη θέση για τη γυναίκα το 458 π.Χ., έτεινε να τη διαμορφώσει, ώστε το 404 π.Χ. (τουλάχιστον) να έχει αποκρυσταλλωθεί. Και σε κάθε περίπτωση, ο Αισχύλος αυτή τη θέση προπαγάνδιζε -εκτός και αν ήτανε έξω από την εποχή του, και οι τραγωδίες του συμπτωματικά και ανεπίκαιρα διδάχθηκαν, παρά την αντίθεσή τους με

(1) πρβλ.: σχόλια στίχου 651 κ.ε. / Κ. Ελεσπούλου / "Ορέστεια" Αισχύλου (μτφρ.).

(2) πρβλ.: G. Thomson / "Αισχύλος και Αθηνά", Β., σελ. 109.

(3) Οι δικαστές του Αρείου Πάγου φαίνεται να είχαν καταδικάσει τον Ορέστη, αφού η Αθηνά (στ. 735) δηλώνει ότι ψηφίζει υπέρ της αθώωσής του, και το αποτέλεσμα που προκύπτει από την καταμέτρηση (στ. 753) είναι ισοψηφία.

(4) όπως (2), σελ. 111-112.

(5) I. Κακριδής / "Θουκυδίδης" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 443.

(6) Περικλής / "Επιτάφιος", 45.

τις κοινωνικές-πολιτικές (διαμορφωμένες ή διαμορφούμενες) πίστεις της εποχής.

Πιθανότατα, όπως μας βεβαιώνει ο Π. Λεκατσάς, κάποτε, στο παρελθόν: "οι Πη-νελόπες, οι Κλυταιμίστρες, οι Ελένες, είναι, σε μυθικές ηρωίδες, γυναίκες του προελληνικού κόσμου, γεννημένες και μεγαλωμένες στη μητριαρχική μέσα τάξη. Τα νόμιμα του κόσμου τους δίνουν σ' αυτές το δικαίωμα να βλέπουνε τους άντρες τους από ψηλά, τους βασιλιάδες αλλοφώτιστα άστρα. Όταν τον άντρά τους τον βαρεθούν, τον αλλάζουν· όταν τις παραβαρύνει, τον σκοτώνουν".<sup>1</sup> Όμως, αυτή η παρωχημένη ε-ποχή ανήκει στο παρελθόν, στον Μύθο. Τον καιρό της δημοκρατικής ανάτασης της Α-θήνας οι θεομοί και οι αντίληψεις γύρω από τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας είναι εντελώς διαφορετικοί. Όταν ο Αισχύλος δίδαξε την "Ορέστεια" αναφέρεται στην ίδια πραγματικότητα, την οποία μελετώντας ο Αριστοτέλης συμπεραίνει: "είπαμε προηγου-μένως πως τρία είναι τα είδη της οικιακής διακυβέρνησης: η δεσποτική, για την ο-ποία έχουμε μιλήσει πιο πάνω, η πατρική και η συζυγική. Ο αρχηγός της οικογένει-ας ασκεί την εξουσία του στη γυναίκα και στα παιδιά του σε να είναι ελεύθεροι άνθρωποι όχι όμως με όμοιο τρόπο. Στη γυναίκα ασκεί εξουσία πολιτικού, στα παι-διά εξουσία βασιλιά. Γιατί το αρσενικό είναι από τη φύση του πιο κατάλληλο να εξουσιάζει παρά τα θηλυκό, εκτός αν συμβαίνει κάτι αντίθετο με τη φύση, όπως κι ο ώριμος λόγω ηλικίας κι ο τέλειος από τη φύση του εξουσιάζει το νεότερο και λι-γότερο ώριμο".<sup>2</sup> Πάνω σ' αυτό γνωρίζουμε ότι: "οπισσδήποτε, ακόμα και οι γυναίκες-πολίτες της Αθήνας δεν είχαν (τη συγκεκριμένη εποχή) πολιτικά δικαιώματα".<sup>3</sup>

Οι μεταβολές αυτές που επιτελέστηκαν στον θεσμό της οικογένειας -όπως προη-γούμενα μας τον περιέγραψε ο Π. Λεκατσάς- έχουν ευρύτερη κοινωνική σημασία. Ο F. Engels γράφει: "η μονογαμική οικογένεια γεννιέται από τη ζευγαρωτή οικογέ-νεια, κατά το πέρασμα από το μεσαίο στο ανώτερο στάδιο της βαρβαρότητας. Η ορι-στική νίκη είναι ένα από τα γνωρίσματα του πολιτισμού που αρχίζει. Βασίζεται στην κυριαρχία του άντρα, με ρητό σκοπό τη γέννηση παιδιών που η πατρότητά τους να είναι αδιαφιλονίκητη, και η πατρότητα αυτή απαιτείται, γιατί αυτά τα παιδιά θα γίνουν μια μέρα οι άμεσοι κληρονόμοι της πατρικής περιουσίας, διακρίνεται από το ζευγαρωτό γάμο με την πιο μεγαλύτερη σταθερότητα του γαμήλιου δεσμού, που τώ-ρα πια δεν λύνονται με αμοιβαία συναίνεση. Τώρα, κατά κανόνα, μόνο ο άντρας μπο-ρεί να τον λύσει και να διώξει τη γυναίκα του. Και σήμερα ακόμα το έθιμο τουλά-χιστο του εξασφαλίζει το δικαίωμα της συζυγικής απιστίας και το εξασκεί όλο και περισσότερο, όσο προχωρεί η κοινωνική εξέλιξη. Αν θυμηθεί η γυναίκα την παλιά σεξουαλική συνήθεια και θελήσει να την ξαναζωντανέψει, τιμωρείται τόσο αυστηρά ό-σο ποτέ άλλοτε. Την καινούργια οικογενειακή μορφή τη συναντούμε με όλη την αυ-στηρότητά της στους Ελληνες... Με την πατριαρχική οικογένεια, και ακόμα περισσό-τερο με τη μονογαμική ξεχωριστή οικογένεια, άλλαξαν τα πράγματα. Η διοίκηση του νοικοκυριού έχασε το δημόσιο χαρακτήρα της. Επαψε να ενδιαφέρει την κοινωνία. Ε-γινε ιδιωτική υπηρεσία".<sup>4</sup> Στο σημείο αυτό, ας ξαναφέρουμε στο μυαλό μας: 1) το "πιστή ζύνευνος, ναυτίλων δέ σελημάτων (ισοτριβής" ("Αγαμέμνων", στ. 1442/3), που η Κλυταιμίστρα αποδίδει στην (ερωμένη) του άντρα της, στην Κασσάνδρα, ώστε να δικαιολογήσει τους δύο φόνους. 2) Το παράπονο των δύο αδελφιών ("Χοιφόροι", στ. 254: "ἄμφω φυγὴν ἔχοντε τήν αὐτὴν δόμων"), που απώλεσαν την πατρική κληρονομιά. 3) Τα λόγια του φύλακα όταν προλογίζει τον "Αγαμέμνονα" (στ. 18/9) και δηλώνει: "κλαίω τότε" οίκου τούδε συμφορὰν στένων οὐχ ὡς τά πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου", ότι δηλαδή η απουσία του αφέντη αρσενικού είναι δυσαναπλήρωτη. 4) Την κατηγορία που ο Χορός απευθύνει στον Αίγιοθο ("Αγαμέμνων", στ. 1626: "ἐκ μάχης μένων οί-καυρός εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνας"), για την ατίμηση του Αγαμέμνονα.

(1) Π. Λεκατσάς / "Η μητριαρχία", σελ. 45.

(2) Αριστοτέλης / "Πολιτικά", 2α., 1259b.

(3) L. Hardwick / "Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Αθήνας", σελ. 47.

(4) F. Engels / "Η καταγωγή της οικογένειας", σελ. 173, 186.

φαίνεται λοιπόν, πως η υπεροχή του άντρα ως συζύγου ή πατέρα ή πολιτικού ατόμου, στη Συνείδηση του Κοινού της "Ορέστειας" ήτανε δεδομένη. Ο ποιητής, μάλλον, χρησιμοποίησε στοιχεία της προγενέστερης κατάστασης, όχι για να εντυπώσει το πέρασμα από το ένα δίκαιο στο άλλο, αλλά για να τονίσει την "ασεβή" υπέρβαση της Κλυταιμίστρας, η οποία, πια, δεν είχε κανένα έρεισμα να συμπεριφέρεται όπως, τυχόν, της επιτρεπόταν στα παλιά μητριαρχικά χρόνια.

Θα προχωρήσουμε τώρα στη μητροκτονία του Ορέστη, μια και άλλο πράγμα είναι να θεωρείς τη γυναίκα υπό τον άντρα και άλλο να σκοτώνεις τη μητέρα σου. Δεν ταλμάμε να υποθέσουμε, ούτε και ο Αισχύλος μας παρέχει την παραμικρή νύξη, πως η Συλλογική συνείδηση των Αθηναίων πολιτών δέχτηκε αβίαστα αυτή την έκβαση στην πρόοδο της τριλογίας. Άλλωστε, ας υπολογίσουμε ότι για την περιγραφή των υπερβάσεων που οι Ηρώες τόλμησαν ο ποιητής χρειάστηκε την πρώτη μόνο τραγωδία, αντίθετα με τον φόνο της Κλυταιμίστρας, όπου η απόφασή του, η εκτέλεση και το ξεπέρασμα των συνεπειών (αντιδράσεων) απαίτησε, όντας το αποκλειστικό θέμα, δύο τραγωδίες. Και περισσότερο, το ξεπέρασμα αυτό έγινε αφού επενέβη η θεά προστάτιδα της "Πόλεως", και κάτω από συνθήκες κι επιχειρήματα όχι τόσο ξεκάθαρα, σε κάθε περίπτωση συγκυριακά. Όλα αυτά είναι κατανοητά: "σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία, τρεις είναι οι ενστικτώδεις επιθυμίες που συνθέτουν, σε κάθε νεογέννητο άνθρωπο, τον πυρήνα άρνησης του πολιτισμού: η αιμομιξία, ο κανιβαλισμός και ο φόνος... Πολλά είναι τα κείμενα που, υπακούοντας σε μια παράδοξη αρχή ανατροπής των παραδοσιακών αντιλήψεων και της κατεστημένης τάξης πραγμάτων, μαρτυρούν μια εντελώς αρνητική απεικόνιση των γονέων, αποδίδοντας τους κανιβαλικές ή εγκληματικές προθέσεις εις βάρος των ίδιων των παιδιών τους... Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι ο μύθος και η ηρωική εποποιία δεν ανήκουν στη λαϊκή παράδοση αλλά εκφράζουν τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς και την κοσμοαντίληψη μιας άρχουσας αριστοκρατικής τάξης".<sup>1</sup>

Εκείνο στο οποίο πρέπει να επιμείνουμε είναι, όπως γράψαμε και πιο πάνω, η εμφανής καταδικαστική απόφαση του δικαστηρίου των πολιτών. Από μόνο του αυτό το γεγονός μας πείθει πως η Συλλογική συνείδηση ήτανε ενάντια στη μητροκτονία, και μάλιστα το Κοινό σύρθηκε να υπερβεί τη θέση του τόσο από τα αδόκιμα επιχειρήματα της Αθηνάς, όσο και από τα ωφελήματα που θα επέφερε αυτή η υπέρβαση, η αθώωση του Ορέστη. Δηλαδή, με άλλα λόγια, εξαγοράστηκε το Κοινό, όμοια με τις Ερινύες. Τιμητής αυτής της συναλλαγής στάθηκε η θεά φτιάχνοντας όχι καινούργιο δίκαιο, τουλάχιστον όχι διαρκές, αλλά καινούργιο δικαστήριο. Ο G. Thomson αναρωτιέται: "θα είταν πολύ πιο εύλογο για το δραματουργό να την παρουσιάσει (την Αθηνά) να λέει πως θα ψηφίσει υπέρ του Ορέστη από οίχτο ή ανθρωπισμό, γιατί αυτό είταν ένα από τα πατροπαράδοτα χαρίσματά της", και αιτιολογεί: "είναι εξαιρετικά σημαντικό το γεγονός πως ο Αισχύλος καθόρισε με τους όρους αυτούς τη στάση του απέναντι στο δικαστήριο λίγους μονάχα μήνες ύστερα από την αφαίρεση όλων των ειδικών του λειτουργιών εξόν από τη δικαιοδοσία του στις περιπτώσεις ανθρωποκτονίας -μεταρρύθμιση που γέννησε την πιο μεγάλη αντίδραση ανάμεσα στους συντηρητικούς, τόσο μεγάλη ώστε ο εισηγητής της μεταρρύθμισης, ο Εφιάλτης, δολοφονήθηκε λίγο καιρό έπειτα από την εφαρμογή της... Υστερα από την ανατροπή της τυραννίας, η τιμωρία του εγκλήματος της ανθρωποκτονίας πέρασε στα χέρια του λαού μαζί με το αξίωμα του άρχοντα, απ' όπου στρατεύονταν τα μέλη του δικαστηρίου του Αρείου Πάγου. Αλλά το συνήθιο του καθαρμού διατηρήθηκε, και οι εξηγηταί που τον τελούσαν εξακολουθούσαν να παίρνονται από τις τάξεις των Ευπατριδών... Στην ιστορική πραγματικότητα, το δικαστήριο του Αρείου Πάγου, που ο Αισχύλος παρουσίασε πως συστάθηκε από την Αθηνά στην αρχή της Δημοκρατίας, είταν πανάρχαιος θεσμός που χρονολογείται από τον καιρό της πρωτόγονης Αττικής μοναρχίας... Το γεγονός πως ο δραματουργός είχεν επηρεαστεί από την παράδοση αυτή φαίνεται στην περιγραφή των

(1) Ν. Ξακαλάκη / "Το απαγορευμένο στους δεσμούς συγγένειας", σελ. 25/6, 12.

γυναικών και των παιδιών που παίρνουν μέρος στην πομπή στο τέλος της τριλογίας και που χαρακτηρίζονται σαν τ' άνθος όλης της χώρας του θησέα".<sup>1</sup>

Είναι φανερό ότι ο Ορέστης αγωνίστηκε (εξαναγκάστηκε) να υπερβεί την Ατομική του συνείδηση και να φτάσει στην εκτέλεση του φόνου. Αναφέραμε προηγούμενα τον τρόπο που αλληλοεπιδρώντας ο ένας πάνω στον άλλο, Χορός και Ξεχωριστά άτομα αποφάσισαν και δικαίωσαν την πράξη του μητροκτόνου. Τώρα, με την αθωωτική δικαστική κρίση, συμβαίνει ο Χορός -οι πολίτες δικαστές ή θεατές- να ανυψωθούνε στο επίπεδο όπου ώθησαν τον Ορέστη να φτάσει. Τελικά, όπως η φονική πράξη δεν ήτανε ατομική, όμοια και οι συνέπειες που επέφερε έπρεπε να αντιμετωπισθούν από κοινού, από τη Συλλογική συνείδηση. Σύμφωνα με το σκεπτικό αυτό, η συμβολή του Κοινού στον φόνο είναι καταλυτική, χωρίς την επίδρασή του ο φόνος δεν θα επιτελείτο, η Ατομική του Ορέστη συνείδηση θα παρέμενε στα ίδια με τη Συλλογική του Χορού επίπεδα, αδύναμη δηλαδή να τιμωρήσει τους "δύσθεους", να αναλάβει την ευθύνη μίας (δημοκρατικής) διακυβέρνησης. Ακόμα, οι "δύσθεοι" αυτοί ήταν τύραννοι, ήταν εγκληματίες-βασιλοκτόνοι, ήταν "άνομοι εραστής", είχαν αδικήσει έναν όμοιό τους, αφαιρώντας του τα κληρονομικά δίκαια -τον Ορέστη, ο οποίος τυπικά μόνο αποτελεί Ξεχωριστό άτομο, ενώ ουσιαστικά φέρεται ως μέλος της μάζας του Χορού. Και μάλιστα, όλα αυτά συνέβησαν έχοντας την επικύρωση της (δεσμευτικής) θεϊκής θέλησης. Τι άλλο απέμενε ώστε, επιτέλους, οι πολίτες της δημοκρατικής Αθήνας να ενεργοποιηθούνε και να αυτοδιαχειριστούν τα κοινά; Ποια άλλη καταλληλότερη ευκαιρία θα είχαν; Με ποιον, περισσότερο έντονο τρόπο θα καταλάβαιναν τη μεταλλαγή όχι του δικαίου, αλλά της ευθύνης τους στην αντιμετώπιση των πολιτικών (και πολιτειακών) ζητημάτων, που η νέα τάξη πραγμάτων και οι μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη επέβαλαν;

Βέβαια, η μητροκτονία αποτελεί βαρύτατο αδίκημα! Η ίδια η Αθηνά μοιάζει τραγική όταν προσπαθεί να επιχειρηματολογήσει υπέρ του Ορέστη. Τόσο όμως το καλύτερο. Αυτή η συγκυρία που ο μύθος διαμόρφωσε δεν είναι συνθησιμένη· είναι οριακή! Ποτέ ξανά δεν θα επανακύψει. Μα κι αν τύχει, ο "Αττικός λεώς" (στ. 681) καλά θα γνωρίζει, μετά τη σημερινή εμπειρία, που "πρώτας δίκας κρίνοντες αίματος χυτού" (στ. 682), πώς να την αντιμετωπίσει, με γνώμονα "τῷ σέβας αὐτῶν φόβος τε συγγενῆς τό μή ἄδικεῖν" (στ. 690/1). Αλλιώς, τώρα πια, μετά την κατάληξη της τριλογίας και τον ευμενισμό των Ερινυών, μετά την αποδοχή της αθωωτικής απόφασης και τη συμμαχία με το Άργος, οι κίνδυνοι για να πέσουν στη χώρα αιματηρά ζιζάνια, που αφανίζουν τριφυρές ψυχές κι αμέθυστες τις φέρνουν σε θυμού μανία (στ. 859-860) είναι ανύπαρκτοι. Τώρα η Δημοκρατική "πόλις" θα ανθίσει και ο καρπός από τη γη και από τα κοπάδια δεν θα πάψει να πλουτίζει τους αστούς (στ. 908/9).

## **Β. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ "ΟΡΕΣΤΕΙΑΣ"**

Θα ζητήσουμε στο μέρος αυτό να συνδέσουμε τα στοιχεία που δεχτήκαμε ότι αποτελούσαν τη Συλλογική συνείδηση των Αθηναίων πολιτών με αυτά που η τριλογία διδάξε στο Κοινό της, το 458 π.Χ.

Χαρακτήρισαμε, ήδη από την ανάλυση του Περιεχομένου του "Αγαμέμνονα", την πρώτη αυτή τραγωδία της "Ορέστειας" ως πόνημα κατά της υπέρβασης. Είναι ο λόγος του ποιητή και οι ορισμοί, θείοι ή ανθρώπινοι, που αξιώνουνε την καταστροφή του ατόμου, όταν αποφασίζει να ξεπεράσει τον κοινωνικά αποδεκτό (ή και επιβαλλόμενο) ρόλο του, το ρόλο που έχει εγγραφεί στη Συλλογική συνείδηση.

Παρακολουθήσαμε ως τώρα, με βάση την αιτιολογία της υπέρβασης, τη φυσική εξόντωση των "υβριστών" Ξεχωριστών ατόμων, και ακόμα, την ψυχική φθορά, τον παρ' ολίγο θάνατο του Ορέστη. Κανείς, και για κανένα λόγο, δεν επιτρέπεται να ξεπερνά το ρόλο του. Αυτό αποτελεί κανόνα, θεμέλιο της τάξης, του Δία εντολή.

(1) G. Thomson / "Άισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 111, 107, 114/5.

Η γυναίκα είναι, και πρέπει να συμπεριφέρεται όπως ο "Επιτάφιος" περιγράφει, και όχι σαν την Κλυταιμίστρα. Οι τύραννοι, αρχαίος φόβος -απωθημένο- των δημοκρατών πολιτών της Αθήνας, όντας ενάντιοι στη λαϊκή αποδοχή, έπρεπε να πληρώσουν με τη ζωή τους το ατόπημα της αυθαίρετης εξουσίας τους. Οι νικητές πολέμαρχοι υποχρεούνται να σεβονται τα Ιερά των νικημένων, και όχι -σαν άλλος Ξέρξης- να τα καταστρέφουν. Οι θεοί στέκονται πάνω απ' όλους, και η ασέβεια στις επιθυμίες τους ή τις τιμές που χαίρονται σημαίνει αμάρτημα θανατηφόρο.

Τις βασικές αυτές αρχές, και όσα άλλα περιστρέφονται γύρω από τις πατροπαράδοτες αξίες, οι Αθηναίοι πολίτες γνώριζαν καλά. Άλλωστε ο ίδιος ο Αισχύλος είχε την ευκαιρία να τις ξανατονώσει στις παλαιότερες από την "Ορέστεια" τραγωδίες (τριλογίες) του.

Εκείνο που πιστεύω ότι διαφορίζει τη δραματουργική παρουσίαση του ποιητή το 458 π.Χ. είναι η μετατόπιση του κέντρου βάρους του ενδιαφέροντός του από τα ξεχωριστά άτομα στον λαό. Χωρίς να παραβεί τις αδιασάλυτες αρχές -κοινωνικές, πολιτικές ή ηθικές- της Αθήνας, μετακινεί την οπτική του και προβάλλει τον ανώνυμο πολίτη -της μάζας το κάθε μέλος δηλαδή- ως τον κυρίαρχο αποδέκτη των νοημάτων διδαγμάτων) του. Αυτό είναι επαναστατικό!

Ο Ξέρξης έκανε και έπαθε, συγκρούστηκε με την Τραγική του μοίρα, συνετρίβη επειδή ασέβησε. Οι γέροι Πέρσες του συμπαραστάθηκαν, έκλαιψαν μαζί του, μετάνιωσαν και μάθανε. Ήταν όμως μια σχέση μονοσήμαντη. Πουθενά δεν διαγράφηκε κάποια σύγκρουση. Κανείς δεν τόλμησε να επιδείξει το θάρρος ενός αντίλογου. Ο θεός θύμωσε, οι άνθρωποι πλήρωσαν· όλοι μαζί, βασιλιάδες και λαός. Κι αν δεν συμμετείχαν ισόποσα στην ευθύνη, τι ενοχλεί; Ο Χορός και ο Ξεχωριστός ήρωας συμπλεύσανε, με θαυμαστή αρμονία μερίσανε τις επιπτώσεις από την "Υβριν" του Ατόμου-βασιλιά που ηγείτο ως σύμβολο μεγαλοπρέπειας και αυθεντίας στη μάζα των πολιτών.

Αρχίζοντας την ανάγνωση της "Ορέστειας", δεν απαιτείται κόπος για να καταλάβουμε από την πρώτη στιγμή, από τις αντιδράσεις του φύλακα, πως όσα οι "Πέρσες" ανέχθηκαν, εδώ προκαλούν εναντίωση, πως ο φύλακας -άτυπο μέλος του Χορού<sup>1</sup> έχει γνώμη, φέρει συνείδηση Ατομική, αντιτιθέμενη στις επιταγές του Ξεχωριστού ήρωα, αλλά και πως, πιστός στο ρόλο του, δεσμεύει αυτή του τη Συνείδηση και συμβιβάζεται. Φυσικά, είναι νωρίς ακόμα, δεν έχουμε παρά ενδείξεις για την ασέβεια της Κλυταιμίστρας, ο Χορός-λαός πρέπει να υποταχθεί. Πάντως ξέρει, υπάρχει μέσα από τις δικές του αξίες, τις οποίες στην πρόοδο του δράματος, όταν θα διαμορφωθούν οι κατάλληλες συνθήκες, όταν θα πεισθεί για την "Υβριν" των ηγεμόνων, θα τις εκφράσει. Σχολιάζοντας τα λόγια και τον χαρακτήρα του φύλακα, ο H.D.F. Kitto τον εννοεί ταυτόσημα με μας. Γράφει σχετικά: "ο άνθρωπος που του έπεσε το σοβαρό καθήκον να ανοίγει την "Ορέστεια", δεν είναι παρά ένας κοινός στρατιώτης, αλλά ο Αισχύλος τον δίνει ζωντανό· δεν είναι απλό όργανο όπως ο κατάσκοπος των "Επτά". Είναι ο πρώτος από τους ελάχιστους χαρακτήρες που έρχεται στη ζωή".<sup>2</sup>

Η εντυπωσιακή αυτή αλλαγή στη συμπεριφορά της μάζας, σύμφωνα πιστεύω με την κοινωνική πραγματικότητα και τις πολιτικές μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη, διαπερνά ολόκληρη την τριλογία. Μάλιστα, δεν παρουσιάζεται ως στείρα καταγραφή της υπάρχουσας ή θεωρούμενης από τον ποιητή πραγματικής κατάστασης, αλλά δυναμικά ενεργεί, ώστε να διδάξει στην κυριολεξία, να αναλύσει τους μηχανισμούς που τη διέπουν, να κερδίσει τους θεατές. Φαίνεται σα να βρισκόμαστε στα όρια της μετάβασης από την παλιά συμπεριφορά των Περσών στην καινούργια των Αργείων γερόντων, στους οποίους ο βασιλιάς αναγνωρίζει το δικαίωμα της δημοκρατίας: "τά δ' ἄλλα πρὸς πόλιν τε καὶ θεοῦς κοινούς ἀγῶνας θέντες ἐν πανηγύρει βουλευσόμεσθα" ("Αγαμέμνων", στ. 844/6). Και μοιάζει ως η Κοινωνική συνείδηση αυτών των πολιτών, μην έχοντας αφομοιώσει εντελώς την καινούργια πραγματικότητα, προς την οποία όμως έτεινε να

(1) πρβλ.: H.D. Blume / "Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο", σελ. 93.

(2) H.D.F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 38.



συντονιστεί, να χρειάζοταν τον Ποιητικό λόγο για να εδραιωθεί. Έναν Λόγο που ο Αισχύλος άξια προσέφερε, και μάλιστα αντιπαραθέτοντας την προϋπάρχουσα διάσταση της Συλλογικής συνείδησης με την καινούργια, ώστε να υποστηρίξει το Κοινό του να μετέλθει το παρελθόν, να ανταποκριθεί στις σύγχρονες ανάγκες και απαιτήσεις.

Με τις υποθέσεις αυτές, και μόνο, μπορούμε να εξηγήσουμε την εκπαίδευση που ο Ορέστης υπέστη για να ξαναγίνει –μετά την εξορία του– πολίτης υπεύθυνος. Μόνο έτσι είναι δυνατό να δεχτούμε την εναγώνια αναζήτηση του Χορού-μάζας, για να επανασυνταχθεί κάτω από τον νέο ηγέτη, ο οποίος μάλιστα αποδεικνύεται να είναι οι δημοκρατικοί-συμμετοχικοί θεομοί και του Δία η διαταγή. Μόνο αυτή η αιτία είναι ικανή, πέρα από τη συμμαχία του Άργους και τα ωφελήματα που οι Ερινύες θα αποκόμιζαν, να μετατρέψει τις πανάρχαιες θεές της εκδίκησης σε Ευμενίδες, ιδιαίτερα τη στιγμή που παριστάνοντας τον Χορό ήτανε πιο κοντά στους θεατές, με περισσότερο δικαιωμένες –και δικαστικά κατοχυρωμένες– απαιτήσεις από τον Ξεχωριστό ήρωα Αθηνά.

Αυτό πιστεύω είναι το βαθύτερο νόημα της "Ορέστειας", και έτσι λειτουργήσει, ως διαμορφωτής (ή επιταχυντής της διαμορφούμενης) Συλλογικής συνείδησης.

Μιλήσαμε πιο πάνω (τέλος βου κεφαλαίου) για τον "Δία αγοραίο" και για τη συνεχή αναφορά σε αγώνες, με τη μορφή είτε "κυνήγι - θυσία" ή "λόγος". Ας επαναλάβουμε την άποψη του P.V. Naquet, ότι δηλαδή: "το κυνήγι είναι μια έκφραση του περάσματος από τη φύση στον πολιτισμό, (και ότι) η λειτουργία του κυνηγιού είναι συμπληρωματική και ταυτόχρονα αντιθετική στη λειτουργία της θυσίας. Καθορίζει, θα λέγαμε συνοπτικά, τις σχέσεις του ανθρώπου με την άγρια φύση".<sup>1</sup> Στην προέκταση αυτής της διαπίστωσης θα υπολογίσουμε τον άλλον αγώνα, αυτόν του λόγου. Το κυνήγι καθορίζει τις σχέσεις του ανθρώπου με την άγρια φύση, ο λόγος, και μάλιστα η επιχειρηματολογία και ο διάλογος, καθορίζει τις σχέσεις του ανθρώπου με τον συνάνθρωπό του, τον συν-κοινωνό του.

Θα επιστρατεύσουμε και πάλι τη μνήμη μας για να επαναλάβουμε μία άλλη διαπίστωση, την οποία έκανε ο G. Thomson<sup>2</sup> και την οποία αναφέραμε στο τέλος του 3ου κεφαλαίου: "πιο πολύ σημαντικό είναι το πλατύτερο πρόβλημα, του γιατί όλες οι παραστάσεις, τόσο οι διθυραμβικές όσο και οι δραματικές στο ιερό τούτο πανηγύρι, είχαν χαρακτήρα αγώνα".

Νομίζω, ήδη, από το 3ο κεφάλαιο εκθέσαμε την άποψή μας σχετικά με το ζήτημα αυτό. Μία άποψη στην οποία θα επιμείνουμε, μια και δεν συντρέχει κανένας (νέος) λόγος για να την ανατρέψουμε. Είχαμε γράψει τότε πως όντας πολιτική πράξη οι αγώνες οι Δραματικοί στην αρχαία Ελλάδα, είχανε, ακριβώς γι' αυτό, τη μορφή ενός αγώνα.

Μελετώντας την "Ορέστεια", έρχεται ο ίδιος ο Αισχύλειος λόγος να επιβεβαιώσει την ορθότητα της υπόθεσής μας. Η πρόφαση είναι ιδανική. Έχουμε να κάνουμε με διπλό αγώνα. Στο ένα σκέλος του υπάρχει η ουσία, την οποία μόλις πιο πάνω υποστηρίξαμε, ότι δηλαδή η παλιά Κοινωνική συνείδηση, η κατεστημένη, ανταγωνίζεται τη νέα που προβάλλει. Στο άλλο σκέλος βρίσκεται ο τύπος –με τη μορφή αγώνα και αυτός– και μάλιστα, ως δικαστικός αγώνας (τουλάχιστον στην κύρια ή τη μεγαλύτερη διαμοιβή του). Πέτυχε με τον τρόπο αυτό ο ποιητής να σημασιοδοτήσει τη συμβολή του λόγου στην εκπολιτιστική διαδρομή του ανθρώπου (κυνήγι - φύση, λόγος - Κοινωνία), και ταυτόχρονα να διδάξει τους σύγχρονους του για τις δυνητικές χρήσεις αυτού του "Κοινωνικού προϊόντος".<sup>3</sup> Τους αποκάλυψε τον δόλιο λόγο, τον πολιτικό, και ανάμα τον δικονομικό λόγο, όπως και τη δικαστική διαδικασία.

(1) F. Vidal-Naquet / "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα", σελ. 183-212.

(2) G. Thomson / "Αισχύλος και Αθήνα", Β., σελ. 47.

(3) πρβλ.: διάκριση F. de Saussure / Δ.Γ. Τσαούσης / "Χρηστικό λεξικό κοινωνιολογίας", λήμμα: "λόγος".

### Γ. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως η βράβευση, και μάλιστα με τα "πρωτεία", της "Ορέστειας" αποδεικνύει την υποδοχή που το Κοινό της τής επεφύλαξε. Αυτή όμως η υπόθεση θα μας έβρισκε ανακόλουθους προς την καχυποψία που πολλές φορές έως τώρα έχουμε εκφράσει: πόσο, δηλαδή, και η ίδια η αναγνώριση των έργων δεν εξαρτάτο από λόγους καθαρά πολιτικούς. Σ' ένα χώρο, και κατά τον χρόνο, όπου η πολιτική σκέψη και πράξη άρχει, είναι, νομίζω, αναφαίρετο δικαίωμά μας να είμαστε επιφυλακτικοί απέναντι σε όποιες, πολιτικές μάλιστα καθαρά, επιλογές.

Σχετικά με την τριλογία, το βέβαιο είναι πως παρουσίασε ένα επίκαιρο και σημαντικό κοινωνικό-πολιτικό πρόβλημα. Με την αιτιολογία αυτή και μόνο, και αδιάφορα από τη βράβευση, θα υποθέσουμε πως το Κοινό -Αθηναίοι πολίτες- ενδιαφέρθηκαν και συμμετείχαν στη συγκεκριμένη σχέση.

Η εξήγηση είναι απλή και πολλές φορές διαφάνηκε σε όσα ως τώρα αναφέραμε: ακολουθώντας τις μεταρρυθμίσεις των κοινωνικών δομών που επιτελέστηκαν τον καιρό εκείνο, ο Αισχύλος απύθηνε τον λόγο του προς τους νεοεισερχόμενους στις ενεργές πολιτικές διαδικασίες ζευγίτες -η παραχώρηση του δικαιώματος της εκλογής για την αρχή των Εννέα Αρχόντων έγινε το 457 π.Χ.,<sup>1</sup> και τους συμβούλεψε πως να χειρίζονται τις δικαιοδοσίες τους, ώστε να υπηρετήσουν την "Πόλιν" και να μην χαρακτηριστούν "Άτιμοι" και χάσουν, έτσι, τα πολιτικά τους δικαιώματα. Τον καιρό εκείνο "η Εκκλησία του δήμου ήταν το σώμα που στα πλαίσια της νέας δημοκρατίας έγινε κυρίαρχο, έχοντας σπουδαιότερες δικαιοδοσίες. Στην Εκκλησία έπαιρναν μέρος όλοι οι Αθηναίοι που είχαν πλήρη δικαιώματα, ήταν δηλαδή και οι δύο γονείς τους πολίτες Αθηναίοι- από το 451 π.Χ. εφαρμόσθηκε αυτός ο όρος με ειδικό νόμο του Περικλέους. Αποκλείονταν από τη συνέλευση του δήμου όσοι είχαν κηρυχθεί άτιμοι",<sup>2</sup> Ακόμα, τους δίδαξε ο ποιητής πώς να ενεργούν (αλλά και πώς να διαμορφώνουν ήθος) ως δικαστές, αφού: "η βάση της νέας δημοκρατίας ήταν ο έλεγχος κάθε πολίτη από το σύνολο των πολιτών, όπως και του συνόλου από τον οποιοδήποτε πολίτη. Ήταν τόσο μεγάλη η ανάγκη, με τις ελευθερίες που χορηγούσε το πολίτευμα, να ελέγχονται οι πάντες, ώστε η δικαστική εξουσία όχι μόνο μεταβιβάσθηκε αποκλειστικά στον δήμο, αλλά αυξήθηκαν και οι συνεδριάσεις των δικαστηρίων. Επειδή οι άρχοντες έχασαν τις ουσιαστικές δικαστικές εξουσίες τους, που πέρασαν στην αρμοδιότητα της Ηλιαίας, χρειάσθηκε να ρυθμισθή κατάλληλα η λειτουργία της, για να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του πολιτεύματος... Η απόδοση δικαιοσύνης από τον δήμο ενώχλησε τόσο πολύ τους ολιγαρχικούς, ώστε δυσφήμισαν με κάθε τρόπο το γεγονός αυτό υπογραμμίζοντας -όχι σωστά- ότι τη δικαιοσύνη στην Αθήνα απένεμαν οι θύτες",<sup>3</sup>

Με τα δεδομένα αυτά, και με όσα ως τώρα υποστηρίξαμε, είμαστε υποχρεωμένοι να υποθέσουμε πως ο Αισχύλος με την "Ορέστεια" αντιπολιτεύτηκε τα συμφέροντα των ολιγαρχικών, στήριξε τις επιλογές του Περικλή. Με τον τρόπο όμως αυτό προσανατόλισε το έργο του να υπηρετήσει, ιδεολογικά και πρακτικά -διδάσκοντας-, τις κατώτερες τάξεις των πολιτών. Ίσως, οι αντιδρώντες ολιγαρχικοί να στράφηκαν και κατά του θεάτρου, και έτσι, ίσως πάντα, ο Περικλής να αποφάσισε πως οι Δραματικοί αγώνες θα στήριζονταν στο εξής από τις φτωχότερες τάξεις των πολιτών. Αν συνέβη αυτό, έχουμε μία εύστοχο εξήγηση για τη θέσπιση της "Μισθοφορίας", η οποία στόχο είχε: "να γίνη πραγματικότητας η μεταρρύθμιση του Εφιάλτου, και να έχη τη δυνατότητα ο κάθε πολίτης να ασχολείται με τα κοινά, όταν του έλειπαν τα οικονομικά μέσα. (Γι' αυτό) ο Περικλής, μετά τη δολοφονία του Εφιάλτου, ολοκληρώνοντας τη μεταρρύθμιση, εισηγήθηκε και πέτυχε την παροχή μικρού μισθού, που αντιστοιχούσε

(1) πρβλ.: Α. Καλογεραπούλου / "Η Αθήνα του Περικλέους" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 94.

(2) όπως (1), σελ. 86.

(3) όπως (1), σελ. 96.

στο κατώτερο ημερομίσθιο ενός εργαζομένου. Αρχικά έπαιρναν μισθό τα μέλη των δικαστηρίων -το 1/7 των πολιτών υπολογίζεται ότι τα αποτελούσαν- αργότερα τα μέλη της Βουλής και τέλος οι πολίτες που ήθελαν να παρακολουθήσουν τους δραματικούς αγώνες".<sup>1</sup> Ήταν και αυτό εκκλήρωση ενός θρησκευτικού και πολιτικού καθήκοντος.

Φαίνεται πως η νέα τάξη πραγμάτων στην Αθήνα του Περικλή ήθελε πραγματικά να διευρυνθεί η συμμετοχή στα κοινά, με την είσοδο και των ζευγιτών στην ενεργό πολιτική -αλλά και όλων των ελεύθερων πολιτών στις συνεδριάσεις της Εκκλησίας του δήμου. Πιθανότατα, ο λόγος για την εξέλιξη αυτή να κρύβεται στη συμβολή που οι ζευγίτες (και αργότερα οι θήτες) θα προσέφεραν στις στρατιωτικές υποχρεώσεις που η επεκτατική (ηγεμονική) στρατηγική της "Πόλεως" επέφερε. Μάλιστα, δεν θα ήταν άστοχο στο σημείο αυτό να επανατοποθετήσουμε το θέμα της συμμαχίας με το Άργος, πολιτικής πράξης που φαίνεται να την εκτιμά για σημαντική ο Αισχύλος στα δράματα που μελετήσαμε, και ακόμα τη δυναμική στάση που ο Περικλής δρομολόγησε στην αντιμετώπιση των σχέσεων Αθήνας - Σπάρτης: "από τη στιγμή που ο Περικλής ανέλαβε την ηγεσία των δημοκρατικών -επικρατούσαν πια απολύτως στην πολιτική σκηνή- έδωσε στην αθηναϊκή υπεροψία μια οξύτατη μορφή, που ο Κίμων δεν θα έδινε ποτέ. Όταν μάλιστα αργότερα ο θάνατος του Κίμωνα τον έκανε παντοδύναμο, κάθε ελπίδα για την ομαλή συνύπαρξη Αθηναίων και Σπαρτιατών, εξαφανίστηκε. Εγκαινιάζοταν ακόμη μια νέα φάση στις σχέσεις Αθηναίων και συμμάχων, αφού η δημοκρατική παράταξη στην Αθήνα υποχρεώθηκε, ανάλογα με την εναντίον της αντίδραση των αριστοκρατικών στις διάφορες πόλεις, να επεμβαίνει στα εσωτερικά τους επιβάλλοντας τη δημοκρατία. Τέλος, στο εσωτερικό, η συνεργασία που είχε αρχίσει, μετά τα Μηδικά, μεταξύ των αριστοκρατικών οικογενειών, κυρίως μεταξύ Φιλαϊδών και Αλκμεωνιδών, έπαιρνε οριστικό τέλος".<sup>2</sup>

Πάντως, οι μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη και του Περικλή έγιναν υπέρ των αδυνάτων οικονομικά και πολιτικά τάξεων, και έτσι σ' αυτές στηρίχθηκαν (όπως και τις στήριξαν) για να αντιμετωπίσουν την αριστοκρατική αντίδραση. Προς την πολιτική αυτή τη μεταρρυθμιστική, και προς τις ασθενείς οικονομικά-πολιτικά τάξεις -οι οποίες υποχρεούντο να υπερβούν τη Συλλογική (ταξική) τους συνείδηση και να διαχθούν τις νέες συμπεριφορές- φαίνεται να προσβλέπει και ο Αισχύλος (το θέατρο καθ' ολοκληρία -σύμφωνα με τις υποθέσεις μας). Πιστεύω πως αυτά τα χνάρια παρακολουθεί ο ποιητής με το τριλογικό του έργο "Ορέστεια".

(1) Α. Καλλογεροπούλου / "Η Αθήνα του Περικλέους" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 61.

(2) όπως (1), σελ. 56.

## Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΕΝΤΑΣΣΕΤΑΙ ΣΤΟΥΣ ΑΓΩΝΕΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ: ΑΧΑΡΝΗΣ

### Α. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ, ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ

Οι "Αχαρνές" του Αριστοφάνη είναι το πρώτο κείμενο Κωμωδίας της κλασικής Αθήνας που γνωρίζουμε. Η πρώτη διδαχή του ορίζεται στο 425 π.Χ., και μάλιστα στα πλαίσια των Κωμικών αγώνων που γίνονταν στα Αθήναια. "Τα Αθήναια, όπως τα ξέρουμε -ή καλύτερα όπως δεν τα ξέρουμε, γιατί τα σκεπάζει ακόμα μεγάλο μυστήριο- ονομάστηκαν έτσι απ' τη λέξη ληνός (πατητήρι) ή απ' τη λέξη λήναι (μαινάδες). Γιόρταζονταν το μήνα Γαμηλιώνα, δηλαδή το Γενάρη. Την εποχή αυτή του χρόνου, που οι θάλασσες είναι φουρτουνιασμένες, ξένοι δεν έρχονταν στο πανηγύρι τούτο, που γινόταν αποκλειστικά για τους Αθηναίους κι είχε χαρακτήρα ανεπίσημο. Είμαστε μόνοι κι έχουμε Αθήναια -θα πει αργότερα ο Αριστοφάνης στους θεατές του- κι έτσι μπορούμε να βγάλουμε τ' απλута μας στη φόρα... Όπως όλες οι θρησκευτικές γιορτές, είχαν και τα Αθήναια τις πομπές και τις παράτες τους, τα σκώματα εκ των αμαξιών, τις θυσίες και το στόλισμα του βακχικού ξόανου με κισσούς και κληματόφυλλα. Μα η πιο σημαντική τους προσφορά ήταν οι θεατρικές παραστάσεις, και μάλιστα οι κωμικές. Διαγωνισμός κωμωδιογράφων άρχισε στα Αθήναια όταν ο Αριστοφάνης θάταν οχτώ χρόνων, δηλαδή στα 442, δέκα χρόνια αργότερα μνήκαν στο πρόγραμμα κι οι τραγωδίες, μα αυτές είχαν δευτερότερη σημασία. Τα Αθήναια μένουν προπάντων κωμική γιορτή".<sup>1</sup>

Αναφερόμενοι στην Κωμωδία πρέπει να τονίσουμε πως "αντίθετα από ό,τι συμβαίνει με την τραγωδία, η γνώση μας είναι σχεδόν μονομερής, αφού περιορίζεται βασικά στον Αριστοφάνη. Παρ' όλο όμως που δεν έχει περισωθή κανένα ακέραιο έργο των άλλων, είναι βέβαιο ότι ο μεγάλος κωμικός είχε σημαντικούς προδρόμους και ακόμη σημαντικώτερους σύγχρονους αντιπάλους, που μάλιστα συχνά του αφαιρούσαν τη νίκη στους δραματικούς αγώνες... Με την άγνοιά μας για τους προδρόμους που ακολουθούσε και τους σύγχρονους που αντιμετώπιζε ο Αριστοφάνης, είναι πολύ δύσκολο να καλύψουμε το κενό ως το 425 π.Χ. Είναι όμως βέβαιο ότι στο δικό του έργο έχουμε την κατάληξη και την ολοκλήρωση μιας μακριάς πορείας. Ήδη από τα αλεξανδρινά χρόνια άρχισαν να χαρακτηρίζουν με τον όρο Αρχαία τη φάση εκείνη της κωμωδίας που συμπλήρει με τον 5ο αι. και εκπροσωπείται από το μεγαλύτερο τμήμα των γνωστών έργων του Αριστοφάνους, για να την αντιδιαστείλουν βασικά από τη λεγόμενη Νέα, που μας είναι γνωστή από τον Μένανδρο, ενώ για μια μεταβατική φάση, με ασαφή όρια και ακόμη ασαφέστερα χαρακτηριστικά, τη Μέση, αν εξαιρέσουμε κάποια προμηνύματα σε δύο έργα του Αριστοφάνους, στηριζόμαστε αποκλειστικά σε αποσπάσματα. Για την πρώτη φάση το άφθονο υλικό μας βοηθεί να αποσπάσουμε βασικά χαρακτηριστικά: α) Πρωτεύει η επαφή με την άμεση -πολιτική, κοινωνική, καλλιτεχνική- πραγματικότητα, που τροφοδοτεί με πρόσωπα και καταστάσεις τη σατυρική διάθεση του κωμικού. Έτσι, τόπος δράσεως είναι, κατά κανόνα, ο συγκεκριμένος αθηναϊκός χώρος και χρόνος το άμεσο παρόν. Τα γνωστά πρόσωπα παρουσιάζονται και ονομάζονται πολλές φορές απροκάλυπτα, παρ' όλο που συνδυάζονται και εντάσσονται πάντα μέσα σε ένα πλαίσιο εντελώς φανταστικό. β) Η θεατρική ψευδαισθηση, που λειτουργεί γενικά στο κλασικό θέατρο πολύ συμβατικά, είναι στην κωμωδία πολύ πιο εύθραυστη από ό,τι στην τραγωδία, επειδή η παρουσία γνωστών στοιχείων από τις άμεσες κοινωνικές

(1) Α. Σολωμός / "Ο ζωντανός Αριστοφάνης", σελ. 38.

εμπειρίες δημιουργεί ιδιότυπες προϋποθέσεις επικοινωνίας θεατών και ποιητών, οι οποίες κάποτε οδηγούν, θα λέγαμε, σε πλήρη κατάργηση του σκηνικού προσώπου. Στην ίδια αρχή θα αποδίδαμε και τη ρευστότητα τόπου και χρόνου, που μας δυσκολεύει να μιλήσουμε για σκηνικό ή για συνοχή στη διαδοχή των σκηνών. γ) Γι' αυτό η κωμωδία εμφανίζει μία χαλαρότητα στη δομή. Αυτό που θα λέγαμε μύθο, με την έννοια μιας κατασκευής που δένεται, εξελίσσεται οργανικά και οδηγείται σε μια λύση, γενικά λείπει. Υπάρχει βέβαια πάντα μια κεντρική ιδέα, γύρω στην οποία συγκεντρώνονται, άλλοτε με περισσότερη άλλοτε με λιγότερη συνοχή, διάφορες σκηνές. Συνήθως η ιδέα παίρνει τη μορφή ενός σχεδίου, που, ενώ ή αφού πραγματοποιείται, προκαλεί μια σειρά κωμικών καταστάσεων. Η τυπικότερη από αυτές είναι ένας αγών, στον οποίο συγκρούονται δύο παρατάξεις με δύο αντίπαλες θέσεις. Σε μία από αυτές ή και στις δύο μπορεί να ανήκη ο χορός ή ένα ημιχόριό του. δ) Γενικά η συμμετοχή του χορού στην κωμωδία είναι πολύ δραστική και πολύηλοκη. Η είσοδός του, ως πού-με, σπάνια ταυτίζεται με ένα απλό άσμα, όπως στην τραγωδία· συνήθως αποτελεί οργανικό μέρος μιας σκηνής, με πολλή κίνηση και ποικιλία και εκτεταμένα διαλογικά, όχι μόνο λυρικά, κομμάτια. Τα στάσιμα εμφανίζονται με λιγότερη τάξη και συχνότητα. Κάποτε αξιοποιείται η διαίρεση σε ημιχόρια, που μπορεί να εκπροσωπούν δύο αντίπαλες ομάδες. Αυτό όμως δεν συμβαίνει ποτέ στην παράβαση, ένα εκτεταμένο χορικό κομμάτι που σημειώνει μία σημαντική τομή στην πορεία του έργου, επειδή ενώ τα μέλη του χορού, έχοντας αποβάλει σχεδόν ολοκληρωτικά τον σκηνικό τους χαρακτήρα, απευθύνονται άμεσα προς το κοινό και σχολιάζουν θέματα που τους ενδιαφέρουν άμεσα, αν και μπορεί έμμεσα μόνο να συνδέονται με το θέμα της κωμωδίας. Στην παράβαση ο χορός βασικά απαγγέλει, δεν τραγουδάει· και επομένως, δεν ορχείται. Γι' αυτό, άλλωστε, τα καθαρά λυρικά μέτρα είναι σ' αυτήν περιωρισμένα· η μετρική τους δομή βασίζεται στην αρχή της επιρρηματικής συζυγίας. ε) Παρόμοια μορφή έχουν και άλλα καθαρά διαλογικά μέρη, ακόμη και χωρίς τη συμμετοχή χορού. Πιο σμαλή μετρική μορφή, που αντιστοιχεί με τα διαλογικά μέρη της τραγωδίας, έχουν οι πρόλογοι και αρκετές σκηνές στο δεύτερο μέρος, που τελειώνει πάντα με ένα ξέσπασμα χαράς: ένα γάμο, ένα συμπόσιο ή ένα πανηγύρι. Το πόσο τυπικά, αλλά ταυτοχρόνως πόσο επιδεκτικά ποικιλίας, είναι αυτά τα στοιχεία, το διαπιστώνουμε στον Αριστοφάνη".<sup>1</sup>

Στην πορεία του κεφαλαίου, θα μας δοθεί η ευκαιρία να αξιολογήσουμε-αξιοποιήσουμε τις πληροφορίες αυτές.

## Α1. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Σύμφωνοι με τις σκέψεις αυτές, θα αρχίσουμε τη μελέτη του συγκεκριμένου έργου του ποιητή, των "Αχαρνών". Πρόκειται για μία τυπική κωμωδία, με την έννοια (και τη δομή) που μόλις αποδώσαμε στον όρο. Ο Αριστοφάνης, απόλυτα κυρίαρχος της τεχνικής και της λειτουργικότητας της κωμωδίας -όπως, πιθανότατα, παρέλαβε αυτή από τους προκατόχους του- αντιμετωπίζει τη σύγχρονη του πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα, επιτίθεται απροκάλυπτα ενάντια στον μεγάλο αντίπαλό του, τον Κλέωνα, και γελοιοποιεί τις φιλοπολεμικές τάσεις της εποχής. Το έργο έχει Πρόλογο (παρωδία της εκκλησίας του δήμου), Πάροδο (είσοδο του χορού των εικοσιτεσσάρων γέρων Μενιδιατών), Αγώνα (σύγκρουση πρωταγωνιστή και χορού), δύο ακόμα Επεισόδια (του Ευριπίδη και του Λάμαχου). Φυσικά, έχει και Παράβαση (στη μέση ακριβώς του έργου). Σε γενικές γραμμές, εκτός από τον ηγέτη Κλέωνα και την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της Αθήνας του 425 π.Χ., κρίνει και διακωμωδεί τους πολίτες της "Πόλεως" και συγκεκριμένα πρόσωπα ή χαρακτήρες ή και αξιώματα, το Μεγαρικό ψήφισμα, τους συμμάχους, το σύμβολο των φιλοπόλεμων Λάμαχο, τους σωβινιστές

(1) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2, σελ. 406-9.

Μενιδιάτες με την πίστη τους στο "κοφινάκι"—το σύντροφό τους, το φυσικό πρόσωπο αλλά και τον τραγικό Ευριπίδη, την επικράτηση της δικαστικής αντιπαλότητας ανάμεσα σε νέους πολίτες και παλαιούς-γέροντες (Παράδοση)· στο σημείο αυτό θα αναφερθεί και στον Θουκυδίδη του Μελποίου, που γέρο τον τραβολογούσαν στα δικαστήρια. Και βέβαια, χρησιμοποιώντας τη σκηνή ως βήμα διαμαρτυρίας, κατακρίνει τη δική του δικαστική δίωξη από τον Κλέωνα.

## Α2. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ (ΚΩΜΙΚΟΥ) ΘΕΑΤΡΟΥ

Από το εισαγωγικό κεφάλαιο ήδη αναλύσαμε τη θεσμική ένταξη της Τραγωδίας στις Διονυσιακές γιορτές. Είπαμε εκεί πως η Κωμωδία παρέμεινε για ένα χρονικό διάστημα έξω από τις επίσημες—κρατικά αναγνωρισμένες—εκδηλώσεις, και πως συνέχισε να λειτουργεί σύμφωνα με τις γενεσιουργές φυσικές ανάγκες, τις έξω από τον πολιτικό έλεγχο ή και αντίθετες προς αυτόν. Μάλιστα, στο σημείο εκείνο υποθέσαμε πως και η Τραγωδία θα ακολουθούσε τον ίδιο αυτό δρόμο αν δεν υφίστατο τις εξουσιαστικές ρυθμίσεις του Πεισίστρατου, και αν δεν επέβαλε στη θεματολογία, στην ιδεολογία και στην καλλιτεχνική—τυπική της εμφάνιση, τα όρια που η κοινωνία με όργανο τον Επώνυμο Αρχοντα της έθεταν.

Οι ρίζες επομένως της Κωμωδίας χάνονται στο παρελθόν, προηγούνται της (αναγνωρίσιμης) οργάνωσης της Αθηναϊκής "πόλεως". "Το ότι η κωμωδία αναδύθηκε και διαμορφώθηκε σε συνάρτηση με τη διονυσιακή ή φαλλική ιεροτελεστία, δεν έχει ποτέ αμφισβητηθεί. Σε παλαιότερες ιστορίες της λογοτεχνίας ήταν συνήθεια να φιλοτεχνούνται λίγο-πολύ ευφάνταστες εικόνες με χωριάτικα γλέντια προς τιμή του θεού του κρασιού, με πομπές και χορούς άγριας ανακατωσούρας και μεθυσμένης ασυδοσίας. Επρεπε να φανταζόμαστε κάποιον αγροτικό ποιητή που, όταν το καινούργιο κρασί και η γενική έξωση τον χτυπούσαν στο κεφάλι, ξεσπούσε σε σατιρικά πειράγματα και σε βωμολοχίες, που ύστερα, μέσα σε εκρήξεις γέλιου, τα παραλάβαινε το πλήθος των χαρακόπων που δεν μπορούσαν να σταθούν στα πόδια τους... (Τελικά) είναι σωστό να υποθέσουμε ότι το πρωτόγονο αττικό δράμα συνδύαζε και τα δύο στοιχεία, τραγωδία και κωμωδία, και ότι ενδέχεται τελικά ο Αριστοτέλης να έχει δίκιο όταν υποστηρίζει ότι το πρωτόγονο δράμα μόνο με πολύ αργό ρυθμό εξελίχθηκε στην επίσημη τραγωδία που, χωρίς αμφιβολία, σημαδεύει μία πλευρά του αττικού δράματος· έτσι η συνήθεια της συγγραφής σατιρικών δραμάτων μπορεί να εξηγηθεί καλύτερα, και έχει γίνει αποδεκτό ότι ο Αισχύλος δεν είναι αντίθετος στην ανάμιξη ενός καθαρά κωμικού στοιχείου μέσα στην τραγωδία του... (Ίσως πάλι) η ίδια η κωμωδία (να) βλάστησε όχι αναγκαστικά από την ίδια ιεροτελεστία αλλά από μια στενά συναρτημένη με αυτήν, που ανήκε στην ίδια κατηγορία".<sup>1</sup>

Για τον Αριστοτέλη, "η ιστορία της κωμωδίας μας διέφυγε γιατί από την αρχή δεν της έδωσαν μεγάλη προσοχή. Χορό κωμωδών μάλιστα κάπως αργά έδωσε ο άρχων, ως τότε το χορό τον αποτελούσαν ερασιτέχνες. Όταν όμως η κωμωδία απόκτησε κάποια συγκεκριμένη μορφή, από τότε μνημονεύονται και οι κωμικοί, όπως λέγονται ποιητές. Ποιός, όμως, εφεύρε τα προσωπεία ή το λόγο ή τον αριθμό των ηθοποιών και τα παρόμοια, δεν ξέρουμε. Μύθους άρχισαν να επεξεργάζονται ο Επίχαρμος και ο Φόρμις. Στην αρχή, λοιπόν, η κωμωδία ήρθε από τη Σικελία. Από τους ποιητές όμως της Αθήνας, ο Κράτης, πρώτος, εγκαταλείποντας την προσωπική σκωπτική ποίηση, άρχισε να συνθέτει υποθέσεις γενικού χαρακτήρα και μύθους".<sup>2</sup>

Ουσιαστικά, "δεν έχουμε καμιά μαρτυρία περί του τι έγραφε (ο Αριστοτέλης για την Κωμωδία). Το ότι όμως την κωμωδία την εξετάζει στο βιβλίο της Ποιητικής, δείχνει ότι ο Αριστοτέλης μελετάει τα δύο είδη της ποίησης παράλληλα. Ίσως να

(1) F. H. Cornford / "Η αττική κωμωδία", σελ. 4, 79-80.

(2) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1449a, 1449b.

υπήρχαν στο χαμένο βιβλίο και οι απόψεις του για την κάθαρση που είχε υποχρεωθεί στα Πολιτικά, ότι θα διαπραγματευθεί στην ποιητική... (Πάντως, από το α' βιβλίο της "Ποιητικής", υπολογίζουμε πως) βασική του αντίληψη είναι ότι η κωμωδία, όπως και η επική και η τραγική ποίηση είναι μίμησις... Μορφολογικά ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι τόσο η τραγωδία όσο και η κωμωδία προήλθαν από τον αυτοσχεδισμό... Οι πληροφορίες του Αριστοτέλη στοιχειοθετούν την άποψη ότι τόσο η κωμωδία όσο και η τραγωδία με την κοινή ονομασία δράμα διαμορφώθηκαν σε δημοκρατικούς και προδημοκρατικούς καιρούς. Το να μιμείται η ποίηση δρώντας, ως δρώντας, σημαίνει σύγκρουση απόψεων, ιδεών, καταστάσεων. Τέτοιες συγκρούσεις αποτελούν οργανική ανάγκη επί δημοκρατίας που εκφράστηκαν και στο θέατρο... Φαίνεται πως οι περιπέτειες της κωμωδίας δεν ήταν λίγες ώστε να καθιερωθεί ως θεσμός της πολιτείας. Ενώ στην τραγωδία δόθηκε χορός το 536 με το θέσπι, στην κωμωδία δόθηκε μόλις το 487 (Διονύσια) και το 440<sup>1</sup> (Λήναια).

Από τα λίγα βέβαια στοιχεία που κατέχουμε, και "άσχετα με το τι παραδέχονταν οι Αθηναίοι του 5ου αιώνα για την προϊστορία του κωμικού τους θεάτρου, η ιστορική εποχή της αθηναϊκής κωμωδίας, που αρχίζει στα χρόνια της ακμής του Περικλή, είναι πλούσια σε ποιητές. Παλιότερος απ' όλους ήταν ο Χιωνίδης, ο νικητής του πρώτου κωμικού διαγωνισμού στα 486... Νεώτερος του Χιωνίδη, μα κι αυτός πρωτοπόρος, ήταν ο Μάγνης, που κέρδισε, λένε, συνολικά έντεκα νίκες... Τρίτος κωμωδιογράφος της παλιάς φρουράς ήταν ο Εκφαντίδης... Κι ερχόμαστε στον Κρατίνο, που στάθηκε για τον Αριστοφάνη ό,τι αργότερα ο Μάρλοου για τον Σαίξπηρ... Στα 442 είναι τόσο μεγάλη η λαϊκή απήχηση της αττικής κωμωδίας, που τ' Αστικά Διονύσια δεν την χωράνε πια. Έτσι, για να ικανοποιηθεί το λαϊκό αίτημα, καθιερώνεται επίσημα η κωμωδία και στα Λήναια, που το πρόγραμμά τους δεν περιλάμβανε ίσαμε τότε θεατρικές παραστάσεις. Οι κωμωδιογράφοι, θριαμβεύοντας με την απόκτηση του δεύτερου αυτού στίβου, ξαμολιούνται σα μανιασμένοι ταύροι. Είναι τόσα τα χτυπήματα που δέχεται ο Περικλής, ώστε δύο χρόνια αργότερα καταφέρνει να ψηφιστεί ο λεγόμενος νόμος του Μωρυχίδη, που απαγορεύει τις προσωπικές επιθέσεις στο θέατρο... Μα ο ανελεύθερος νόμος έκανε ν' αγανακτήσουν οι Αθηναίοι, που ήταν φανατικοί θεατρόφιλοι, και να πετύχουν την κατάργησή του".<sup>2</sup>

Θα μας δοθεί σύντομα η ευκαιρία να αντικρούσουμε αυτήν την άποψη. Νομίζω, η μεταφορά -και, μάλλον, όχι η διεύρυνση της σκηνικής παρουσίας της Κωμωδίας- στα Λήναια, απετέλεσε πράξη μεν πολιτική, μειωτική δε για την Κωμωδία.

Πάντως, όπως και να 'χει, απ' όσα γνωρίζουμε, "ο Κράτης άρχισε τη σταδιοδρομία του λίγον καιρό προτού γεννηθεί ο Αριστοφάνης, σαν ηθοποιός στα έργα του Κρατίνου. Αργότερα διαφώνησε με το πολιτικό θέατρο κι αποφάσισε να γράψει δικές του κωμωδίες, ακολουθώντας δρόμο διαφορετικό. Και σαν οδηγό του διάλεξε τον Επίχαρμο. Έτσι ο Κράτης πολιτογράφησε στο αθηναϊκό θέατρο τη μυθολογία... Οι Αθηναίοι δεν ενθουσιάζονταν τόσο με τις μυθολογικές κωμωδίες, όσο με την πολιτική επιθεώρηση... Για τους άλλους τρεις κωμωδιογράφους της ίδιας εποχής, τον Ερμιππο, τον Τηλεκλείδη και το Φερεκράτη, δεν χρειάζεται να κάνουμε ειδική μνεία... Το πρώτο έργο του Αριστοφάνη έχει περιεχόμενο κοινωνικό, κι όχι πολιτικό. Με τους "Δαιταλεις", ο Αριστοφάνης ξεκινάει για την πολυτάραχη σταδιοδρομία του καθαρτή και καθοδηγητή, του engage συγγραφέα, που πιστεύει στην αποστολή του και που, με κύριο όπλο τη φαρμακερή σάτυρα, πολεμάει τον κοινωνικό δράκοντα... Ο Αριστοφάνης τάζεται με τη γενιά των μαραθωναμάχων, με τους αισχυλικούς και πινδαρικούς ήρωες... Το πρώτο έργο του είναι κι η πρώτη του επίθεση ενάντια στο πνεύμα της παρακμής, που άρχισε να φανερώνεται με τον πόλεμο και που τελικά θα οδηγήσει την Αθήνα του 5ου αιώνα στην Αθήνα του 4ου... Δεν παρουσιάστηκε ο ίδιος στον αγώνα, μα διάλεξε έναν homme de paille να τον αντιπροσωπεύσει. Η μέθοδος

(1) Στ. Δραμάζος / "Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια" στην "Ποιητική", σελ. 93-103.

(2) Α. Σολωμός / "Ο ζωντανός Αριστοφάνης", σελ. 46-88.

Ήταν βέβαια πρωτότυπη... Η "ετέρα παις" που διάλεξε ο Αριστοφάνης για να τον καλύψει ήταν ο Καλλίστρατος, ένας συνάδελφός του... Οι "Δαιταλείς" πήραν στα Λήναια του 427 το δεύτερο βραβείο. Δεν ξέρουμε ποιός νίκησε τη χρονιά εκείνη... Στα 423 οι ποιητές είχαν περιοριστεί -για λόγους οικονομίας σε περίοδο πολέμου- στους τρεις... Ο Αριστοφάνης, κι όταν ακόμα έφτασε στο ζενίθ της φήμης του, συχνά κρυβόταν πίσω απ' τ' όνομα του Καλλίστρατου... Με το δεύτερο έργο του, τους "Βαβυλώνιους", ο ποιητής βάζει για στόχο τον ίδιο τον αρχηγό του κράτους, τον άγριο, αυταρχικό και δυναμικό Κλέωνα... Θάπρεπε να θαυμάσομε και το κουράγιο του Καλλίστρατου, που έβαλε την υπογραφή του σ' αυτόν το θεατρικό λιβέλλο, καθώς και του επώνυμου άρχοντα που τον δέχτηκε στα Διονύσια προσθέτοντας σ' αυτούς και τον ανώνυμο χορηγό... Με τους "Βαβυλώνιους" ο Αριστοφάνης βρήκε, καθώς φαίνεται τον πολιτικό σφυγμό του αθηναϊκού λαού. Το έργο χειροκροτήθηκε, κι οι κριτές -τολμηροί κι αυτοί- του έδωσαν το πρώτο βραβείο... Σε λίγο καιρό ο Κλέων θα σύρει τον Αριστοφάνη στα δικαστήρια, για να δώσει λόγο για το θράσος του... Οι "Αχαρνείς" είναι η παλιότερη κωμωδία του Αριστοφάνη απ' αυτές που σώθηκαν. Είναι όμως κι η πρώτη που έχει για ήρωα τον ίδιο το συγγραφέα. Ο νέος κωμωδιογράφος, ύστερ' απ' την επιτυχία που γνώρισε στους "Δαιταλείς", ύστερ' απ' τη ρωμαλέα επίθεση που επιχείρησε με τους "Βαβυλώνιους", κι ύστερα τέλος απ' την αθώωσή του, είναι πια ένα γνώριμο κι επίκαιρο πρόσωπο της πολιτικής ζωής... Ο πιστός συνεργάτης δέχτηκε να βάλει για τρίτη φορά τ' όνομά του, και να ζητήσει χορό για τα εν Άσσει. Τότε όμως τους ήρθε και των δυο η ψυχρολουσία. Γιατί ο επώνυμος άρχοντας, κατάλληλα μιλημένος απ' τους κύκλους του Κλέωνα, αρνήθηκε να δώσει χορό, σφαιλώνοντας για καλά στον Αριστοφάνη την πόρτα της μεγάλης γιορτής... Οι "Αχαρνείς" παίζονται το Γενάρη μπροστά σε λίγους θεατές, γιατί ο πόλεμος κι η πανούκλα κρατούν πολλούς Αθηναίους μακριά απ' το θέατρο... Αντίπαλοι του Αριστοφάνη ήταν ο γέρος Κρατίνος, ο πατριάρχης της κωμωδίας, και ο Εύπολης, ένα απ' τα φαβορί της νεότερης γενιάς".<sup>1</sup>

### Α3. ΤΑ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Όπως είδαμε πιο πάνω, αν και σε γενικές γραμμές η οργάνωση των Κωμικών αγώνων ήτανε ομοιότυπη με την προϋπάρχουσα οργάνωση των Δραματικών, εν τούτοις, οι διαφορές των δύο, είτε προέρχονται από τη διαφορετική προέλευση ή τη διαφορετική λειτουργικότητά τους, είναι αισθητές. Αναφέραμε ήδη πως οι αγωνιζόμενες κωμωδίες ήτανε αρχικά πέντε, και αργότερα τρεις, αντίθετα από τις τρεις τετραλογίες των τραγικών (και σατυρικών) έργων. Σημειώσαμε επίσης την αλλαγή, υποβάθμιση κατά άποψή μου, του Χώρου-Χρόνου, τελικά, του Εορταστικού τυπικού των Κωμικών αγώνων από τα Διονύσια στα Λήναια. Ενδεικτικό αυτής της υποβάθμισης θεωρούμε το ότι: "δεν ήταν προϊστάμενος ο επώνυμος άρχοντας -όπως στα Μεγάλα Διονύσια- αλλά ο βασιλέας".<sup>2</sup> Συνεχίζοντας τον συλλογισμό μας υποθέτουμε πως, εφόσον πραγματικά "ο βαθύτερος κοινωνικός σκοπός των διονυσιακών πανηγυριών ήταν να δώσουν μια χρονικά καθορισμένη και τοπικά περιορισμένη διάξοδο στις πρωτόγονες ορμές των ανθρώπων, θεσπίζοντας -με πρόφαση την θρησκεία- το προγραμματισμένο τούτο όργιο, (οπότε) το κράτος ξαμόλαγε τ' ανθρώπινο κοπάδι στους δρόμους και στα χωράφια, δίνοντάς του την εντολή να μασκαρευτεί, να μεθήσει, να ερωτοκυλιστεί, να ξελαρυγκιαστεί στο τραγούδι, να ξεθεωθεί στο χορό και να εξαντλήσει όλα του τ' αποθέματα τρέλλας κι ακολασίας, (ώστε) τις υπόλοιπες μέρες της χρονιάς να μπορεί να ηγαίνει μ' υπομονή και τάξη στη δουλειά του",<sup>3</sup> τότε, αυτό το κράτος επεφύλαξε

(1) Α. Σολωμός / "Ο ζωντανός Αριστοφάνης", σελ. 46-88.

(2) όπως (1), σελ. 38.

(3) όπως (1), σελ. 44.



ή, έστω, επέτρεψε διαφορετικό ρόλο στην Τραγωδία απ' ό,τι στην Κωμωδία. Ίσως να ξεκίνησε με ακριβώς αυτήν την πρόθεση –και έτσι εξηγείται η χρονική υστέρηση της ένταξης των Κωμικών αγώνων στις Επίσημες εορτές, ίσως να προχώρησε στη διαφορετική αντιμετώπιση από ανάγκη άμυνας απέναντι στις επιθέσεις (και την κοινωνική αποδοχή που αυτές είχαν) τις οποίες δέχθηκε από την Κωμωδία. Το δεύτερο αυτό μέρος της υπόθεσής μας στηρίζεται από το γεγονός ότι οι Κωμικοί αγώνες αρχικά εντάχθηκαν στα πλαίσια των Διονυσίων και αργότερα "εξέπεσαν" στα Λήναια. Μάλιστα, μία από τις σημαντικότερες αφορμές ήτανε το "παρόντων ξένων". Πραγματικά, ενώ στη διάρκεια του χειμώνα που εορτάζονταν τα Λήναια η Αθήνα ήτανε απομονωμένη και χωρίς επισκέπτες, τις εκδηλώσεις των Διονυσίων παρακολουθούσαν αντιπροσωπίες των συμμάχων. Αν σε αυτά προσθέσουμε και τη μαρτυρία του αρχαίου βιογράφου πως: "ξενίας καί" αὐτοῦ γραφήν ἔθετο ὅτι ἐν δράματι αὐτοῦ Βαβυλωνίοις διέβηθε τῶν Ἀθηναίων τὰς κληρωτὰς ἀρχὰς παρόντων ξένων", που ήτανε η κατηγορία με την οποία ο Κλέωνας έσυρε στα δικαστήρια τον Αριστοφάνη (αφού όπως είπαμε οι "κληρωτές αρχές" δεν ήτανε παρά ο ίδιος ο Κλέωνας), τότε καταλαβαίνουμε ότι αυτή η απουσία των ξένων από τα Λήναια υπήρξε ένας από τους βασικότερους λόγους που οδήγησαν το κράτος να τα θεσπίσει. Είναι λογικό να υποθέτουμε ότι η εξουσία, χρησιμοποιώντας το θέατρο –δραματικό ή κωμικό– για κάποιους σκοπούς κοινωνικού ελέγχου, έπρεπε να το ελέγχει, πρώτιστα το θέατρο–όργανο ελέγχου, απόλυτα. Έτσι, η αντιεξουσιαστική διάθεση της Κωμωδίας την κράτησε μακριά από τους επίσημους θεσμούς για λίγα χρόνια, και όμοια, της στέρησε τη συμμετοχή της στις Μεγάλες γιορτές αμέσως μετά την αναγνώριση που πέτυχε. Ένας πρόσθετος λόγος για την αντιεξουσιαστική διάθεση της Κωμωδίας, πέρα από τη "φυσική αναγκαιότητα" και την "Προθεατρική" πρακτική της, ήτανε ότι "την εποχή εκείνη το κωμικό θέατρο είναι μαζί και δημοσιογραφία. Εφημερίδες δεν βγαίνουν, και το μοναδικό κύριο άρθρο που κρίνει τα πολιτικά θέματα κι ορμηνεύει ή μαστιγώνει τους ηγέτες της χώρας είναι ο στίχος του κωμικού ποιητή. Η εκκλησία του δήμου και το θέατρο είχαν –όπως σωστά ειπώθηκε, οι δύο μορφές του δημόσιου λόγου στην αρχαία Αθήνα".<sup>1</sup>

Όχι μονάχα στο Περιεχόμενο, σύμφωνα με όσα παρακολουθήσαμε, και στην οργάνωση, αλλά και στη Μορφή διαφέρει η Κωμωδία από την Τραγωδία. Χαρακτηριστικότερα στοιχεία της αποτελεί ο Αγώνας, "μία αντιδικία ανάμεσα σε ατομικούς εκπροσώπους δυο αφηρημένων αρχών",<sup>2</sup> και η Παράβαση, δηλαδή το κομμάτι εκείνο του έργου που δηλώνεται άμεσα το (σύγχρονο) μήνυμα του συγγραφέα προς το Κοινό της παράστασης.

Σχηματικά θα πούμε πως ο Αριστοφάνης, μια και μονάχα αυτόν γνωρίζουμε ως εκπρόσωπο της Αθηναϊκής κωμωδίας, παρέλαβε από την Παράδοση και διαμόρφωσε τα ακόλουθα στοιχεία: "α) απ' τη Διονυσιακή λατρεία: 1) Τα λυρικά χορικά, που προσφωνούν το Διόνυσο. 2) Το Θεαματικό στοιχείο της παράστασης (όπως είναι η πάροδος, η άρχηση του χορού, ο κόρδακας του πρωταγωνιστή και οι διάφορες πομπές). 3) Τη μουσική και το λόγο, με τους διάφορους εκφραστικούς του τρόπους. 4) Την αναπαράσταση των λαϊκών γιορτών. 5) Τους ζωόμορφους χορούς και τα προσωπεία τους. 6) Τον κώμο, με την ελευθεροστομία και την κραιπάλη του. β) Απ' την Ιαμβική ποίηση: 1) Δέχτηκε τον πολιτικό και κοινωνικό προσορισμό της κωμωδίας. 2) Την επικαιρότητα και τις προσωπικές επιθέσεις. 3) Το Θεσμό της παράβασης. γ) Απ' το Δωρικό δράμα: 1) Δέχτηκε την κωμική αμφίεση (τον κοντό χιτώνα, το παραγέμισμα της κοιλιάς, το πέτσινο αιδούο). 2) Τους Θεατρικούς τύπους και τις μάσκες τους. 3) Το σκηνικό (αν και αυτό δεν είναι απόλυτα σίγουρο). 4) Τα διαλογικά επεισόδια, που χρησιμοποιούν στερεότυπα θέματα φάρσας. 5) Την παρωδία μυθολογικών προσώπων. 6) Την μιμική. 7) Τα λαϊκά χωράτά. 8) Τον αγώνα".<sup>3</sup>

(1) Α. Σολωμός / "Ο ζωντανός Αριστοφάνης", σελ. 73.

(2) F.M. Cornford / "Η αττική κωμωδία", σελ. 140/1.

(3) όπως (1), σελ. 57.

#### **Α4. ΠΡΟΣΘΕΤΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ "ΑΧΑΡΝΗΣ"**

Η κωμωδία αυτή, όπως και προηγούμενα είπαμε, ανταγωνίστηκε στα Λήναια το 425 π.Χ. τους "Χειμαζόμενους" του Κρατίνου και τις "Νουμηνίες" του Εύπολη. Μάλιστα επικράτησε, ο Καλλίστρατος επίσημα και όχι ο Αριστοφάνης, τόσο του Κρατίνου, ο οποίος κατετάγει δεύτερος, όσο και του τρίτου Εύπολη, παίρνοντας τα πρωτεία.

Εκείνο που μας απασχολεί στο σημείο αυτό είναι ποιοί Κωμικοί ποιητές, και με τί κριτήρια, επελέχθηκαν να διαγωνισθούν στους Κωμικούς αγώνες των Διονυσιακών εορτών, αφού, όπως είπαμε, οι τρεις διαγωνιζόμενοι στα Λήναια ήτανε από τους πιο ικανούς και δημοφιλείς Κωμικούς του καιρού τους. Ακολουθώντας τον συλλογισμό αυτό, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως η υποβάθμιση της Κωμωδίας —με την εκτόπιση της στα Λήναια— είχε να κάνει με πολιτικές μάλλον παρά με καλλιτεχνικές σκοπιμότητες.

#### **Β. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**

Πολλά πράγματα, και ονόματα, έχουν αλλάξει στην ιστορική σκηνή της Αθήνας από το 458 π.Χ., οπότε την αφήσαμε, έως το 425 π.Χ. που την ξαναπλησιάζουμε μόλις. Ήδη ο Πελοποννησιακός πόλεμος έχει διαγράψει την πρώτη του φάση, την "Αρχιδάμια" (431–427 π.Χ.). Από την αρχή του κιόλας, το 431 π.Χ., οι Πελοποννήσιοι κι οι Βοιωτοί με αρχηγό τον Αρχίδαμο προχώρησαν ενάντια στην αττική γη. "Οι Αθηναίοι έλαβαν άμεσα μέτρα: ενίσχυσαν τις φρουρές στις ύποπτες για τη νομιμοφροσύνη τους συμμαχικές πόλεις και έστειλαν πολεμικά πλοία στις στρατηγικές θέσεις, ενώ οι Ελλησποντοφύλακες φρόντισαν ώστε όλα τα πλοία που μετέφεραν σιτηρά να κατευθυνθούν στην Αθήνα και στους πιστούς συμμάχους της. Στην Αττική ένα είδος εθνοφυλακής, που αποτελείται από τους πρεσβυτέρους (όσους έχουν υπερβή την ηλικία που εκστρατεύει έξω από τη χώρα), τους νεωτέρους (εφήβους 19–29 ετών), καθώς και τους μετοίκους, φρουρεί τα οχυρά, τα τείχη της πόλεως και τα λιμάνια, ενώ το σώμα των οπλιτών ετοιμάζεται να αντιμετωπίσει κάθε αιφνιδιασμό. Άλλη φρουρά από 500 άνδρες τοποθετείται στα νεώρια και στους νεωσαίους. Οι αγρότες της Αττικής εγκατέλειψαν τα χωράφια τους και κατέφυγαν στην πόλη· κατασκήνωσαν στους ανοικτούς χώρους, στα τείχη, ακόμη και στο Πελασγικό τείχος, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί συνωστισμός... (Έτσι ο πληθυσμός γρήγορα θα αποθαρρυνθεί και θα εκδηλώσει τη δυσαρέσκειά του ενάντια στην πολιτική του Περικλή). Μεταφέρθηκαν επίσης στην Εύβοια ή στα γειτονικά νησιά, όπου υπήρχε ασφάλεια χάρη στην κυριαρχία του αθηναϊκού στόλου στη θάλασσα, τα κοπάδια των ζώων. Τα μέτρα αυτά είχαν ως άμεση συνέπεια να ανεβούν οι τιμές των τροφίμων στην Αθήνα... Έν τω μεταξύ οι Πελοποννήσιοι παρέκαμψαν το φρούριο της Οινόης (που αντιστάθηκε) και προχώρησαν προς το θριάσιο πεδίο και την Ελευσίνα, όπου κατέστρεψαν τους αγρούς. Τέλος πέρασαν το όρος Αιγάλεω και κατέλαβαν τις Αχαρνές, τον μεγαλύτερο αγροτικό δήμο της Αττικής. Η Αθήνα βρέθηκε έτσι τελείως κυκλωμένη. Από την Ακρόπολη και από τα τείχη έβλεπαν τον εχθρό να πυρπολή τα χωράφια και τα κτίσματα της υπαίθρου... Μετά από ένα μήνα περίπου ο πελοποννησιακός στρατός αποχώρησε από την Αττική, όταν διαπίστωσε ότι οι Αθηναίοι δεν σκόπευαν να δώσουν μάχη... Την άνοιξη του 430 π.Χ. ο πελοποννησιακός στρατός εισέβαλε για δεύτερη φορά στην Αττική, όπου παρέμεινε σαράντα ημέρες, και ερήμωσε τη χώρα. Θα έμενε πολύ περισσότερο, αν δεν ξεσπούσε την ίδια εποχή μια φοβερή επιδημία, που προκάλεσε τον θάνατο συνολικά του ενός τρίτου του πληθυσμού της Αττικής, που είχε συγκεντρωθεί μέσα στην πόλη και διαβίωσε κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες... Την άνοιξη του 429 π.Χ. ο Αρχίδαμος εμφανίστηκε με στρατό στις Πλαταιές. Είναι πολύ πιθανόν ότι ο φόβος της μόλυνσής του στρατού να τον απέτρεψε από μια τρίτη εισβολή στην Αττική... Οι Πλαταιείς απέρριψαν τις προτάσεις του Αρχιδάμου, αφού συμβουλευθήκαν τους Αθηναίους, οι οποίοι τους

υποσχέθηκαν βοήθεια, που ωστόσο δεν την έστειλαν ποτέ... Η πολεμική προσπάθεια της Αθήνας αλλάζει την άνοιξη και το καλοκαίρι του 429 π.Χ., στρέφεται προς την επαναστατημένη Χαλκιδική".<sup>1</sup>

Πρόκειται για μια κίνηση αντιπερισπασμού, ευνόητη και με τα σύγχρονά μας μέτρα. Άλλωστε, όπως ήδη οι κύριες πηγές εισαρούν για τα δημόσια οικονομικά της "Πόλεως" ουσιαστικά είχαν μεταφερθεί έξω από τα γεωγραφικά της όρια (βλ. Ηγεμονία), εκείνο που χρειαζόταν η Αθήνα ήταν ακριβώς να διαφυλάξει αυτές τις πηγές, να τις διατηρήσει ή να τις διευρύνει.

Τη φορά αυτή όμως ατύχησαν: "οι Χαλκιδείς ιππείς και οι ελαφρά ωπλισμένοι πελτασται έπέτυχαν να νικήσουν τους βαριά ωπλισμένους Αθηναίους οπλίτες... Η αθηναϊκή αυτή ήττα ανέτρεψε την ισορροπία στον Βορρά... Η περίοδος των επιχειρήσεων του 429 π.Χ. πλησίαζε στο τέλος της, όταν οι Πελοποννήσιοι Κνήμος και Βρασιδίας, οι νικημένοι της Ναυπάκτου, αποφάσισαν, προτού διαλύσουν το ναυτικό τους -που είχε καταφύγει στην Κόρινθο- να επιχειρήσουν έναν τολμηρό αιφνιδιασμό εναντίον των Αθηναίων... Πορεύθηκαν πεζή με τα πληρώματά τους από την Κόρινθο στα Μέγαρα, έσυραν στη θάλασσα τις 40 τριήρεις που διατηρούσαν στο νεώριο της Νισαίας (λιμάνι των Μεγάρων) και, σύμφωνα με τον Θουκυδίδη, έπλευσαν με αυτές εναντίον του Πειραιώς, που ήταν αφύλακτος, γιατί οι Αθηναίοι κυριαρχούσαν απόλυτα στον Σαρωνικό κόλπο. Αλλά οι Πελοποννήσιοι φοβήθηκαν την τελευταία στιγμή -έννεε αντίθετος άνεμος- και έκαμαν απόβαση στη Σαλαμίνα, στο ακρωτήριο Βουδόρο, που βρίσκεται απέναντι από τα Μέγαρα. Κατέλαβαν αμέσως με επίθεση το φρούριο του Βουδόρου και κυριεύσαν τα τρία κενά αθηναϊκά πλοία που υπήρχαν εκεί με αποστολή να εμποδίζουν την είσοδο και την έξοδο πλοίων από τα Μέγαρα. Μετά πήραν αιχμαλώτους και επιδόθηκαν στη λεηλασία της υπόλοιπης Σαλαμίνας. Η είδηση ανακοινώθηκε με φουκτωρίες από τη Σαλαμίνα στην Αθήνα και προκάλεσε τον μεγαλύτερο πανικό αυτού του πολέμου, γιατί νόμισαν ότι η Σαλαμίς είχε καταληφθή και ότι ο εχθρός από στιγμή σε στιγμή θα έκανε επίθεση εναντίον του Πειραιώς".<sup>2</sup>

Συχνά η ηγεμονική Αθήνα αντιμετώπισε τις συνέπειες-αντιδράσεις των "Πόλεων" που ηγεμόνευε. Η ιστορία της περιόδου καταγράφει μία σειρά από αντιαθηναϊκές επαναστάσεις, που μάλιστα προέρχονταν από τη δημοκρατική μερίδα των πολιτών, ενάντια στη (δημοκρατική) ηγεμονεύουσα (υπέρ) δύναμη.

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, η δημοκρατική μερίδα ορισμένων ελληνικών "Πόλεων" διεκδικώντας την εξουσία -συμμετοχή ή, ακόμα, ανατροπή των ολιγαρχικών- πρέσβευε στην αθηναϊκή βοήθεια.

Αυτό ακριβώς διαδραματίστηκε και τη φορά αυτή. Δηλαδή "το καλοκαίρι του 428 π.Χ. ο πόλεμος πέρασε σε μια κρίσιμη φάση με την αποστασία της Μυτιλήνης, της μεγαλύτερης πόλεως της Λέσβου... Οι Αθηναίοι, εμπρός στον άμεσο κίνδυνο, αντέδρασαν με πολλή αποφασιστικότητα και ενεργητικότητα: ίσως η αντίδραση αυτή να είναι η πρώτη εκδήλωση του νέου πνεύματος που επικρατούσε στην Αθήνα χάρη στην ηγεσία του Κλέωνος... Η Μυτιλήνη κατέστρεψε τα τείχη της, παρέδωσε τον στόλο της και αναγκάστηκε να δεχθή την εγκατάσταση 2700 Αθηναίων κληρούχων, στους οποίους δόθηκαν κλήροι... Μετά την καταστολή της αποστασίας της Μυτιλήνης και την κατάληψη των Πλαταιών, ο πόλεμος φάνηκε για μια στιγμή να εκφυλίζεται... Αλλά οι κομματικοί αγώνες που ξέσπασαν με πρωτοφανή ένταση και αγριότητα στην Κέρκυρα αναζωπύρωσαν τον πόλεμο. Στην Κέρκυρα για πρώτη φορά ο εμφύλιος πόλεμος ανάμεσα σε δημοκρατικούς και ολιγαρχικούς πήρε τόση μεγάλη έκταση. Από εδώ και εμπρός το φαινόμενο θα γίνη συνηθισμένο στις ελληνικές πόλεις, που στις κομματικές έριδες τους θα καλούν Αθηναίους και Σπαρτιάτες για να ενισχύσουν την αντίστοιχη πολιτική παράταξη... Η άφιξη του αθηναϊκού στόλου (60 τριήρεις με αρχηγό τον στρατηγό Ευρυμέδοντα) έδωσε θάρρος στους Κερκυραίους δημοκρατικούς, που νόμισαν πως η

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων" (431-404 π.Χ.) / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180-265.

στιγμή ήταν κατάλληλη για την οριστική τους επικράτηση και την εξόντωση των ολιγαρχικών. Έγινε τότε στην Κέρκυρα μια από τις φοβερώτερες και φρικιαστικώτερες σφαγές του Πελοποννησιακού πολέμου... Πεντακόσιοι αριστοκρατικοί κατώρθωσαν να περάσουν στην Ηπειρο από εκεί επέστρεψαν στην Κέρκυρα και κατέλαβαν το όρος της Ισθμίας. Μετά από αγώνες δύο ετών θα παραδοθούν τον Αύγουστο του 425 π.Χ. στους Αθηναίους, με τον όρο ότι θα δικασθούν κανονικά. Οι Αθηναίοι ωστόσο τους παρέδωσαν στους Κερκυραίους δημοκρατικούς, που τους σκότωσαν χωρίς οίκτο. Οι Αθηναίοι πολύ δύσκολα θα εγκατέλειπαν την Κέρκυρα στους αντιπάλους των, γιατί είχαν ήδη σχέδια για επέκταση της δυνάμεώς τους στη δύση, και η Κέρκυρα, όπως σημειώνει ο Θουκυδίδης, "τῆς τέ 'Ιταλίας καὶ Σικελίας καλῶς παράπλου κεῖται".<sup>1</sup>

Παρ' όλες τις δυσκολίες όμως, και παρά τον Πελοποννησιακό πόλεμο που ήδη διαδραματιζότανε, η Αθήνα εξακολουθούσε να προσφέρει τη στρατιωτική της υποστήριξη σε όποια "Πόλιν" τη ζητούσε (ή και όχι). Βασικός στόχος της ήταν το όφελος της Αθηναϊκής "πόλεως", είτε αυτό ήταν πολιτικό ή, κύρια, οικονομικό.

Έτσι, πιστοί και αυτή τη φορά στη συνθησιμένη τους πρακτική, "το 427 π.Χ. οι Αθηναίοι έστειλαν στη Σικελία μια μικρή δύναμη από είκοσι τριήρεις με αρχηγούς τους στρατηγούς Λάχητα και Χαροιάδη. Δεν μπορούσαν να στείλουν μεγαλύτερη δύναμη γιατί φοβόνταν να αποσπάσουν μεγάλες δυνάμεις σε ένα απομακρυσμένο μέτωπο, ενώ ο εχθρός ήταν πολύ πιο κοντά - άλλωστε ο λοιμός είχε ξαναρχίσει να αποδεκατίζει την πόλη. Ο Θουκυδίδης θεωρεί πρόφαση ότι οι Αθηναίοι θέλησαν να βοηθήσουν τους ομοφύλους Ιωνες της Σικελίας και πιστεύει ότι στην πραγματικότητα οι Αθηναίοι εξεστράτευσαν στη Σικελία "βουλόμενοι (δε) μήτε σίτον ές (την) Πελοπόννησον άγεσθαι αυτόθεν πρόπειράν τε ποιούμενοι εἴ σφίσι δυνατό εἴη τά έν τῇ Σικελίᾳ πράγματα άποχείρια γενέσθαι... (Πάντως) το σικελικό θέατρο του πολέμου στο 427/4 π.Χ. υπήρξε δευτερεύον. Οι επιχειρήσεις συνεχίσθηκαν με ένταση στα διάφορα ελληνικά μέτωπα... (Τέλος) οι Σπαρτιάτες αντιλήφθηκαν ότι δεν μπορούσαν να καταβάλουν με τα όπλα την Αθήνα... Αποφάσισαν (λοιπόν) να ζητήσουν ειρήνη".<sup>2</sup>

Βρισκόμαστε σ' αυτό ακριβώς το σημείο, το οποίο "ο Αριστοφάνης, στους "Αχαρνές"... εκφράζει όλη του τη χαρά για την προοπτική της ειρήνης... Πάντως οι προτάσεις των Σπαρτιατών απορρίφθηκαν από τους Αθηναίους, γιατί οι αθηναϊκές πολεμικές επιτυχίες είχαν ενισχύσει το φιλοπόλεμο κόμμα του Κλέωνος. Ο ίδιος ο Κλέων είχε εκλεγεί, ήδη από το 427/6 π.Χ., Ελληνοταμίας και είχε ενισχύσει την πολιτική του θέση. Επίσης οι περισσότεροι στρατηγοί -αν όχι όλοι- που εξελέγησαν για το έτος 426/5 π.Χ. ανήκαν στους φιλοπόλεμους οπαδούς του, που ζητούσαν μιαν ακόμη πιο δραστήρια διεξαγωγή του πολέμου. Έτσι οι σπαρτιατικές προτάσεις απορρίφθηκαν".<sup>1</sup>

## **Β1. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ**

Το κυρίαρχο πολιτικό, κοινωνικό και στρατιωτικό πρόβλημα, γύρω από το οποίο επικεντρώνεται η ζωή όχι μονάχα της Αθήνας, αλλά και της Ελλάδας όλης είναι, φυσικά, η μεγάλη σύγκρουση. Στην Αθηναϊκή "πόλιν", "τις παραμονές του πολέμου δεσπάζει ο Περικλής (που) την πολιτική του, πολιτική άμυνας της αθηναϊκής ηγεμονίας, ακολουθεί η πλειοψηφία των πολιτών. Αλλά ο Περικλής έχει πολλούς πολιτικούς αντιπάλους τόσο στη δεξιά όσο και στην αριστερά, επειδή σαν πραγματικός πολιτικός άνδρας είχε υψωθεί επάνω από τα κόμματα. Έτσι οι φιλοπόλεμοι, με αρχηγό τον Κλέωνα, προσπαθούν να φθείρουν το κύρος του, ήδη προτού ξεσπάσει ο πόλεμος, με επιθέσεις εναντίον του περιβάλλοντός του. Τον θεωρούν πολύ συνετό, επιδιώκουν πιο ριζοσπαστικές λύσεις και βιάζονται να προκαλέσουν έναν πόλεμο, που κατά τη γνώμη

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων-431/404 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180-265.

τους θα μεγαλώσει την αθηναϊκή αρχή. Ο Περικλής έχει ακόμη να αντιμετωπίσει και την αντιπολίτευση των ολιγαρχικών, που στην αρχή ήταν τελείως ανίσχυροι, αλλά θα ενισχυθούν μετά τις πρώτες αποτυχίες του πολέμου... (Με την πρώτη εισβολή των Πελοποννησίων στην Αττική) τόσο οι αγρότες όσο και οι νέοι ζητούσαν επίμονα άμεση έξοδο από τα τείχη και δυναμική αντιμετώπιση του εχθρού. Ο Περικλής όμως απέφυγε να δώσει μάχη και, σύμφωνα με τον Θουκυδίδη, δεν συγκαλούσε την Εκκλησία του δήμου. Στο σημείο αυτό μπορεί κανείς να αμφιβάλλει για τα λόγια του Θουκυδίδη, γιατί είναι γνωστό ότι η Εκκλησία του δήμου τουλάχιστον τον 4ο αι. συνεδρίαζε περίπου τέσσερις φορές τον μήνα. Το πιθανώτερο είναι ότι δεν δημιουργήθηκε θέμα αναθεώρησης της γενικής στρατηγικής του Περικλέους, που είχε εγκριθεί από την Εκκλησία με την έκρηξη του πολέμου, γιατί η ηλειοψηφία της ακολουθούσε πάντοτε την πολιτική του... Ο επιτάφιος λόγος που εξεφώνησε ο Περικλής για να επαινέσει τους νεκρούς του πρώτου έτους του πολέμου, καθώς και την Αθήνα και το δημοκρατικό της πολίτευμα, στη μορφή που τον παραδίδει ο Θουκυδίδης, φανερώνει την υπερηφάνεια των Αθηναίων για τις επιτυχίες τους σ' αυτό το πρώτο πολεμικό έτος και αποτελεί τη διακήρυξη της ιδεολογικής βάσεως του πολέμου... (Το δεύτερο χρόνο του πολέμου ενέσκηψε η επιδημία στην Αθήνα). Ο Θουκυδίδης περιγράφει με λεπτομέρειες την ασθένεια αυτή, που υπήρξε ένας εχθρός πολύ πιο φοβερός από τον πελοποννησιακό στρατό. (Το γεγονός αυτό) είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση σε ανησυχητικό βαθμό της αναρχίας και της παρανομίας στην Αθήνα και κλόνισε σοβαρά το ηθικό των Αθηναίων. Και αυτό είχε ως συνέπεια να ζητήσουν ειρήνη από τους Σπαρτιάτες, που εκείνοι αρνήθηκαν, και να θεωρήσουν τον Περικλή υπεύθυνο για τον πόλεμο και για τον λοιμό. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ο Περικλής συγκάλεσε την Εκκλησία και επέτυχε να πείσει τον λαό ότι η πολιτική που είχε προτείνει ήταν η ορθή και ότι δεν θα έπρεπε να αναθεωρηθεί εξ αιτίας της απρόβλεπτης συμφοράς που έπληξε την πόλη. Διετύπωσε μάλιστα την άποψη ότι οι μεγάλοι λαοί και οι μεγάλοι άνδρες φαίνονται στις συμφορές. Οι Αθηναίοι αποφάσισαν βέβαια να συνεχίσουν τον πόλεμο, αλλά δεν άρνησαν να εκδηλώσουν τη δυσάρεσκέιά τους εναντίον του Περικλέους: τον τιμώρησαν με πρόστιμο και του αφαίρεσαν το αξίωμα του στρατηγού (φθινόπωρο 430 π.Χ.)... Οι Αθηναίοι επανεξέλεξαν στρατηγό τον Περικλή την άνοιξη του 429 π.Χ. μετά από την προσωρινή δυσμένεια του δήμου, έγινε αντιληπτό ότι ήταν ο μόνος ικανός να αντιμετωπίσει τον πόλεμο. Αλλά ο Περικλής δεν επρόκειτο να ζήσει πολύ και να διευθύνει τις πολεμικές επιχειρήσεις: πέθανε από τον λοιμό δυόμισυ χρόνια μετά την έκρηξη του πολέμου, τον Σεπτέμβριο του 429 π.Χ.",<sup>1</sup>

Δεν είναι μέσα στην πρόθεση ή και την ικανότητα της μελέτης μας να κρίνει τα συμβάντα αυτά και να διατυπώσει άποψη για τη λαμπρότητα ή τη δημοκρατικότητα, που πραγματικά, όπως μια μερίδα ιστορικών καταγράφει, κόσμισαν τον Περικλή.

Εκείνο που θέλουμε να σημειώσουμε στο σημείο αυτό είναι πως έχοντας για τόσα χρόνια η Αθήνα ακολουθήσει μια (λίγο-πολύ) συνεχή και συνεπή διαδικασία οργάνωσης-λειτουργίας, με άλλα λόγια έχοντας διαμορφώσει έναν τύπο συλλογικής συνείδησης, βρέθηκε ξαφνικά (με την κυριολεξία του όρου) ακέφαλη. Γιατί ο Περικλής (ουσιαστικά ή τυπικά) ενσάρκωνε, αλλά και τροφοδοτούσε-πρότεινε συνεχώς (ή αντιπροσέκρινε στις αντίπαλες προτάσεις), αυτήν ακριβώς τη συλλογική συνείδηση.

Ετσι, στο χωροχρονικό αυτό σημείο και "κάτω από τις συνθήκες, ο θάνατος του Περικλέους δημιούργησε ένα δυσαναπλήρωτο κενό. Κανείς δεν είχε την πείρα και το κύρος του... Πάντως τη διαδοχή του διεκδικούσαν οι εκπρόσωποι των τάσεων του δημοκρατικού κόμματος... Τη φιλοπόλεμη τάση αντιπροσώπευαν ο "στισοπεισιπώλης" ο Ευκράτης, ο προβατοπώλης Λυσικλής και ο βυρσοδέψης Κλέων (βυρσοπώλης κατά τον Αριστοφάνη), που αναδείχθηκε ο μεγαλύτερος δημαγωγός της εποχής. Ανήκαν και οι τρεις στην εύπορη τάξη των επαγγελματιών και των εμπόρων, που είχε οφέλη από τον

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων-431/404 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180-265.

πόλεμο και από την εδαφική επέκταση του κράτους. Ο Κλέων, ο γιός του Κλεαινέτου από τον δήμο των Κυδαθηναίων, αναδείχθηκε, μετά από σκληρούς αγώνες, σημαντικός παράγων του πολιτικού βίου της Αθήνας. Στην αρχή ήλθε σε ρήξη με τον Περικλή και την πολιτική του -πιθανώτατα ανήκε σε αυτούς που κατηγορήσαν τον Περικλή περισσότερο για αδράνεια και για την πολύ συνετή διεξαγωγή του πολέμου παρά για την κήρυξή του. Παρά την άγρια αποφασιστικότητά του και την πολύ μεγάλη -και περιττή πολιτικά- σκληρότητά του, παρά τις πολύ μέτριες στρατιωτικές αρετές του, χάρη στην αγωνιστικότητά και στον φανατισμό του, όπως και στην υγιή πολιτική του σκέψη, όχι μόνο δεν ώθησε το δήμο σε μια καταστρεπτική απόφαση (όπως αργότερα ο Αλκιβιάδης), αλλά με την αποφασιστικότητά του έδωσε στους Αθηναίους τη μεγαλύτερη νίκη της πρώτης περιόδου του Πελοποννησιακού πολέμου: την κατάληψη της Σφακτηρίας. Ο Κλέων όμως με την αδιαλλαξία του κατέληξε να γίνει ιδιαίτερα μισητός σε μια μερίδα της κοινής γνώμης στην Αθήνα. Πιθανώτατα είχε ελαττώματα που τον καθιστούσαν εύκολα στόχο της κωμωδίας: Ο Εύπολις και ο Αριστοφάνης τον διακωμώδησαν στα έργα τους, αλλά σφαλώς αυτό μόνο δεν θα είχε ιδιαίτερη σημασία, γιατί η κωμωδία δεν σεβάσθηκε ούτε τον Σωκράτη. Εκείνο όμως που έχει σημασία είναι η δυσμενής κρίση του Θουκυδίδη για τον Κλέωνα, που τον παρουσίασε σκληρό και αδίστακτο δημαγωγό. Δεν αποκλείεται όμως για μια φορά να έδειξε κάποια μεροληψία ο Θουκυδίδης από προσωπικά ελατήρια, γιατί φαίνεται ότι ο Κλέων συνετέλεσε στην καταδίκη του ιστορικού ύστερα από την αποτυχία του στην Αμφίπολη. Όπως και αν έχη το πράγμα, ο Κλέων είχε ως πρόγραμμα τον ολοκληρωτικό πόλεμο και επεδίωξε τη διεξαγωγή του με όλα τα μέσα. Το κράτος είχε ανάγκη χρημάτων και ο Κλέων φορολόγησε αδίστακτα τους πλούσιους Αθηναίους και τους συμμάχους. Τον λαό τον παρέσυρε με δημαγωγικές υποσχέσεις. Έτσι η αντιφατική προσωπικότητα του Κλέωνος παραμένει αινιγματική και είναι δύσκολο να κριθεί με απόλυτη δικαιοσύνη".<sup>1</sup>

### Γ. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Αναφερόμενοι στους "Άχαρνές" (και το 425 π.Χ., οπότε πρωτοδιδάχθηκαν) πρέπει να επισημάνουμε την αντίφαση που η αθηναϊκή δημοκρατία βιώνει αυτήν την εποχή: από τη μία πλευρά στέκει η Ηρωική παράδοση, αυτή που κορυφώθηκε με τους νικηφόρους Μηδικούς πολέμους και που βρήκε την (πολιτειακή) ολοκλήρωσή της στην περίοδο του Περικλή· από την άλλη πλευρά, και μάλιστα σε αντίθεση προς την πολιτιστική και την πολιτική άνθιση που επισφράγισε την (ανοδική) παραδοσιακή πορεία, αναπτύσσονται οι νέες τεχνικές -κύρια στον τομέα της κοινωνικής και της πολιτικής συμπεριφοράς-, οι συνέπειες ή οι παρενέργειες από τη (λανθασμένη) εφαρμογή αυτών των (δοξασμένων-παραδοσιακών) επιλογών.

Θα μπορούσαμε, επιγραμματικά να πούμε πως ο πόλεμος (μηδικά) γέννησε την (όποιας μορφής) αίσθηση υπεροχής, η οποία με τη σειρά της δημιούργησε μία Άβυσσo-λέα συνείδηση για την "Πόλιν", μία Συνείδηση που βρήκε την έκφρασή της στον "Ηγεμονικό" σχεδιασμό, και που τελικά, ως μόνη δυνατή-αναγκαία αντίδραση, γέννησε τον (καινούργιο) πόλεμο.

Ό,τι είχε επιτευχθεί έως τώρα ετίθετο υπό αμφισβήτηση· προβάλλονταν πια μόνο οι αρνητικές πλευρές του. Ο πολιτισμός και οι αξίες εκλονίζονταν και αναθεωρούνταν.

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων-431/404 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180-265.

## Γ1. ΟΙ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥΣ

Αυτές οι αναθεωρήσεις γίνονται εμφανείς ιδιαίτερα στον τομέα της εκπαίδευσης -στο σημείο αυτό μάλιστα, δε θα πρέπει να παραβλέψουμε τη διδακτική αποστολή του θεάτρου.

Ετσι, "μετά τους Μηδικούς πολέμους οι ελληνικές πόλεις, και ιδιαίτερα η πόλη των Αθηνών, παρουσιάζουν μίαν άνθηση οικονομική, πολιτική και πνευματική. Αποτέλεσμα αυτής της μεταβολής ήταν η μεγάλη ζήτηση της παιδείας. Τώρα γίνεται συνείδηση ότι η παιδεία μέσα σε μια πολιτική κοινότητα, όπως είναι η δημοκρατία, αποτελεί σημαντικό όπλο για την ανάδειξη του πολίτη. Τώρα συνειδητοποιούν οι Έλληνες ότι η παραδοσιακή παιδεία τους δεν είναι αρκετή. Η παιδεία αυτή ήταν ιδιωτική. Η γυμναστική, η μουσική, η ανάγνωση και η αριθμηση, και αργότερα η ιχνογραφία, ήταν τα κύρια αντικείμενα της παιδείας αυτής. Για την ανάγνωση χρησιμοποιούν τα ποιήματα του Ομήρου, του Ησίοδου, του Σόλωνος και του Θεόγνιδος. Τα έπη όμως του Ομήρου αποτελούσαν για όλους τους Έλληνες της εποχής αυτής την κύρια πηγή παιδείας. Θα έλεγε κανείς μάλιστα ότι ο Όμηρος ήταν η Βίβλος των αρχαίων Ελλήνων. Την παιδεία αυτή, που έπαιρναν οι έφηβοι σε ιδιωτικά σχολεία, την συμπλήρωνε η πείρα των γονέων και η επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος. Με αυτό τον οπλισμό ο έφηβος της προκλασσικής εποχής έμπαινε στη ζωή. Με τη μεγάλη όμως αλλαγή που έφεραν οι Μηδικοί πόλεμοι μέσα στις αρχαίες πόλεις και κατ' εξοχήν στην πόλη των Αθηνών, η οποία θα ονομασθή από τον Περικλή "Ελλάδος παιδευσις", δηλαδή το κέντρο της ελληνικής παιδείας, άρχισε να γίνεται συνειδητό ότι ο πνευματικός αυτός οπλισμός δεν ήταν αρκετός. Όσο περισσότερο συνειδητοποιούσε ο πολίτης τον προσριασμό του μέσα στην ελεύθερη δημοκρατική κοινωνία, τόσο περισσότερη μόρφωση και παιδεία ζητούσε, για να ασκήση τα καθήκοντα και τα δικαιώματα της πολιτικής του ζωής. Προπαντός η πολιτική, το κύριο μέλημα του πολίτη στους κλασικούς χρόνους, δεν θεωρείται τώρα δικαίωμα που πηγάζει από την αριστοκρατική του καταγωγή, αλλά υποχρέωση που επιβάλλει η παιδεία του".<sup>1</sup>

Να, λοιπόν, που επανερχόμαστε για πολλοστή φορά σε δύο όρους σημαντικούς για τη μελέτη μας: α) αυτού της Συλλογικής συνείδησης και β) αυτού της Δίχασης.

Στην πρώτη περίπτωση η εκπαίδευση παίζει τον ρόλο του διαμορφωτή, προτείνει και προβάλλει εκείνες τις αξίες που συντονίζουν τα συμφέροντα-ενδιαφέροντα της "Πόλεως" με τη σύγχρονη (όπως γίνεται αισθητή-αντιληπτή) πραγματικότητα.

Σχετικά με την άλλη περίπτωση, η Δίχαση που αναφέραμε αφορά την αποτυχία της προσπάθειας να γεφυρώσει-εξελιξεί την Παράδοση, ώστε να την προσαρμόσει στις σύγχρονες (αισθητές-αντιληπτές) ανάγκες. Βέβαια, θα πούμε ότι πρόκειται για ένα κοινωνικό πρόβλημα φυσιολογικό, το οποίο εμφανίζεται-χαρακτηρίζει κάθε κοινωνία. Στο αθηναϊκό όμως χωροχρονικό στίγμα, όπως η Συλλογική συνείδηση η δομημένη γύρω από την "Πόλιν" υπολογιζόταν πρωταρχικό να παραμένει κραταιά, το πρόβλημα αυτό απέκτησε μεγάλες διαστάσεις και η αποτυχία στην επίλυσή του επέφερε σημαντικές συνέπειες. Γιατί ήταν τέτοιες οι ιδιομορφίες του Χώρου-Χρόνου που η διάσπαση της ενιαίας Συλλογικής συνείδησης (εν τω γίνεσθαι γεφύρωση της Παράδοσης και της πραγματικότητας), προοδευτικά επέφερε τη διάσπαση-κατάλυση της (απροσάρμοστης) "Πόλεως".

Για τους λόγους αυτούς, πιστεύω συνέβη και "αυτή η ανάγκη αναπτύχθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε να τεθή το πρόβλημα της παιδείας ως κύριο πρόβλημα της νέας γενιάς, η οποία έπρεπε να προετοιμασθή, για να μπορή να ασκήση την πολιτική αρετή με όσο γίνεται καλύτερο τρόπο. Όχι η καταγωγή, αλλά η παιδεία είναι τώρα το πρώτο και κύριο. Στη συνειδητοποίηση και ικανοποίηση αυτής της ανάγκης συνετέλεσαν κυρίως κατά τα μέσα του 5ου αιώνας οι άνδρες εκείνοι που ωνομάσθηκαν σοφισταί. Η

(1) Ιω. Θεοδωρακόπουλος / "Η ακμή της ελληνικής φιλοσοφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2, θετ. 452-454.

λέξη σοφιστής αρχικά σημαίνει τον σοφό, αυτόν που είναι ικανός σε μια τέχνη ή σε μια επιστήμη. Κατά τον 5ο όμως αιώνα, η λέξη σοφιστής παίρνει εξειδικευμένη σημασία και σημαίνει τον διδάσκαλο κάθε είδους γνώσεως και ειδικώς της γνώσεως των πολιτικών πραγμάτων. Κατά το τελευταίο όμως τέταρτο του 5ου αιώνας η λέξη σοφιστής σημαίνει το αντίθετο του φιλοσόφου. Φιλόσοφος είναι τώρα μόνο ο Σωκράτης, ενώ όλοι οι άλλοι διδάσκαλοι της σοφίας είναι σοφισταί. Από τη σύγκρουση των σοφιστών με τον Σωκράτη αποσαφηνίζεται το νόημα των δύο αυτών όρων, του σοφιστού και του φιλοσόφου. Ο αγώνας του Σωκράτους προς τους σοφιστάς διαφοροποίησε την πνευματική γραμμή και κατεύθυνση των σοφιστών από τη γραμμή και τον προσρισμό της φιλοσοφίας. Οι σοφισταί δεν ήταν φιλόσοφοι ούτε με την έννοια, που ήταν οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι, ούτε με την έννοια, που ήταν ο Σωκράτης και ο Πλάτων. Επίσης δεν ήταν επιστήμονες ερευνηταί, όπως θα λέγαμε σήμερα, αλλά, όπως λέει ο Πλάτων στον "Πρωταγόρα" του, "έμποροι ή κήπηλοι" παιδείας. Η βασική διαφορά μεταξύ των προσωκρατικών, του Σωκράτους, του Πλάτωνος και του Αριστοτέλους από τη μια, και των σοφιστών από την άλλη ήταν ότι οι πρώτοι ζητούσαν τη γνώση για τη γνώση, "ένεκεν τῆς γνώσεως", ενώ οι δεύτεροι επιδίωκαν να μεταδώσουν τη γνώση ή μάλλον τις γνώσεις και τις μετέδιδαν στους νέους για να αποκτήσουν οι τελευταίοι δύναμη και επιρροή στην πολιτική ζωή. Η μόρφωση και η παιδεία που προσέφεραν οι σοφισταί είχε ως σκοπό να προσπορίση στον νέο δύναμη, ώστε αυτός να επικρατήσει στους πολιτικούς αγώνες, να καταβάλῃ τους αντιπάλους του. Η ανάγκη όμως που είχαν οι σοφισταί να πολιτογραφηθούν και να δικαιώσουν την παρουσία τους μέσα στη ζωή, αλλά και να συνδεθούν με την προηγούμενη πνευματική και φιλοσοφική παράδοση τους έκανε να προσφεύγουν όχι μόνο στον Όμηρο, ο οποίος ήταν η πηγή της γνώσεως για όλους, αλλά και στους προσωκρατικούς φιλοσόφους, και συγκεκριμένα στον Ηράκλειτο, στους Ελεάτες, στον Εμπεδοκλή και τέλος μερικοί από αυτούς και στον Ηρόδοτο. Γενικά οι σοφισταί χρησιμοποιούσαν με τον τρόπο τους όλο τον πνευματικό θησαυρό του παρελθόντος και τον μετέτρεψαν σε μέσο μορφώσεως και συνάμα παραμορφώσεως των νέων. Επιχειρήματα των προσωκρατικών αντιστρέφονταν και διαστρέφονταν από τους σοφιστάς σύμφωνα με τον συγκεκριμένο σκοπό που κάθε φορά επιδίωκαν. Η ανάγκη των πραγμάτων ωδήγησε τους σοφιστές στο να αναπτύξουν τόσο ριζοσπαστικές και ανατρεπτικές θεωρίες, ιδίως με την αντίστροφη χρησιμοποίηση των προσωκρατικών φιλοσοφημάτων, ώστε αυτές να συναγωνίζονται σε ριζικότητα τις νεώτερες σύγχρονες θεωρίες... Οι σοφισταί όμως δεν παραδίδουν μόνο τα μορφωτικά αγαθά, αλλά διδάσκουν και τους τρόπους με τους οποίους πρέπει να τα χρησιμοποιήση ο νέος για να επικρατήσει στην κοινωνία και στην πολιτική. Οι τρόποι αυτοί είναι η ρητορική, η διαλεκτική και η εριστική. Από τις τέχνες αυτές οι σοφισταί καλλιεργούν περισσότερο τη ρητορική. Είναι δημιουργοί της ρητορικής. Τούτο δεν είναι τυχαίο, αλλά προκύπτει από την ανάγκη των πραγμάτων. Μέσα στις ελληνικές δημοκρατίες, όπου τα σπουδαιότερα προβλήματα λύνονταν με την ψήφο του δήμου, η δύναμη του λόγου είχε εξαιρετική σημασία... Οι σοφισταί γενικά θεωρούσαν τους εαυτούς των φορείς της "διαφωτίσεως" και της "προόδου". Αν και χρησιμοποιούσαν την παράδοση, όμως έπραταν τούτο "κατά το δοκούν" και έτσι το αποτέλεσμα ήταν ότι παραμέριζαν την παράδοση, άηλωναν την αμφιβολία για τα καθιερωμένα, τα κοινωνικά ήθη, την πολιτεία, τη λατρεία, και ασκούσαν κριτική για κάθε παλαιότερο θεσμό. Τη διάκριση που είχε ήδη κάνει η προηγούμενη φιλοσοφία μεταξύ του "φύσει" και "νόμω" την ώξυναν ακόμη περισσότερο οι σοφισταί. Έτσι προέκριναν πάντοτε την έννοια του φύσει από την έννοια του νόμω. Το φύσει ήταν γι' αυτούς η αλήθεια, ενώ το νόμω ήταν απλή συνθήκη, την οποία μπορεί κανείς να μετακινή και να αλλάξῃ σύμφωνα με το συμφέρον του".<sup>1</sup>

(1) *Ιω. Βεαδωρακόπουλος / "Η ακμή της ελληνικής φιλοσοφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2, σελ. 452-454.*



Εκείνο που πρέπει να τονίσουμε, πριν προχωρήσουμε στην ανάπτυξη του κεφαλαίου, είναι η "συντηρητική" σκέψη του Αριστοφάνη, δηλαδή η συνάφεια, αλλά και η ρητή προτίμηση, που οι αξίες τις οποίες "διδάσκει" στο Κοινό έχουν με όσα ο Αισχύλος, χρόνια άλλα-τρανά, υποστήριζε.

## Γ2. ΟΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΕΣ ΠΙΣΤΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΕΣ

Η διαφορετική ρίζα της Κωμωδίας απ' αυτήν της Τραγωδίας φαίνεται και από την απουσία τελετουργικών στοιχείων. Πραγματικά, αντίθετα απ' όσα υποστηρίζαμε σχετικά με τη σύνδεση της Τραγικής ποίησης (τουλάχιστον αυτής που ο Αισχύλος υπηρέτησε) και του θρησκευτικού τυπικού, στην περίπτωση της Κωμωδίας, όπου η λαϊκή προέλευση είναι εμφανής - και εδώ ο όρος λαϊκό εκλαμβάνεται ως "ο του λαού, ο ανήκων εις τον λαόν, ο εξ αυτού προερχόμενος, ο μη ιερωμένος, ο των ταπεινοτέρων κοινωνικών τάξεων ή ο δι' αυτές προοριζόμενος"<sup>1</sup> -, μία τέτοια συσχέτιση αποκλύπεται αδύνατη.

Προφανώς είναι αυτή η ίδια η προέλευση της Κωμωδίας που αποκλείει την όποια σύνδεση. "Όταν ο Gower, ο Χορός - ποιητής του Περικλή του Shakespeare βγαίνει να τραγουδήσει ένα παλιό τραγούδι<sup>2</sup>, εγγυάται την ποιότητά του, συνδέοντάς το με εκείνες τις τακτικές τελετουργίες της υπαίθρου, τις θρησκευτικές και λαϊκές γιορτές και τις "βεγγέρες". Όσο ζούσε ο Shakespeare, οι τελετές αυτές ήταν ακόμα ζωντανές στη μνήμη, και ακόμη και οι αναπτυσσόμενες πόλεις διατηρούσαν τα τελετουργικά τους χνάρια των επιδείξεων, των παραστάσεων μεταμφιεσμένων και των λιτανειών, με βασιλικές και άλλες "συμμετοχές", για να προστίθεται λαμπρό θέσμα σε επίσημες περιστάσεις. Το τελετουργικό σχέδιο της κωμωδίας, όπως και το σχέδιο της τραγωδίας, ήταν ακόμα συνδεδεμένο με τους ετήσιους εορταστικούς ρυθμούς, είτε αυτοί ήταν οι συνειδητά χριστιανικοί εορτασμοί της γέννησης, του θανάτου και της ανάστασης, τα Χριστούγεννα, η Μεγάλη Παρασκευή και το Πάσχα, είτε τα μυθικά αρχέτυπα της "γέννησης, συνοουσίας και θανάτου" στους ρυθμούς του φυσικού έτους: η ευφορία του καλοκαιριού, η προχωρημένη ωριμότητα του φθινοπώρου, ο θάνατος και η ταφή του χειμώνα και η ανανέωση και γέννηση της άνοιξης. Υπάρχει σίγουρα ένας συγγενικός δεσμός ανάμεσα στο ετήσιο σχέδιο του ειδωλολατρικού και χριστιανικού τυπικού: εξίσου φανερά, η κωμωδία απηχεί αυτό το μυθικό σχέδιο, είτε, όπως θα δούμε παρακάτω, είναι κωμωδία του αριστοφανικού είδους του "αποδιοπομπαίου τράγου", είτε, καθώς γίνεται στον Shakespeare, γιορτάζει τον "πράσινο κόσμο".<sup>3</sup>

Σύμφωνοι με αυτήν την άποψη, θα επιμείνουμε στην προέλευση της Κλασικής κωμωδίας από τις "Εποχικές" τελετουργίες, τις οποίες αργότερα (με τον Αριστοφάνη και την κοινωνικοπολιτική ολοκλήρωση της αθηναϊκής δημοκρατίας) μεταμόρφωσε σε Γιορτές ψυχαγωγικές-διδασκτικές (σκοπτικές και ελεγκτικές) της πραγματικότητας. Ετσι, εφόσον δεχόμαστε τη σύνδεση της σαιξπηρικής κωμωδίας με τις θρησκευτικές και λαϊκές γιορτές και τις βεγγέρες, είμαστε υποχρεωμένοι, πολύ μάλιστα περισσότερο, να δεχτούμε αυτήν τη σύνδεση και προς την αριστοφάνεια κωμωδία. Μόνο που εδώ δεν πρόκειται για την επίσημη θρησκεία, που ήδη έχει αφομοιώσει τον λαϊκό τελετουργικό τύπο λατρείας (μεσαιωνικής προέλευσης για τη σαιξπηρική εποχή), αλλά για τον ανταγωνιστή της, αντίπαλο της θεσμοθετημένης Ιερατικής τελετής (και της θεατρικής ενσάρκωσής της - της Τραγωδίας).

(1) πρβλ. Λήμμα: "λαϊκός" / Δ. Δημητράκος / "Ερμηνευτικόν λεξικόν", και ακόμα, πρβλ.: "λαϊκός < λαός" / Ν. Π. Ανδριώτης / "Ετυμολογικά λεξικά της κοινής νεοελληνικής"

(2) πρβλ.: "Το τραγούδι αυτό το τραγουδήσαν σε γιορτές, σε βεγγέρες και βραδιές πανηγυριών".

(3) Ν. Merchant / "Η γλώσσα της κριτικής" - "Κωμωδία", κελ. 87-88.

Άλλωστε, με τις σκέψεις αυτές και μόνο, μπορούμε να αιτιολογήσουμε τόσο την καθυστέρηση της (πεισιστράτειας) θεσμοθέτησης υπέρ της Κωμωδίας, σε αντίθεση με την Τραγωδία, όσο και την έντονη αντίθεση της εξουσίας (Κλέων) ειδικά ενάντια στην Κωμωδία, την προσωπική του αντιπάλο, μα και αντίπαλο της σύγχρονης κοινωνικοπολιτικής τάσης και της ιδεολογίας.

Ας θυμηθούμε την άποψη του Β. Jonson: "η κωμωδία σχετίζεται με την τρέλα, με κοινωνικές παρεκτροπές, ενώ η τραγωδία χειρίζεται το "έγκλημα", μια ανταρσία ενάντια σε κάποια βαθύτερη ηθική".<sup>1</sup>

#### Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

Ο αγανακτισμένος Δικαιοπόλις, ο δίκαιος πολίτης των "Άχαρνών", ανοίγει την παράσταση της κωμωδίας αυτής, όταν εμφανίζεται στην Εκκλησία του Δήμου διαμαρτυρούμενος για τα "όσα μου ξεσκίσανε την καρδιά μου" (στ. 1),<sup>2</sup> πράγματα που η αδιάφορη ή και φιλοπόλεμη, όπως εξηγεί, συμπεριφορά των συμπολιτών του έχει προκαλέσει. Κατηγορεί τους σύγχρονους Αθηναίους πολίτες γιατί, μηδέ των "πρυτάνεων" (στ. 23) εξαιρουμένων, προτιμούν να "τριγυρίζουν στην αγορά και να μιλούν" (στ. 21), τη στιγμή που "είναι έρημη η Πνύκα" (στ. 20). Και ακόμα, "σπινώνονται, όσοι αργοπορημένοι ήρθανε, για να πιάση καθένας την πρώτη θέση και δεν λένε τίποτα για το πως θα γίνει ειρήνη" (στ. 24/7). Υποφέρει ακόμα η καρδιά του Δικαιοπόλι, για την ασέβεια-αγνωμοσύνη της "Πόλεως" προς τον Αισχύλο (στ. 9-12), για τις αλλαγές στην παραδοσιακή οικονομική οργάνωση και για την εμπορευματοποίηση, που αναπτύσσονται στην Αθήνα, σε σχέση με το χωριό του (στ. 34-36). Χάρηκε μόνο με το τραγούδι της ειρήνης που άκουσε (το Βοιωτίον -στ. 14), και με του Κλέωνα τον εξευτελισμό (στ. 6).

Όλα αυτά τα εξομολογείται ο οργισμένος Δικαιοπόλις, ο αποφασισμένος "να φωνάξω, να χτυπή, να βρῖσω τους ρήτορες, αν κανένας τους πη τίποτ' άλλο εξόν για ειρήνη" (στ. 37/9), μόλις στους πρώτους 42 -από τους 1234- στίχους του έργου. Δε χρειάζεται να συνεχίσουμε με αυτόν τον ρυθμό. Οι "Άχαρνές" επιτελούν μία κοινωνική-πολιτική κριτική, μοιάζουν σαν ένα "Χρονικό", μας παρέχουν πλήθος πληροφοριών για τον τρόπο της ζωής και την αντιμετώπιση των κοινών στην Αθήνα του 425 π.Χ. Μας αποκαλύπτουν την ασυμμετοχικότητα των πολιτών, με τρόπο ουσίας, στα πολιτικά ζητήματα. Μας φανερώνουν, παρά την υποτιθέμενη εμπάθεια του ποιητή, τη δραμαγωγική ικανότητα και τον ωφελιμισμό του Κλέωνα.<sup>3</sup> Μας μεταφέρουν την τάση των πρυτάνεων, αν και παραγνωρίζουνε τη σπουδαιότητα των συνελεύσεων της Εκκλησίας του δήμου, να επιδεικνύονται, όποτε δεηθούν ή και εξαναγκαστούν<sup>4</sup> να συμμετέχουν. Γενικά, μας μεταφέρουν το κλίμα μιας έκπτωσης από τις αξίες και τη Συλλογική συνείδηση που ο Αισχύλος (ο οποίος όμοια υφίσταται την έκπτωση) ύμνησε. Αιτία δε για όλα αυτά, θεωρεί ο Δικαιοπόλις τον πόλεμο και την ανάπτυξη του κερδοφόρου, και ενάντιου στην Παράδοση, εμπορίου.

(1) πρβλ.: Ν. Merchaní / "Η γλώσσα της κριτικής" - "Κωμωδία", σελ. 87-88.

(2) Για τη μελέτη χρησιμοποιήθηκε το κείμενο "Άχαρνές" / μτφρ.: Φ. Γιοφύλλης.

(3) πρβλ. σχόλιο στ. 8: "ο δραμαγωγός Κλέων είχε δωροδοκηθῆ με 5 τάλαντα για να ελαφρώσει τους συμμάχους των Αθηναίων από τους φόρους που επέβαλλαν. Να έγινε γνωστή η δωροδοκία, και η κοινωνική τάξι των Ιππέων τον κατήγγειλε. Κι έτσι ο Κλέων τιμωρήθηκε. Επλήρωσε τα 5 τάλαντα και σχετικό πρόστιμο".

(4) πρβλ. σχόλιο στ. 22: "επειδὴ πολλοὶ Αθηναῖοι πολῖτες ετριγυρίζαν ἀσκαπα στὴν ἀγορὰ καὶ δὲν ἐμαζεύοντο γιὰ νὰ συνεδριάσουν στὴν Πνύκα, διορίζονταν δυο δημόσιοι ὑπῆρέτες γιὰ νὰ τοὺς μαζεύουν. Καὶ ὅταν δὲν ἐπείθοντο με τὰ λάγια, τοὺς περικύκλωναν με ἕνα σχοινὶ βαμμένο ὅλο χρῶμα. Ἐτσι τοὺς ἀνάγκαζαν νὰ προχωρήσουν στὴν Πνύκα, γιὰτὶ ἀν δὲν ἐπροχωρούσαν ἐλευθῶνοντο με τὸ χρῶμα".

Ο Πρόλογος ολοκληρώνεται (στ. 203) με την Είσοδο του Χορού, των Αχαρνέων γερόντων. Σε όλη τη διάρκειά του παρωδεί ο ποιητής τη συνεδρίαση της Εκκλησίας. Το πνεύμα του λόγου του παραμένει πάντα η αναζήτηση της ειρήνης και η κατακεραύνωση της ανέντιμης συμπεριφοράς των πολιτικών -πενήντα πρυτάνεις- που σκόπιμα ξεγελούν τους πολίτες -λαό που παρακολουθεί τη συνεδρίαση.

Μπαίνοντας οι Αχαρνείς διακηρύττουν την απόφασή τους να υπεραμυνθούν του πολέμου, να "ξεπαστρέψουν" (στ. 236) όποιον "έκαμε ειρήνη με τους εχθρούς" (στ. 225), γιατί αυτός "είναι εχθρός των χωριών μας" (στ. 227). Εξακολουθεί επομένως ο ποιητής να παραθέτει (διακωμωδώντας τα) στοιχεία από την πραγματικότητα. Το άκαμπο μίσος των Αχαρναίων ενάντια στους Σπαρτιάτες θεωρείται ιστορικά αποδεκτό, αφού τα χωράφια τους, από τα πρώτα κατεστραφήκανε όταν οι Πελοποννήσιοι εισέβαλαν στην Αττική, αλλά "εξόν απ' αυτό είναι και παλληκαράδες, φανατικοί απόγονοι των Μαραθωνομάχων".<sup>1</sup>

Στους επόμενους στίχους, 237-392, διεξάγεται ο πρώτος Αγώνας -σύγκρουση του Πρωταγωνιστή και του Χορού. Το κυρίαρχο θέμα και εδώ παραμένει η ειρήνη. Μάλιστα, στον Αγώνα αυτόν ο ποιητής έχει την ευκαιρία να πραγματοποιήσει μία Παράβαση: "αν και πολύ φοβάμαι. Γιατί ξέρω τους τρόπους κάθε χωριάτη, που ευχαριστείται να τον επαινεί και αυτόν και την πόλη και για τα δίκαια και για τα άδικα ο κάθε φαφλατάς. Κι ενώ τους ξεγελάνε, αυτοί δεν το καταλαβαίνουν. Ξέρω και για τους γέροντες πως δεν βλέπουν τίποτα άλλο, παρά δικάζουν λανθασμένα. Και ξέρω για τον εαυτό μου όσα έπαθα από τον Κλέωνα, για την περυσινή μου κωμωδία. Γιατί αυτός με έσυρε στη βουλή, με αδικόβαλε, με ψευτοκατηγορούσε και με ξέπληνε με τις βρισιές. Έτσι παρ' ολίγον να χαθώ λερωμένος και στιγμασμένος" (στ. 370-389).

Ακολουθεί το Επεισόδιο με τον Ευριπίδη (στ. 394-490). Στο πεδίο αυτό ο Αριστοφάνης, με εμπάθεια σχεδόν και απλότητα, χωρίς επιχειρήματα αλλά με προσβλητικό τρόπο, επιτίθεται κατά του ομότεχνού του. Χλευάζει τον Ρεαλισμό (στ. 398), τα θεατρικά μηχανήματα που προώθησε (στ. 407), τους ημιτελείς ευριπίδειους στίχους (στ. 411), το μέγεθος των Προλόγων (στ. 417), την εμφάνιση των Ηρώων του (στ. 418 κ.ε.). Παρωδεί στίχους από τα δράματά του ή και την καθ' ολοκληρία τεχνική που ακολουθεί (στ. 439 κ.ε.). Ακόμα και της μητέρας του το επάγγελμα κοροϊδεύει! Σίγουρα παρουσιάζεται αυθαίρετος στα σημεία αυτά ο Αριστοφάνης. Άδικος υπερβολικά. Εκμεταλλευόμενος τη δυνατότητα της Κωμωδίας να κρίνει, να καταδικάζει ή και να διαστρευλώνει ό,τι επίκαιρο θεωρεί ικανό να προσφέρει γέλιο στους θεατές, μία δυνατότητα που κληρονόμησε από τα λαϊκά σκώμματα -από τα οποία και προήλθε- επιτίθεται ενάντια στον Ευριπίδη ο ποιητής των "Αχαρνέων", πιστεύοντάς τον υπεύθυνο (ως δημιουργό-εκφραστή της συγκεκριμένης ιδεολογίας, αλλά και ως πρόσωπο επώνυμο -ίσως και τιμημένο<sup>2</sup>) για την έκπτωση της κοινωνίας. Ως αντίποδα αυτής της επίθεσης, να ξαναθυμηθούμε πως κολάκευσε στην αρχή του Προλόγου του τον Αισχύλο.

Στους επόμενους στίχους (496-556) ο Δικαιόπολις, με πρόφαση τον Αγώνα του με τον Χορό, δίνει την ευκαιρία στον Αριστοφάνη, σε ένα είδος Έμμεσης παράβασης, να αναλύσει τα αίτια του πολέμου: το Μεγαρικό ψήφισμα του Περικλή και την κλοπή των τριών πορνών. Την αφορμή σχεδίασαν "κάποια μοχθηρά ανθρωπάκια, παράφρονα, στιγμασμένα, κάλπικα και ξενοφερμένα" (στ. 517/8) - σίγουρα όχι η πολιτεία (στ. 515/6), όπως με έμφαση δηλώνει ο Δικαιόπολις-ο ποιητής. Στόχος τους ήτανε το κέρδος, αφού: "όπου έβλεπαν ή αγγούρι ή λαγουδάκι ή γουρουνάκι ή σκόρδο ή σπειριά σάτι, όλα αυτά ήτανε μεγαρίτικα κι αμέσως τα άρπαζαν και τα πουλούσαν" (στ. 520/2). Όλα αυτά τολμά να τα φωνάζει ο Πρωταγωνιστής της κωμωδίας, γιατί "ο Κλέων δεν θα μπορέσει να με συκοφαντήσει τώρα, πως κατηγορώ την πόλη μπροστά σε ξένους. Γιατί μονάχοι μας εορτάζουμε τα λήνιαια, και δεν βρίσκονται εδώ ξένοι. Γιατί ούτε έρχονται οι φόροι ούτε οι σύμμαχοι από άλλες πόλεις. Μα είμαστε τώρα εμείς μονάχοι

(1) Α. Σολωμός / "Ο ζωντανός Αριστοφάνης", σελ. 87.

(2) πρβλ. στ. 493: "γιατί θέλεις να πης, ένας εσύ, τα αντίθετα με όλους".

και Ξεκαθαρισμένοι" (στ. 502/7).

Αμέσως μετά ακολουθεί το Επεισόδιο με τον Λάμαχο, τον πολεμοκάπηλο στρατηγό (στ. 564-625). Ο Δικαιοπόλις ουστηνεται: "ένας καλός πολίτης κι όχι φιλόδοξος, μα από όταν άρχισεν ο πόλεμος στρατιώτης, ενώ συ, από όταν άρχισεν ο πόλεμος, μαζεύεις μισθούς" (στ. 595/7). Και στην απάντηση του Λάμαχου: "εμένα με εκλέξα-νε" (στ. 598), του ανταπαντά: "ναι, τρεις κι ο κούκος. Επειδή αυτά εγώ τα σιχαί-νομαι, έκαμα σπονδές ειρήνης, γιατί βλέπω γέρους ανθρώπους να βρίσκονται στο μέ-τωπο, και νέους σαν και σένα, να το σκάνε, άλλοι στη θράκη να παίρνουν μισθό τρεις δραχμές, τους Στεισαμενοφαινίηπους και Πανουργιηπαρχίδες, κι άλλους κοντά στον Χάρητα, άλλους στους Χάονες, τους Γερητοθεοδώρους και Διομειλαζώνες, κι άλλους στην Καμαρίνα, στη Γέλα και στην Καταγέλα" (στ. 599-606). Δηλαδή, ο Αρι-στοφάνης εδώ "σατιρίζει ή αναφέρει γνωστούς Αθηναίους στρατιωτικούς αρχηγούς, με τα ονόματά τους ενωμένα και ανακατεμένα. Ο Τεισαμενός ήταν Ξένος και αστείος τύ-πος. Ο Φαινίηπος ήταν σωματέμπορος. Ο Χάρης αμόρφωτος και χυδαίος. Ο Γέρης α-στείος ανθρώπικος. Ο Θεόδωρος φαφλατάς. Οι Χάονες ήσαν λαός της Ηπείρου".<sup>1</sup>

Στους επόμενους στίχους, 626-719), ο Χορός αλλάζει θέμα, "όπως γινόταν συχνά στην Αττική κωμωδία, εγκωμιάζει τον ίδιο τον ποιητή του έργου".<sup>2</sup> Τώρα πληροφορεί το Κοινό, τους "ευκολόπιστους Αθηναίους" (στ. 630) για όσα συμφέροντα τους προσ-φέρει ο Αριστοφάνης, ότι δηλαδή: "σας έκανε να μη πολυεγλιέστε με λόγια Ξένων, ούτε να ευχαριστιέστε όταν σας κολακεύουν και να χάσκετε μπροστά τους (στ. 634-635), και ότι: "με αυτά που έκαμε ο ποιητής μας έγινεν αφορμή για πολλά καλά, α-φού έδειξε και στους λαούς και στις πόλεις πως δημοκρατικά να κυβερνιούνται" (στ. 641/2). Και τελικά, θα συνεχίσει να "σατιρίζει εκείνα που αρμόζει πάντα. Και λένε, πως θα σας διδάξη πολλά καλά, για να είσθε ευτυχισμένοι, χωρίς να σας καλοπιάνη, ούτε να δίνη υποσχέσεις κούφιας, ούτε να σας εξοπατά με πανουργίες και υπέρμετρους επαίνους, μα διδάσκοντας τα καλύτερα. Αντικρύ σε τούτα, ο Κλέων ας σκαρώση ό,τι θέλει, και καθετί ας δημιουργήση εναντίον μου, γιατί το καλό και το δίκαιον είναι σύμμαχοί μου· και ποτέ δεν θα πιαστώ από την πολιτεία δειλώς να είμαι σαν αυτόν και αναιδής" (στ. 655-665).

Στο ίδιο κομμάτι ο Χορός διαμαρτύρεται: "εμείς οι παλιοί γέροι κακίζουμε την πόλη. Γιατί αντάξια με κείνα που κάναμε όταν ναυμαχήσαμε, τώρα εσείς δεν μας γε-ροκομάτε" (στ. 676/7). Το παράπονό τους επικεντρώνεται στη δικαστική διαδικασία, εκεί που ο νεαρός αντίδικος "χτυπάει γοργά κι απαντά, αραδιάζοντας στρογγυλά τα λόγια του. Και κατόπιν γυρίζει και ρωτάει και περιγελά τον γέροντα και δολερά τον ξετινάζει. Και ο γέρος τρέμει, πληρώνει και φεύγει" (στ. 685 κ.ε.).

Πρώτος στην ελεύθερη αγορά, που έφτιαξε ο Δικαιοπόλις, καταφθάνει ένας Μεγα-ρίτης (στ. 729-859), ο οποίος στην απελπισία της πείνας (αποτέλεσμα του Μεγαρι-κού ψηφίσματος) πουλά τις κόρες του. Ο Χορός υμνεί την ευτυχία του Δικαιοπόλι, και μάλιστα κόντρα στις σιχαμερές ενέργειες επώνυμων Αθηναίων, που δυναστεύουν τους πολίτες.

Ακολουθεί ένας άλλος πελάτης, ένας θηβαίος (στ. 860-958), ο οποίος ανταλλά-σει τα αγαθά της βοιωτικής γης με έναν ουκοφάντη, που ο Δικαιοπόλις του προσφέ-ρει λέγοντας: "για κάθε χρεία αγγελιό αυτό θα είναι, κύπελλο συμφορών, τριφτήρι στις δίκες, φανάρι που φανερώνει τους υπεύθυνους κι αγγελιό όπου ανακατώνει κανέ-νας όλες τις βρωμοδουλειές" (στ. 936/9).

Μόνο στον Λάμαχο, τον "τρομερό, τον ανίκητο, που κουνάει την ασπίδα με Γορ-γόνα στο χέρι και ανεμίζει τρία σκιερά λοφία στο κεφάλι του" (στ. 964/5), δεν πουλάει ο Δικαιοπόλις. Άρνιέται να εκτελέσει την παραγγελία του υπρέτη, που αυ-τός -αν και φιλοπόλεμος, ενάντιος στην ελεύθερη διακίνηση των προϊόντων του εχ-θρού- διέταξε.

{1} Φ. Γιοφύλλης / Εισαγωγή-Μετάφραση-Σημειώσεις / "Άχαρνές" - σχόλιο στ. 606.

{2} όπως {1}, σχόλιο στ. 627.

Αμέσως μετά ο Χορός, αλλάζοντας ριζικά από την αρχική του θέση, υμνεί τον "φρόνιμο άνθρωπο, τον υπέρσφο, (για) όσα με την συνθήκη του αυτή αγαθά παζαρεύει" (στ. 971/3). Στο μεταξύ ο Δικαιοπόλις έχει αρχίσει να ετοιμάζει το φαγητό για το γλέντι του. Σε όσους του ζητάνε λίγη ειρήνη δεν δίνει, αφού τους θεωρεί υπεύθυνους για τον πόλεμο που γίνεται, και που τους προκάλεσε τις δυστυχίες τις οποίες επικαλούνται. Μόνο σε μία νύφη προσφέρει λίγη ειρήνη, μια και αυτή: "είναι γυναίκα και δεν κάνει για πόλεμο" (στ. 1062).

Και έφτασε η στιγμή της αντιπαράθεσης. Ο Λάμαχος παίρνει εντολή από τους στρατηγούς, που είναι "σε πλήθος πιο πολλοί παρά σε αξία" (στ. 1078), να ξεκινήσει για τον πόλεμο, ταυτόχρονα με τον Δικαιοπόλι που ο ιερέας του Διονύσου τον προσκαλεί σε δείπνο. Καθένας τους ετοιμάζεται για την αποστολή του, ενώ ο Λάμαχος υποφέρει με την κακή του τύχη, όπως τον προκαλεί ο Δικαιοπόλις.

Η αντιπαράθεση συνεχίζεται και στον Επίλογο του έργου, όπου ο τραυματισμένος Λάμαχος υποφέρει, ενώ ο ευτυχιμένος Δικαιοπόλις επιστρέφει από το γλέντι νικητής με άδειο ποτήρι.<sup>2</sup>

## Ε. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Τι, άραγε, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε σε όσα ο ποιητής, γελοιοποιώντας τα, απεικόνισε; Μελετάμε ένα χρονικό, όπως και προηγούμενα ονομάσαμε τους "Άχαρνές", το οποίο από μόνο του, με την πληρότητά του, μας αφοπλίζει από κάθε δυνατότητα επέμβασης. Ήδη ο ποιητής τα περιέγραψε όλα! Τα δεινά του πολέμου, τις κοινωνικές του επιπτώσεις, τα λάθη των ηγετών, τη φθορά των πολιτών και των συλλογικών αξιών, τη διαφθορά των πολεμικών, πολιτικών, ιδεολογικών κατήλων, την υπολειψιμότητα των θεσμών ή την εκμετάλλευσή τους από μεμονωμένα άτομα, για την επίτευξη προσωπικών συμφερόντων. Η Κοινωνική της κλασικής Αθήνας συνείδηση εμφανίζεται, μέσα από τον λόγο του Αριστοφάνη, τις διαδικασίες της αποσύνθεσής της. Τα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, οι Αθηναίοι πολίτες βιώνουν την έκπτωση της συλλογικότητάς τους, απομακρύνονται από τις γενεσιουργές ιδέες που χαρακτήρισαν την κοινωνική τους συνύπαρξη και ανέδειξαν την "Πόλιν" τους, στα Μηδικά τα χρόνια, αυτές τις ιδέες που ο Αισχύλος ύμνησε, αλλά και προώθησε με το Έργο του.

Τότε η "Υβρις", η υπέρβαση που το άτομο πετύχαινε σε βάρος του κοινωνικού σώματος, πιστευότανε αμάρτημα απέναντι σε θεούς και ανθρώπους. Ο υβριστής προκαλούσε με την πράξη του τη θεία Δίκη και των συμπολιτών του την έχθρα. Αντίθετα, τώρα η προσωπική προβολή, η κάλυψη των ατομικών αναγκών-ορμών, η αυθαίρετη επιβολή, η αντικοινωνική εξουσίαση του συνόλου από τη μονάδα, είναι φαινόμενα καθημερινά, θεμιτά ή και ευκαταία. Τότε η αυθεντική ηγετική φύση, στο πρόσωπο του Ορέστη ή του Περικλή, εκπαιδευόταν για να γίνει και ελεγχόταν για να λειτουργεί σωστά από την κοινωνία. Ενοάρκωνε τις συλλογικές ανάγκες και υπηρετούσε τις διαδικασίες τις κοινά αποδεκτές. Τελικά, δεν ενεργούσε ως άτομο -τυραννικά-, αλλά ως εκφραστής (εκτελεστής) των επιταγών του συνόλου, από το οποίο, και υπέρ του οποίου εδημιουργείτο, ακριβώς για να το προστατεύσει από την αυθαιρεσία του ενός, της Κλυταιμίστρας.

Τώρα πια, η Δίκη δεν τιμωρεί την "Υβριν". Τα εκλεγμένα από τους πολίτες όργανα την αποδίδουν. Μόνο που ο ποιητής διαλαλεί: "ξέρω και για τους γέροντες πως δε βλέπουν τίποτα άλλο, παρά δικάζουν λανθασμένα" (στ. 375/6). Ούτε όμως θεωρείται πια κατάρη η "Υβρις". Το υπερβαίνουν τη Συλλογική συνείδηση Ατομο νομιμοποιείται τώρα να ασκεί (έμμεσα) τυραννία στους συν-κοινωνούς του. Διανύοντας την πολεμική περίοδο η Αθήνα αναζητούσε ηγέτες, οι οποίοι να κατευθύνουν κι όχι να

(1) πρβλ. σχόλια στ. 1225: "κατά την συνθήκη, όποιος νικούσε στην κρασιόπωση έπαιρνε βραβείο ένα ασκί".

κατευθύνονται, να αποφασίζουν κι όχι να εκτελούν, να διατάζουν κι όχι να σέβονται. Κι όπως αυτές οι πρακτικές έρχονταν σε σύγκρουση με τις πατροπαράδοτες αντιλήψεις, οι νέοι ηγέτες, ικανοί ή ανίκανοι, αυθεντικοί ή πλασματικοί, ανέπτυξαν μεθόδους επιβολής και ελέγχου της κοινωνίας τέτοιες, που είτε τους επέτρεπαν να ασκούν ανεμπόδιστα την (ουσιαστική, όχι τυπική) τυραννία τους ή τους δολοφονούσαν, ώστε να προσποιούνται, να φαίνονται ό,τι δεν είναι, δηλαδή ηγέτες. Έτσι όμως, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις προσωπικές τους φιλοδοξίες, και αγνοώντας το συμφέρον της "Πόλεως", χρησιμοποιούσαν τους συν-κοινωνούς και τους θεσμούς. Στο κέντρο αυτών των καταστάσεων κρύβονταν, σύμφωνα με τις καταγγελίες του Αριστοφάνη, οι συκοφάντες, οι δημαγωγοί, οι πολεμοκάπηλοι, οι χρηματιζόμενοι ανάξια με δημόσιους μισθούς, ο Κλέων φυσικά, οι Ευριπίδειοι σοφιστές-ήρωες.

Στον αντίποδα αυτών στέκει ο άβουλος και ματαιόδοξος λαός. Την εποχή αυτή που, όπως φαίνεται, το άνθος της δημοκρατίας άρχισε να μαραίνεται, ο λαός είτε συνόδευε τους ηγέτες του στον αγώνα για (ανέντιμη) ατομική διάκριση ή τους υφίστατο. Οι αποφάσεις για τις πολιτικές και τις πολεμικές πράξεις, οι ετυμηγορίες των δικαστηρίων, οι οικονομικές ευκαιρίες και οι συμπεριφορές, οι ιδεολογικές, τέλος, και οι κοινωνικές αξίες, λαμβάνονταν ερήμην του λαού. Και όποτε, για την κάλυψη μιας τυπικής πια διαδικασίας, έπρεπε να ψηφίσει, τότε ενεργοποιούνταν οι νέες τεχνικές και τον παρέσυραν: ο καλότεχνος δημαγωγικός λόγος, τα σοφιστικά επιχειρήματα, ο εντυπωσιασμός ή η εξαγορά. Η συμμετοχή στα κοινά, απαίτηση και δόξα τον καιρό του Αισχύλου, τώρα μένει ευκαιριακή και ανούσια δραστηριότητα. Οι αποφάσεις, πριν έλθουν για ψήφιση στα αρμόδια όργανα, έχουν ήδη ληφθεί σε χώρους εξωκοινοβουλευτικούς, στην Αγορά ή στο Πρυτανείο.

Ο λόγος της Κωμωδίας μονάχα μοιάζει να λειτουργεί ελεύθερα τα χρόνια εκείνα, "γιατί και η κωμωδία ξέρει το δικίο ποιά είναι, κι εγώ θα πω λόγια πικρά, μα δίκαια ωστόσο" (στ. 500/1). Και ο Κλέων γιαυτό την εκτόπισε από τη "διεθνή" δημοσιότητα των Διονυσίων, υπάγοντάς την στα "εσωτερικής εμβέλειας" Αθήναια. Στο μυστικό του, μάλλον, κυριαρχούσε η σκοπιμότητα να περιορίσει την αντιπολιτευτική δυναμότητα του ποιητή, όπως τότε που, άδικα και χωρίς επιτυχία, τον έσυρε στα δικαστήρια. Άλλωστε, και ο Θουκυδίδης (όχι ο ιστορικός) όμοια δεινά έπαθε (στ. 708). Το κακό ήτανε γενικό. Δεν οδηγούσε τον Αριστοφάνη προσωπική μόνο εμπάθεια. Η καταξίωση, η φήμη η κοινωνική, προσφερόταν όχι στον λαό, στους παλιούς Μαραθωνομάχους, στους θεμελιωτές της δημοκρατίας, αλλά στου Κλεινία τον γιό, τον "ευρύπρωκτο και άλο" (στ. 716) Άλκιβιάδη.

## ΕΙ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ "ΑΧΑΡΝΕΩΝ"

Είναι η ουσία της Κωμωδίας τέτοια, που λειτουργεί για να παραστήσει και να αντιπαλέψει, να χλευάσει και να αντικειμενικοποιήσει την πραγματικότητα. Και η Κλασική ή αριστοφανική κωμωδία, που για "βάση της είχε τον αττικό κωμό, μια λαϊκή τελετή όπου ένα μπουλούκι από χαροκόπους οργάνωνε παμπές και τραγουδούσε τραγούδια αμφίβολης ευπρέπειας για να τιμήσει το Διόνυσο",<sup>1</sup> ενεργούσε μέσα (αλλά και ενάντια) στην πολιτική-κοινωνική πραγματικότητα της κλασικής Αθήνας.

Δεν απαιτείται ιδιαίτερη επιχειρηματολογία, πιστεύω, ώστε να δεχτούμε πως για την Αθηναϊκή "πόλιν" του 425 π.Χ. οι πολιτικές πράξεις και οι σκέψεις, όμοια όπως και οι κοινωνικές σχέσεις που όριζαν τη συνύπαρξη των πολιτών, αποτελούσαν το κυρίαρχο (αν όχι το αποκλειστικό) στοιχείο της πραγματικότητας, τελικά, το αντικείμενο της Κωμωδίας.

Συχνά, στην ανάλυση των "Αχαρνέων", χαρακτηρίσαμε την κωμωδία αυτή ως χρονικό. Η αμεσότητα με την οποία τοποθετείται απέναντι στα σύγχρονα γεγονότα και ο

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 1ος, σελ. 239.

απροκάλυπτος τρόπος με τον οποίο τα κρίνει μας δίνουν το δικαίωμα για αυτόν τον χαρακτηρισμό. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε το πλήθος των πληροφοριών που μας παρέχει το κείμενο, τα πολλαπλά ονόματα σύγχρονων Αθηναίων πολιτών που αναφέρει.

Ο κωμικός ποιητής, πιστός στην Παράδοση—τις ρίζες της Κωμωδίας, δεν χαρίζεται. Απευθύνει προς το Κοινό του, λόγο πολιτικό—αν και λαϊκότροπο, σκέψη συμπληρωματική των πραγματικών πολιτικο—κοινωνικών συμβάντων των σύγχρονων, με διάθεση κριτική, ανατρεπτική, μέσα από τη γελοιοποίηση.

Στο μέτρο που δεχόμαστε το (όλο) Αριστοφάνειο έργο ως μία από τις ελάχιστες πηγές απ' όπου μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες γύρω από την κατάσταση, τα ήθη και τα έθιμα και τα περιστατικά που αφορούσαν τα κοινά στην Αθήνα, είμαστε υποχρεωμένοι να συμφωνήσουμε πως η ταύτιση της πραγματικής των πολιτών Κοινωνικής συνείδησης με αυτή (όποια) οι κωμωδίες του ποιητή χρωματίζουν, είναι δεδομένη. Ακριβώς αυτόν τον ρόλο, άλλωστε, φιλοδοξεί να παίξει ένα Χρονικό· και εμείς ονομάσαμε τους "Άχαριντές" ως τέτοιο.

"Ο αριστοφανικός τρόπος είναι μια εγκεφαλική, αναλυτική και πορισματική μορφή, αποφασισμένη με τη μεγαλύτερη απαιτούμενη σαφήνεια να πείσει το κοινό για τη θέση της. Ο Elder Olson (*Η θεωρία της κωμωδίας, The theory of Comedy, 1968*) δηλώνει πως όλα χωρίς καμιά εξαίρεση "τα έντεκα μεγάλα έργα (του Αριστοφάνη) είναι κωμικό "δοκίμιο" των θέσεων ενός και μοναδικού ανθρώπου" (σελ. 73) και καθορίζει την αυστηρή οικονομία μέσων, με τα οποία επιτελείται αυτός ο τυπικός στόχος... Αυτή είναι μια τυπική περιγραφή, μια σατιρική στρατηγική, και εξαρτάται από την πλήρη σαφήνεια στόχου που έχουν τα έργα του Αριστοφάνη: να ξεφουσκώνουν τον πόλεμο, το φεμινισμό, τη λογοτεχνική ματαιοδοξία. Ο τίτλος της κριτικής μελέτης του Robert Corrigan, "Αριστοφανική κωμωδία: Η συνείδηση ενός συντηρητικού" ("*Aristophanis Comedy: The Conscience of a Conservative*"), προσδιορίζει αυτή την κοινωνική πρόθεση, και προχωρεί αναπτύσσοντάς την στις λεπτομέρειες: Εξαιτίας της ενασχόλησής της με τις ανάγκες της κοινωνίας, και της ικανότητάς της να διατηρείται και να διασώζεται, η κωμωδία είναι από τη φύση της συντηρητική, και ο Αριστοφάνης και όλοι οι κωμωδιογράφοι τείνουν, λιγότερο ή περισσότερο, να είναι συντηρητικοί".<sup>1</sup>

## Ε2. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Ο Α. Σολομός αναρωτιέται "δικαιολογημένα: με τι αυτί τ' άκουσαν οι αθηναίοι θεατές, και πως δε σπκώθηκαν όλοι μεμιάς, όχι μονάχα για να μαξιλαρώσουν την παράσταση, μα και για να ξυλοκοπήσουν ηθοποιούς, χορό, χοροδιδάσκαλο, καθώς και τον περιώνυμο ανώνυμο συγγραφέα, που κρυβόταν κάπου στα παρασκηνία. (Και απαντά) Δεν τόκαναν, πρώτα-πρώτα γιατί σέβονταν την παράσταση σαν κάτι το ιερό. Υστερα, γιατί θα βρίσκονταν ανάμεσά τους και κάμποσοι ειρηνόφιλοι, που στις πρώτες φωνές διαμαρτυρίας θ' απάντησαν με τα "σουτ". Τρίτο—κι αυτό, θαρρώ, είναι το σπουδαιότερο—γιατί ο χορός αντιπροσώπευε κατά παράδοση την κοινή γνώμη. Τη στιγμή λοιπόν εκείνη οι εικοσιτέσσερις Μενιδιάτες, που δέχονταν τα λόγια του δικαιοπόλη με βρισιές και πέτρες, πραγματοποιούσαν τη βουβή επιθυμία του φιλοπόλεμου κοινού. Έτσι περίτευε ψυχολογικά κάθε δική του ανάμιξη".<sup>2</sup>

Χωρίς να διαφωνούμε ουσιαστικά με την άποψη αυτή, θα εκφράσουμε τις αντιρροήσεις μας, μια και μεν απαντά στο βασικό ερωτηματικό που μας απασχολεί—μάλιστα απαντάει σωστά—δε, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους της ερώτησης, απαντάει μερικώς, με φιλολογική διάθεση, χωρίς να συνθέτει μία ολοκληρωμένη κοινωνιολογική πρόταση, όπως η μελέτη μας φιλοδοξεί να πετύχει.

(1) Maelwyn Merchant / "Η γλώσσα της κριτικής" - "Κωμωδία", σελ. 110-111.

(2) Α. Σολομός / "Ο ζωντανός Αριστοφάνης", σελ. 89.

Σε μία παράλληλη περίπτωση διάστασης του Πομπού του μηνύματος –παράσταση και λόγος θεατρικός– και του Δέκτη –Κοινό– η αντίδραση των θεατών δεν υπήρξε όποια με την υποτιθέμενη αγανάκτησή τους απέναντι στους "Άχαρνίς". Τότε, και αναφερόμαστε στο "Μιλήτου άλωσις" για το οποίο μιλήσαμε πιο πάνω, οι οργισμένοι πολίτες δεν σεβάστηκαν ούτε το ιερό της παράστασης, ούτε τα "σουτ" των συν-θεατών τους, ούτε, τέλος, ταυτίστηκαν με τον ρόλο του Χορού-εκφραστή τους. Ενεργοποιήθηκαν τότε, και μάλιστα βίαια, για να υπερασπιστούν ό,τι πίστευαν Ιερό, που όμως δεν ήταν η ελεύθερη παρουσίαση από τον ποιητή γεγονότων μη αποδεκτών κοινωνικά, αδιάφορα από τη φιλοσοφική ή ιστορική τους αλήθεια (και την ευαισθησία που προκαλούσαν).

Αλλωστε, πόσο ιερή ήτανε μία παράσταση στα Αθήναια, εκεί που η πολιτική αυθαιρεσία του Κλέωνα υποβίβασε την Κωμωδία και τους "Άχαρνίς", όταν σε μία άλλη στιγμή οι Μεγάλες γιορτές των Διονυσίων λαμπρύνονταν με τις παραστάσεις της Ευριπίδειας τραγωδίας, του ανταγωνιστή που τόσο αυστηρά ο Αριστοφάνης κοροϊδεύει, και μάλιστα παρουσία ξένων; Μήπως στα πλαίσια των Μεγάλων γιορτών δεν παραστάθηκε το "Μιλήτου άλωσις", εκεί δεν ασέβησαν οι θεατές;

Αναλύοντας προηγούμενα τις Αισχύλειες τραγωδίες χαρακτηρίσαμε τον Ποιητικό λόγο συνώνυμο του Πολιτικού, για την "Πόλιν" και τους πολίτες-θεατές, που ως κύριο προβληματισμό δεχόντουσαν τη συμμετοχή του ατόμου στη διαχείριση των κοινών. Επιμείναμε στο σημείο εκείνο πως ο Ποιητικός λόγος ως στόχο είχε να κατευθύνει, να διαμορφώσει την ανάλογη Συνείδηση, την Κοινωνική συνείδηση, για τους πολίτες-θεατές του. Αυτό, εξακολουθώ να πιστεύω, είναι η σημαίνουσα αιτία για τη γέννηση και την ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης –των Δραματικών ή Κωμικών αγώνων– στην αρχαία Ελλάδα. Βέβαια, γύρω από το κεντρικό αυτό αξίωμα αναπτύσσονται άλλες πολλές, μερικότερες εξηγήσεις. Πάνω απ' όλες πάντως, η χρησιμοποίηση της τέχνης ως εκπαιδευτική διαδικασία –εξ ου και ο όρος διδασκαλία. Πιστεύω, διδασκαλία όχι προς τους συντελεστές της παράστασης αλλά προς το Κοινό της, αποτελεί ό,τι επεδίωξε ο Πεισίστρατος θεοπίζοντας τους Αγώνες. Και στην προέκταση αυτών, ο Κλέων, ακριβώς αυτή την εκπαιδευτική διαδικασία, που στην περίπτωση της Κωμωδίας δίδασκε λόγους αντιπολιτευτικούς και μειωτικούς για το πρόσωπό του, αναζήτησε να περιορίσει, αρχικά με τις δικαστικές του διεκδικήσεις ενάντια στον (πολιτικό αντίπαλο) Αριστοφάνη, και αργότερα με την παραχώρηση μιας δευτερότερης Γιορτής στην Κωμωδία, ώστε να την κάνει όσο το δυνατόν περισσότερο ανώδυνη.

Πιστοί οι γέροντες "Άχαρνίς" και ο παράλογος, ο εξωπραγματικός Δικαιόπολις στα δεδομένα αυτά, κηρύττουν στο Κοινό τον φιλειρηνικό λόγο του ποιητή τους, και μάλιστα, ακριβώς την εποχή που ο λόγος αυτός, ένεκα των πραγματικών πολιτικών τοποθετήσεων, μοιάζει αντιπολιτευτικός, συγκρουόμενος με την άρχουσα πολιτική κατεύθυνση και με το κοινό αίσθημα που αυτή ήθελε να καλλιεργήσει και να εκμεταλλευτεί.

Δεν αντιμετωπίζει τον Κλέωνα και τις πολιτικές-πολεμικές του σκοπιμότητες ο Αριστοφάνης. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να το κάνει σε πιο κατάλληλους χώρους –στα δικαστήρια όπου εσύρθη, για παράδειγμα. Ούτε ενεργεί ως πολίτης εκφραστής μίας απλής, αντίθετης προς την εξουσία θέσης. Και για την πράξη αυτή υπήρχαν περισσότερο κατάλληλοι χώροι έκφρασης. Εκείνο που ο ποιητής επιδιώκει, ανάλογα με τον προγενέστερο Αισχύλο, είναι να εκπαιδεύσει το Κοινό του, να του διαμορφώσει μία άλλη Κοινωνική συνείδηση απ' αυτή που η πολιτική σύμπτωση και η πρόθεση εύχεται. Καυτηριάζοντας τον Κλέωνα και την πολιτική του, κατηγορώντας τα κοινωνικά παράγωγα του πολέμου, δεν αναζητά παρά να προβληματίσει το Κοινό του, να το εξαναγκάσει να τοποθετηθεί, να υπερασπιστεί τη Συλλογική συνείδηση που ο (τιμώμενος) Αισχύλος του παρέδωσε, αυτή που οι (γελοιοποιούμενοι) σύγχρονοι πολιτικοί άνδρες και οι ευριπίδειοι σοφιστές διαφθείρουν, δυναμιτίζουν και εκμεταλλεύονται.

Αυτό είναι όποιο επιδιώκει ο ποιητής: να αποστασιοποιήσει το Κοινό του από τη συγκεκριμένη πολιτική και την κοινωνική επιρροή, ώστε να του αναδιατάξει την



Κοινωνική του συνείδηση, να τη διορθώσει. Όπλο του σ' αυτή την προσπάθεια έχει το γέλιο και τη λαϊκότητα. Το γέλιο από τη μία πλευρά, ως παράγωγο του σαρκασμού, απομυθοποιεί το επισκοπούμενο αντικείμενο, την πολιτική-κοινωνική πραγματικότητα, αποκαλύπτοντας τις άλλες διαστάσεις της, αυτές που η άρχουσα πολιτική με την (ιδεολογική) παραπληροφόρηση επιχειρεί να αποκρύψει...

Σχετικά με τη λαϊκότητα τώρα, "είναι γενικά παραδεκτό ότι η ιεροτελεστία που βρίσκεται πίσω από την Τραγωδία ήταν γηγενής της Αττικής, με την έννοια ότι υπήρχε σ' αυτόν τον τύπο σαν ιεροτελεστία προτού το δράμα να αναδυθεί από μέσα της. Δεν βλέπω κανέναν σοβαρό λόγο για να αμφιβάλλει κανείς ότι το ίδιο ισχύει και προκειμένου για την Κωμωδία".<sup>1</sup> Με το να δεχόμαστε όμως τη γηγενή καταγωγή της Αθηναϊκής κωμωδίας, της προσδίδουμε το στοιχείο μίας (κοινωνικής) συγγένειας-τύπος κουλτούρας- που χαρακτηρίζει τον συγκεκριμένο χωροχρόνο, τους πολίτες της Αθήνας, το Κοινό της Κωμωδίας. Ταυτόχρονα όμως, η Αττική κωμωδία, όπως ενεργεί σε αντίθεση με την άρχουσα πολιτική πρακτική, την οποία και κρίνει, εμφανίζεται να λειτουργεί ανεπίσημα, μάλλον με την ανοχή του κράτους (ας μην ξεχνάμε εδώ την χρονική υστέρηση στην ένταξή της στις λατρευτικές γιορτές). Είναι, το πιθανότερο αίτιο που υποχρέωσε το κράτος σ' αυτήν την παραχώρηση, υποθέτω, ήτανε η Ισχυρή παράδοση πάνω στην οποία στηρίχθηκε η Κωμωδία. Η Παράδοση άλλωστε αυτή, και ο Κληροδότης κώμος, ήτανε που χάραξαν τον ανεπίσημο, αντί-κοινωνικό τύπο της Κωμωδίας. Ο Αριστοφάνης "δεν έχει κόψει εντελώς τους δεσμούς του με την παράδοση: τα έτοιμα πρόσωπα του εξακολουθούν να αγνοούν τα αληθινά χαρακτηριστικά του Σωκράτη του, του Ευριπίδη του και των άλλων. Αλλά έχει ξεπεράσει τα μαγιάτικα αστεία και τα χωρατά, τα κουραστικά καλαμπούρια για τις ψείρες και τους δούλους που τρώνε ξύλο- όχι ότι τα έχει καταργήσει εντελώς, αλλά έχει προσθέσει έναν εκπληκτικό πλούτο από καινούργιες ιδέες, που δεν μοιάζουν η μια με την άλλη, και είναι όλες έξυπνες".<sup>2</sup>

Μήπως όμως, όσα έως τώρα υποστηρίξαμε δεν αποτελούν τον ορισμό της λαϊκότητας, που τη θέτει: "ένας ιδεατός τύπος κουλτούρας, όπου η συμπεριφορά είναι στο έπακρο συμβατική και προσωπική, στηρίζεται στη συγγένεια και ρυθμίζεται ανεπίσημα, παραδοσιακά και διαμέσου της ιερότητας -του οσίου. Μία τέτοια κουλτούρα είναι ομοιογενής, αυτή καθ' εαυτή εντονώτατα όσια και αποδίδει κορυφαία σημασία στην ηθική τάξη. Στηρίζεται στην προφορική κληρονομιά, είναι σχετικά στατική και αναπτύσσεται επιχώρια".<sup>3</sup>

Πέρα πάντως από τους ορισμούς, αυτή η υπόθεση που ακολουθήσαμε μας παρουσιάζει μίαν άλλη όψη του ερευνούμενου πεδίου. Γιατί αν η εκπολιτιστική εξέλιξη διαχώρισε τη θεατρική τέχνη σε Τραγωδία και Κωμωδία, όχι με την έννοια της κοινής προέλευσης -πράγμα που μερικοί υποστηρίζουν, αλλά με την έννοια της διαφορετικής (τυπικά και ουσιαστικά) κρατικής κάλυψης- και αν ακόμα η Κωμωδία κράτησε για τον εαυτό της τον λαϊκό (και φαινόμενα αντικοινωνικό ή αντιπολιτευτικό) ρόλο, τότε, η ίδια αυτή διάσταση ανάμεσα στις δύο Μορφές της θεατρικής τέχνης χαρακτηρίζει και το Κοινό τους. Με άλλα λόγια, νομίζω, πως λίγοι από τους Αθηναίους πολίτες είχαν την ευαισθησία να εκτιμούν στον ίδιο βαθμό την έντεχνη Τραγωδία, την πολιτισμένη, και τη λαϊκή, την ανεπίσημη ή παραδοσιακή, Κωμωδία. Κατά συνέπεια, υποθέτω, ότι το Αθηναϊκό κοινό εμφανίζεται διχασμένο ανάμεσα στην "υψηλή" Τραγωδία και την "υποδεέστερη" Κωμωδία (οι χαρακτηρισμοί προκύπτουν από τη μελέτη της αριστοτέλειας ποιητικής).

Εξω όμως από την υποθετική αυτή διάσπαση του (Δυνητικού) Αθηναϊκού κοινού, και το αποκλειστικό Κοινό της Κωμωδίας, και το ειδικότερο των "Αχαρνέων", θα έπρεπε να βρισκότανε σε μία ανάλογη δίχαση. Τα αίτια εκκινούν από την ίδια τη

(1) F. M. Cornford / "Η αττική κωμωδία", σελ. 229.

(2) όπως (1), σελ. 229.

(3) πρβλ. Άθμμα: "λαϊκή κουλτούρα" / "λέξικό κοινωνικών επιστημών".

φύση του έργου, που όντας πολιτική-κοινωνική κριτική, και καθώς απευθύνεται σε ενεργούς πολίτες, μάλιστα παίρνοντας θέση απέναντι στα σύγχρονα και στα σημαντικά, στα κοινά προβλήματα, μοιραία πολιτεύεται. Και η μοίρα του λόγου του πολιτικού και της επιχειρηματολογίας είναι: ένα μέρος του Κοινού (θεατών στην περίπτωση μας) να το κερδίζει, να το πείθει, ένα άλλο μέρος να το αντιμετωπίζει σαν αντιπάλους ή και να το μεταβάλλει σε αντιπάλους. Προεξάρχον σ' αυτό παράδειγμα αποτελεί ο πρώτος των πολιτών των σύγχρονων του Αριστοφάνη, ο Κλέων.

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό, είμαστε υποχρεωμένοι να επαναλάβουμε την πεποίθησή μας πως το Αριστοφανικό κοινό, ποσοτικά και ποιοτικά, δεν ταυτιζόταν με το όλο Αθηναϊκό κοινό. Μία μερίδα των θεατών έμενε αδιάφορη για την κωμωδία γενικά, μία άλλη μερίδα τους, αντιμετώπιζε εχθρικά τον συγκεκριμένο λόγο του ποιητή. Ίσως για αυτήν την αιτία ο Αριστοφάνης αισθάνθηκε την ανάγκη να απολογηθεί τόσες φορές στους "Άχαρνές", υπερασπιζόμενος τις αγαθές του προθέσεις και το καλό που με την τέχνη του προσέφερε στην "Πόλιν".

## **ΔΥΟ ΑΛΛΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΗΤΡΟΚΤΟΝΙΑ: Η ΕΥΡΙΠΙΔΕΙΑ ΚΑΙ Η ΣΟΦΟΚΛΕΙΑ**

### **A. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ**

Το έχουμε επαναλάβει και άλλες φορές: εμφανίζονται ορισμένες συμπτώσεις μέσα στο υλικό που μελετάμε, που, έστω και αν δεν γίνεται παρά μόνο υποθετικά να τις αξιολογήσουμε, μας προβληματίζουνε, οδηγούνε τον συλλογισμό και μας ωθούν να δημιουργήσουμε αξιώματα πάνω στα οποία θα στηρίξουμε τις αναλύσεις μας. Μία τέτοια σύμπτωση μας παρουσιάζεται με την ταυτόχρονη σχεδόν παρουσίαση της μητροκτονίας του Ορέστη, και μάλιστα σε τρεις διαφορετικές εκδόσεις, κάθε μία εκφρασμένη από έναν ποιητή. Η τριλογία του Αισχύλου έτυχε επανάληψης λίγο πριν το 420 π.Χ. Το δράμα του Ευριπίδη "Ηλέκτρα" διδάχτηκε για πρώτη φορά ανάμεσα στο 418 και το 413 π.Χ. Η συνονόματη σοφοκλεία τραγωδία παρουσιάστηκε γύρω στο 413 π.Χ. Πρόκειται για μία αξιοσημείωτη ευαισθησία, που οι Επώνυμοι Αρχόντες -οι υπεύθυνοι για την επιλογή των Αγνιζομένων κειμένων- επέδειξαν τον καιρό εκείνο στη σχετική με τον μύθο των Ατρείδων θεματολογία.

Οι ιστορικές πληροφορίες γύρω από το ζήτημα των επαναλήψεων θέλουν: "από το 386 π.Χ. -πιθανή τουλάχιστον χρονολογία- (να) είχαν αρχίσει ν' αναγράφουν στο πρόγραμμα των Διονυσίων την επανάληψη μιας αρχαίας τραγωδίας".<sup>1</sup>

### **A1. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ**

Όπως ήδη έχουμε πει, οι δύο "Ηλέκτρες" επεξεργάζονται τον μύθο του οίκου του Ατρέα, και μάλιστα εκείνο το κομμάτι του, που ο Αισχύλος καταπιάστηκε στις "Χοηφόρους", και σχετίζεται με την εκδίκηση του Ορέστη για το πατρικό αίμα, εκδίκηση που πραγματοποιεί σκοτώνοντας τη μητέρα-Κλυταιμίστρα.

Παρά το ταυτόσημο θέμα τους πάντως, οι τρεις τραγωδίες παρουσιάζουν σοβαρές διαφορές -για τον λόγο αυτό και επιλέχθηκαν από τη μελέτη μας. Αυτές οι διαφορές εντοπίζονται τόσο στην εκμετάλλευση του μυθολογικού στοιχείου, όσο και στους χαρακτήρες των Ηρώων, μα και στον Χορό τη συμπεριφορά.

Είναι βέβαιο πως αρχίζοντας την ανάγνωση όποιας από τις "Ηλέκτρες", γρήγορα καταλαβαίνουμε ό,τι και προηγουμένα -με τις διαφορετικές τραγωδίες του Αισχύλου που μελετήσαμε, πως δηλαδή βρισκόμαστε σε έναν καινούργιο, άγνωστο κόσμο. Ασφαλώς, πρόκειται για μία αίσθηση που αδυνατούμε να εξηγήσουμε όταν θεωρούμε το μέγεθος της χρονικής απόστασης, που χωρίζει αυτές τις διάφορες δημιουργίες, με τα σύγχρονα μέτρα υπολογισμού του Χρόνου. Η ταχύτητα των μεταβολών που καταγράφονται στην εποχή της κλασικής Αθήνας μοιάζει αλματώδης, άμα συγκρίνεται με τις σημερινές καταστάσεις. Ο πολιτισμός στο ξεκίνημά του, φαίνεται να είχε να ανακαλύψει πολλά νέα πράγματα, ώστε κάθε εγγραφή στην Κοινωνική συνείδηση να χαρακτηρίζεται πρωτότυπη. Ας θυμηθούμε για μια στιγμή όσα ο Einstein μας βοήθησε να σμειώσουμε στο εισαγωγικό κεφάλαιο της μελέτης αυτής, και ας προχωρήσουμε...

(1) J. De Romilly / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 11.

## **A2. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

Το ζήτημα έχει ήδη αρχίσει να δυσκολεύει. Αν υπολογίσουμε τις τετραλογίες που παρουσιαζόντουσαν κάθε χρόνο, συνολικά δώδεκα δράματα, και τις πολλαπλασιάσουμε επί τα πενήντα εννέα χρόνια που χωρίζουν τους "Πέρσες" από του Σοφοκλή την (τελευταία στη χρονολογική σειρά) "Ηλέκτρα", θα εξάγουμε έναν αριθμό πολλαπλάσιο του συνόλου των αρχαίων τραγωδιών που σώθηκαν ως τις μέρες μας. Ακόμα, για να είμαστε ακριβείς, θα πρέπει στο νούμερο αυτό να προσθέσουμε έναν υπολογισμό αριθμό από τις κωμωδίες που είχαν παρασταθεί ως το 413 π.Χ. (περίπου) -που και αυτές μας είναι άγνωστες στο σύνολό τους.

Είμαστε, επομένως, υποχρεωμένοι να σταθούμε στις εγνωσμένες καινοτομίες, τις οποίες η θεατρική τέχνη υπέστη, πολύ μάλιστα περισσότερο, γιατί εισηγητής τους υπήρξε ένας από τους δύο νεότερους ποιητές, οι οποίοι ενήργησαν πάνω στη Μορφή του Αισχύλειου έργου και την αναπλάσανε, την εκσυγχρονίσανε. Ο Σοφοκλής πρώτος "έκαμε την όλη πράξη πολυπλοκότερη, για να δείξει τις αντιθέσεις των χαρακτήρων. Πρόσθεσε τον τρίτο υποκριτή. Έδωσε στον κορυφαίο του χορού το ρόλο τέταρτου υποκριτή. Όμως όλα αυτά είναι στενά δεμένα γύρω στο κέντρο του δράματος που είναι η ανθρώπινη ψυχή. Αλλά και άλλο χαρακτηριστικό παρουσιάζει η δραματική τέχνη του Σοφοκλή. Η πρόοδος της πράξης είναι γοργή, ενώ ο Αισχύλος έχει βραδεία πρόοδο. Και όταν παρουσιάζει τριλογία το κάθε δράμα της είναι αυτοτελές, με αρχή, μέση, τέλος... Δεν αφήνει τίποτα σκοτεινό ούτε στις ορμές, ούτε στα συναισθήματα, ούτε στη σκέψη. Και αυτή η εσωτερική πρόοδος, η ψυχική ροή είναι ακριβώς η πνευματική ουσία του θεάτρου... Φωτίζει περισσότερο τον κεντρικό ήρωα δημιουργώντας σύγκριση μεταξύ αυτού και των δευτεροαγωνιστών και τριτοαγωνιστών του δράματος".<sup>1</sup>

## **B. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**

Πολλά πράγματα, και ονόματα, έχουν αλλάξει στην ιστορική σκηνή της Αθήνας από το 425 π.Χ., οπότε την αφήσαμε, έως το 413 π.Χ. Θα αρκестούμε να αναφέρουμε τις καταστάσεις που συνέδεταν την πραγματικότητα, αυστηρά, σε χρόνους κοντινούς της παράστασης του δράματος -που άλλωστε επηρέασαν, κατά την άποψή μας, την τυπική ή και την ουσιαστική του αναγνώριση.

Οι δύσκολοι καιροί, που ήδη παρακολουθήσαμε, επικρατούνε στην Αθήνα και μετά τους "Άχαρντες". Μάλιστα, με την απώλεια της Αμφίπολης (424 π.Χ.) και τις άλλες σύγχρονες (και σύντομες) ατυχίες "απόγνωση κυρίευσε την κοινή γνώμη στην πόλη... Τον Μάρτιο του 423 π.Χ. μια αντιπροσωπεία της Πελοποννησιακής συμμαχίας -χωρίς τους Βοιωτούς- ήλθε στην Αθήνα. Εύκολα συμφωνήθηκε ανακωχή για ένα χρόνο, με βάση την εδαφική κατάσταση που υπήρχε και την αναγνώριση της αθηναϊκής κυριαρχίας στη Θάλασσα... Η εξαφάνιση από την πολιτική και στρατιωτική σκηνή των δύο αρχηγών, του Κλέωνα και του Βρασίδα, είχε ως άμεσο αποτέλεσμα το τέλος του πολέμου. Κανείς στη Σπάρτη και στην Αθήνα δεν είχε την δύναμη -και αν ακόμη είχε την διάθεση- να παρασύρη τους κουρασμένους πολίτες στη συνέχισή του... Στη Σπάρτη οι συγγενείς των αιχμαλώτων ζητούσαν πάντοτε την ειρήνη, που θα επέτρεπε την απελευθέρωσή τους... Τέλος η συνθήκη ειρήνης της Σπάρτης με το Άργος (451 π.Χ.) έληγε αυτό το χρόνο και υπήρχε άμεσος κίνδυνος πολέμου ανάμεσα στις δύο πόλεις... Οι διαπραγματεύσεις για την ειρήνη άρχισαν τα τέλη του φθινοπώρου του 422 π.Χ. και διήρκεσαν όλο τον χειμώνα του 422-421 π.Χ... Ευθύς μετά τα εν άστει Διονύσια συμφωνήθηκε η ειρήνη, (γνωστή ως ειρήνη του Νικία)... Η άρνηση των συμμάχων της Σπάρτης να εφαρμόσουν τους όρους μιας συνθήκης που δεν είχαν δεχθή, ανάγκασε στην αρχή τη Σπάρτη να συμμαχήσει με την Αθήνα... Με την αμυντική συμμαχία η

(1) Ν. Παπαδημητρίου-Κλεάνθους / "Το αρχαίο δράμα", σελ. 53-54.

Σπάρτη είχε σκοπό να προειδοποιήσει τους χθесינוύς της συμμάχους για τις συνέπειες αυτής της ανταρσίας τους. Η προειδοποίηση όμως έφερε αποτέλεσμα αντίθετο από τις προσδοκίες της -προκάλεσε ακριβώς την ανταρσία που σκόπευε να αποτρέψει. Μια νέα Πελοποννησιακή συμμαχία σχηματίσθηκε, αυτή τη φορά χωρίς τη Σπάρτη, αλλά και εναντίον της Σπάρτης. Την ηγεσία αυτής της κινήσεως ανέλαβαν δύο μεγάλες πελοποννησιακές πόλεις, το Άργος και η Κόρινθος... Τον Ιούλιο του 420 π.Χ. πραγματοποιήθηκε συνθήκη φιλίας και συμμαχίας των τεσσάρων πόλεων, Αθήνας, Άργους, Ηλίδος και Μαντινείας... Κανονικά, ύστερα από αυτή τη συνθήκη, ένας νέος πόλεμος ανάμεσα στην Αθήνα και στη Σπάρτη θα έπρεπε να αναμένεται... Ωστόσο ο πόλεμος αυτός δεν έγινε αμέσως... Το καλοκαίρι του 419 π.Χ. ο Αλκιβιάδης, στην προσπάθειά του να παίξει αποφασιστικό ρόλο στην Πελοπόννησο, έφθασε εκεί με λίγους Αθηναίους οπλίτες και τοξότες. Στην Πελοπόννησο ενισχύθηκε από τους Αργείους και τους Πελοποννησίους συμμάχους των και κατώρθωσε να πείσει τους Πατρείς να κτίσουν τείχη ως τη Θάλασσα, ενώ ο ίδιος σκόπευε να τειχίση το Ρίο της Αχαΐας... Με υποκίνησή του οι Αργείοι επιχείρησαν να καταλάβουν την Επίδαυρο".<sup>1</sup>

*Αναφερόμαστε σε μια πράξη (πολιτική-στρατιωτική) με ανυπολόγιστες συνέπειες. Γενικά, στην πραγμάτωση τέτοιων πράξεων προβαίνουν κράτη-έθνη που διαθέτουν την αποφασιστικότητα (πίστη ή Συνείδηση) αυτή.*

*Πάντως, οι Αθηναίοι εκείνης της εποχής δεν φάνηκαν ώριμοι, αλλά "φοβισμένοι από την προοπτική άμεσου πολέμου, απομάκρυναν από τη στρατηγία τον Αλκιβιάδη... Οι Σπαρτιάτες, αναγκασμένοι να διατηρήσουν το γόητρό τους, αποφάσισαν να υποστηρίξουν αποφασιστικά την Επίδαυρο στη σύγκρουσή της με το Άργος... Η μάχη της Μαντινείας (418 π.Χ.) έκρινε τον αγώνα Άργους και Σπάρτης για την ηγεμονία της Πελοποννήσου. Η νίκη της Σπάρτης αποκατέστησε το κλονισμένο γόητρό της στον ελληνικό κόσμο και την άφησε αδιαφιλονίκητη ηγετική δύναμη στην Πελοπόννησο. Άμεσο αποτέλεσμα αυτής της νίκης υπήρξε η συνθήκη ειρήνης και συμμαχίας ανάμεσα στη Σπάρτη και στο Άργος... (Άμέσως μετά οι Σπαρτιάτες) εγκατέστησαν ολιγαρχικό πολίτευμα στο Άργος και λίγο αργότερα επέτυχαν να επιβάλουν το ίδιο πολίτευμα στην Αχαΐα. Αλλά η επιτυχία αυτή ήταν η τελευταία του είδους: στα μέσα του καλοκαιριού του 417 π.Χ., οι δημοκρατικοί του Άργους ανέτρεψαν την ολιγαρχική κυβέρνηση και εγκατέστησαν πάλι τη δημοκρατία. Οι οπαδοί της ολιγαρχίας ή φονεύθηκαν ή έφυγαν από την πόλη, ενώ οι Σπαρτιάτες δεν έσπευσαν εγκαίρως σε βοήθεια. Οι Αργείοι δημοκρατικοί συμάχησαν πάλι με τους Αθηναίους και επιχείρησαν να κατασκευάσουν μακρά τείχη, που θα ένωναν την πόλη τους με το λιμάνι της. Οι Σπαρτιάτες εμπόδισαν να τελειώση αυτό το τείχος, αλλά δεν μπόρεσαν να κυριεύσουν το Άργος... Το 416 π.Χ. ο Αλκιβιάδης ήλθε με 20 τριήρεις, για να ενισχύση την πόλη και τους δημοκρατικούς... Αλλά το Άργος εξασθένησε ιδιαίτερα με αυτούς τους εμφύλιους αγώνες ανάμεσα στους δημοκρατικούς και στους ολιγαρχικούς και μετά την ήττα του στη Μαντινεία ουσιαστικά εξουδετερώθηκε. Η υπεροχή της Σπάρτης στην Πελοπόννησο είναι τώρα αναμφισβήτητη".<sup>1</sup>*

*Να θυμηθούμε στο σημείο αυτό τις άλλες εποχές, τότε που η συμμαχία με το Άργος (του Ορέστη), προφανώς ενάντια στη Σπάρτη, αποτελούσε ιδανικό για την αθηναϊκή πολιτική -και την ποιητική, τουλάχιστον του Αισχύλου.*

*Ας συνεχίσουμε όμως την παράθεσή μας: "μετά τα γεγονότα αυτά οι Αθηναίοι, με ανεπαρκείς δυνάμεις, επιχείρησαν πρώτα να αποκαταστήσουν τη θέση τους στον βορρά... Χωρίς αποτέλεσμα. Παράλληλα σχεδόν επιχείρησαν να αποκαταστήσουν το γόητρό τους στο Αιγαίο υποτάσσοντας τη Μήλο, δωρική αποικία, που είχε μείνει πιστή στην καταγωγή της και είχε διατηρήσει ολιγαρχική κυβέρνηση... Την άνοιξη του 416 π.Χ. εξεστράτευσαν εναντίον της με μεγάλες δυνάμεις... Σκότωσαν χωρίς διάκριση όλους τους ενήλικους και πούλησαν δούλους τα γυναικόπαιδα (χειμώνας 415 π.Χ.)... Εν τω*

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων-431/404 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180-265.

μεταξύ η ένταση ωξύνθηκε κυρίως από αθηναϊκή πρωτοβουλία, αφού οι Αθηναίοι εκτός από τον αποκλεισμό της Μήλου, αποικίας των Λακεδαιμονίων, ενήργησαν με τη φρουρά που είχαν στην Πύλο ληστρικές επιδρομές στη Μεσσηνία, ερήμωσαν τη χώρα και πήραν λάφυρα".<sup>1</sup>

Πέρα όμως από τον αντιπερισπασμό, ενδιαφέρον —μα και εχθρική διάθεση— υπήρχε και προς την πλευρά της Πελοποννήσου. Ετσι, "συγχρόνως άρχισαν πάλι εχθροπραξίες ανάμεσα στην Αθήνα και στην Κόρινθο... Όμως παρ' όλα αυτά τα γεγονότα και τις αλληλέγγυες συγκρούσεις, η ειρήνη του Νικία συνεχιζόταν".<sup>1</sup>

Γίνεται πλέον εμφανές ότι κάτι νέο, ως διεξόδος, θα έπρεπε να συμβεί, ώστε να ξεπεραστεί το τέλμα. Ετσι, "το ανήσυχο πνεύμα του Αλκιβιάδου δεν μπορούσε να συμβιβασθή με αυτή την κατάσταση, που δεν του επέτρεπε να πραγματοποιήσει τα φιλόδοξα σχέδιά του. Ετσι πρότεινε την κατάκτηση της Σικελίας, σχέδιο παλαιό και ανομολόγητο των Αθηναίων. Τώρα το παλιό εκείνο σχέδιο πρόκειται να επιχειρηθί ξανά με τεράστιες δυνάμεις και η αποτυχία του —η καταστροφή δηλαδή των Αθηναίων στη Σικελία (αρχές Αυγούστου 413 π.Χ.)— θα έχη ως αποτέλεσμα την ανατροπή της ισορροπίας δυνάμεων στην Ελλάδα και το τέλος της ειρήνης του Νικία".<sup>1</sup>

## ***Β1. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ — ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ***

Το κυρίαρχο πρόβλημα της Αθήνας, και μετά το 425 π.Χ., εξακολουθεί να είναι η εξεύρεση των απαραίτητων οικονομικών πόρων που θα επέτρεπαν τόσο τη διεξαγωγή των πολέμων, όσο και την άσκηση της πολιτικής που ο Κλέωνας είχε αποφασίσει. Αλλά "τα οικονομικά της πόλεως είχαν αρχίσει να εξαντλούνται. Ηδη οι Αθηναίοι είχαν αναγκασθή να επιβάλουν έναν έκτακτο φόρο επί του κεφαλαίου (εισφορά), για να αντιμετωπίσουν τα έξοδα της εκστρατείας στη Λέσβο. Ασφαλώς όμως δεν επιθυμούσαν τη μονιμοποίηση αυτής της εισφοράς. Μετά τη νίκη της Σφακτηρίας η στιγμή ήταν κατάλληλη... Ετσι ο Κλέων εύκολα επέτυχε να αναθεωρήσει τον συμμαχικό φόρο (χειμώνας 424 π.Χ.)... Ο Κλέων επιφελήθηκε από αυτή τη βελτίωση των οικονομικών της πόλεως, για να αυξήσει τον μισθό των ηλιαστών από 2 σε 3 οβολούς —μέτρο δημαγωγικό που απέβλεπε στην ικανοποίηση των πολιτικών του οπαδών... Το 423 π.Χ., (μετά από τις άτυχες επιχειρήσεις στον Βορρά, και τις καταδίκες — για τον ίδιο λόγο, των στρατηγών) τη διακυβέρνηση της Αθήνας ανέλαβαν οι μετριοπαθείς δημοκρατικοί, οπαδοί της ειρήνης. Ο Νικίας και οι άλλοι στρατηγοί, που πήραν την εξουσία, είχαν ως κύριο σκοπό τους την κατάπαυση του πολέμου. Ο Κλέων, ανίσχυρος, παρακολούθησε τα γεγονότα. Αλλά βρήκε έναν ισχυρό σύμμαχο στο πρόσωπο του Σπαρτιάτη Βρασίδα, που θεώρησε την ανακωχή ως απόπειρα να του αφαιρεθούν τα εδάφη που κέρδισε με τη νίκη του στη Θράκη... Περίπου συγχρόνως με το τέλος της ανακωχής (άνοιξη 422 π.Χ.) έγιναν οι εκλογές των νέων στρατηγών στην Αθήνα. Τότε η πολιτική ομάδα των αδιαλλάκτων του Κλέωνος θριάμβευσε, χάρη στην υπόσχεσή της ότι θα αποκαταστήσει την αθηναϊκή θέση στη Χαλκιδική και θα ανακαταλάβει την Αμφίπολη. Ηδη ο Κλέων είχε φροντίσει προηγουμένως, με την προοπτική μιας νέας πολεμικής προσπάθειας, να αυξήσει τα έσοδα της Αθήνας... (Μετά τον θάνατο του Κλέωνα, 420 π.Χ.) οι διάδοχοί του, ο Λυσικλής, ο Ευκράτης και ο Υπέρβολος, είχαν όλα τα ελαττώματα χωρίς κανένα από τα προτερήματά του, (έτσι) κανείς τους δεν μπόρεσε να τον αντικαταστήσει ως αρχηγό του φιλοπόλεμου, ριζοσπαστικού και με τάσεις επεκτατικές δημοκρατικού κόμματος. Η θέση του ηγέτη μιας μερίδος της κοινής γνώμης, δημοκρατικής και εθνικιστικής, έμενε κενή. Τη θέση αυτή πήρε αργότερα ο Αλκιβιάδης... (Με τη συμμαχία της Αθήνας και του Άργους) μία άμεση και σοβαρή συνέπεια ήταν ότι η Κόρινθος, ενώ ήταν σύμμαχος με το Άργος, αρνήθηκε να προσχωρήσει στη νέα συμμαχία

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων—431—404 π.Χ. / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180—265.

με την Αθήνα και προσέγγισε ξανά τη Σπάρτη. Τα οικονομικά και εμπορικά συμφέροντα της Κορίνθου της υπαγόρευαν πρώτα από όλα μια πολιτική αντιαθηναϊκή".<sup>1</sup>

*Να λοιπόν που τον ξανασυναντάμε. Εννιώ τον σημαντικότερο παράγοντα, για τη διεξαγωγή όχι μόνο του πολέμου, αλλά και της όποιας πολιτικής. Πρόκειται για τον οικονομικό, βέβαια, παράγοντα· και νομίζω, στο σημείο αυτό δεν είναι απαραίτητο να προσφύγουμε στις μαρξιστικές αναλύσεις, ώστε να πειστούμε ότι αυτός καθόρισε την ιστορική πράξη (και) αυτής της περιόδου.*

*Σύμφωνα με τις σκέψεις αυτές, το απόσπασμα που παραθέτουμε συνεχίζει: "όπως είναι φυσικό, αποφασιστικό ρόλο στη διεξαγωγή του Πελοποννησιακού πολέμου έπαιξαν οι οικονομικές δυνατότητες των εμπόλεμων. Οι χρηματικές ανάγκες των αντιπάλων ήταν ιδιαίτερα μεγάλες, επειδή διατηρούσαν στόλους. Η ναυτική υπεροχή μάλιστα της Αθήνας στηριζόταν κυρίως στο γεγονός ότι είχε την οικονομική δυνατότητα να ναυπηγή και να συντηρή πλοία και να στρατολογή πληρώματα. Για την οικονομική κατάσταση της Αθήνας στην εποχή του πολέμου έχουμε αρκετές σχετικές πληροφορίες. Ο Ξενοφών αναφέρει ότι τα ετήσια έσοδα των Αθηναίων ήταν όχι λιγώτερα από χίλια τάλαντα. Από αυτά τα 600, σύμφωνα με τον Θουκυδίδη, τα εισέπρατταν από τους συμμάχους... Στην πρώτη περίοδο του πολέμου, η Αθήνα δεν γνώρισε πραγματικές οικονομικές δυσκολίες, απόδειξη πως τα μεγάλα έργα της Ακροπόλεως δεν σταμάτησαν, όπως μαρτυρούν επιγραφές με τα έξοδα της πόλεως εκείνων των χρόνων. Αντίθετα, ο πόλεμος έδωσε καινούργια οικονομική ώθηση στην Αθήνα: ναυπηγεία και εργαστήρια κατασκευής όπλων εργάζονταν αδιάκοπα και αυφάτως η εμπορική τάξη γενικά ωφελήθηκε από τον πόλεμο".<sup>1</sup>*

*Άλλωστε, να προσθέσουμε εδώ, οι οικονομικοί λόγοι αποτελούν τη βασικότερη αιτία για την έκρηξη του πολέμου, είτε γιατί δεν προώθησαν συμφιλιωτικές λύσεις ή γιατί προκάλεσαν αεχμύρωτες αντιθέσεις.*

*Πάνω σ' αυτήν τη βάση πολιτευόμενοι "οι Αθηναίοι δεν επιχείρησαν συστηματικά να προσεταιρισθούν τους συμμάχους των, δίνοντάς τους όλα τα πολιτικά δικαιώματα του Αθηναίου πολίτη και όλα τα οικονομικά πλεονεκτήματα που το δικαίωμα αυτό θα τους απέφερε. (Τελικά) την τάση αυτή εκμεταλλεύτηκε η αντιαθηναϊκή πολιτική τόσο ώστε όταν κηρύχθηκε ο Πελοποννησιακός πόλεμος, η απελευθέρωση των Ελλήνων από τον αθηναϊκό ζυγό να γίνει ο επίσημος πολεμικός σκοπός και το σύνθημα της σπαρτιατικής προπαγάνδας... Αλλά εκτός από τη Σπάρτη, που βασικά για να διατηρήσει την ηγετική της θέση επιχείρησε στους δύο Πελοποννησιακούς πολέμους να εμπόδιση την ακόμη μεγαλύτερη επέκταση της αθηναϊκής αρχής, άλλες πόλεις, και πρώτα από όλες η Κόρινθος, αισθάνθηκαν την αθηναϊκή απειλή όχι μόνο στον πολιτικό και στρατιωτικό τομέα, αλλά και στον εμπορικό και οικονομικό... Μετά τους Μηδικούς πολέμους για πρώτη φορά η Κόρινθος βρήκε σοβαρό αντίπαλο στο αθηναϊκό εμπόριο, που άρχισε να επεκτείνεται στη Δύση. Η απότομη άνοδος της Αθήνας κατά τη διάρκεια της Πεντηκονταετίας ανάγκασε την Κόρινθο να αλλάξει πολιτική... Αν η Κόρινθος δεχόταν την κατάσταση, η Αθήνα θα θριάμβευε χωρίς πόλεμο".<sup>1</sup>*

*Μοιάζει επομένως ο Πελοποννησιακός, σαν ένας ακόμα πόλεμος που έγινε (πρώτιστα) για οικονομικούς λόγους, και που για τη συνέχιση και την ολοκλήρωσή του απαιτήσε, αλλά και εξαρτήθηκε, από τους (διαθέσιμους) οικονομικούς πόρους των συγκρουομένων μερών. Άλλωστε, βασισμένοι στην (κοινότυπη) αυτή λογική, σεβόμαστε την "ένταση" που οι επιπτώσεις του προκάλεσαν στην οικονομία της "Πόλεως".*

*Ειδικά για την Αθήνα, από την εποχή του Περικλή ήδη, τα οικονομικά συμφέροντα καθόρισαν την κοινωνική και πολιτική συμπεριφορά και στο εσωτερικό της "Πόλεως". Γνωρίζουμε δύο απόπειρες αναστήρωσης των βασικών στοιχείων που απαιτούνταν προκειμένου να αποκτήσει κάποιος την ιδιότητα του αθηναίου πολίτη. Φαίνεται, και στις δύο περιπτώσεις οι απόπειρες αυτές έγιναν για λόγους εσωτερικής πολιτικής*

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων-431/404 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180-265.

Η πρώτη απόπειρα έγινε το 451-450, όταν ο Περικλής πρότεινε ένα νόμο, σύμφωνα με τον οποίο, για να αποκτήσει ένα παιδί την ιδιότητα του αθηναίου πολίτη, έπρεπε και οι δύο γονείς του να είναι αθηναίοι πολίτες. Ο Αριστοτέλης (*Αθηναίων Πολιτεία*, 26,3) ισχυρίζεται ότι αυτό έγινε, επειδή είχε αυξηθεί ο αριθμός των Αθηναίων πολιτών. Η αιτιολόγηση φαίνεται όμως ανεπαρκής σε μια εποχή ιμπεριαλιστικής επέκτασης της Αθήνας. Κατά την άποψή μου, ο νόμος αυτός ισοδυναμεί με μια προσπάθεια περιορισμού του αριθμού των πολιτών, που θα δικαιούνταν τις αυξημένες κρατικές παροχές του Περικλή. Ο νόμος του Περικλή σχετικά με την απόκτηση ιδιότητας του αθηναίου πολίτη δεν είχε αναδρομική ισχύ και, επομένως, αποκλείεται να στρεφόταν κατά των πολιτικών του αντιπάλων. Ωστόσο, είναι γεγονός ότι τα μέλη ορισμένων αριστοκρατικών οικογενειών είχαν τη συνήθεια να παντρεύονται μέλη ισχυρών οικογενειών που προέρχονταν από άλλες πόλεις (ο Κίμων, για παράδειγμα, παλιός αντίπαλος του Περικλή, είχε ξένη μητέρα). Ο δημοκράτης Περικλής πίστευε ίσως ότι ο νόμος θα μπορούσε να αποθαρρύνει παρόμοιους γάμους, εφόσον τα παιδιά δεν θα είχαν το δικαίωμα να αποκτήσουν την ιδιότητα του αθηναίου πολίτη, περιορίζοντας έτσι τη δύναμη και την ευημερία των ολιγαρχικών οικογενειών".<sup>1</sup>

*Στη συνέχεια των πολιτικών εξελίξεων, μετά την αποτυχία των Αθηναίων στην Μαντινεία*, "δεν ενισχύθηκε η θέση του Νικία και των ειρηνοφίλων, όπως ήταν φυσικό... Ο Υπέρβολος ίσως είδε από μιαν άποψη πιο ορθά τα πράγματα και φαίνεται ότι επέρριψε τις ευθύνες της αποτυχίας και στους δύο αντιπάλους του. Έτσι στην αρχή του 417 π.Χ. πρότεινε και επέτυχε να τεθεί σε εφαρμογή ο νόμος του οστρακισμού, που, χωρίς να έχει καταργηθεί, είχε περιπέσει σε αχρηστία. Ο Υπέρβολος ήλπιζε ότι ο δήμος θα ωστράκιζε τον Αλκιβιάδη ή τον Νικία (*ίσως και τους δύο σε δύο συνεχή έτη*), αλλά το σχέδιο αυτό στράφηκε τελικά εναντίον του: ο Νικίας και ο Αλκιβιάδης συμμάχησαν και επέτυχαν τον οστρακισμό του Υπερβόλου... Το 417 π.Χ. οι Αθηναίοι εξέλεξαν στρατηγούς και τον Νικία και τον Αλκιβιάδη. Και οι δύο προσπάθησαν να αποκαταστήσουν το προσωπικό τους γόητρο καθώς και το γόητρο της πόλεως τους με τη συμμετοχή τους σε θεωρίες και σε αγώνες στις πανελλήνιες εορτές... Η πολιτική αυτή της επιδείξεως και της λαμπρότητας για την ανάκτηση του χαμένου γοήτρου δεν έλυσε το πολιτικό πρόβλημα της Αθήνας. Ήταν ανάγκη να καθορισθεί μια πολιτική με σταθερές επιδιώξεις... Αντίθετα όμως υπήρχαν δύο σταθερές τάσεις που συγκρούονταν από την αρχή του Πελοποννησιακού πολέμου: μια τάση συντηρήσεως της αττικής αρχής και μια τάση αυξήσεως και επεκτάσεώς της. Την πρώτη εκπροσωπούσε και την επέβαλε ο Περικλής, όσο ζούσε, και τη συνέχισε, κάπως αδέξια, ο Νικίας. τη δεύτερη εκπροσωπούσε ο Κλέων, οι άλλοι δημαγωγοί και τώρα ο Αλκιβιάδης. Μέσα στα πλαίσια της πρώτης πολιτικής θα πρέπει να τοποθετηθούν οι επιχειρήσεις στη Χαλκιδική και στις ακτές της Μακεδονίας για την αποκατάσταση της αττικής αρχής. Έτσι ο Νικίας έστρεψε σ' αυτή την κατεύθυνση τις προσπάθειές του. Αντίθετα, ο Αλκιβιάδης επιζητούσε την επέκταση της αθηναϊκής δυνάμεως: έκφραση αυτής της πολιτικής είναι το τυχοδιωκτικό σχέδιό του, η εκστρατεία στη Σικελία (415 π.Χ.)... Τελικά ο Αλκιβιάδης επέτυχε να παρασύρη την πλειοψηφία του δήμου, ιδιαίτερα τη νεολαία... Ο Νικίας, αφού, παρά τη θέλησή του, διωρίσθηκε στρατηγός για την εκστρατεία, θέλησε να ματαιώσει την επιχείρηση από δέος εμπρός στην έκταση και την αοριστία του σχεδίου, υπογραμμίζοντας στους Αθηναίους την ανεπάρκεια των μέσων, που έθεσαν στη διάθεση των στρατηγών. Αφού, μάταια, προσπάθησε να εμποδίση την πραγματοποίηση της εκστρατείας, ζήτησε να ενισχυθεί το εκστρατευτικό σώμα με πλοία, οπλίτες και χρήματα. Με τις απαιτήσεις του αυτές ήλπιζε ότι θα επιτύγχανε να ματαιώσει την επιχείρηση. Αλλά ο λαός, στον φιλοπόλεμο ενθουσιασμό του, έδωσε στον Νικία όλα όσα του ζήτησε".<sup>2</sup>

(1) L. Hardwick / "Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Αθήνας", σελ. 90.

(2) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων-431/404 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180-265.



As επαναλάβουμε στο σημείο αυτό τη βασική θέση της μελέτης μας για την ύπαρξη της (διαμορφούμενης) Συλλογικής συνείδησης. Νομίζω, ο κάθε ένας από τους δύο ηγέτες, στηριζόμενος στις ικανότητες και την ιδεολογία του (όπως και στην ιδεολογία, αλλά και στα συμφέροντα-ενδιαφέροντα της τάξης που υποστήριζε ή που τον υποστήριζε τον (δίο) πρότεινε στον δήμο την άποψη που θεωρούσε πιο κατάλληλη. Ο δήμος όμως, η Συλλογική δηλαδή των πολιτών συνείδηση, ήταν που θα αποφάσιζε, αλλά και θα διαμορφωνόταν μέσα από την απόφαση αυτή, για ό,τι θεωρούσε συμφέρον για το μέλλον της "Πόλεως", ένα συμφέρον κι ένα μέλλον εξαρτημένα, έτσι, από την ταξική θέση και από την προγενέστερη Συλλογική συνείδηση. Και ο δήμος αποφάσισε, παρά το έκτακτο γεγονός: "ένα πρωί του τέλους Μαΐου του 415 π.Χ. βρέθηκαν ακρωτηριασμένες πολλές ερμαϊκές στήλες που ήταν τοποθετημένες στις πύλες ναών και ιδιωτικών κατοικιών... Ο ακρωτηριασμός των Ερμών ήταν μια πράξη ιεροσυλίας που προκάλεσε την οργή, την αγανάκτηση και την εκδήλωση της δεισιδαιμονίας του λαού. Γενικά θεωρήθηκε ως κακός οίονος για τη μεγάλη εκστρατεία. Βέβαια η σχέση ανάμεσα στα δύο γεγονότα, που την υπηυτεύθησαν και στην αρχαιότητα και που είναι πολύ πιθανή, δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί. Πάντως η έκταση των ακρωτηριασμών δείχνει ασφαλώς ότι ήταν έργο οργανωμένης συμμορίας - κάποιες από τις εταιρείες των ολιγαρχικών - και εύλογα οι δημαγωγοί απέδωσαν το γεγονός σε μια πλατιά συνωμοσία, που απέβλεπε στην ανατροπή της δημοκρατίας... Καθώς κανείς δεν γνώριζε τους ενόχους, οι Αθηναίοι αποφάσισαν, με ψηφίσματα που πρότειναν ο Πείσανδρος και ο Κλεώνυμος, να δώσουν μεγάλες αμοιβές (μήνυτρα) στους καταδότες και να τους αμνηστεύσουν για την ενδεχόμενη συμμετοχή τους στην ιεροσυλία... Καταγγέλθηκαν παλαιότεροι ακρωτηριασμοί αγαλμάτων που έγιναν από μεθυσμένους νέους για διασκέδαση. Τότε κατηγορήσαν και τον Αλκιβιάδη ότι μαζί με άλλους εννέα Αθηναίους, πήρε μέρος σε παρωδία των Ελευσινίων Μυστηρίων. Οι δημαγωγοί, που ήθελαν να απομακρύνουν τον Αλκιβιάδη από την αρχηγία των δημοκρατικών, εκμεταλλεύθηκαν τις καταγγελίες... Ο Αλκιβιάδης, ως στρατηγός, δεν ήταν δυνατόν να δικασθεί με συνοπτική διαδικασία, ζήτησε όμως να δικασθεί αμέσως και να θανατωθεί, αν ήταν ένοχος, γιατί ήθελε να διευθύνει την εκστρατεία απαλλαγμένος από κάθε κατηγορία και υποψία. Αλλά οι αντίπαλοί του επέτυχαν να μη δικασθεί τότε, γιατί ήταν πολύ πιθανόν ότι θα αθωνόταν και γιατί ίσως είχαν τη γνώμη ότι, αν τον ανακαλούσαν αργότερα, θα τον έβλαπταν περισσότερο. Υποστήριζαν λοιπόν ότι δεν ήταν δυνατόν να αναβληθεί η εκστρατεία. Και έτσι αναβλήθηκε η δίκη... (Λίγο αργότερα) ο Αλκιβιάδης και οι φίλοι του έγιναν ιδιαίτερα ύποπτοι και ο δήμος, με τον σκοπό να τους δικάσει και να τους θανατώσει, τους ανακάλεσε από τη Σικελία, ύστερα από καταγγελία του θεσσαλού, του γιού του Κίμωνος... Ο Αλκιβιάδης όμως και οι συγκατηγορούμενοί του αντιλήφθηκαν ποια τιμωρία τους περίμενε στην Αθήνα. Έτσι επιβιβάσθηκαν σε μια τριήρη που ακολουθούσε τη Σαλαμινία, και στους θουρίους, όπου αγκυροβόλησε το πλοίο τους, δραπετεύσαν και σώθηκαν".<sup>1</sup>

Πάντως, εκτός από τη Συλλογική συνείδηση των πολιτών της Αθήνας, η πραγματικότητα οριζόταν και από άλλους (εξωτερικούς) παράγοντες.

Και βέβαια, αναφερόμαστε στη Σπάρτη, όπου: "είχαν ληφθή αποφάσεις που έμελλαν να κρίνουν κυριολεκτικά και την τύχη του αθηναϊκού στρατού στη Σικελία και την έκβαση του Πελοποννησιακού πολέμου. Συρακόσιοι, Κορίνθιοι και κυρίως ο Αλκιβιάδης, που μετά από πρόσκληση βρισκόταν στη Σπάρτη, επέτυχαν να πείσουν τους Σπαρτιάτες να βοηθήσουν τους Συρακοσίους... Η ειρήνη του Νικία, που ήδη είχε παύσει να υπάρχει στην πραγματικότητα, τερματίσθηκε και επίσημα τον Αύγουστο του 414 π.Χ... Οι Σπαρτιάτες και οι σύμμαχοί τους εισέβαλαν στην Αττική και χωρύσαν τη Δεκέλεια, όπως τους είχε συμβουλεύσει ο Αλκιβιάδης".<sup>1</sup>

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων-431/404 π.Χ." / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 180-265.

## Γ. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Αν συγκρίνουμε την κατάσταση που ήδη συναντήσαμε να χαρακτηρίζει την Αθηναϊκή "πόλιν" στα αισχύλεια χρόνια με αυτή που παρουσιάζεται στη δεκαετία 420-410, θα διαπιστώσουμε πολλές, έντονες και σημαντικές μεταβολές. Οι μεταβολές αυτές δεν αναφέρονται μονάχα στα ιστορικά-πολεμικά περιστατικά, τα οποία κυριαρχούν στη νεότερη περίοδο της μελέτης μας, αλλά, επίσης, στα θέματα της κοινωνικής οργάνωσης και της λειτουργίας και γενικά σε κάθε μία από τις πτυχές που μας παρουσιάζουν-αποκαλύπτουν τον κλασικό πολιτισμό.

Ήδη, από την προσέγγιση των αριστοφάνειων "Αχαρνών", έχουμε επικεντρώσει την προσοχή μας στις αλλαγές που το "νέο" πνεύμα -ένα πνεύμα συγγενικό με αυτό που κυριαρχεί στην εποχή της "αστικής κοινωνίας", ένα πνεύμα απομακρυσμένο πολύ από τις αισχύλεια (συλλογικές) αξίες- έχει επιφέρει.

### Γ1. ΟΙ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥΣ

Στον χώρο της φιλοσοφίας φτάσαμε στη σωκράτεια φάση. Οι τελευταίοι (μεγάλοι) προσωκρατικοί φιλόσοφοι ανήκουν στη σχολή της "Ατομικής φιλοσοφίας". Αναφερόμαστε στον Λεύκιππο, τον ιδρυτή της σχολής, και στον Δημόκριτο. Ο Λεύκιππος ήταν αρχαιότερος του Δημόκριτου, ο οποίος υπήρξε μαθητής του, και νεώτερος του Παρμενίδη, τον οποίο και ακολουθεί σε πολλά νοήματα της φιλοσοφίας του. Ο Λεύκιππος ήταν σύγχρονος του Εμπεδοκλέους και του Αναξαγόρα. Πότε ακριβώς γεννήθηκε δεν γνωρίζουμε. Είναι πιθανόν ότι γεννήθηκε στη Μίλητο και ότι μετά την άλωση και την καταστροφή της από τους Πέρσες πήγε στην Ελέα της Μεγάλης Ελλάδος, όπου και άκουσε τον Παρμενίδη. Από την Ελέα ο Λεύκιππος πήγε στα Αθήνα της Θράκης, όπου εγκαταστάθηκε, ανέπτυξε το σύστημά του και είχε μαθητή τον Δημόκριτο. Ότι ο Λεύκιππος κατέγραψε τη θεωρία του σε συγγράμματα, προκύπτει με βεβαιότητα από ωρισμένα χωρία του Αριστοτέλους.<sup>1</sup>

"Ο Δημόκριτος γεννήθηκε στα Αθήνα γύρω στα 460... Νους καθολικός και συνθετικός ο Δημόκριτος, δεν περιορίστηκε μόνο στη μελέτη των πρώτων αρχών του κόσμου παρά διάβασε πολύ και ερεύνησε όλες τις εκδηλώσεις των φυσικών φαινομένων. Κι ακόμα, μελέτησε και τα κοινωνικά φαινόμενα και γι' αυτό μπορούμε να τον χαρακτηρίσουμε σαν έναν από τους πρώτους και τους πιο μεγάλους Έλληνες στοχαστές, που στέκονται δίπλα στον Αριστοτέλη, αν όχι και πιο πάνω απ' αυτόν... Εκείνο που είναι το βασικό στοιχείο της κοσμοθεωρίας του Δημόκριτου, είναι τούτο: ενώ ο Εμπεδοκλής δίδασκε, πως η αρχική ύλη για να κινηθεί χρειάστηκε μίαν άλλη εξωκοσμική δύναμη, ο Δημόκριτος, σύμφωνα με την παλαιότερη διδασκαλία των Ιώνων φιλοσόφων, τόνιζε πως δε χρειαζόνταν καμιά τέτοια δύναμη για να κινηθεί η αρχέγονη ύλη, γιατί μέσα στην ίδια την ύλη υπάρχει η κίνηση. Από την άποψη λοιπόν αυτή ο Δημόκριτος ήταν μηχανιστικός υλιστής. Δεν παραδέχονταν πως υπάρχουν εξωκοσμικές ή υπερφυσικές δυνάμεις, που κινούν τον κόσμο και διέπουν τα φαινόμενα... Σαν υλιστής που ήταν, προσπάθησε ο Αθηναίος σοφός και να θρησκευολογήσει. Πάνω στο ζήτημα αυτό δεν μπόρεσε να ελευθερωθεί ολότελα από τις ιερατικές διδασκαλίες των μάγων, των Χαλδαιών και των Αιγυπτίων ιερέων. Ναι μεν δεν παραδέχονταν πως υπάρχουν οι θεοί του Ολύμπου, ωστόσο όμως πίστευε πως μέσα στο χώρο κατοικούν και ανθρωπόμορφα όντα οι δαίμονες-, που μπορούν να κάνουν καλό ή κακό στους ανθρώπους. Με βάση πάντα τη θεωρία του για τις απορροές, πίστευε πως από τα ανθρωπόμορφα όντα ξεφύγουν τα είδωλα (ομοιώματα, εικόνες) και παρουσιάζονται στους ανθρώπους, είτε στον ύπνο τους, είτε στα ξυπνητά τους- κι έτσι η λαϊκή αντίληψη,

(1) I. Βεσθωρακόπουλος / "Η αρχή της επιστήμης και της φιλοσοφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 436.

μη μπορώντας να δώσει εξήγησι, πίστεψε πως είναι θεοί. Όπως και να είναι όμως, στα γραψίματά του και στις διδασκαλίες του διατύπωσε αθεϊστικές αντιλήψεις, γιατί διδάξε πως με το να βαλθούν οι παλαιοί άνθρωποι να εξηγήσουν τα φυσικά φαινόμενα και με το να μη μπορούν να δώσουν εξηγήσεις γι' αυτά, καταλήξανε στην ιδέα του Θεού. Η θρησκεία, διδάσκει, είναι δημιούργημα φόβου και δεισιδαιμονίας (Σέξ. Εμπ., ΙΧ, 2)... (Παρ' όλ' αυτά, σύμφωνα με τις πεποιθήσεις της εποχής του) δεχόταν πως και τα όνειρα έχουν την προέλευσή τους στα είδωλα, που φεύγουν από τον έξω κόσμο και έρχονται σε κείνους που κοιμούνται. Οι εικόνες αυτές λοιπόν δεν κάνουν τίποτ' άλλο, παρά να μεταφέρουν σε κείνον που κοιμάται την ψυχική κατάσταση και τις σκέψεις κλη. των αλλουνών".<sup>1</sup>

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες -πνευματικές ή κοινωνικές-, μέσα από τα νεοδημιουργημένα ενδιαφέροντα και τις αναζητήσεις, η ελληνική φιλοσοφία οδηγήθηκε στην ουσιαστική μεταβολή: "με το θάνατο του Αναξαγόρα και του Δημόκριτου, κλείνει η πρώτη περίοδος της ελληνικής φιλοσοφίας, γιατί παραμερίζεται σιγά-σιγά η μελέτη και έρευνα του κοσμολογικού προβλήματος και συγκεντρώνεται η προσοχή των πνευματικών ανθρώπων στο κοινωνικό πρόβλημα. Κι αυτό, γιατί άλλαξαν τώρα οι παραγωγικές σχέσεις και η ελληνική κοινωνία -στις περισσότερες ελληνικές Πολιτείες- πέρασε σε μια καινούργια περίοδο... Η απόκρουση της περσικής εισβολής στο Μαραθώνα και στη Σαλαμίνα είναι ένας μεγάλος σταθμός στην αρχαία ιστορία του ελληνικού κόσμου. Από τις ιστορικές και ένδοξες αυτές νίκες, που οφείλονται στην Αθηναϊκή Δημοκρατία, όλη η Ελλάδα μπήκε σε μια καινούργια περίοδο ιστορικής εξέλιξης και ανάπτυξης- από τότε αρχίζει η ακμή της Αθηναϊκής Πολιτείας και η πλούσια πνευματική καλλιέργεια, που έδωσε στην ιστορία της ανθρωπότητας τα ωραιότερα μνημεία της τέχνης και τα ρωμαλεώτερα λογοτεχνικά έργα που λαμπρώνουν τον ελληνικό πολιτισμό κι αργότερα, κατά τους ελληνιστικούς χρόνους -ώστερ' από τα μισά του 4<sup>ου</sup> αιώνα και πέρα-, φώτισαν και διδάξαν τους ανατολικούς λαούς. Η Αθηναϊκή Πολιτεία, με την ανάπτυξη της ναυτιλίας και του εμπορίου της, εξελίχτηκε στη μεγαλύτερη δύναμη και το Αιγαίο μέσα σε λίγα χρόνια έγινε αθηναϊκή λίμνη. Η πόλη της Παλλάδας από τότε παρουσιάζει μια ραγδαία οικονομική άνοδο και παράλληλα έχει το προβάδισμα στον πνευματικό στίβο του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Απ' όλες τις περιοχές της Ελλάδας έρχονται στον Πειραιά πραμάτειες, οι εμπορικές ανταλλαγές αναπτύσσονται πολύ και η Αθήνα γίνεται το μεγάλο πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο απ' όπου ξεκινούν νέα φιλοσοφικά ρεύματα και καλλιεργείται στον τελειότερο βαθμό -μέσα στα ιστορικά πλαίσια της τοτινής εποχής- η ιδέα της δημοκρατίας. Από παντού έρχονται διανοούμενοι στο Αστυ, άλλοι για να διδάξουν κι άλλοι για να μορφωθούν και παντού γίνεται λόγος για την πνευματική ανάπτυξη της Αθήνας, για το μεγάλο της πλούτο και κυρίως για τους δημοκρατικούς της θεσμούς, που θεμελιώνουν το λαοκρατικό της καθεστώς και προβάλλει στα λαϊκά και μεσαία στρώματα του πληθυσμού της άλλης Ελλάδας σαν το πιο ελεύθερο και πιο τέλειο πολίτευμα που γνώρισεν ως τα τότε ο κόσμος. Και όμως η τέτοια ανάπτυξη της Αθηναϊκής Δημοκρατίας -ώστερ' από μερικά χρόνια σταμάτησε, γιατί έμπλεξε σε αζεπέραστα εμπόδια".<sup>1</sup>

Μέσα στις συνθήκες αυτές, και ενεργώντας υπέρ των ίδιων των συνθηκών, "η φυσική φιλοσοφία προσπαθούσε να ερευνήσει τις σχέσεις που υπάρχουν στα φυσικά φαινόμενα και σαν πρώτο και βασικό καθήκον οι φιλόσοφοι της ιωνικής Σχολής έβαλαν την έρευνα του κοσμολογικού προβλήματος. Γι' αυτό παρατηρούσαν με τα τεχνικά μέσα που είχαν στη διάθεσή τους τα φυσικά φαινόμενα και ενδιαφέρονταν για την ανάπτυξη των φυσικών επιστημών. Στη νέα περίοδο, η φιλοσοφία δεν πολυσκοτίζονταν για τις φυσικές επιστήμες, γιατί πίστευε πως σε τίποτα δεν ωφελούσαν την κοινωνία. Το ενδιαφέρον της είχε συγκεντρωθεί στην έρευνα της "πνευματικής" ουσίας του ανθρώπου και της κοινωνικής ηθικής... Ας μην ξεχνούμε πως το ανταλλαχτικό εμπόριο είχε πάρει τώρα σε ορισμένες πόλεις μεγάλη έκταση και η εμπορευματική

(1) Γ. Κορδάτος / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας", σελ. 164-178.

οικονομία είχε δημιουργήσει μίαν ατομιστική ψυχολογία. Όλοι οι πολίτες κάθε Πολιτείας ενδιαφέρονταν, από τη μια μεριά για το κέρδος, την καλοπέραση, τα γλέντια, τους αγώνες και τα θεάματα, ενώ από την άλλη ο κάθε πολίτης κοίταζε να ξεφύγει τις υποχρεώσεις του προς το κράτος, να κερδίσει περισσότερα, να πληρώσει σε φόρους λιγότερα, να ξεγελάσει τον άλλο, να μην κρατήσει το λόγο του και να μαζέψει πολύ πλούτο. Απ' όλες αυτές τις συνθήκες, είχε αναπτυχτεί στο έπακρο η ατομιστική νοοτροπία, ενώ παράλληλα οι πολιτικοί-κομματικοί αγώνες είχαν οξυνθεί πολύ και οι ολιγαρχικοί κάθε τόσο συνωμοτούσαν, οργάνωναν στάσεις και συκοφαντούσαν με λιβελλογραφήματα τους δημοκρατικούς θεσμούς... Η Αττική όμως, σα να μην έφτανε η κρίση που ξέσπασε, έπαθε μεγάλες καταστροφές από τον πόλεμο. Οι Σπαρτιάτες ρήμαξαν δυο φορές την Αττική, έκοψαν τα λιόδεντρα, χάλασαν τ' αμπέλια και ο αγροτικός πληθυσμός συγκεντρώθηκε μέσα στο μεγάλο κάστρο. Εξόν από τις καταστροφές αυτές, έπεσε και θανατικό που ξεκλήρισε πολλές οικογένειες. Έτσι, η Αθηναϊκή δημοκρατία αντίκρουσε νέα κοινωνικά ζητήματα, που απαιτούσαν γενναία μέτρα για την αντιμετώπισή τους. Κάτω από τις συνθήκες αυτές άρχισαν, όχι μόνο να βαρυνκομούν οι άνεργοι και πειναλέοι, μα και να γίνονται απαιτητικοί. Γι' αυτό οι πολιτικοί και διανοούμενοι στα χρόνια αυτά ήταν άμεσα επηρεασμένοι από το κοινωνικό τους περίγυρο. Οι παλαιοί στοχαστές, όπως είδαμε παραπάνω, παρατηρούσαν τον εξωτερικό κόσμο, την αντικειμενική πραγματικότητα, το Είναι και το Γίγνεσθαι. Οι νέοι φιλόσοφοι εξέταζαν το θέλειν και το θφείλειν του ανθρώπου".<sup>1</sup>

## **Γ2. ΟΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΕΣ ΠΙΣΤΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΕΣ**

*Ψάχνοντας για τις ρίζες της θρησκευτικής, επομένως και της τελετουργικής, "νομιμοφροσύνης" στην κλασική Ελλάδα, ο Μ.Ρ. Nilsson παρατηρεί: "η Ομηρική αριστοκρατία, που κυβερνούσε ένα γεωργικό πληθυσμό κατά μεγάλο μέρος ξενικής καταγωγής, ανέπτυξε ένα αίσθημα αυτοεκτιμής, που κατευθυνόταν επίσης εναντίον των θεών. Στα Ομηρικά έπη μπορούμε να δούμε το αίτημα της Ελληνικής ιδιοσυγκρασίας για σαφήνεια και για μια λογικά καταληπτή παρουσίαση των φαινομένων. Όταν το φως της ιστορίας αρχίζει να προβάλλει πάνω στην μητρόπολη, βρίσκουμε ισχυρά θρησκευτικά ρεύματα εντελώς διαφορετικού χαρακτήρα, που είχαν σχέση με ιδέες και συνήθειες που ο Ομηρικός κόσμος είχε ξεπεράσει. Στην ίδια την Ελλάδα η ανάπτυξη αυτή δεν είχε διακοπή. Ήταν βαθειά ριζωμένη στις παλιές παραδόσεις. Όμως και η μητρόπολη περνούσε από μια περίοδο ανησυχίας και αλλαγής. Οι αλλαγές αυτές ήταν κυρίως πολιτικές και κοινωνικές. Η αριστοκρατία είχε ανατρέψει την παλιά μοναρχία και είχε πάρει την εξουσία στα χέρια της. Το μεγαλύτερο μέρος της χώρας, και το καλλίτερο, ανήκε στην αριστοκρατία, κι' όταν άρχισε το εμπόριο και ανακάλυψαν το χρήμα σαν βάση για μια αρχή καπιταλισμού, η αριστοκρατία ήταν σε θέση να επωφεληθεί κι' από αυτό επίσης. Ο φτωχός πληθυσμός βρέθηκε πολιτικά και οικονομικά σε μια καταπιεστική κατάσταση εξαρτήσεως που επεδείκνυσε η οικονομική δυσπραγία. Φαίνεται πως η πιο πολλή γη είχε χωριστεί σε τόσο μικρούς κλήρους, ώστε κανένας απ' αυτούς δεν μπορούσε να προσφέρει ούτε μια γλίσχρα ζωή για μια οικογένεια. Τα χρέη μεγάλωναν και σύντριβαν τον κοινό λαό, ενώ οι νόμοι για τα χρέη ήταν ανελέητοι. Το μόνο φάρμακο σ' αυτή την κατάσταση ήταν η μαζική μετανάστευση -ήταν η εποχή που η Μεσόγειος ήταν περικυκλωμένη από Ελληνικές αποικίες-, πράγμα που δεν έφερε γιατρεία, αλλά μόλις κάποια ανακούφιση. Η απαίτηση του λαού για λογικότερους νόμους και για συμμετοχή στην πολιτική εξουσία άρχισε να ακούγεται, ο λαός όμως ήταν ακόμα ελάχιστα ανεπτυγμένος, ώστε να μπορεί να πάρη την εξουσία στα χέρια του. Έτσι οι αρχηγοί του γίνονταν τύραννοι, η τυραννία όμως μπορούσε να είναι μόνο μια μεταβατική φάση, ως ότου οι πολιτικές συνθήκες στο τέλος της αρχαϊκής*

(1) Γ. Καρδάτος / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας", σελ. 181-189.

περιόδου σταθεροποιήθηκαν κάτω από δημοκρατικότερες και ηπιώτερα αριστοκρατικές μορφές, θα πρέπει να δούμε σαν αντίθετα προς αυτό το πολιτικό και κοινωνικό υπόβαθρο τα δυνατά θρησκευτικά ρεύματα αυτής της περιόδου. Η απόγνωση ρίχνει τον άνθρωπο στα χέρια της θρησκείας. Αυξάνει την ευαισθησία της συνειδήσεώς του, όταν άλλοι άνθρωποι προβάλλουν τους θεούς και παραβαίνουν τις εντολές τους".<sup>1</sup>

*Να θυμηθούμε την πεισιστράτεια —πέρ του θεάτρου— θεαμοθέτηση, και μάλιστα, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, σε εποχή που η Τελετή-Προθέατρο ανήκε αποκλειστικά στα (λατρευτικά) προσόντα της αριστοκρατικής τάξης.*

*Πάντως,* "η καθιέρωση του αστικού νόμου αναπτύχθηκε παράλληλα με τους ιερούς -τελετουργικούς νόμους. Στην πραγματικότητα η καταγραφή και η ανάπτυξη των νόμων ήταν το θέμα για το οποίο κυρίως ενδιαφέρθηκε αυτή η εποχή. Είναι η περίοδος των μεγάλων νομοθετών, του Χαρώνδα, του Ζάλευκου, του Δράκοντα, του Σόλωνα, που μάλλον κωδικοποίησαν τους άγραφους νόμους που υπήρχαν παρά που δημιούργησαν καινούργιους. Έτσι ο νόμος είχε μεγάλη σημασία τόσο στην πολιτική, όσο και στην θρησκευτική ζωή. Ο πολιτικός (όπως και ο θρησκευτικός) νόμος βρισκόταν κάτω από την θεϊκή προστασία από αμνημόνευτα ακόμα αργότερα οι άνθρωποι άρχισαν συνειδητά να δίνουν μορφή και να αλλάζουν τους θετικούς νόμους, ο Δίας προσέχει η δικαιοσύνη να ακολουθή το δρόμο της. Για όλους τους πρωτόγονους λαούς ο νόμος έχει την θεϊκή ευλογία και προστασία, κι' αυτή η ιδέα δεν είχε ξεχαστή. Ήταν λοιπόν εντελώς φυσικό η νομοθετική δραστηριότητα της εποχής να προσπαθήσει να κατοχυρώσει τον νόμο με την θεϊκή προστασία. Ο τρόπος που χρησιμοποιούσαν ήταν να μαθαίνουν την θέληση των θεών από τα μαντεία τους. Οι παλιές παραδόσεις, ότι ο Απόλλωνας υποστήριζε και βοηθούσε την καθιέρωση του αστικού νόμου, συμφωνούν με την ψυχολογία και τις απαιτήσεις της εποχής... Για να έχουν αγαθές σχέσεις με τους θεούς, οι άνθρωποι είχαν ανάγκη ενός θεϊκού δικαστηρίου, μιας θεϊκής αυθεντίας που θα τους έλεγε τι ήταν σωστό και πρέπει. Εδώ υπήρχε ένα όριο στην εξουσία του λαού. Ούτε η πληροψηφία στην εκκλησία του δήμου, ούτε ο νομοθέτης μπορούσαν ν' αποφασίσουν σχετικά με ό,τι είχε σχέση με τους θεούς... Πάντα ο Απόλλωνας συμβούλευε τους πιστούς του να λατρεύουν τους θεούς σύμφωνα με "τον νόμο της πόλεως" ή σύμφωνα με "το πατρογονικό έθιμο". Το πατρογονικό έθιμο ήταν γνωστό σε όλους και στις συνήθειες περιπτώσεις δεν υπήρχε αμφιβολία για το τι έπρεπε να γίνει... Το πατρογονικό έθιμο ήταν σε τέτοιες περιπτώσεις ανεπαρκές. Ιδιαίτερα ήταν ακατάλληλο, όταν έπρεπε να αναδιοργανωθεί μία λατρεία ή ιδρύονταν καινούργιες λατρείες και νέοι θεοί εμφανίζονταν απαιτώντας την λατρεία των ανθρώπων και το δικαίωμα να επηρεάζουν το πνεύμα τους".<sup>2</sup>

*Νομίζω, ο M.P. Nilson αναφέρεται σ' αυτήν τη δίχαση που η μελέτη μας έχει θέσει, δηλαδή στην προσπάθεια —ανεπιτυχή μάλλον— να γεφυρωθεί η (Ιερή) παράδοση με τις σύγχρονες πραγματικότητες—ανάγκες της "Πόλεως", ώστε να διαμορφωθεί η κατάλληλη Συλλογική συνείδηση (η εν τω γίνεσθαι, συνεχώς διαμορφούμενη).*

*Στο σημείο αυτό όμως, όπως ο Nietzsche έχει διακηρύξει, η δίχαση παίρνει τη μορφή δύο θεών: στο ένα άκρο στέκει ο Απόλλων, στο άλλο ο Διόνυσος.*

*Γύρω από τον Διόνυσο τώρα,* "κανένα άλλο θρησκευτικό κίνημα δεν είχε τόσο τεράστια επιρροή στα ανθρώπινα πνεύματα, όσο η Διονυσιακή έκσταση. Ήταν κάτι νέο, που ερχόταν σε σύγκρουση με το πατρογονικό έθιμο. Το ότι ο Απόλλωνας κατόρθωσε να θέσει υπό έλεγχο την έκσταση αυτή χρησιμοποιώντας τη θρησκευτική νομιμοφροσύνη, να την προσαρμόσει στο πατρογονικό έθιμο και να πάρη ο ίδιος καινούργια δύναμη απ' αυτήν, είναι η ισχυρότερη απόδειξη της δυνάμεώς του... Ο Απόλλωνας κατηγορήθηκε ότι έκανε ήρωες ανθρώπους που είχαν τρελλαθί ή εγκληματίσει. Ξεχνούσαν όμως ότι στηριζόταν στο πατρογονικό έθιμο... Το βασικό σημείο είναι ότι ο Απόλλωνας, που ήταν θεός των εξαγνισμών και των καθάρσεων —όλες οι παλιές τελετές αυτού του είδους είχαν γίνει γιορτές του Απόλλωνα, επιφορτίσθηκε ειδικά με τον

(1) M.P. Nilson / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας", σελ. 146-275.

εξαγνισμό από φόνο. Η δύναμη που το πρόβλημα της εκδικήσεως απασχολούσε τους ανθρώπους φαίνεται στον μύθο του Ορέστη, που σύμφωνα με μία γενικά παραδεκτή υπόθεση αναπτύχθηκε μέσα σε ένα Δελφικό έπος... Ο Απόλλωνας έρριξε μόνο φευγαλέες ματιές σε υψηλότερες ηθικές αρχές. Το μεγάλο ηθικό αίτημα της εποχής, η κραυγή για δικαιοσύνη που μας έρχεται μέσα από τις σελίδες του Ησίοδου, δεν άγγιξε τον Απόλλωνα. Ο Ησίοδος επικαλείται τον Δία, τον προστάτη της δικαιοσύνης. Ο Απόλλωνας παρουσιαζόταν σαν φερέφωνο του Δία, και μ' αυτή την ιδιότητα δρούσε σαν πιστό μέλος της οικογένειας των Ολυμπίων Θεών. Το αποτέλεσμα όμως ήταν ότι η θέση του Δία σαν προστάτη της τάξεως στην κοινωνία και σαν υποστηρικτή της δικαιοσύνης σταμάτησε να αναπτύσσεται. Το κύρος του, που επισκίαζε τα πάντα, μειώθηκε. Ο ανταγωνισμός του γιού του τον έρριξε στο παρασκήνιο, παρ' όλη την έκφραση της υϊκής αποσιώσεως. Έτσι και ο Διόνυσος, με άλλα μέσα, αλλά με τα ίδια αποτελέσματα, εφάρμοσε τις ανταγωνιστικές απαιτήσεις του πάνω στους ανθρώπους. Δεν βρίσκουμε πια αυτή την αυστηρή υποταγή των Θεών του πολυθεϊσμού σ' έναν ανώτατο Θεό, ανώτερο από όλους όχι μόνο σε Ισχύ, αλλά και σε ηθική δύναμη, που βρίσκουμε ακόμα φανερά ίχνη της στον Όμηρο. Πολυκέφαλος πολυθεϊσμός, βοηθούμενος από τον τοπικισμό των Ελληνικών πόλεων, κυριαρχούσε την εποχή εκείνη... Οι γιορτές είχαν ορισμένες ιερές πράξεις, που ανύψωναν το θρησκευτικό συναίσθημα και στις οποίες κάθε εποχή μπορούσε να βάλει τον συμβολισμό που επιθυμούσε. Είχαν ένα μύθο που άγγιζε τις βαθύτερες χορδές της ανθρώπινης φύσεως και που ήταν ελεύθερος από το συνηθισμένο έργο που βάραινε τον Ελληνικό μύθο. Οι τελετουργίες δείχνουν ότι τα μυστήρια ήταν αρχικά μια γιορτή γονιμότητας και εξαγνισμού σχετική με την σπορά του φθινοπώρου που ήταν αμέσως μετά... Και οι δύο τάσεις έχουν λαϊκές ρίζες, κι' οι δύο έρχονται σ' αντίθεση με την Ομηρική ανθρωπομορφική αντίληψη για τους Θεούς, που κι' αυτή επηρέασε την λαϊκή συνείδηση".<sup>1</sup>

Επομένως, για μία ακόμα φορά το συναντάμε, για μία ακόμα φορά θα το υποστηρίξουμε, το γενεσιουργό αίτιο στη δημιουργία της "Πόλεως" υπήρξε ο Μύθος (όχι μόνο μέσα από τα Ομηρικά έπη, αλλά μέσα από το συνολικό σώμα της Παράδοσης), όπως είχε διαμορφώσει τη Συλλογική εκείνης της εποχής συνείδηση. Όμως, κάτω από τη νέα πραγματικότητα, μετά τη δημιουργία της "Πόλεως" και κύρια μετά τους νικηφόρους πολέμους ενάντια στους Πέρσες, που με τη σειρά τους ενδυνάμωσαν-πρότειναν μία συγκεκριμένη κατεύθυνση για τη γενόμενη (διαρκώς) Συλλογική συνείδηση, η πραγματικότητα μεταμορφώθηκε. Αυτό σημαίνει ότι η πραγματικότητα, που έτσι κι αλλιώς είχε αλλάξει, γινόταν αντιληπτή-αισθητή με τρόπο ασυμβίβαστο προς την υπάρχουσα Συλλογική συνείδηση, η οποία συνεχώς αναπροσαρμοζότανε.

Με βάση τα νέα αυτά δεδομένα, γενεσιουργό αίτιο για τις παραπέρα εξελίξεις υπήρξε πλέον η "Πόλις", η οποία εκτός από τη σύγχρονη οργάνωση και τη λειτουργία της έφερε ή βασιζόταν σε παραδοσιακά στοιχεία. Έτσι, η Τελετή -σε ένα μέρος της- έγινε θέατρο, ο Δίας -σύμφωνα με την παράθεσή μας- έγινε Απόλλων ή Διόνυσος, ο Μύθος, τέλος, άρχισε -ποιητική αδεία- να προσαρμόζεται στις νέες ανάγκες.

Νομίζω, όλη η αγωνία της αθηναϊκής ιστορίας γράφτηκε γύρω από τη σύνθεση των δύο αυτών καταστάσεων. Πολιτισμός και πολιτική, αριστοκράτες και λαϊκοί, φίλοι και εχθροί της Σπάρτης, γενικά, κάθε ένα από τα μέρη που συνόψιζαν την Αθηναϊκή "πόλιν", εκφράζοντας την (ακραία) πίστη-πρότασή του στη Συλλογική συνείδηση, αντιπάλευε τα άλλα μέρη.

Έτσι, είδαμε ότι ο Αισχύλος αυτήν ακριβώς τη σύνθεση αναζήτησε, ευχόμενος να συνδέσει το σώμα της "Πόλεως", με όργανο το θέατρο, σε ένα όλον. Ακόμα είδαμε ότι, λίγο καιρό προηγούμενα ο Πεισίστρατος, θέλοντας να εκμεταλλευτεί-επηρεάσει την ίδια αυτή Συνείδηση των πολιτών, θεομοθέτησε το θέατρο, προάγοντας έτσι την Τελετή. Τέλος, πάνω στον ίδιο άξονα, είδαμε και την πολιτική του Περικλή να ενδιαφέρεται να κερδίσει την αποδοχή των νέων πολιτών-φορέων της (συμφέρουσας για

(1) M.P. Nilson / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας", σελ. 146-275.

την ιδεολογία του) Συνείδησης, την οποία και προσπάθησε να τους διδάξει, και μάλιστα σε αντίθεση και υπό την αντιπολίτευση της αριστοκρατικής τάξης.

Πάντως, εκτός από την πρόοδο της Τελετής σε θέατρο, πολλά άλλα πράγματα έπρεπε να αλλάξουν, και πολλά άλλαξαν, σε σχέση με την παραδοσιακή θρησκεία. "Οι (νέοι) Θεοί ύψωναν το αξεπέραστο φράγμα που ο άνθρωπος δεν έπρεπε να προσπαθήσει να παραβιάσει, αλλά δεν ήταν πανταχού παρόντες και ήταν ικανοποιημένοι με τη ρουτίνα της λατρείας που γινόταν με τα προγονικά έθιμα... Αυτή η υποταγή μπορούσε δύσκολα να είναι αρεστή σ' όλον τον λαό, εκτός το πολύ ως μισοαθέλητη υπακοή στη θρησκευτική και πολιτική ανάγκη... Δεν μπορεί να γίνει εδώ, όπως άλλωστε και σε προηγούμενους καιρούς, για καμιά ηθική βάση της χαράς ή του πόνου. Αυτά έρχονται από τους Θεούς, και οι Θεοί δεν χρωστούν στον άνθρωπο ούτε εξήγηση ούτε λογαριασμό. Αλλά το αίσθημα της δικαιοσύνης τουλάχιστον της τυπικής δικαιοσύνης που απομένει ο νόμος της αντισταθμίσεως κάνει αισθητή την επίδρασή του. Είναι η πηγή της ιδέας της Νεμέσεως... Οι νομοθέτες της αρχαϊκής περιόδου προσπάθησαν να κανονίσουν τα κοινωνικά καθήκοντα και τις κοινωνικές υποχρεώσεις σύμφωνα με την δικαιοσύνη... (Στη νέα κατάσταση έπρεπε να συνεργασθεί τόσο ο θεϊκός, όσο και ο Ανθρώπινος νόμος. Φαίνεται επομένως ότι) το κλειδί της συμπεριφοράς στη ζωή έγινε η υποταγή και η συνισταμένη της η τήρηση της παραδοσιακής λατρείας και η υπακοή στις διαταγές του κράτους. Μια τέτοια πολιτική θεωρία είναι η έκφραση της αλληλεγγύης κράτους και θρησκείας. Οι ατομικές μορφές της θρησκείας, που είχαν φανερωθεί στα ρεύματα της αρχαϊκής περιόδου, δεν γνώριζαν πολιτικούς φραγμούς. Η Ελληνική θρησκεία, από την άλλη μεριά, ήταν από την αρχή θρησκεία της κοινότητας... Στο πνεύμα των ανθρώπων δινόταν μια μάχη, τουλάχιστον ασυνείδητα, ανάμεσα στις παγκόσμιες και ατομικές από την μια μεριά, και στις πολιτικές και τοπικές θρησκείες, από την άλλη. Το δυνάμωμα της πολιτικής κυριαρχίας, με την εμφάνιση πρεμώτερων κοινωνικών συνθηκών, και η αύξηση του εθνικού ενθουσιασμού, ύστερα από τους Περσικούς πολέμους, δεν ήταν ο λιγώτερο σπουδαίος παράγοντας που συνέβαλε στην εξαφάνιση των ατομικών θρησκευτικών ρευμάτων της αρχαϊκής περιόδου και στον θρίαμβο της επίσημης θρησκείας, με τον τοπικισμό σαν βάση της και με τον Ομηρικό της μανδύα".<sup>1</sup>

Γίνεται επομένως, πιστεύω, εμφανής η σύνδεση της θρησκείας με την Τελετουργία και, κατ' επέκταση, με την Τέχνη. Μόνο που, σύμφωνα και με τον M.P. Nilsson, ο έλεγχος και η εξέλιξη αυτής της σχέσης ορίζεται από πολιτικούς-κοινωνικούς παράγοντες, από τον Χώρο και τον Χρόνο, τελικά από τη Συλλογική συνείδηση, όπως η μελέτη μας υποστηρίζει.

Με άλλα λόγια, η Συλλογική συνείδηση των Αθηναίων πολιτών-κοινωνιών διαμορφώθηκε, αλλά και διαμόρφωσε με τη σειρά της αυτές τις προϋποθέσεις, ώστε να διαφυλάξει (πάνω απ' όλα) τη δική της (συλλογική) υπόσταση.

Πεδίο για την πραγμάτωση, τη μορφοποίηση αυτής της Συνείδησης -ο Χώρος και ο Χρόνος δηλαδή- υπήρξε η "Πόλις", η οποία δημιουργήθηκε κάτω από την επίδραση της Τελετής και του Μύθου. Αργότερα, με τις δημοκρατικές (πολιτικές-κοινωνικές) μεταβολές, η "Πόλις" εντόπησε ως γενεσιουργό αίτιο για τη μετουσίωση της (Προ-θεατρικής) τελετής και του Μύθου, σε θεατρική τέχνη.

Έτσι οδηγούμαστε στην άποψη, πως η Τελετουργία, ο Μύθος και το θέατρο είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους -και σε αναφορά με την "Πόλιν", η οποία χρησιμοποίησε κάθε ένα απ' αυτά, ώστε να διαμορφώσει την (επιλεγμένη ή αρμόζουσα) Συλλογική συνείδηση στα μέλη της, και για να διαμορφωθεί ταυτόχρονα η ίδια.

(1) M.P. Nilsson / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας", σελ. 146-275.

## Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

1) **ΣΟΦΟΚΛΗΣ: "ΗΛΕΚΤΡΑ"**. Η τραγωδία αυτή αρχίζει με τον Ορέστη, που μαζί με τους συντρόφους του –τον φίλο του Πυλάδη και τον παιδαγωγό– φτάνει στις Μυκήνες. Δύο θεϊκά ονόματα: η Ηρα και ο (Λύκειος) Απόλλωνας αναφέρονται, και μάλιστα ως βοηθήματα για τον προσδιορισμό του τόπου. Διαβάζοντας τον Πρόλογο (στ. 1–121), παίρνουμε όλες τις απαραίτητες πληροφορίες που χρειάζονται, ώστε να γνωρίσουμε όχι μονάχα ό,τι συμβαίνει, αλλά και εκείνο που θα επακολουθήσει, ακόμα και τις λεπτομέρειες της τακτικής που θα ακολουθηθεί. Μαθαίνουμε πως ο Ηρωας, τον οποίο τόσο διαφορετικό μας τον έπλασε ο Αισχύλος, φέρει την υποχρέωση της εκδίκησης για τον πατρικό φόνο ως εντολή κοινωνική, ως στόχο ζωής: "κάξέσσωσα κάξεθρεψάμην τουσόνδ' ές ήβης, πατρί τιμωρόν φόνου" (στ. 13/4), και ότι αρωγός και συμβουλάτορας σ' αυτή του την ενέργεια ήλθε το "Πυθικό μαντεϊόν" (στ. 32/3) και ο χρησμός του Φοίβου: "ἄσκευον αὐτόν ἀσπίδων τε καί στρατοῦ δόλοισι κλέψαι χεῖρός ἐνδίκους σφαιράς" (στ. 36/7). Για τον λόγο ακριβώς αυτό και έφτασε μόλις τώρα ο Ορέστης, τώρα που "οὐκέτ' ἄκνεῖν καιρός, ἀλλ' ἔργων ἀκμή" (στ. 22).

Ἦδη περιγράψαμε μίαν επαναστατική, για τα μέτρα και το ήθος του Αισχύλου αλλαγή: ο θεός είναι δόλιος, συμβουλεύει τον προστατευόμενό του Ηρωα να ενεργήσει δόλια, να ξεχωρίσει τον λόγο από τη δράση, να διεκδικήσει τη δόξα πονηρά, δηλαδή, "λόγῳ θανάων ἔργοισι σωθῶ κάξενέγκωμαι κλέος" (στ. 59–60). Και η δόξα αυτή δεν είναι άλλη παρά: "δίκη καθαρτής πρὸς θεῶν ὤρμημένος· καί μὴ μ' ἄτιμον τῆσδ' ἀποστείλητε γῆς, ἀλλ' ἀρχέπλουτον καί καταστάτην δόμων" (στ. 70/3).

Όλα αυτά, και είναι πραγματικά πολλά, μας αποκαλύπτει ο Ορέστης στον Πρόλογο κιάλας του δράματος. Μετά εξαφανίζεται! Θα τον συναντήσουμε πολύ αργότερα, στον στίχο 1098. Σωπαίνει δηλαδή για 1017, για τα 2/3 του συνόλου των στίχων. Πάντως, εμείς ξέρουμε πως το πονηρό σχέδιο άρχισε να εφαρμόζεται, πως τελικά, σύμφωνα με το δεδομένο κομμάτι του μύθου, οδηγούμαστε, βήμα το βήμα, στη μητροκτονία.

Τι, όμως, παρακολουθούμε στο (μέγιστο) αυτό μέρος της τραγωδίας; Την Ηλέκτρα φυσικά, την Ηρωίδα που για χάρη της ο Σοφοκλής έποίησε το έργο. Και είναι, όμοια με τους άλλους παράγοντες, ιδιαίτερη η κόρη του Αγαμέμνονα. Ο χαρακτήρας, το πάθος της, οι αιτιολογίες που προβάλλει... Σε τίποτα δεν μας θυμίζει τη συνονόματη γυναίκα των "Χοιφύρων". Η προσωποποιημένη εκδίκηση είναι, η ασυμβίβαστη. Πέρα από τη λογική ή τον φόβο, τον υπολογισμό ή την υποχρέωση, τα τεχνάσματα ή τις αδυναμίες. Θυμίζει μάλλον τις Ερινύες, παρά ένα ανθρώπινο πλάσμα. Συγκρούεται με την αδελφή της, τη Χρυσόθεμη, τη συμβιβασμένη. Υπερασπίζεται μέχρι θανάτου τη μνήμη του Αγαμέμνονα και την ιερή υποχρέωση της εκδίκησης. Άγνοεί τον Χορό ή έστω, σε κάθε περίπτωση, δεν υπολογίζει στη βοήθειά του. Ελπίζει στην έγκαιρη επιστροφή του Ορέστη, και όταν απογοητεύεται αποζητά τη σύμπραξη της Χρυσόθεμης –μάταια όμως– και τότε αποφασίζει να ενεργήσει μονάχη της. Λίγο νωρίτερα, έχει επιτεθεί με σφοδρότητα ενάντια στην Κλυταιμίστρα, η οποία το μόνο που κάνει είναι να υπερβάλλει την ευθύνη του νεκρού βασιλιά στη θυσία της Ιφιγένειας.

Άς μην απεραντολογούμε! Η Ηλέκτρα έχει ξεμείνει στον χώρο της ομώνυμης σοφώκλειας τραγωδίας, πλάσμα από άλλους χρόνους. Πιστεύει, φιλοσοφεί και δρα σε απόλυτη διάσταση από το κοινωνικό της περιβάλλον. Πάντως, και εδώ έγκειται το περίεργο της σύλληψης του ποιητή, είναι σεβαστή, νομιμοποιείται. Σίγουρα εύχεται την αυτοδικία, σίγουρα αρνιέται την Κοινωνική συνείδηση. Έχει προσωπικότητα, Ατομική συνείδηση αδάμαστη από τις αντιστάσεις και τις εξουσιαστικές απαιτήσεις του κοινωνικού Είναι. Μόνη της στέκει και αντιπαλεύει, με σύμμαχο τις αποφάσεις της και του Χορού τη συμπόνια. Στον αντίποδά της η Χρυσόθεμη και η Κλυταιμίστρα, η μία ανύπαρκτη, η άλλη περισσότερο μισητή απ' ό,τι στο αισχύλειο δράμα, φωτίζουν την αρνητική ανθρώπινη παρουσία, αλλά και την απουσία –η Χρυσόθεμη. Ο Χορός τραγουδάει άβουλος, παραπαίοντας ανάμεσα στα λόγια και στις ιδέες των Ξεχωριστών απόμων, διχασμένος ανάμεσα σε μία Συλλογική συνείδηση που δεν εκτιμά και σε μία



άλλη που δεν τολμά. Λόγια λέει μόνο, όπως και μόνο λόγια ακούει, μάλιστα αντίθετα μεταξύ τους και όμοια πιστευτά ή δίκαια.

Δεν νομίζω ότι χρειάζεται να προχωρήσουμε στην ανάλυση του Περιεχομένου της τραγωδίας με τον τρόπο που κάναμε στην τριλογία του Αισχύλου. Εκεί αντιμετωπίζαμε για πρώτη φορά τον μύθο, εδώ ήδη έχουμε το πρότυπο των "Χοηφόρων". Άλλωστε η πρόθεσή μας είναι μάλλον να τονίσουμε τις διαφορές της καλλιτεχνικής παραγωγής των ποιητών (φυσικά, και του Κοινωνικού χώρου από τον οποίο αυτή έλαβε ερεθίσματα, αλλά και προς τον οποίο εξεφράσθη), παρά να ασκήσουμε θεατρολογική κριτική. Έτσι θα συνεχίσουμε αμέσως αναφέροντας τις διαφορετικές θέσεις που ο κάθε τραγικός κατέχει στο ομοούσιο έργο, αυτό που πραγματεύεται τον μύθο της οικογένειας των Ατρείδων.

Σημειώσαμε ήδη την αξία του δόλου. Είτε πρόκειται για λόγο ή για έργο, είτε προέρχεται από θεία συμβουλή ή από ανθρώπινη επιλογή, ο δόλος φαίνεται να κατέχει στο σοφόκλειο δράμα μία θέση σημαντική, την οποία αγνοεί ο Αισχύλος. Πια, το Ξεχωριστό άτομο πολιτεύεται: "με λογοπλοκίες να τους προσφέρουμε ψεύτικη είδηση" (στ. 56/7). Συνέπεια μάλιστα αυτής της νέας ιδιότητας ή της ικανότητας μοιάζει και η εκτίμηση του λόγου, μια εκτίμηση που τον θέλει αντίπαλο της δράσης: "λέει, ναι· απ' όσα λέει, τίποτα δεν κάνει" (στ. 319) ή "μισείς με τα λόγια, με τα έργα στους φονιάδες ταιριάζεις" (στ. 357/8). Πρόκειται για ένα λόγο πολύμορφο, χαρακτηρισμένο, τέλειο όργανο, τον οποίο οι Ηρώες χρησιμοποιούν όχι για να επικοινωνήσουν απλά, αλλά για να επιβληθούν στους συνομιλητές τους όποτε συγκρούονται, για να κερδίσουν: "μηδέν πρὸς ὀργήν, πρὸς θεῶν· ὡς τοῖς λόγοις ἔνεστιν ἄμφοι κέρδος" (στ. 369-370). Βέβαια, ο Αγώνας λόγου είναι ένα στοιχείο που εντοπίσαμε και στον Αισχύλο· μόνο που εκεί τα πράγματα ήτανε ξεκάθαρα. Υπήρχανε οι καλοί και οι κακοί, οι δίκαιοι και οι άδικοι. Ο Αγώνας λόγου έκρινε την υπεροχή της Δίκης ή την πραγμάτωση της "Υβρῆως". Οι χαρακτήρες των Ηρώων, όντας συμβολοποιημένοι, τους επέβαλλαν, αλλά και τους δικαίωναν, στη χρησιμοποίηση ενός δόλιου λόγου. Η πολιτική πράξη και ο δόλος, όπως υπερασπίζονται την υπέρβαση της Συλλογικής συνείδησης από την Ατομική, ορίζουν το Ξεχωριστό άτομο και την ασυμφωνία του με τον Χορό-λαό, τον οποίο και προσπαθεί να υποτάξει. Γι' αυτό, άλλωστε, τον χαρακτηρίζουμε και ως πολιτικό λόγο: είναι ο λόγος του τυράννου, του υβριστή, του Υπέρ-ενισχυμένου Εγώ. Στα πλαίσια αυτά καταλαβαίνουμε γιατί η Ηλέκτρα, απελπισμένη και ανυποχώρητη, όταν ανακουφίζεται, επειδή έφτασε επιτέλους ο δικηφόρος Ορέστης τον προσφωνεί: "ὦ φθέγμ' ἄφικου;" (στ. 1224-φωνή μου έφθασες).

Δεν είναι όμως μόνο το σημαίνον: λόγος - με το σημαϊνόμενό του: πολιτικός λόγος, αντίθετος της (αναγκαίας) δράσης - που διαφοροποιεί τη μία τραγωδία από την άλλη. Είναι και η ίδια η αντιμετώπιση της μητροκτονίας. Και στη σοφόκλεια έκδοση του μύθου, η Κλυταιμῆστρα πεθαίνει, και εδώ εκτελεστής της άνομης πράξης φέρεται ο Ορέστης. Όμως τώρα, η όλη διαδικασία ολοκληρώνεται με ρυθμό ταχύτατο, ως απλή διεκπεραίωση. Απαίτησε μόνο σαράντα στίχους ο ποιητής (1384-1424), για να τελέσει τη φονική πράξη. Ο Ορέστης, ψυχρός εκτελεστής, πονηρός και οργανωμένος, εξέρχεται από τη σκηνή, χωρίς διχάσεις ή ερωτηματικά. Βγαίνει για να σκοτώσει τη μητέρα του. Ελάχιστο χρόνο περιμένουμε. Τις κινήσεις του έμμεσα τις μαθαίνουμε από της Ηλέκτρας την αφήγηση. Η τραγική έκκληση της ετοιμοθάνατης Κλυταιμῆστρας: "ὦ τέκνον, τέκνον, οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν" (στ. 1410/1), μένει αναπάντητη από τον δράστη. Η Ηλέκτρα μόνο, αμετανόητη πάντα, φωνάζει: "παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν" (στ. 1415). Αυτό είναι όλο. Η μητροκτονία επιτελέστηκε! Ούτε τρόμος, ούτε κρίση του Υπέρ-Εγώ, των Ερινυῶν παρέμβαση. Τίποτα! Η εμψυχώτρια Ηλέκτρα και ο συνεπής εκδικητής Ορέστης, ήλθαν για να δράσουνε, και δράσανε. Ξέρανε, είχαν αποφασίσει, πίστευαν στο δίκιο τους και στου θεού τις συμβουλές, υπολόγισαν ψυχραίμα τις δυνατότητες να πετύχουν, εκτέλεσαν. Μια πράξη ήτανε, έγινε. Μια υποχρέωση που εκπληρώθηκε. Ακόμα και ο άβουλος Χορός πείσθηκε: "νῦν, τὰ πρὶν εὔθεμενοι, τὰδ' ὡς πᾶλιν" (στ. 1433), εύχεται μόλις προβάλλει το δεύτερο θύμα, ο Αίγισθος.

Αν θεωρήσουμε τον χαρακτήρα του σοφόκλειου Ορέστη με τα μέτρα του Αισχύλου, θα πρέπει μάλλον να τον ονομάσουμε Αντι-ήρωα. Δεν συγκρούεται με τη μοίρα του, συνετά την ακολουθεί. Δεν υπερβαίνει το θεικό ή το Κοινωνικό θέσπισμα, ήρεμα του υποτάσσεται. Δεν διακινδυνεύει καν. Μελετάει, βεβαιώνεται, εκμεταλλεύεται τις συγκυρίες... Ούτε και αμφιβάλλει. Ένας τυπικός δράστης είναι, ένα όργανο πιστό. Δεν φέρει ευθύνη. Σώθηκε και έζησε και προγραμματίστηκε, ώστε με το πλήρωμα του χρόνου να εκτελέσει. Δεν θέλει να μάθει, ξέρει: "τα περισσότερα λόγια άσε, και μη μου περιγράφεις την μητέρα για κακιά, ούτε πως ο Αίγισθος τον πατρικό πλούτο από το παλάτι αδειάζει, άλλα σπαταλάει και άλλα σκορπάει· γιατί την ευκαιρία που ο καιρός φέρνει μπορεί οι πολλολογίες να την καταστρέψουν" (στ. 1288-1292).

Και της Κλυταιμίστρας όμως η συμπεριφορά δεν κρύβει έκπληξη. Παρουσιάζεται πάντως περισσότερο μισητή, και για άλλη αιτία: "ει γαρ θέλεις, διδάξέ μας το λόγο που κάνεις έργα από τα οποία άλλα αισχρότερα δεν είναι, αφού μαζί με το φονιά κοιμάσαι, μ' αυτόν που τον πατέρα σκότωσε, και παιδοβολάς και τα γνήσια παιδιά απ' τον ιερό σου γάμο, τ' αποδιώχνεις" (στ. 586-590). Κατά κάποιο τρόπο αποτελεί την προέκταση της βασίλισσας που μας σύστησε ο Αισχύλος στον "Αγαμέμνονα". Μόνο που τώρα έχει φτάσει, έχει ικανοποιηθεί, δεν ζητάει παρά να διατηρήσει ό,τι κέρδισε. Καλύπτει την άνομη πράξη της στις Ιφιγένειας τη θυσία —ένα επιχείρημα το οποίο καταρρίπτει η (αντίπαλος) Ηλέκτρα με την ίδια ευκολία και με παράλληλη επιχειρηματολογία όπως και στις "Χοηφόρους". Ταυτόχρονα χρησιμοποιεί τον δικό της δόλο για να επικοινωνήσει κρυφά-κωδικοποιημένα με τον θεό Απόλλωνα. Ελπίζει πως δικαιούται να συμμαχήσει μαζί του, να βοηθηθεί, ώστε να καρπωθεί σε βάση μόνιμη τα ωφέληματα των ενεργειών της, να: "αεί ζώσαν άβλαβεῖ βίω δόμους Ἄτρειδων σκήητρα τ' ἄμφεπιν τάδε, φίλοισί τε ξυνοῦσαν οἷς ξύνεμι νῦν εὐημεροῦσαν καί τέκνων ὄσων ἔμοι δύσνοια μή πρόσεστιν ἤ λυπη πικρά" (στ. 650/4). Σε γενικές γραμμές, τα ίδια πάντα εύχεται: πλούτο, ασφάλεια, καλή ζωή· νομιμοποίηση των παρανομιών της, που απέρρευσαν από την υπέρβαση του Ξεχωριστού εγώ της ενάντια στη θέληση και τη θέσπιση των πολιτών —μάζας ή Κοινού—, τελικά της Συλλογικής συνείδησης.

Η αίσθηση αυτή της καλής ζωής και του πλούτου διαπερνάει συχνά, και ρητά αναφέρεται, στην όλη διάρκεια του δράματος. Ο Ορέστης, στον Πρόλογο κιόλας, όταν δηλώνει τις προσδοκίες του από την περιπέτεια που μόλις αρχίζει, ικετεύει τους θεούς: "μή μ' ἄτιμον τῆσδ' ἀποστείλητε γῆς, ἀλλ' ἀρχέπλουτον καί καταστάτην δόμων" (στ. 71/2). Δηλαδή, ικετεύει για την παραμονή του στην πατρική γη, απεύχεται την εξορία —και τη συνεπαγόμενη της Ἀτιμία, παρακαλεί για την επιστροφή του πατρικού (νόμιμα κληρονομημένου) πλούτου —με την ευρύτερη έννοιά του, είτε ως υλικά αγαθά ή ως τίτλο τιμής με το θεσμοθετημένο ιεραρχικό του αντίκρισμα. Στην άλλη πλευρά η Ηλέκτρα παραπονιέται πως: "ὄν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος, τάλαιν', ἀνύμφευτος, αἰέν οἰχνῶ, δάκρυσι μυδαλέα, τόν ἀνήνυτον οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δέ λάθεται ὦν τ' ἔπαθ' ὦν τ' ἔδαθ'" (στ. 164/9). Επισκοπώντας την ίδια με τον Ορέστη κατάσταση δυστυχίας στην οποία έχει περιπέσει, παραπονιέται για τα δικά της δεινά, για το ότι μένει άτεκνη, δυστυχισμένη, ανύπαντρη, πάντα να γυρίζει, μουσκεμένη στα δάκρυα, μεσ' τ' ατέλειωτα κακά της μοίρας. Απ' αυτά ποθεί να ξεφύγει η Ηλέκτρα, αυτά είναι τα βόσάνά της, από τα οποία ελπίζει ότι θα την ελευθερώσει ο Ορέστης. Και την πικραίνει η αργοπορία του, γιατί "ἄτις ἄνευ τοκέων κατατάκομαι, ἄς φίλος οὔτις ἀνήρ ὑπερίσταται, ἀλλ' ἄπερεί τις ἔποικος ἀναξία οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ὦδε μὲν αἰκεῖ σὺν στολᾷ, κεναῖς δ' ἀμψίσταμαι τραπέζας" (στ. 187-192), φαίνεται κάπως υπερβολική, νομίζω, η κατάσταση που η Ηλέκτρα περιγράφει. Καλά να μην έχει γονεῖς υπερασπιστές και άντρα προστάτη σε μία ανδροκρατούμενη κοινωνία, αλλά και να ντύνεται με κουρελιασμένα ρούχα, και να πεινά; Μα, και σ' αυτήν ακόμα την περίσταση, πόσο σημαντικό κίνητρο είναι το: "γιατί αν πεθαμένος αυτός θα είναι στον τάφο χῶμα και άλλο τίποτα, και οι φονιάδες για τον φόνο δεν θα τιμωρηθούν, τότε η ευλάβεια κάθε ανθρώπου και ο σεβασμός θα χαθούν"

(στ. 244-250) ή ακόμα το: "Άες πως τον πατέρα σκότωσες· ποιός άλλος λόγος είναι αισχρότερος, είτε δίκαια είτε άδικα" (στ. 558-560), μπροστά στο άμεσο προσωπικό συμφέρον που μόλις πληροφορηθήκαμε, ώστε να οδηγήσει την Ηλέκτρα να προτιμά: "να πεθάνουμε αν πρέπει, εκδικούμενοι τον πατέρα" (στ. 399).

Πιστεύω, όλα αυτά υποκρύπτουν μία σύγκρουση: στο ένα άκρο στέκεται η Συλλογική συνείδηση με τις άκαμπτες επιταγές της, τις ήδη καθιερωμένες. Στο άλλο ξεπροβάλλει η έντονη ανάγκη για τη διαμόρφωση και την ικανοποίηση της Ατομικής συνείδησης. Στο μέσο των δύο ορίων, το Δραματικό άτομο (ή ο Χορός) της σοφοκλείας αυτής τραγωδίας μοχθεί να συγκεράσει τις ασυμβίβαστες αυτές τάσεις, να πετύχει τη χρυσή τομή, την ισορροπία του. Οι Ηρώες του Αισχύλου έλκονται από το ένα άκρο, είναι καλοί ή κακοί, ξεκάθαροι υβριστές-τύραννοι ή απόλυτα όργανα της θείας Δίκης, Άτομα τελικά ή μάζα. Το ποιητικό έργο τότε λειτουργούσε με στόχο να υποτάξει τις ατομικές συνειδήσεις στην αυθεντία της Κοινωνικής συνείδησης, να αντιταχθεί στην υπέρβαση του Εγώ, να ομαδοποιήσει τα μέλη-Κοινό, πολίτες της Αθήνας. Με τον Σοφοκλή τα πράγματα αποκτούνε μίαν άλλη διάσταση. Μέσα στην ίδια ατομική ψυχή ενυπάρχουν και οι δύο τάσεις: το Ξεχωριστό άτομο που ανατέλει, και η συλλογική πίστη στις αρχές-θεσμούς- της κοινωνίας. Πια, η θεατρική λειτουργία προπαγανδίζει μια νέα σύνθεση ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία. Με άλλα λόγια, αναγνωρίζει ένα χώρο όπου το Άτομικό Είναι δύναται να υπάρχει και να ικανοποιείται, δίχως να συγκρούεται με τις κρατούσες αξίες της Συλλογικής συνείδησης, χωρίς να πραγματοποιεί "Υβριν". Και τούτο, γιατί ο χώρος αυτός είναι μέρος της (αμβλημένης) Συλλογικής συνείδησης, είναι κοινωνικά αποδεκτός.

Αυτό, νομίζω, ορίζει ο χαρακτήρας της Ηλέκτρας, όπως συντίθεται αρμονικά από δύο αντίθετες απαιτήσεις: την ικανοποίηση του ατομικού συμφέροντος και την πίστη στους κοινούς κανόνες. Ταυτόσημη ιδιομορφία χαρακτηρίζει και τον Ορέστη, ο οποίος ενεργεί όταν, όπως, και μόνο επειδή ο θεός (και η κοινωνική του αποστολή) ζήτησε, προκειμένου όμως να ωφεληθεί ο ίδιος. Να, γιατί από τη μητροκτόνο πράξη του απουσιάζουν οι συνέπειες -το κληγί των Ερινυών. Αλλά και η Κλυταιμίστρα μήπως, δεν παρουσιάζεται σύμφωνη με ό,τι υποθέτουμε, όταν η μακρόχρονη επανάληψη των εξουσιών που η υπέρβασή της (ως γυναίκα, ερωμένη, μητέρα, τύραννος) της χάρισε, μαζί με τη φαινόμενη αποδοχή-μη τιμωρία- από θεούς και ανθρώπους, της επιτρέπει να θεωρεί πως αέναα θα ισορροπεί ευτυχισμένη και ασφαλής; Τι μόνο την κλονίζει; Τα όνειρά της και του Ορέστη ο φημολογούμενος ερχομός. Ο C.G. Jung πιστεύει σχετικά με το όνειρο: "το έκδηλο όνειρο δηλ. το όνειρο όπως το θυμόμαστε, είναι κατά την άποψη του Φρόυντ μόνον η πρόσωση που όχι μόνο δεν μας δείχνει τίποτα από το εσωτερικό του σπιτιού, αλλά, αντίθετα, το κρύβει προσεκτικά με την βοήθεια του λογοκριτή του ονείρου. Όταν, όμως, με την τήρηση ορισμένων τεχνικών κανόνων, προτρέψουμε τον ονειρευόμενο να μιλήσει για τις λεπτομέρειες του ονείρου του (κάτι που έμμεσα κάνει η Κλυταιμίστρα), τότε γίνεται σύντομα φανερό ότι οι συνειρμοί του τείνουν προς μια ιδιαίτερη κατεύθυνση και συσσωρεύονται γύρω από ιδιαίτερα θέματα. Αυτά έχουν προσωπική σημασία και δίνουν μια ερμηνεία που δε θα μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε πως βρίσκεται πίσω από το όνειρο, αλλά που όπως η προσεκτική σύγκριση έχει αποδείξει, βρίσκεται σε μια εξαιρετικά λεπτή και υπερβολικά ακριβή σχέση με την πρόσωση του ονείρου. Το ιδιαίτερο αυτό σύμπλεγμα των ιδεών στο οποίο καταλήγουν όλα τα νήματα του ονείρου είναι η αναζητούμενη σύγκρουση ή μάλλον μια ποικιλία της, ανάλογα με τις περιστάσεις. Σύμφωνα με τις απόψεις του Φρόυντ, με τον τρόπο αυτό τα δυσάρεστα και ασυμβίβαστα στοιχεία της σύγκρουσης καλύπτονται τόσο καλά ώστε μπορούμε να μιλούμε για εκπλήρωση επιθυμίας".<sup>1</sup> Να σημειώσουμε εδώ ότι το όνειρο της Κλυταιμίστρας, που μας το αφηγείται η Χρυσόθεμη (στ. 417/25), υποδηλώνει τον φόβο της για την ενδεχόμενη απώλεια των κεκτημένων, με όποιο τρόπο, δικαιωμάτων της. Τον ίδιο φόβο γεννά ο ενδεχόμενος

(1) C.G. Jung / "Αναλυτική ψυχολογία", σελ. 21-22.

επαναπατρισμός του εκδικητή Ορέστη. Επομένως, η βασίλισσα αγωνιά μήπως χάσει ό,τι κέρδισε ως τώρα, ό,τι πιστεύει πως της ανήκει, ό,τι ικανοποιεί την Ατομική της συνείδηση. Αυτή την ικανοποίηση ενδιαφέρεται να κρατήσει αμείωτη, όμοια, κατά τα φαινόμενα, δυνατή και αποδεκτή από την κοινωνία, όπως έως τώρα. Η μόνη αντίσταση που προβάλλεται προέρχεται από την Ηλέκτρα. Όμως, αυτήν ξέρει να την ελέγχει, είτε με την παρουσία του Αίγισθου (στ. 516 κ.ε.) ή με την απειλή της φυλάκισης (στ. 379 κ.ε.). Για να πετύχει το σκοπό της άλλωστε παρακαλεί, δόλια η ίδια, με δόλιο τρόπο, τον δόλιο -όπως εμείς ξέρουμε- θεό, να τη βοηθήσει (στ. 637 κ.ε.). Αλλά και η παρουσίαση της Χρυσόθεμης προσφέρεται για να στηρίξουμε τις απόψεις μας. Δεν είναι που δεν εκτιμά το πάθος της αδελφής της: "ἄσκει τοιαύτη νόον δι' αἰῶνος μένειν" (στ. 1024), δεν είναι που δεν επιθυμεί: "ἀλλ' εἴ τις ὠφέλειά γ', οὐκ ἀπιώσομαι" (στ. 944). Είναι που δεν φτάνει! "Γυνή μὲν οὐδ' ἀνὴρ ἔφυς, σθένεις δ' ἔλασσον τῶν ἐναντίων χερσί... σθενοῦσα μηδὲν τοῖς κρατοῦσιν εἰκαθεῖν" (στ. 997/8, 1012). Αλλά φοβάται! Το πλάσμα αυτό μιμείται τους αισχύλειους χαρακτήρες, υποτάσσεται στον (θεωρούμενο) κοινωνικό της ρόλο. Για τη Χρυσόθεμη η Συλλογική συνείδηση υπερσχύει της τάσης για ικανοποίηση, που η Ατομική φέρει. Όμως σε αυτό δεν την υποχρεώνει η απέχθειά της στην "Υβριν"· στο σημείο αυτό διαφοροποιείται από τους ἥρωες της τριλογίας. Την περιορίζει η αδυναμία της να υπερασπιστεί την ανάγκη της. Υποδουλώνει ό,τι το συμφέρον της επιβάλλει, που και η κοινωνία της επιτρέπει, στον αυταρχισμό των τυράννων, στον κίνδυνο να υποστεί το κόστος μίας αποτυχημένης διεκδίκησης. Θα χαιρόταν να γίνονταν όλα όπως η Ηλέκτρα τα ποθεί, χωρίς όμως η ίδια να ρισκάρει. Ετσι, παρουσιάζεται ως φρόνιμη μόνο και μόνο γιατί υποβιβάζει την Ατομική της συνείδηση, όχι γιατί δεν υπερβαίνει τη Συλλογική. Ουσιαστικά, όμοια ασεβεί απέναντι και στις δύο διαστάσεις της Συνείδησής της. Αυτός, πιστεύω, είναι ο λόγος που ο Σοφοκλής αντέταξε τη φοβισμένη Χρυσόθεμη δίπλα στην παθιασμένη αδελφή της: ήθελε να καυτηριάσει την τάση των πολιτών-Κοινού, τάση αντικοινωνική, να υποτάσσονται αναντίρρητα στις άδικες ή αυθαίρετες επιταγές των (τυραννικών) αρχόντων. Γιατί με την υποταγή αυτή διπλά έβλαπταν το σύνολο: ή αρνούμενοι τη Συλλογική συνείδηση που καταδίκαιζε την "Υβριν" -υπέρβαση- του τυράννου· είτε αρνούμενοι την Ατομική συνείδηση (στο μέτρο που οι κοινές πίστεις επέτρεπαν ή και επέβαλλαν -επομένως δεν υπήρχε υπέρβαση σε τέτοιο επίπεδο) να ισορροπεί αρμονικά, δηλαδή να κινείται μέσα στα σεβαστά πλαίσια της Συλλογικής συνείδησης.

Και η συμπεριφορά (και ο χαρακτήρας) του Χορού παρουσιάζεται αλλαγμένη αν τη συγκρίνουμε με αυτή των "Χοιφόρων". Εκείνες οι "δωαί γυναίκες" έχουνε συνοχή ανάμεσα στις ιδέες και τη δράση τους. Συντροφεύουν τα δύο αδέρφια στην παράτολμη μητροκτονία συμβάλλοντας με τις ταπεινές τους δυνάμεις -με τον λόγο και τα έργα τους (ας μην ξεχνάμε το πόσο επηρέασαν την τροφή, στίχοι: 730 κ.ε.). Είναι συγκροτημένες οι χοιφόρες γυναίκες, κατευθύνονται προς το ένα δυνητικό άκρο συμπεριφοράς, ακολουθούν τις επιταγές της Κοινωνικής συνείδησης (και μόνο αυτές). Αντίθετα, οι "γενέθλα γενναίων" συνομιλήτριες της "Ηλέκτρας", αν και είναι ελεύθερες, και μάλιστα της ανώτερης τάξης γόνοι, δεν καταφέρνουν να δηλώσουν μία ταυτότητα· παραπαίουνε! Συγκινητική μόνο παρηγοριά προσφέρουν, συναισθηματική κάλυψη (ή συγκάλυψη) επιδιώκουν. Αγονταί και φέρονται από τα επιχειρήματα του Ξεχωριστού ατόμου που μιλά, όποια στιγμή, ό,τι και να πολιτεύεται. Από στίχο σε στίχο, όπως παρακολουθούν τη σύγκρουση των δύο Ξεχωριστών ηρώιδων ταλαντεύονται, συμφωνούν είτε με την Ηλέκτρα ή με την Χρυσόθεμη: "ὡς τοῖς λόγοις ἔνεστιν ἀμφοῖν κέρδος" (στ. 369-370). Παρασύρεται ο Χορός, δεν είναι σίγουρος, σχεδόν δεν νομιμοποιείται ως μάζα -μια και δεν ταυτίζεται με (υπό) την όποια σταθερή ιδέα ή άτομο ηγέτη. Η Συλλογική του συνείδηση φαίνεται προοδευτική αρκετά, για να υποταχθεί στον Αισχύλου τις απόλυτες αρχές. Σύνάμα πάλι, εμφανίζεται έντρομη υπερβολικά, ώστε να συγχρονισθεί με τις απαιτήσεις που κοινωνική κατάσταση και θεσμοί αξιώνουν από την Ατομική συνείδηση-συμπεριφορά, προκειμένου να συντονιστεί με

τις σύγχρονες ανάγκες, την αντίληψη για το πως ορίζεται η (εξελεγμένη) Συλλογική συνείδηση. Υπάρχει μοναχά μέσα στη δίχαση αυτή ο Χορός της "Ηλέκτρας". Μάλιστα, όποτε οι συνθήκες δεν είναι κατάλληλες για να προβάλλει τη σύγχυση που τον κατέχει, ο Χορός σπαίρνει· λειτουργεί ως πχώ των λόγων ή των γεγονότων που οι Ηρώες -και το Κοινό (το όμοια διχασμένο;)- βιώνουν.

Τελειώνοντας θα σημειώσουμε την επιμονή του ποιητή να αναφέρεται συχνά σε συγγενικά με τον Δελφικό ναό θέματα, είτε στο όνομα του Φοίβου ή των αγώνων του.

2) **ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: "ΗΛΕΚΤΡΑ"**. Το συνονόματο και περίπου συνομήλικο αυτό δράμα αρχίζει με τον λόγο του αυτοργού, του συζύγου της Ηλέκτρας, ο οποίος χαιρετάει το "παλαιόν Αργός" (στ. 1), απ' όπου, όπως θέλει ο ποιητής, "ἔς γῆν ἐπίπλευσε Τρωάδ' Ἀγαμέμνων ἄναξ" (στ. 3). Αμέσως μετά αναφέρεται περιληπτικά στα (μυθολογικά) δεδομένα, σε όσα έχουσε προηγηθεί ως τη στιγμή της έναρξης του έργου και δηλώνει την ταυτότητά του: "ἄμνηρόι γάρ ἐς γένος γε, χρημάτων δέ δη πένητες, ἔνθεν πύγεται" ἀπόλλυται" (στ. 37/8), όπως εξηγεί και την ιδιόρρυθμη οικογενειακή του σχέση με την Ηλέκτρα: "παρθένος δ' ἔτ' ἔστί δῆ" (στ. 44). Τα στοιχεία αυτά μοιάζουν αρκετά για να χαρακτηρίσουμε τον κόσμο του Ευριπίδη. Ο παλιός ευγενής Μικηναίος (στ. 35), η παλιά τιμημένη "Πάλις", οι παλιές ιδέες και οι αξίες, όλα μοιάζουν πολύ μακρινά. Η οικονομική ανέχεια μοναχά προσδιορίζει την κοινωνική υπόσταση του αυτοργού και η ξεπερασμένη δόξα της καταγωγής του. Όσο για την οικογενειακή του κατάσταση, αυτή ορίσθηκε από την πρόθεση του τύραννου-Αίγισθου να παντρεύει την κόρη της Κλυταιμῆστρας με έναν ακίνδυνο, ώστε "ὡς ἀσθενεὶ δούς ἀσθενῆ λάβοι φόβον" (στ. 39). Αυτά υποκρίνεται ο αυτοργός, και μάλιστα, προλαβαίνοντας την αντίδραση του Κοινού του, που ίσως δεν σεβόταν όπως ο ίδιος έκανε την "τιμή" της Ηλέκτρας, σε ένα είδος "Παράβασης", ξεσπάει: "ὅποιος με παίρνει για μωρὸ ἐμένα, που πήρα στο σπίτι μου νέα παρθένα και δεν την αγγίζω, ας το μάθη πως μετράει τη σωφροσύνη με τα μέτρα αίσχρου στοχασμοῦ και πως μωρός ο ίδιος είναι" (στ. 50/3).

Κάτω από τις συνθήκες αυτές δεν είναι να απορούμε όταν σε λίγο, στ. 54, η Ηλέκτρα παρουσιάζεται μπροστά μας με μία μορφή που ποτέ ως τώρα δεν έχουμε ξανασυναντήσει: δεν αισθάνεται δηλαδή ως αποπαιδί της "πανώλης Τυνδαρίς" (στ. 60), αλλά και εμφανίζεται ως τέτοιο. Τίποτα από τα εξωτερικά της χαρακτηριστικά δεν θυμίζει τη βασιλοκόρη του Αγαμέμνονα που συναντήσαμε στις άλλες ομοούσιες τραγωδίες. Τότε έλεγε τι της λείπει, πάσχιζε για ό,τι ποδούσε, έτρεμε για κείνα που θα γίνονταν ή για όσα δεν εκπληρώνονταν. Τώρα δεν λέει, είναι. Δεν αγωνίζεται, γκρινιάζει. Δεν φοβάται, υποδουλώνεται. Μια εξουθενωμένη αστή αισθάνεται, και το σπουδαιότερο, είναι μία αστή εξουθενωμένη, μία ξεπεσμένη (παλιά) αρχόντισσα. Αν και πράττει έργα ανάξια της θέσης της, μόνο και μόνο για να "ὡς ὕβριν δείξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς" (στ. 58), εν τούτοις, όπως συμπληρώνει, οι πράξεις της εμπεριέχουν συναισθηματική ή κοινωνική ηθική: "ἀπὸ τον μόχθο να σε ανακουφίζω πρέπει ὅσο μπορῶ. Αρκετά είναι για σένα οι δουλειές ἔξω στα χωράφια. Τα μέσα στο σπίτι, χρέος μου είναι, να τα φροντίζω εγώ" (στ. 72/6). Ζει σε έναν Χώρο όπου η δουλειά θεωρείται υποχρέωση, αποτελεί αξία: "ἀργός γάρ αὐδεις θεοῦς ἔχων ἀνά στόμα βίον δύναϊτ' ἄν ξυλλέγειν ἄνευ πόνου" (στ. 80/1), και το δέχεται -συνεισφέρει.

Η Είσοδος όμως του Ορέστη, αμέσως μετά, μας αποκαλύπτει ότι ο Χώρος αυτός, εκτός από τη δουλειά, εκτιμάει και τη φρονιμάδα -αρνιέται την παράτολμη ενέργεια: "ἦρθα σύμφωνα με τον λόγο του Θεοῦ εδῶ στον τόπο των Αργείων, χωρίς να ξέρει κανένας, για να πληρώσω τους φονιάδες του πατέρα μου... Στο κάστρο μέσα δεν μπαίνω. ἦρθα με δύο σκοπούς: ἢ να φύγω γι' ἄλλον τόπο, αν με αναγνωρίσει κανένας βιγλάτορας, ἢ αναζητώντας την αδελφή μου να την βρω για να με βοηθήσει στο φόνο, και να μάθω τι γίνεται μέσα στο κάστρο" (στ. 87/9, 94/8, 100/1).

Είναι αλήθεια πως η μητροκτονία παραμένει για την τραγωδία αυτή το κεντρικό θέμα· όμως, οι Ηρώες την αντιμετωπίζουν με εντελώς διαφορετική λογική, και άλλη πίστη, απ' ό,τι στις υπόλοιπες δύο εκδόσεις της. Μία Ρεαλιστική αισθητική και η

απεικόνιση του πραγματικού δεσπόζουν στο όλο κείμενο. Οι χαρακτήρες και οι πράξεις των Ηρώων δεν διακρίνονται από τις παλιές-Παραδοσιακές αξίες του Αισχύλου, ούτε τους ορίζει το πάθος που ο Σοφοκλής ενεφύσησε στην Ηλέκτρα του. Εδώ κυριαρχεί το ανθρώπινο μέτρο και οι απόψεις της σύγχρονης κοινωνίας. Μάλιστα διαφαίνεται και μία κριτική διάθεση απέναντι στις πίστεις ή στις πράξεις που οι προγενέροι ποιητές επένδυσαν στους Ηρώες τους. Έτσι αποκρούεται ως παράλογος ο τρόπος που η Αισχύλεια Ηλέκτρα αναγνώρισε τον αδελφό της, μετά από τη σύγκριση που γίνεται πάνω στη σκηνή και όπου ο γέρος -το "παλαιόν άνδρός λείψανον" (στ. 554), και όχι ο "φύλαξ κατά πρεσβείαν"<sup>1</sup> - εκφράζει τη λογική του Αισχύλου αντίθετα από την ευριπίδεια λογική της Ηλέκτρας. Η παρθενία της Ηρωίδας έχει καταλυτική αξία εδώ, και όχι μόνο γιατί τελειώνοντας το έργο θα παντρευτεί (αν και παντρεμένη ήδη) έναν πιο κατάλληλο άντρα -τον Πυλάδη. Το σημαίνον στοιχείο αυτής της παρθενίας βρίσκεται στο ότι στηρίζει το ήθος του αυτοουργού κόντρα στην τυραννία του άλλου εραστή -του Αίγισθου, και ακόμα ότι έρχεται σε αντίθεση με τη μοιχεία της Κλυταιμίστρας. Ως συμπλήρωμα σ' αυτήν τη συλλογιστική έρχεται η "μεγάλα θεός" (στ. 190), η Ηρα και οι γιορτές της, όπου συμμετέχουν οι "άργείαις ἄμα νύμφαις" (στ. 179), και πανηγυρίζουνε στολισμένες με "χρύσεά τε χάρισι προσθήματ' ἄγλαϊας" (στ. 192),

Μία άλλη σκέψη που θα μας απασχολήσει, δηλώνεται στον στίχο 198-200: "οὐδέϊς θεῶν ἔνοπός κλύει τῆς δυσδαίμονος, οὐ παλαιῶν πατρός σφαγιασμων". Στον σχολιασμό του στίχου διαβάζουμε: "αχαριστία καταλογίζει η Ηλέκτρα στους θεούς που είχαν ξεχάσει τις πλούσιες θυσίες, που τους πρόσφερε ο Αγαμέμνωνας, και δεν τον προστατέψανε. Το ίδιο παράπονο έχει κι ο χορός των Τρωάδων. Το do ut des (σου δίνω για να μου δίνης) είχε πέραση στις σχέσεις των ανθρώπων με τους θεούς".<sup>2</sup> Να συμπληρώσουμε εδώ πως ανάλογα παράπονα έχουμε ήδη ακούσει και από την Κασσάνδρα στο πρώτο δράμα της τριλογίας του Αισχύλου. Εκεί όμως η ετοιμοθάνατη σκλάβω θρηνεί για τον χαμό της πατρίδας της και όχι για την ατομική της έκπτωση. Δεν είναι η απαίτηση για ικανοποίηση των προσωπικών αναγκών που την οδηγούνε, δεν εκβιάζει τους θεούς -όπως η Ηλέκτρα κάνει. Εκφράζει τη Συλλογική συνείδηση της καταστραμμένης Τροίας η Κασσάνδρα, και γι' αυτό νομιμοποιείται να το κάνει.

Το ότι ζούμε, μέσα από την τραγωδία αυτή, σε έναν διαφορετικό κόσμο φανερώνεται και στους στίχους 215 κ.ε., όπου οι έντρομες γυναίκες φεύγουν τρέχοντας μπροστά από τον ένοπλο Ορέστη κι η Ηλέκτρα παρακαλεί τον "Φαίβ" "Απολλών, μή θανεῖν". Η πρόθεση του ποιητή να περιγράψει έναν Κοινωνικό χώρο όπου ο φόβος και ο κίνδυνος δυναστεύουν τους άοπλους-αδύναμους πολίτες, είναι εντυπωσιακή. Όμως, πάλι σ' αυτή την περιγραφή υπάρχει η κριτική του ποιητή: "πως κανείς αυτά σωστά να τα κρίνει; Με τον πλούτο; Κακό κριτήριο θα πάρη. Ή θα ηη πως στους φτωχούς βρίσκεται η αρετή; Μα η φτώχεια φέρνει δυστυχία και σα βρεθῆ ο άνθρωπος σ' ανάγκη, τον ορμητεύει να είναι κακός. Μα ναρθῶ και στα ἄλλα; Ποιός βλέποντας μια λόγχη θα μπορούσε να βεβαιώσει πως είναι γενναίος αυτός που την κρατεί; Το καλύτερο είναι να μην τα εξετάζη κανένας αυτά, ανακατωμένα όπως είναι καθώς τύχη" (στ. 373/9). Και αν φαίνεται ανήμπορος να δώσει σαφή απάντηση στα ερωτήματά του, ο Ευριπίδης -δια στόματος Ορέστη προχωράει στην Παράβασή του: "εσείς που γεμάτοι κόυφες ιδέες πέφτετε σε πλάνες, δε θα κοιτάξετε να μην είστε ανόητοι, παρά να καταλαβαίνετε από τη συναναστροφή κι από το χαρακτήρα την ευγένεια των ανθρώπων; Τέτοιοι άνθρωποι κυβερνούν καλά και κράτη και σπίτια- τάρμαθα κορμιά δεν είναι παρά στολίδια της αγοράς" (στ. 383-390). Φυσικά απευθύνεται ο λόγος του ποιητή άμεσα προς τους θεατές (γι' αυτό τον δεχόμαστε ως ένα είδος Παράβασης). Πάντως η απάντηση δίνεται από τον αυτοουργό λίγο αργότερα: "αν είναι, όπως φαίνονται, ευγενείς, δε θα ευχαριστηθούν το ίδιο και με τα λίγα και με τα πολλά;" (στ. 406/

(1) πρβλ.: Αισχύλος / "Πέρσες", στ. 4.

(2) Α. Παπαχαρίσης / Εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις στην "Ηλέκτρα".

7), *Σύντομα όμως φιλοσοφεί*: "σε κάτι τέτοια όταν πάει ο νους μου, νιώθω πόσο μεγάλη δύναμη έχουν τα χρήματα; και σε φίλους μπορείς να δώσεις κι αν αρρωστήσης, έχεις να ξοδέψεις, για να γιατρευτής. Για το καθημερινό είναι μικρό το έξοδο· κάθε άνθρωπος, πλούσιος ή φτωχός, άμα χορτάση, έχει ίδια χορτάση" (στ. 427-431).

Φαίνεται πως η ταξική-οικονομική διάρθρωση της κοινωνίας την εποχή εκείνη ήταν σαφής, αν κρίνουμε από τα λόγια της Ηλέκτρας (στ. 404/5): "αφού ήξερες την φτώχεια του σπιτιού σου, καημένη, γιατί τους κάλεσες για φίλημα τούτους τους ανώτερούς σου ξένους". Ήδη, με άλλες ευκαιρίες μας έχει δηλώσει τον προβληματισμό της γύρω από ζητήματα κοινωνικής συμπεριφοράς, γύρω από τη σπουδαιότητα (και την υποταγή) με την οποία αντιμετωπίζει τον ρόλο της, τελικά, γύρω από τη βαρύτητα που ο τύπος κατέχει σε σχέση με την ουσία της ζωής της. Με άλλα λόγια κάνει κάτι που οι συνονόματές της Ηρώιδες, των άλλων ποιητών τα γεννήματα, ποτέ δεν διανοήθηκαν: αποδέχεται τους κανόνες ενός παιχνιδιού που, έστω και αν δεν της αρέσει, είναι το μόνο που ξέρει, το μόνο που μπορεί ή της επιβάλλεται να παίξει. Και τότε μονάχα θα αλλάξει, όταν οι νέοι κανόνες, στο ίδιο παλιό παιχνίδι, θα γίνουν διαφορετικοί· όταν θα αλλάξει ο εξουσιαστής, και ο Ορέστης θα χρειαστεί τη βοήθειά της. Προς το παρόν, μέσα στη μίζερη οικονομική της κατάσταση, πιστεύει ό,τι και ο αυτοργός: "τα χρήματα αποτελούνε μεγάλη δύναμη". Μοιάζει σαν αυτό το πρόβλημα να την απασχολεί περισσότερο από την εκδίκασή της.

Αυτή η αίσθηση της (νέας) ηθικής διαπερνάει πολλές φορές το δράμα. Ο πρέσβυς (στ. 550/2) στοχάζεται: "από καλή γενιά είναι· μα αυτό μπορεί να βγει και ψέμα· γιατί πολλοί, μολονότι είναι από καλή γενιά, έχουν ψυχή χυδαία", όπως κάνει και αργότερα (605-611): "ω τέκνον, όταν δυστυχάς κανένας δεν είναι φίλος σου. Ανέλπιστα τύχη καταντάει το να βρεθῆ άνθρωπος που να θέλη μεράδι από τις δυστυχίες ενός άλλου όπως από τις ευτυχίες του". Ομοια αποφαίνεται και η Ηλέκτρα (στ. 1097/9): "όποιος κοιτάζει πλοῦτη ή αρχοντογενιά και παίρνει μια κακή γυναίκα, αυτός δεν είναι στα λογικά του, γιατί μια γυναίκα μέσα στο σπίτι από ταπεινή καταγωγή, αν είναι φρόνιμη, αξίζει πιο πολύ από μια αρχοντογεννημένη", γιατί είναι απαράδεκτο να λένε: "ο άντρας της γυναικός, όχι η γυναίκα του ανδρός. Κι όμως είναι ντροπή να κυβερνήει μέσα στο σπίτι η γυναίκα κι όχι ο άντρας. Σιχαίνομαι κι εκείνα τα παιδιά που μέσα στην πόλη δεν είναι γνωστά από του πατέρα τους, μα από της μάνας τους τόνομα. Γιατί αν πάρη ένας μια γυναίκα από γενιά λαμπρότερη κι ανώτερη από τη δική του, γι' αυτόν δε μιλάει κανένας, για κείνη όλοι μιλάνε" (931/7). Και ακόμα, αυτή δηλώνει μπροστά στη σκρό του Αίγισθου πως θέλει άντρα αληθινό, γιατί: "αυτών τα παιδιά είναι αφοσιωμένα στον Άρη· τα καλοκαμωμένα δεν είναι παρά μονάχα στολίδια των χορών" (στ. 950/1).

Θα προχωρήσουμε τώρα στην ανάλυση των χαρακτήρων των Ηρώων της τραγωδίας του Ευριπίδη, αρχίζοντας από τον Ορέστη. Είπαμε και προηγούμενα ότι το Ξεχωριστό αυτό άτομο πατάει με το ένα πόδι πάνω στη σκηνή, εκεί που το συμφέρον του και το καθήκον της εκδίκησης τον καλούνε, ενώ ταυτόχρονα το άλλο πόδι είναι έτοιμο να τραπέι σε φυγή. Προτιμάει να ζήσει Άτιμος δηλαδή -"έκβάλλω ποδί ἄλλην ἐπ' αἴαν" (στ. 96/7)- παρά να διακινδυνεύσει τη ζωή του, και μάλιστα, παρά το ότι "ἀφίγμαι δ' ἐκ θεοῦ χρηστηρίων" (στ. 87). Μόνη του ελπίδα αποτελεί η Ηλέκτρα, να την "συγγένωμαι καὶ φόνου συνεργάτιν λαβὼν τὰ γ' εἴσω τειχέων σαφῶς μάθω" (στ. 100-101). Και αποδεικνύεται βάσιμη η ελπίδα του αυτή. Η Ηλέκτρα τον βοηθάει! Ιδιαίτερα στον φόνο της μητέρας Κλυταιμίστρας συμμετέχει ενεργά, περισσότερο δυναμικά από τον ίδιο. Θα θεωρήσουμε για τώρα απορίας άξιο το γεγονός πως τον Ορέστη, και μόνο αυτόν, κυνηγάνε οι Ερινίες με το τέλος του έργου.

Πραγματικά η συνεργός του μητροκτόνου, αν και: "εγώ σ' εμψύχωσα και μαζί σου έπιασα το ξίφος" (στ. 1224/5),<sup>1</sup> αντί για άλλη τιμωρία βρίσκεται καλοπαντρεμένη, υπακούοντας στις εντολές των Διοσκούρων, των αδελφών της Κλυταιμίστρας. Κίνητρα

(1) πρβλ.: Ευριπίδεια "Ορέστη", στ. 1532.



για τη φρικτή της πράξη ήταν η δύστυχη ζωή της και του πατέρα η εκδίκηση. Εδώ ο ποιητής σεβάστηκε τις προφάσεις. Όμως δεν μεταδίδει το δέος η Ηλέκτρα αυτή, όπως οι άλλες κάνανε. Πριν του Ορέστη την άφιξη απλώς γκρινιάζει υπομένοντας, και μάλιστα παίζοντάς τον πιστά, τον ρόλο της συζύγου -αν και παρθένα. Παραπονιέται για τις "τύχας βαρείας τὰς ἐμὰς κάμου πατρός" (στ. 301), συγκρίνοντας πάντα τις δυστυχίες της με της Κλυταιμίστρας τις χλιδές (στ. 314 κ.ε.). Ζώντας μακριά από το παλάτι, γυναίκα αυτή, αδύναμη και παντρεμένη με έναν όμοια αδύναμο -φτωχό άντρα, ξέρει τις ντροπές που ο Αίγισθος καταφέρει στον τάφο του Αγαμέμνονα χωρίς να αντιδρά. Κρύβει καλά τον πόνο της, δεν είναι αρκετά ισχυρή ή παράλογα παθιασμένη, για να ελπίζει πως μπορεί να αλλάξει την κατάσταση. Από τη στιγμή πάντως που αναγνωρίζει τον αδελφό της, πιστεύοντας ξαφνικά στις δυνατότητες της κοινής τους δράσης, μεταμορφώνεται. Είναι αυτή που παίρνει τα ινία και οδηγεί το δράμα στη λύση του, στη μητροκτονία. Όσο πιστά υπηρέτησε ως τώρα τον ρόλο της συζύγου, άλλο τόσο πιστά στηρίζει το έργο του Ορέστη. Λες και όλες αυτές οι ικανότητες της χρειάζονταν συνεργό για να εκδηλωθούν. Ακόμα περισσότερο, τον ρόλο της συζύγου τον έπαιξε άτυπα (όντας παρθένα). Εκτίμησε τον άντρα της και για τον σεβασμό που της έδειξε, που δεν την ανάγκασε να τον υποστεί. Πάντως, κρατώντας μία τόσο ουσιαστική επιφύλαξη -κοινά αποδεκτή και από τους δύο- ο γάμος τους λειτούργησε μέσα στα κοινωνικά πρότυπα. Η ίδια κάποτε, για προσωπική ανάγκη, για να παραπονεθεί στους θεούς υποβίβαζε τον εαυτό της αναγκάζοντάς τον να συμπεριφερεται ως η συγκεκριμένη αστή και όχι ως η κόρη του βασιλιά. Ο αυτουργός της αναγνώριζε αυτή την πολυτέλεια, ήτανε πρόθυμος να τη στηρίξει ως βασιλοκόρη. Στην οικογένειά τους η Ηλέκτρα, ρητά ή όχι, όριζε. Και όμως, για ποιάν άραγε αιτία, δεν υπερέβη ποτέ τον επιβεβλημένο από την κοινωνία ρόλο της συζύγου. Ως παρθένα ανήκε στον πατέρα, τον θάνατο του οποίου έπρεπε να εκδικηθεί. Έπρεπε και να διεκδικήσει τον πατρικό πλούτο και τη μεγαλόπρεπη ζωή (όπως η μητέρα της). Δεν το έκανε! Ως σύζυγος έπρεπε να υπηρετεί τον άντρα της. Εκμεταλλευόμενη την ευαισθησία του δεν υπετάγη απόλυτα. Κράτησε για τον εαυτό της ένα μέρος από τον κάθε ρόλο: ήτανε λίγο κόρη και λίγο σύζυγος. Σε ό,τι δεν τα κατάφερνε ως κόρη γέμιζε παράπονα και γκρίνια -δράση καμιά. Σε ό,τι παραδεχόταν ως σύζυγος ενεργούσε, σε ό,τι όχι, πρόβαλλε τον ρόλο της κόρης. Αν τα δύο πόδια του Ορέστη βρίσκονταν σε διαφορετικούς χώρους, της Ηλέκτρας τα πόδια, και τα δύο πάνω στη σκηνή, ακολουθούσανε διαφορετικές κατευθύνσεις. Η σύμπτωση της Συνείδησής της, η αναίρεση της Δίχασης, ερχόταν μόνο μέσα από την πίστη σε κάποια ιδέα. Αρχικά μέσα στην απιστία της οι ενέργειές της περιορίζονται στο να εκθέτει το "χάλι" της στα μάτια των θεών. Με την πρόοδο του έργου ουσιαστικά εκτελεί τη μητροκτονία. Στην αρχή πίστευε στη δυστυχία της και μόνο. Στη συνέχεια πίστευε στις δυνατότητες της. Η διαφορά ήρθε με την αναγνώριση του αδελφού της, του άντρα-όχι του συζύγου: "ἠρὸς τὰδ' ἄνδρα γίγνεσθαί σε χρὴ" (στ. 693). Αυτή, παρθένα πάντα, είχε υποχρέωση και συμφέρον να υπερασπιστεί τη σεβαστή (και τώρα πια δυνατή) πράξη της εκδίκησης. Αν αποτύγχανε δεν είχε άλλη επιλογή: "ὥς εἰ παλαισθεῖς πτῶμα θανάσιμον πεσῆ, τέθνηκα κάγώ, μηδέ με ζῶσαν λέγε· παῖσω γάρ ἦπαρ τοῦμον ἀμφηκεῖ ξίφει" (στ. 686/8). Και μάλιστα τόσο λίγη πίστη διαθέτει, τόσο μικρή εμπιστοσύνη έχει στην επιτυχία της απόπειρας του Ορέστη όταν αυτός εκτελεί τον φόνο του Αίγισθου, ώστε με την πρώτη κραυγή που ακούει είναι έτοιμη να "σφαγὴν αὐτεῖς τήνδε μοι· τί μέλλομεν" (στ. 757). Δεν έχει το κουράγιο να περιμένει να πληροφορηθεί την έκβαση του τολμήματος του αδελφού της, καταρρέει. Το σθένος της την προδίνει, δεν επαρκούσε για να αντέξει την αγωνία που η δολοφονική απόπειρα ενάντια στον Αίγισθο γέννησε. Αντίθετα, όταν αργότερα ο Ορέστης θα δειλιάσει εμπρός στις ικεσίες της μητέρας Κλυταιμίστρας, η συνείδηση της Ηλέκτρας είναι που θα τον στηρίξει, και το χέρι της που θα τον συνοδεύσει, στο "δεινότετον παθέων" (στ. 1226). Μοιάζει ως ο φόβος που συνόδευε τη δολοφονία του τυράννου να ήτανε μεγαλύτερος από αυτόν της μητροκτονίας. Στηριγμένη σε πραγματικά αίτια, όπως η



παρουσία φρουρών και η (ανδρική) δύναμη του Αίγισθου, της Ηλέκτρας η Συνείδηση φαίνεται να υπολογίζει τη δυνατότητα της επιτυχίας και τις συνέπειες της αποτυχίας περισσότερο απ' ό,τι τη φρίκη της μητροκτονίας. Στο τέλος μόνο του έργου, μετά την εκτέλεση της πράξης, η Ηρώδα κάμπτεται. Τότε μετανιώνει για ό,τι συνέβαλλε να συμβεί και αναλαμβάνει τις ευθύνες της: "αίτια δ' ἐγώ" (στ. 1183). Τότε συνειδητοποιεί το μέγεθος των συνεπειών: "ποιῖ δ' ἐγώ, τίς ἐς χορῶν, τίνα γάμον εἶμι; τίς πῶσις με δεξεται νυμφικῆς ἐς εὐνάς" (στ. 1197-1200). Όμως και τη στιγμή αυτή ό,τι την απασχολεί σχετίζεται με το προσωπικό συμφέρον της (τη φήμη). Ιδεολογικά είναι συντονισμένη με τις αξίες που ήδη έχουμε διαγνώσει να διαπερνάνε την όλη τραγωδία, και που ονομάσαμε αστικές, τις κοινωνικές δηλαδή αξίες οι οποίες χαρακτηρίζουν τον κόσμο του Ευριπίδη.

Εμφανής είναι και της Κλυταιμίστρας η αλλαγή σε σχέση με το πορτραίτο που οι άλλοι ποιητές της φιλοτέχνησαν. Στις γενικές τους γραμμές το ήθος, οι πράξεις και οι ανάγκες της παραμένουν όποιες ο μύθος περιγράφει. Όμως η επιχειρηματολογία της αποκαλύπτει μία διαφορετική γυναίκα. Ήτανε πάντα τέτοια, όπως η κόρη της την κατηγορεί, και αφού κατά τη διάρκεια της τρωικής εκστρατείας: "γυνή δ' ἀπόντος ἀνδρός ἦτις ἐκ δόμων ἐς κάλλος ἄσκεϊ, διάγραφ' ὡς οὔσαν κακὴν" (στ. 1072/3), και "μόνη δέ πιασῶν οἶδ' ἐγώ σ' Ἑλληνίδων, εἰ μὲν τὰ Τρώων εὐτυχοῖ, κεχαρμένη, εἰ δ' ἦσσαν" εἶη, συννεφουῖσαν ὄμματα, Ἀγαμέμνον' οὐ χρήσουσαν ἐκ Τροίας μολεῖν" (στ. 1076/9). Δηλαδή, τυπικά και ουσιαστικά ο τρόπος ζωής της ήτανε επιληψίμος, ασύμφωνος προς τα κοινωνικά πιστεύω, και τη συμπεριφορά του μέσου πολίτη. Στην επιχειρηματολογία της, και εδώ η Κλυταιμίστρα, προκειμένου να αιτιολογήσει τη βασιλοκτονία επιμένει στη θανάτωση της Ιφιγένειας. Με έμφαση κατηγορεί την αδελφή της: "Ἑλένη ξεμμαλισμένη, που ο άντρας της δεν ἤξερε να την μαζέψει την ἀπιστη, γι' αὐτὰ και σκότωσε τη δική μου κόρη" (στ. 1027/9) και τον δολοφονημένο Ἀγαμέμνονα: "ἀλλ' ἦλθε με μια κόρη τρελή και την έβαλε στο κρεβάτι μας- έτσι δύο γύφες μέναμε μέσα στις ίδιες κάμαρες" (στ. 1032/4). Θεωρεί έτσι υπεύθυνους τους άλλους για τις δικές της πράξεις, και μάλιστα τους κατηγορεί γιατί έπραξαν ό,τι και η ίδια, δηλαδή μοιχεία ή φονικά. Τις δικαιολογίες της σχετικά με την Κασσάνδρα τις έχουμε συζητήσει στην ανάλυση των ταυτώσεων τραγωδιών. Αυτές που αναφέρονται στην Ελένη ο Ευριπίδης φροντίζει να τις αποδυναμώσει, αφού ακολουθώντας την άποψη που προβάλλεται στα "Κύπρια έπη" -κάτι που επαναλαμβάνει και στις τραγωδίες του "Ελένη" (στ. 38-41) και "Ορέστη" (στ. 1641 κ.ε.)- θέλει το είδωλο της Ελένης να ακολουθήσε τον Πάρι στην Τροία, την ώρα που η ίδια βρισκόταν στην Αίγυπτο. Τελικά η μόνη αδικαιολόγητη παρουσιάζεται η Κλυταιμίστρα, η οποία, παρ' όλ' αυτά, δεν διστάζει να εκτελέσει τις τυπικές υποχρεώσεις που η μητέρα της λεχώνας δεσμευόταν, άσχετα αν την υποτιθέμενη λεχώνα κόρη της ουσιαστικά την αντιμετώπιζει ως "δούλη γάρ έκβεβημένη" (στ. 1004).

Και του Χορού η συμπεριφορά είναι ιδιότροπη. Βέβαια ζούνε σ' ένα χώρο "δυσάρεστος ημών και φιλόφωγος" (στ. 904). Ακόμα δεν είναι παρά "παρθένοι Μυκηνίδες" (στ. 761). Το ενδιαφέρον τους περιορίζεται στις Γιορτές προς τιμή της Ηρας, στα "πολύπηγα φάρεα" (στ. 191), στα "χρυσέα τε χάρισι προσθήματ' ἑγλασίας" (στ. 192). Αυτά δηλώνουν όταν εμφανίζονται, για να παρασύρουν την Ηλέκτρα στη διασκέδαση έρχονται. Κατά τα άλλα, ελάχιστα συμμετέχουν στην εξέλιξη του μύθου, λίγα λόγια λένε. Καταφέρονται ενάντια στην Ελένη και στην Κλυταιμίστρα, χαίρονται για τον θάνατο του Αίγισθου και την υπεροχή των νόμιμων παιδιών του Ἀγαμέμνονα. Πάντως δεν είναι αποφασισμένες, δεν πείθουνε για τη σιγουριά τους, δεν προβάλλουνε τις θέσεις τους ή δεν έχουνε θέσεις. Μόνη εξαίρεση αποτελεί ο λόγος της κορυφαίας, στίχοι 1051 κ.ε., όταν υπεραμύνεται της ανδρικής εξουσίας. Στο τέλος του δράματος, σύμφωνες με το κοινό αίσθημα και τις αντιδράσεις των ηρώων, καταδικάζουνε τη μητροκτονία. Η τραγωδία αυτή θα μπορούσε να λειτουργήσει θαυμάσια και χωρίς Χορό. Δράση και λόγος ελέγχονται τόσο δυναμικά από τα Ξεχωριστά άτομα, που η μάζα των πολιτών, των άβουλων αυτών παρθένων, μένει ως διακοσμητικό μόνο στοιχείο.

Η ευριπίδεια "Ηλέκτρα" τελειώνει με το τέχνασμα του από μηχανής θεού, που το ενσαρκώνουν οι αδελφοί της Κλυταιμίστρας -Διόσκουροι. Τα λόγια με τα οποία λύνουν τον μύθο είναι απλά: "δίκαια μὲν νῦν ἦδ' ἔχει- σὺ δ' οὐχὶ δρᾶς, Φοῖβός τε, Φοῖβος -ἀλλ' ἀναξ γὰρ ἔστ' ἐμός, σιγῶ- σοφός δ' ὦν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά. Αἰνεῖν δ' ἀνάγκη ταῦτα- τάντεῦθεν δέ χρῆ πράσσειν ἅ μοῖρα Ζεὺς τ' ἔκρανε σοῦ πέρι" (στ. 1244/8). Αν και είναι θεοί, αν και είχαν άμεσο-προσωπικό συμφέρον να υποστηρίξουν την αδελφή τους, εν τούτοις δεν το έκαναν. Προτίμησαν να υπηρετήσουν του Δία τις εντολές, τη θεϊκή τους αποστολή: "δεινόν δέ ναός ἀρτίως πόντου σάλον παύσαντ' ἀφίγμεθ' Ἄργος, ὡς ἐσεῖδομεν σφαγᾶς ἀδελφῆς τῆσδε, μητέρος δέ σῆς" (στ. 1241/3), παρά να επέμβουν ώστε να αλλάξουν τη μοίρα της Κλυταιμίστρας, αφού: "Μοῖρά τ' ἀνάγκης ἦγ' ἐς τό χρεών, Φοῖβου τ' ἄσοφοι γλῶσσης ἔνοχοι" (στ. 1301/2). Για όλα η μοίρα και, κύρια, ο Απόλλωνας φταίνει. Αυτοί, αν και θεοί, αν και αδελφοί, δεν δύνανται παρά να παίζουν τον ρόλο που ο Δίας και ο ποιητής τους επιβάλλουν, να λύσουν δηλαδή τον μύθο και την τραγωδία αυτή, να συμβουλευσουν τον Ορέστη πώς να απαλλαγεί από τις Ερινύες. Στην ανάλογη κατάσταση του Ορέστη, στις "Ευμενίδες", ο Διοχύλος θέλησε τον Απόλλωνα να αναλαμβάνει τις ευθύνες του -σύμφωνος με τον Δία και την Αθηνά και τις Μοίρες- και να παρίσταται στη δίκη ως υπερασπιστής του. Εδώ, τώρα, ο Απόλλωνας κρίνεται ένοχος, και όπως απουσιάζει, ανυπεράσπιστος, ως ένοχος καταγράφεται στη Συνείδηση των θεατών της ευριπίδειας "Ηλέκτρας".

## Ε. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Ηδη, όπως είδαμε, είχε -έστω και προσωρινά- τερματίσει ο Πελοποννησιακός πόλεμος από το 421 π.Χ., με την ειρήνη του Νικία. Πάντως, άσχετα με τη μετέπειτα αναζωπύρωσή του, οι επιπτώσεις που προκάλεσε ήτανε αισθητές σε σημαντικό βαθμό το 418, και έως το 413 π.Χ., διάστημα χρονικό μέσα στο οποίο διδάχθηκαν οι δύο "Ηλέκτρες". Όταν, δε, λέμε επιπτώσεις θα επικεντρωνόμαστε όχι τόσο στις κοινωνικές και στις πολιτικές αλλαγές που σημειώσαμε σε άλλο μέρος αυτού του κεφαλαίου, αλλά κύρια στις μεταβολές αυτής της Συλλογικής συνείδησης των πολιτών-κοινωνιών της Αθηναϊκής "πόλεως", οι οποίοι βίωσαν τα θετικά ή αρνητικά στοιχεία τους. Σημειώσαμε ακόμα την κερδοφόρο όψη του πολέμου, την ώθηση που έδωσε στην οικονομία. Δεν ήτανε μονάχα οι πλούσιοι "πολεμοκάπηλοι" αυτοί που κερδοσκοπήσαν, "ο μισθός των στρατιωτικών και των ναυτών αποτελούσε σαφώς ιδιαίτερη κατηγορία και απορροφούσε το μεγαλύτερο μέρος της κρατικής δαπάνης. Τον πέμπτο αιώνα οι οπλίτες εισέπρατταν δύο δραχμές την ημέρα για τον εαυτό τους και για έναν ακόλουθο. Ο μισθός των ναυτών θεσπίστηκε λίγο πριν από τη ναυμαχία της Σαλαμίνας και συστηματοποιήθηκε μετά τους Περσικούς πολέμους. Πριν από τον Πελοποννησιακό πόλεμο έφθανε περίπου τους δύο με τρεις οβολούς την ημέρα, ενώ στην αρχή του πολέμου αυξήθηκε σε μια δραχμή την ημέρα, με παράλληλη υποχρέωση των ναυτών να εξασφαλίζουν οι ίδιοι την τροφή τους. Με το τέλος του πολέμου το Θησαυροφυλάκιο της Αθηνάς είχε σχεδόν αδειάσει και έτσι ο μισθός των ναυτών μειώθηκε και πάλι στους τρεις προπολεμικούς οβολούς".<sup>1</sup> Πρόκειται για τον αναγκαίο πολιτικό ελιγμό που η εξουσία πραγματοποίησε μέσα στις τότε συνθήκες, ώστε να εξασφαλίσει τους απαραίτητους (και πολυάριθμους) πολεμιστές-υπερασπιστές της. Όμως, με τον τρόπο αυτό η "Πόλις" της Αθηνάς ανέλαβε τη δυσβάστακτη οικονομική ευθύνη για τη διεξαγωγή του πολέμου, και προκειμένου να την αντιπαρέλθει χρησιμοποίησε τα χρήματα των συμμάχων της. Σε ένα μεγάλο ποσοστό οι Αθηναίοι, ιδιαίτερα οι εύποροι, συμμετείχαν στα ωφελήματα του πολέμου παρά στις υποχρεώσεις. Αν μάλιστα δίπλα σε αυτά προσθέσουμε τις οικονομικές επιβαρύνσεις της "Πόλεως": μισθοί Ενόρκων και θεωρικά,

(1) L. Hardwick / "Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Αθηνάς", κελ. 93-94.

που η δημοκρατική μεταστροφή ενίσχυσε, καταλαβαίνουμε πως η κρατική λειτουργία βασίστηκε μεν στους πολίτες της Αθήνας —τους οποίους εξασφάλισε, σε όποιο βαθμό, εκμεταλλευόμενη όμως την ηγεμονική, συχνά εξουσιαστική σχέση προς τους συμμάχους της. Να προσθέσουμε ακόμα πως πολλά από τα οικονομικά μέτρα χαρακτηρίστηκαν ως δημαγωγικά, πως υπήρξε "κατάκριση των ολιγαρχικών, των κωμικών ποιητών και μερικών φιλοσόφων για τη μισθοφορά".<sup>1</sup> Ο Αριστοτέλης γράφει σχετικά: "ο Περικλής ηρώτος έδωσε μισθούς στους δικαστές για να συναγωνιστεί τον Κίμωνα που ήταν πλούσιος και ξόδευε για τον λαό... Μερικοί τον κατηγορούν ότι, από τότε χειροτέρευσε η κατάσταση επειδή παρευρισκόταν στην κλήρωση όποιος τύχαινε και όχι οι ευκατάστατοι. Αρχισαν επίσης να χρηματίζονται οι δικαστές... Όταν όμως πέθανε ο Περικλής τα πράγματα πήγαν πολύ χειρότερα, γιατί πρώτη φορά η δημοκρατική παράταξη πήρε αρχηγό πρόσωπο που δεν είχε την εκτίμηση των καλών πολιτών... (Τότε) αρχηγός των ολιγαρχικών ήταν ο Νικίας, αυτός που σκοτώθηκε στην Σικελία, και αρχηγός των δημοκρατικών ο Κλέων, γιός του Κλεαινέτου, ο οποίος καθώς φαίνεται, διέφθειρε με την παραφορά του περισσότερο από κάθε άλλον τον λαό. Πρώτος αυτός έβγαζε κραυγές από το βήμα, έβριζε και παρουσιάζονταν ατημέλητος ενώ οι άλλοι μιλούσαν με κοσμιότητα. Μετά από αυτούς έγινε αρχηγός των ολιγαρχικών ο θηραμένης γιός του Αγνώνα, και των δημοκρατικών ο λυροποιός Κλεοφών που πρώτος παραχώρησε την διωβελία".<sup>2</sup> Δηλαδή τους δύο οβολούς, οι οποίοι "κατά την γνώμη που επικράτησε ήσαν τα λεγόμενα θεωρικά, τα χρήματα που έδινε το δημόσιο ταμείο στους φτωχούς για να πληρώνουν την εισαδό τους στο θέατρο. Τούτο όμως δεν φαίνεται εντελώς βέβαιο αφού πολύ απλούστερο θα ήταν, και οικονομικότερο, να είναι ελεύθερη η εισαδος στο θέατρο. Μερικοί υποστηρίζουν ότι η διωβελία ήταν βοήθημα που δινόταν στους φτωχούς και δεν είχε, αρχικά τουλάχιστον, καμιά σχέση με την εισαδο στο θέατρο".<sup>3</sup>

Την αντίθετη άποψη μας γύρω από το θέμα των θεωρικών είχαμε την ευκαιρία να τη δηλώσουμε και προηγούμενα. Εδώ θα τη συνδέσουμε με τη συμπεριφορά που, όπως πιστεύω, επέδειξαν οι αριστοκρατικοί —και κατ' επέκταση οι πλούσιοι πολίτες, για να σαμποτάρουνε τα "φιλολαϊκά" μέτρα του Περικλή, τα οποία έκριναν με στενά Ταξική συνείδηση και τα βρήκανε δημαγωγικά. Είπαμε πιο πάνω πως το θέατρο έτεινε να παραμείνει και μετά τη θεσμοθέτησή του από τον Πεισίστρατο ό,τι υπήρξε και πιο πριν, δηλαδή προνόμιο της αριστοκρατικής τάξης. Αν οι λόγοι ήτανε μονάχα οικονομικοί, τότε η πρόταση της "ελεύθερης εισόδου" θα έλυνε το πρόβλημα. Όμως αυτό κάτεχε ουσιαστικότερες διαστάσεις. Οι πολίτες των κατώτερων τάξεων, φαίνεται, δεν ήτανε σε θέση να εκτιμήσουνε την καλλιτεχνική (και την παιδαγωγική-πολιτική) λειτουργία της Τραγωδίας —και σε αντιδιαστολή με τη λαϊκή, μα (αντι) κοινωνική, αλλά αρχικά μη αναγνωρισμένη και αργότερα υποβαθμισμένη στα Λήνια Κωμωδία. Πολύ μάλιστα περισσότερο συνέβαινε αυτό, γιατί δεν ενεργούσαν με πλήρη, σαν τους αριστοκράτες, δικαιώματα. Όταν, με τις μεταρρυθμίσεις, προήχθησαν σε ισότιμους πολίτες, τότε κατέστη φανερή η απουσία της αγωγής που η Τραγική διδασκαλία θα μπορούσε να τους παρέχει. Αλλά τότε, δεν τους υποχρέωνε η "ελεύθερη είσοδος" να διαπαιδαγωγηθούνε, αλλά η οικονομική τους ωφέλεια, που για το αίτιο αυτό εφευρέθηκε, και όχι μόνο. Ένας πρόσθετος, πιστεύω, λόγος ήτανε και η συρρίκνωση της ποιοτικής, και κύρια της ποσοτικής, συμμετοχής των αριστοκρατών στις εκδηλώσεις (και στους Δραματικούς αγώνες) που αφορούσαν τα κοινά, μια και πια αυτά είχανε εκπέσει, έμοιαζαν υποβιβασμένα για τα δικά τους γούστα —και σε σχέση με ό,τι τα είχανε συνηθίσει προηγούμενα— φαινόntonταν υποταγμένα στις δημαγωγικές πολιτικές επιλογές του δημοκρατικού κόμματος.

(1) Α. Καλαγερανούλου / "Η Αθήνα του Περικλέους" / "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους", Γ1., σελ. 97.

(2) Αριστοτέλης / "Αθηναίων πολιτεία", XXVII., XXVIII.

(3) Α. Βλάχος / Παρουσίαση, μτφρ.: "Αθηναίων πολιτεία", σχολ. 1, σελ. 92.

Τελικά, αυτή η σημαίνουσα διαφορά είναι όποια διαχωρίζει το Έργο, και την εποχή φυσικά, του Αισχύλου από του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Ο πρώτος αναφέρεται (ή προπαγανδίζει) μία Συλλογική συνείδηση αμιγή, και σε κάθε περίπτωση κυρίαρχη. Οι δύο άλλοι δραματοποιούνε μία κοινωνική πραγματικότητα που την απαρτίζουν αντικρουόμενες, Μερικές ή Ομαδικές (Ταξικές) συνειδήσεις. Ακόμα περισσότερο, κύρια για τον Ευριπίδη, τα άτομα που υποδύονται τους πολίτες αυτής της κοινωνίας είναι διχασμένα. Η Ατομική τους συνείδηση παραμένει υποχρεωμένη –μα και ανήμπορη– να υπηρετήσει τον μύθο με την πίστη στις αξίες που ο ίδιος αυτός μύθος προβάλλει. Και όπως χαρακτηρίσαμε προηγούμενα τον Μύθο μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας για τους Αθηναίους, καταλαβαίνουμε πως ουσιαστικά (αν αγνοήσουμε τη μεταφορά) οι Αθηναίοι πολίτες παρουσιάζονται από τον Ευριπίδη ανήμποροι να υποταχθούνε σε αυτές τις αξίες που η κοινωνία τους προτρέπει.

Μάλιστα, αυτή η σύγχρονη κοινωνία, σοφοκλεία ή ευριπίδεια, δεν εκφράζει ένα περαιτέρω συνθετικό στάδιο οργάνωσης, αλλά μία αποσυνθετική διαδικασία. Πια, η διάσπαση-αναξιοπιστία της Συλλογικής συνείδησης πολυμερίζει τους υφιστάμενους, τους αισχύλειους κοινωνικούς δεσμούς και αποδυναμώνει δυνάμεις αντίθετες, συγκρουόμενους κοινωνικούς κανόνες (παραδεγμένους τρόπους ενέργειας ή δράσης).

## ΕΙ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΔΥΟ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ ΤΗΣ "ΗΛΕΚΤΡΑΣ"

Αυτή η Συλλογική συνείδηση, που μόλις υποθέσαμε την ύπαρξή της, με διττό τρόπο επηρέασε τις τραγωδίες τις οποίες, ως σύγχρονες που υπολογίζουμε ότι είναι, παράλληλα μελετάμε: 1) ως χαρακτηριστικό, και μάλιστα κεντρικό, της κοινωνικής πραγματικότητας από την οποία οι δύο ποιητές άντλησαν τα ερεθίσματα-πληροφορίες, και 2) ως δεσμευτικός για τον λόγο τους αποδέκτης. Τα δύο αυτά στοιχεία παίζουν κυρίαρχο, καθώς φαίνεται –και είναι φυσιολογικό– ρόλο στη σύλληψη αλλά και στην παρουσίαση της κάθε τραγωδίας.

Η σημαντικότερη διαφοροποίηση των τριών ποιητών, και των ομοούσιων τραγωδιών τους, σύμφωνα με όσα ως τώρα υποστηρίξαμε, ορίζεται από την αξιολόγηση της Κοινωνικής συνείδησης της εποχής. Και είναι αξιοσημείωτο, όπως και προηγούμενα το θεωρήσαμε, πως αν και η διδαχή τους σχεδόν συνέπεσε χρονικά (τουλάχιστον ανάγεται από τα γεγονότα της ίδιας –πολεμικής– περιόδου) το κέντρο βάρους και η στόχευση κάθε ποιητή δηλώνεται τόσο διαφορετική. Για λόγους άγνωστους στις λιγοστές μας πληροφορίες ο εκάστοτε Επώνυμος Αρχοντας γύρω από τα χρόνια 420 με 413 π.Χ. διάλεξε τους κορυφαίους της Τραγωδίας δημιουργούς να υποκριθούνε δραματουργικά τον μύθο των Ατρείδων. Η υπόθεσή μας πως αυτή η προτίμηση δικαιολογείται από την ιστορική σύμπτωση που θέλησε το Άργος να πρωτοστατεί στα πολιτικά και πολεμικά –κύρια αντισπαρτιατικά– γεγονότα μένει αυθαίρετη, στηριγμένη μόνο σε ενδείξεις. Επομένως, εκείνο που θα μας απασχολήσει είναι το κεντρικό θέμα του μύθου, η μητροκτονία. Ο φόνος της μητέρας Κλυταιμίστρας από τα παιδιά της, τον Ορέστη και την Ηλέκτρα, αποτελεί τη σταθερά πάνω στην οποία κτίστηκαν οι τρεις τραγωδίες, χαράζει τελικά το μόνο απαράβατο όριο, που οι ποιητές σεβάστηκαν. Καθένας τους επέλεξε τον τρόπο που διαχειρίστηκε τον φόνο (και τους μέτοχους σ' αυτόν). Όλοι τους όμως στοχάστηκαν πάνω σ' αυτόν, τον δέχτηκαν ως γεγονός, τον επεξήγησαν.

Μελετώντας την αισχύλεια τριλογία καταλήξαμε ότι η μητροκτονία ήτανε απαραίτητη και κοινωνικά ανεκτή. Το αίτιο για την παράδοση αυτή άποψή του ο ποιητής το θέτει όχι στις νομικές μεταβολές αλλά στη συγκεκριμένη αντίθεση που η τυραννίδα Κλυταιμίστρα, η βασιλοκτόνος, η υπερβαίνουσα τη Συλλογική συνείδηση, προβάλλει όποτε συγκρίνεται με τη Συλλογική των πολιτών συνείδηση, την κοινωνικά ευκαταία και πολιτικά προτεινόμενη. Στο δράμα του Αισχύλου δεν υπάρχει χαρά για τον

Πατέρα του Freud. Μονάχα Δίκη τιμωρός βασιλεύει. Η Κοινωνία έγινε από (και για) τα μέλη της, τους κοινωνούς, και αυτούς καλύπτει. Το σύνολο των Ηρώων-Ξεχωριστών ατόμων και του Χορού, αδιάσπαστο, ελέγχει την Κοινωνική του συνείδηση, αλληλο-υποστηρίζεται, ώστε να περιφρουρήσει ό,τι εκτιμά, ό,τι χρειάζεται. Καταφέρνει έτσι να υπερβεί τον πανικό που η τρομακτική πράξη επιφέρει, να αντιστρέψει των Ερινυών τη δράση, να αθωώσει τον Ορέστη.

Αντίθετα, στον Σοφοκλή η έντονη Συλλογική συνείδηση αποτελεί παρελθόν. Ένα παρελθόν όμως, που ο ποιητής (και η κεντρική του Ηρώίδα) πολύ σέβεται και το πιστεύει ικανό, αν αναβιώσει, να αντιστρέψει την παρακμή που ο πόλεμος (και η πολυδιάσπαση της Κοινωνικής συνείδησης σε Ατομικές) επέφεραν στην Αθηναϊκή "πόλιν". Οι Ηρώές του, Άτομα ή μάζα, δεν εμφανίζονται αδιάσπαστοι, όπως στον Αισχύλο. Ο καθένας οριοθετεί μία Ανεξάρτητη συνείδηση ξεμακρυσμένη από τις συλλογικές αξίες και τις υποχρεώσεις. Η Ηλέκτρα του μονάχα αντιστέκεται. Αυτή μόνο στέκει, με το υπεράνθρωπο για την εποχή πάθος της να υπηρετεί όχι την ατομική βολή, αλλά του συνόλου τα (κάθε μορφής) συμφέροντα. Παρουσιάζεται ως ένας ηγέτης το άτομο Ηλέκτρα, ένας ηγέτης επιφορτισμένος με το βάρος να υλοποιήσει τις επιταγές της ίδιας της Συλλογικής συνείδησης που έχει εκπέσει, και που όμως πάντα είναι απαραίτητη. Ο Σοφοκλής πιστεύει στην Ατομική συνείδηση, αυτή ζητάει να διαμορφώσει. Δεν την αρνιέται όπως ο Αισχύλος. την εκπαιδεύει, την προκαλεί.

Στα ίδια χνάρια βαδίζει και ο Ευριπίδης. Και γι' αυτόν η Συλλογική συνείδηση αποτελεί είδος μουσειακό. Μόνο που ο δικός του ο δρόμος πηγαίνει λίγο παρά πέρα. Δεν απεικονίζει μονάχα την έκπτωση της Κοινωνικής συνείδησης, απελπίζεται ή φιλοσοφεί πάνω στη διάσπαση της κάθε Μερικής-Ατομικής συνείδησης. Δεν τολμά καν να υπερασπιστεί το συλλογικό Είναι. Στο μυαλό του δε χωράει εμπιστοσύνη για τη συνολική δράση. Κατανοεί μόνο, καταγράφει και κατακρίνει. Δεν ελπίζει! Αρνιέται χωρίς να προτείνει. Η μοίρα (ως ανθρώπινη φύση πια και όχι θεά) ελέγχει τα πάντα: τη ζωή, την ιστορία, τον Μύθο ή το γεγονός, το Άτομο και, δια αυτού την "Πόλιν".

Ήδη διαγράψαμε μία πορεία: από το αισχύλειο όλο στο συγκροτημένο (πολύ) μερικό του Σοφοκλή και έως το ασύνδετο ευριπίδειο μόριο. Η Κοινωνία με τη Συλλογική της συνείδηση, τα Άτομα που περιστρέφονται γύρω από του ηγέτη τους την Κρατούσα συνείδηση, οι διασκορπισμένοι μέσα στο αβέβαιο (και διασπασμένο) Εγώ τους πολίτες. Αρχικά δεσπόζει η "Πόλις" -κοινωνικό σύνολο. Η υπέρβαση του Ατόμου ορίζεται ως "Υβρις" εκεί. Αργότερα αυτή η "Υβρις" καθαγιάζεται, πιστεύεται απαραίτητη προϋπόθεση για την επιβίωση, την επανασυγκρότηση του συνόλου, που πάντα προέχει. Στο τέλος η υπέρβαση κυριαρχεί. Δεν θεωρείται πια "Υβρις", παρά κανόνας, άρα, καθημερινότητας δεδομένο. Η εποχή της δημοκρατικής (με την έννοια: συμμετοχή λαού) συγκρότησης και της εκπαίδευσης, παραχώρησε τη θέση της στη χειραφέτηση ή και τη (συλλογική) αναρχία των ατόμων. Οι ιδέες των Μηδικών χρόνων, ο Εφιάλτης, ο Περικλής, πέρασαν. Τώρα "ο Αλκιβιάδης (που) είχε την ανατροφή, την μόρφωση, την ευγλωττία και το κάλλος που γοητεύουν τα πλήθη, σχεδόν χωρίς προσπάθεια, έγινε ο αγαπητός αρχηγός του αθηναϊκού δήμου...Ενδεικτικό για τον χαρακτήρα του Αλκιβιάδη είναι το επόμενο ανέκδοτο: αγόρασε ένα σκύλο σπάνιας ράτσας στην τιμή των 70 μυνων (7000 δρχ.), για τον οποίο ασφαλώς η Αθήνα θα μίλησε πολύ-όταν έπαψε να μιλά, ο Αλκιβιάδης έκοψε την πολύ ωραία ουρά του σκύλου του, για να κάμψω ολόκληρη την πόλη να ξαναμιλήσει γι' αυτόν. Ο Πλούταρχος προσθέτει ότι, όταν οι φίλοι του τον επιτίμησαν γι' αυτήν του την πράξη, ο Αλκιβιάδης είπε: εκπληρώθηκε λοιπόν η επιθυμία μου- γιατί θέλω οι Αθηναίοι να μιλούν γι' αυτό, ώστε να μη λένε τίποτα χειρότερο για μένα -απάντηση που δείχνει τη ματαιοδοξία, αλλά και την πονηριά του νέου, που πρόβαλλε μόνος του τα μικρά του ελαττώματα για να κρύψει τα πιο μεγάλα".<sup>1</sup>

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Ο Αλκιβιάδης" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 231/2.

Αυτό υπήρξε το σύγχρονο με τις "Ηλέκτρες" πολιτικό ήθος. Ο λόγος λειτούργησε ως όργανο-μέσο για την επιτυχία των στόχων, ανεξάρτητα από το Περιεχόμενό τους. Οι πολίτες, απομακρυσμένοι από τις παλιές αξίες της Κοινωνικής συγκρότησης και συνείδησης, Άτομα πια ή μέλη ομάδων -από την οικογένεια έως τις πολιτικές εταιρείες και τις οικονομικής φύσης συνεργασίες- ενεργούσαν με γνώμονα το μερικό (ομαδικό ή ατομικό) και όχι το κοινωνικό συμφέρον. Εύκολα πείθονταν έτσι να ψηφίσουν ό,τι ο εκάστοτε ισχυρός άνδρας τους βεβαίωνε πως θα εξυπηρετούσε αυτά τους τα συμφέροντα. Ομως, με τον τρόπο αυτό, κάθε πολιτικός επιζητούσε να προβάλλει την πραγματικότητα, την αναγκαιότητα και τη σκοπιμότητα, έτσι ώστε να καλύπτονται (ή να πιστεύουν ότι θα καλυφθούν) τα Άτομα ως μονάδες ή ομάδες. Αυτό, φυσικά, ήταν αδύνατο μια και τα διάφορα, τα διαφορετικά αυτά συμφέροντα, βρίσκονταν όχι μόνο σε αντίθεση, αλλά συχνά και σε σύγκρουση. Έτσι η πολιτική τέχνη και η τεχνική κατέλαβε σημαίνουσα αξία. Το φαίνεσθαι κυριάρχησε της ουσίας. Το 417 π.Χ οι δύο νεοεκλεγέντες στρατηγοί της Αθήνας, προκειμένου να αποκαταστήσουν το προσωπικό τους γόητρο και να πετύχουν την επικράτηση της πολιτικής τους ενήργησαν πρωτότυπα για τα έως τότε δεδομένα: "ο Νικίας πήγε στη Δήλο για τα εγκαίνια του νέου ναού του Απόλλωνος και αφιέρωσε ένα χρυσό στεφάνι στο Θεό. Τον επόμενο χρόνο ο Αλκιβιάδης είχε μια ιδιαίτερα λαμπρή συμμετοχή στη θεωρία των Ολυμπιακών αγώνων, όπου νίκησε τρεις νίκες με τα άρματα του και παρέθεσε πλούσιο γεύμα σε όλους όσους παρευρέθηκαν στην Ολυμπία. Ζήτησε μάλιστα από τον Ευριπίδη να γράψει ύμνο για τη νίκη του. Ο Θουκυδίδης παρουσιάζει τον Αλκιβιάδη να έχει συνείδηση ότι προσέφερε με τον τρόπο αυτό υπηρεσία στην πόλη".<sup>1</sup> Να θυμηθούμε εδώ, πως στην εποχή του Αισχύλου υπηρεσία για την "Πόλιν" και τιμή για τον πολίτη θεωρούσαν την ανάληψη Χορηγίας για τους Δραματικούς αγώνες, κάτι που και ο Θεμιστοκλής και ο Περικλής αποδέχθηκαν.

Αναφερόμαστε σε μία εποχή άλλη, νέα. Ενώ "για τους λειτουργούς οι οποίοι διορίζονται με κλήρο άλλοτε υπήρχε διάκριση εκείνων που, με τους εννέα άρχοντες διορίζονταν με κλήρο από τις φυλές και εκείνων που κληρώνονταν στο θησαύριο και μοιράζονταν στους δήμους. Αλλά επειδή οι δήμοι άρχισαν να πουλούν τα λειτουργήματα, τώρα τα κληρώνουν από ολόκληρη την φυλή εκτός από τους βουλευτές και τους φρουρούς... (Ακόμη, η καθιέρωση της επιλογής των ενόρκων με κλήρο έγινε την εποχή εκείνη) ώστε να μην μπορεί κανείς να δωροδοκήσει ούτε τον επόπτη της κλεψύδρας ούτε τους καταμετρητές των ψήφων και να μην γίνει καμιά απάτη σ' αυτά".<sup>2</sup> Οι νέες ανάγκες, τα νέα ήθη, ο πόλεμος και ο ατομικισμός, η έκπτωση της Συλλογικής συνείδησης, η τάση του θησαυρισμού, όλα αυτά τα φαινόμενα είναι που ξεχωρίζουν την εποχή, αλλά και την τριλογία του Αισχύλου από τις "Ηλέκτρες" του Ευριπίδη και του Σοφοκλή.

## Ε2. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Ακολουθώντας τις υποθέσεις που έως τώρα κάναμε σχετικά με την ανακατάταξη της Κοινωνικής συνείδησης των Αθηναίων πολιτών του (περίπου) τέλους του 4ου αι., πρέπει να συμπληρώσουμε δύο διαστάσεις που συνδέονται άμεσα με το Κοινό-θεατές των Δραματικών αγώνων: 1) ότι πια, κάτι που σπερματικά διαγνώσαμε και με την αισχύλεια τριλογία, δεν θα πρέπει ο όρος Κοινό να καλύπτει όλους τους πολίτες της "Πόλεως". 2) Οτι και αυτοί οι θεατές που ενδιαφέρονταν ακόμα για το θέατρο και το παρακολουθούσαν ήτανε διασπασμένοι, δεν αποτελούσαν μία άρρηκτη ιδεολογική ή κοινωνική ομάδα, και συνεπώς αποδέχονταν τον λόγο των ποιητών με διαφορετικά

(1) Χρ. Πελεκίδης / "Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων" / "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους", Γ1., σελ. 241.

(2) Αριστοτέλης / "Αθηναίων πολιτεία", LXII, LXVII.

κριτήρια, εκφράζοντας διαφορετική αντίδραση. Δεν είναι μόνο οι Ηρωες των τραγωδιών που μελετάμε διχασμένοι. Δεν μπορεί να είναι μόνο η κοινωνία διαμελισμένη. Με ανάλογο τρόπο και λογική εξήγηση είναι διαφοροποιημένο και το Κοινό. Κατ' αρχή μία μεγάλη μερίδα των πολιτών θα έπρεπε να απείχε από τους Δραματικούς αγώνες ή να επεδείκνυε μειωμένο ενδιαφέρον. Να θυμηθούμε εδώ πως και οι δύο ποιητές της "Ηλέκτρας" ασχολήθηκαν έντονα με περιγραφές καινούργιων δραστηριοτήτων, όπως οι αθλητικοί αγώνες και το τελετουργικό μιας θυσίας, περιγραφές που φυσικά σκόπευαν να κερδίσουν αποδέκτες -το ενδιαφέρον του Κοινού. Τεχνάσματα τέτοιου είδους, αχρείαστα και αχρησιμοποίητα στον Αισχύλο, έχουμε πολλά να καταγράψουμε στην εξέλιξη της θεατρικής τέχνης. Από την "Παράβαση" έως τον "από μηχανής θεό", οι νεότεροι ποιητές αναγνωρίζουν έμμεσα την ανάγκη να υποστηρίξουν τον λόγο τους με βοηθήματα δευτερογενούς φύσης -εξελικτικά της τέχνης ή της τεχνικής-, ώστε να κερδίσουν τη μέγιστη δυνατή αποδοχή ενός Κοινού (άλλου, εξελιγμένης κοινωνίας), που πια δεν ικανοποιείται όπως παλιά συμμετέχοντας στην πρωτόγονη λειτουργία, με την οποία ο Αισχύλος κόσμησε τη Δραματική τέχνη. Τότε το θέατρο ήταν λόγος, ιδέες που εκφράζονταν, διάλογος και ανάλυση απόψεων γύρω από την πολιτική πραγματικότητα, και μάλιστα με συγκαλυμμένο ύφος, με καλλιτεχνική πρόφαση. Τώρα πλέον μετεβλήθηκε σε καλλιτέχνημα βασισμένο σε Ρεαλιστικά στοιχεία κυρίως, και με έμφαση στη Μορφή που ενεδύετο, στο φαίνεσθαι.

Αλλά και του Πραγματικού κοινού η στάση δεν ήταν πια μονοσήμαντη. Παλιά, στην αισχύλεια εποχή, η δυνητική αντίδραση του Κοινού αυτού ήταν συμπαγής: αποδοχή ή άρνηση. Τα ίδια τα θέματα που πραγματευόταν ο ποιητής και ο τρόπος που τα συζητούσε δεν επέτρεπαν διαφοροποιήσεις. Η κοινωνία όλη, και το Κοινό ως μέσος δείκτης της, επέλεγε τότε την κατεύθυνσή της. Τώρα όμως, στα χρόνια του πολέμου, λίγο πριν την ολοκληρωτική πτώση, ο κάθε θεατής, το κάθε κοινωνικό μέλος, δεν έκρινε την πραγματικότητα με μέτρο το Συλλογικό συμφέρον ή τη συνείδηση, αλλά σύμφωνα με την προσωπική του ή τη μερική (ως μέλος ομάδας) οπτική. Η κοινωνία πλέον, το οργανωμένο κράτος-"Πόλις" δεν ήταν χωρίς ανταγωνιστές. Οι "εταιρείες" με τις δραστηριότητές τους (όπως η σχετική με τις κεφαλές των Ερμών) επηρέαζαν άμεσα τα πολιτικά γεγονότα.

Πιστεύω, απέναντι σ' αυτό το Πολυδιασπασμένο κοινό δίδαξαν οι Διχασμένοι ήρωες των δύο νεότερων "Ηλεκτρών". Η ευριπίδεια, για τον λόγο αυτό χλευάζει χρησιμοποιώντας τη σοφιστική διαλεκτική του ποιητή της -του φίλου του Αλκιβιάδη, τον οποίο ο Αριστοφάνης τόσο σκληρά υπαινίσσεται πως είναι (συν) υπεύθυνος για την έκπτωση των κοινωνικών αξιών. Η σοφοκλεία, με πάθος ανάλογο με τον δημιουργό της προσπαθεί να περιωάσει ό,τι απόμεινε από την παλιά κοινωνική συγκρότηση. Ελπίζει και αυτή πως το Άτομο, η σωστή διαχείριση των κοινών, είναι δυνατόν να αντιστρέψει την πτωτική πορεία. Τελικά, προτείνει στους πολίτες ό,τι ο Σοφοκλής προσπάθησε άμεσα μετά τη μεταρρύθμιση του πολιτεύματος που ακολούθησε την καταστροφή στη Σικελία. Τότε οι Αθηναίοι "εξέλεξαν μια επιτροπή από δέκα άνδρες, τους προβούλους, οι οποίοι ήταν εξουσιοδοτημένοι να προτείνουν όλα τα μέτρα που θα έκριναν χρήσιμα για την πόλη. Με τον θεσμό αυτό προσπάθησαν να βάλουν κάποιο φραγμό σε οποιαδήποτε μελλοντική αφοσύνη του δήμου. Μεταξύ των μελών αυτής της επιτροπής ήταν ο τραγικός ποιητής Σοφοκλής... Με συνεχή φροντίδα της επιτροπής που εξέλεξαν, οι Αθηναίοι ελάττωσαν τα έξοδα των εορτών και των αγώνων".<sup>1</sup> Να τονίσουμε εδώ πως αν οι υπολογισμοί για τον προσδιορισμό της χρονολογίας είναι σωστοί, δεν είναι δυνατόν να θεωρήσουμε άμοιρη την εκλογή του ποιητή στο αξίωμα του Προβούλου, με τις ιδέες που μας μεταφέρει μέσα από τα λόγια της "Ηλέκτρας" του, και με τη σύγχρονη προς την εκλογή του (πρώτη) διδασκαλία της.

Με όμοια επιχειρήματα, αλλά και επιφυλάξεις, θα δεχθούμε την ευριπίδεια

(1) Α. Φραού Ραφιάδη / "Ο πόλεμος στην Ιωνία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 266.

"Ηλέκτρα" να προηγείται στον Χρόνο, μια και συμπεριφέρεται με τρόπο ανάλογο της εποχής που ο Αλκιβιάδης ήκμαζε. Τότε η σοφιστική λογική του ποιητή είχε αντίκρουσμα, τότε το δελφικό μαντείο και ο Φοίβος είχαν κηρυχθεί σε διωγμό. Πραγματικά, αν και "στα μέσα του πέμπτου αιώνα η αθηναϊκή επιρροή στους Δελφούς ήταν ισχυρή, στα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου φαίνεται ότι οι Αθηναίοι είχαν μια προκατάληψη κατά των Δελφών, εξαιτίας της προτίμησης που έδειχναν οι Δελφοί για τη Σπάρτη και της τάσης τους για μηδισμό",<sup>1</sup>

---

(1) L. Hardwick / "Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Αθήνας", σελ. 142.



## **Η ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΓΕΝΕΣΗΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: ΒΑΚΧΕΣ**

### **A. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ**

Κάπου κοντά στο 406 π.Χ. –πιθανότερη χρονολογία– στην Αθήνα πάντα, και στα πλαίσια των Δραματικών αγώνων, στη δόξα του Διονύσου, ο Ευριπίδης παρουσίασε το παράδοξο αυτό έργο του, τις "Βάκχες". Η παραδοξότητα που αναφερόμαστε αφορά τόσο τη σύλληψη του ποιητή, όσο και τη σύμφωνη γνώμη του Επώνυμου Αρχοντα, ώστε τη χρονιά εκείνη, λίγο πριν την τραγική για την "Πόλιν" έκβαση του Πελοποννησιακού πολέμου να τολμήσουν να διδάξουνε από σκηνής τον μύθο τον σχετικό με την έλευση του τιμώμενου θεού –Διονύσου. Τυπικά, ο χώρος όπου ο Ευριπίδης στήνει το σκηνικό του είναι η θήβα. Αυτό όμως δεν αποτελεί δεσμευτικό για την τραγωδία όρο, αφού, όπως συχνά επιμείναμε, κάθε τραγικός, παρουσιάζοντας το Δράμα του μπροστά στο Αθηναϊκό κοινό, σε όποιο χώρο και αν δηλώνει ότι τοποθετεί τους Ηρώες του, συγκαλυμμένα αναφέρεται στην πόλη του (και συνάμα "Πόλιν" για το Κοινό), στην Αθήνα.

### **A1. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ**

Οι "Βάκχες" είναι ένα από τα τελευταία δράματα του Ευριπίδη. "Για πολλούς είναι το καλύτερό του· για άλλους είναι το πιο αντιπροσωπευτικό· για όλους, πάντως, είναι το πιο αινιγματικό. Επιστρέφοντας ο ποιητής σε έναν από τους παλαιότερους παραδοσιακούς μύθους, που τον είχε ήδη πραγματευθή και βασικά διαμορφώσει ο Αισχύλος, συγκεντρώνοντας τη δράση γύρω από μια τραγική σύγκρουση που θυμίζει Σοφοκλή, εισάγοντας ένα χορό που αξιοποιεί κληροδοτήματα και των δύο, διαρθρώνοντας, τέλος, τα δραματικά γεγονότα σε ένα ισορροπημένο σύνολο, που θυμίζει την περίοδο του "Ιηπόλυτου", κατορθώνει, παρ' όλα αυτά, να αφήσει με το έργο του ένα μήνυμα μεταφυσικού σκεπτικισμού και αγωνίας. Πολύ επιφανειακή είναι η εντύπωση ότι ο Ευριπίδης, κάτω από καινούργιες θρησκευτικές εμπειρίες στη Μακεδονία, επιχειρεί εδώ μια επιστροφή στις ρίζες. Αν αυτό συμβαίνει, τότε ό,τι ανακαλύπτει εκεί δεν του λύνει κανένα από τα προβλήματα που τον βασάνιζαν, δεν του φέρνει ηρεμία. Είμαστε πολύ μακριά από τον βιβλικό κόσμο του "Οιδιποδος επί Κολωνώ". Ο Διόνυσος που συνάντησε ο Ευριπίδης στο τέλος της ζωής του είναι ένας θεός αμειλικτος και διπλοπρόσωπος. Τίποτε δεν αποδίδει πιστότερα αυτό το αντιφατικό στοιχείο όσο οι δύο θαυμάσιες αγγελικές ρήσεις: η πρώτη περιγράφει την ουράνια ευδαιμονία των Βακχών σε μιαν ανάπαυλα της μανίας τους και η άλλη αφηγείται τον διαμελισμό του Πενθέως, ως παρουσία ο ίδιος ο θεός υποσκελίζει συντριπτικά τη συμβολική εμφάνιση της Αφροδίτης στον "Ιηπόλυτο", παρ' όλο που οι πρόλογοι των δύο δράματων μοιάζουν πολύ. Ο Διόνυσος δεν είναι μόνο μια δύναμη που κινεί αδιάλειπτα την πορεία των ηρώων του δράματος· είναι ταυτοχρόνως και ένα ωλοκληρωμένο δραματικό πρόσωπο, που εκπροσωπεί συγκεκριμένα, όχι συμβολικά, τη μια πλευρά της συγκρούσεως· συγχρωτίζεται με τους άλλους θνητούς· ο ίδιος ανοίγει και κλείνει το έργο· στην αρχή, μεταμορφωμένος σε θνητό, εξηγεί το σχέδιό του, να εξοντώσει τον Πενθέα, που τόλμησε να του αντισταθή· στο τέλος, ως θριαμβευτής θεός, παρακολουθεί από ψηλά τους ανθρώπους που εξώντησε –όλους, και εκείνους που υποτάχθηκαν στη βακχεία του και εκείνους που προσπάθησαν να την αποκρούσουν. Καμιά τραγωδία του δεν τελειώνει ο Ευριπίδης αφήνοντας αυτή τη σκληρή απορία. Μερικοί

χαμένοι στίχοι από το τέλος του έργου δεν αφήνουν περιθώριο για όποιο συμβιβασμό ή για μια διέξοδο. Η απόσταση ανάμεσα στον αινιγματικό Θεό και στους θνητούς μένει τεράστια· δεν την γεφυρώνουν ούτε τα υπέροχα χορικά των Βακχών, που εγκωμιάζουν το μεγαλείο του Θεού, έστω και αν δεν μπορούν να πλησιάσουν το μυστήριο του. Στο τελευταίο του αυτό δράμα βρίσκουμε και πάλι τον ποιητή εκεί όπου τον αφήναμε κάθε φορά: να σκύβη προς τον σκοτεινό χώρο των δυνάμεων που κατευθύνουν την ανθρώπινη ζωή, να μας αποκαλύπτει γεμάτος απόγνωση τους καρπούς της αδυνηρής έρευνάς του και να ομολογή με ειλικρίνεια την αδυναμία του να βρει λύση. Με τα δύο τελευταία δράματά του ο Ευριπίδης δείχνει να ανοίγει δύο δρόμους για την τραγωδία: ο ένας, με τις ψυχογραφικές απόπειρες και τον εξανθρωπισμό των ηρώων, την έμφαση στο στοιχείο της πλοκής και τον υποτονισμό του χορού, προσιώνιζε ένα νέο δραματικό είδος όχι πολύ ξένο ή προς το μεταγενέστερο ψυχολογικό ή κοινωνικό δράμα (*εννοεί το "Ιφιγένεια η εν Αυλίδι"*). Ο άλλος, με την επαναφορά των υπερβατικών δυνάμεων στον καθορισμό της ανθρώπινης μοίρας και τη δημιουργία τραγικών συγκρούσεων, με την αξιοποίηση του χορού και τη σφικτή διάρθρωση της δομής, αναγέννησε τον τύπο της κλασσικής τραγωδίας που μας έδωσε ο καλύτερος Σοφοκλής".<sup>1</sup>

## Α2. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ

Θα προσπαθήσουμε στο σημείο αυτό να σκιαγραφήσουμε το πρόσωπο του θεού που, όπως η παράδοση θέλει, από τους λατρευτικούς του τύπους ανέβλησαν οι Δραματικοί αγώνες της Αττικής, και αυτή η ίδια η θεατρική τέχνη.

"Θε πριν από λίγα χρόνια επικρατούσε η γνώμη πως η λατρεία του Διονύσου, ενός αρχικά μικρασιατικού ή θρακικού Θεού, είχε εισαχθεί στην Ελλάδα μόλις λίγα χρόνια πριν από την αρχή των ιστορικών αιώνων. Η γνώμη αυτή ανατράπηκε στα 1953, όταν το όνομα του Θεού διαβάστηκε δύο φορές σε πινακίδες της Πύλου με γραμμική γραφή Β, από τον 12ο αιώνα. Η ανάγνωση δείχνει βέβαιη, μόνο που τα συμπραζόμενα μένουν σκοτεινά. Ο ελληνικός Διόνυσος είναι ο Θεός του κρασιού και, γενικότερα, της γονιμότητας και της βλάστησης, έξω από τα δημητριακά, που προστατεύονται από άλλη θεότητα, τη Δήμητρα. Ο Όμηρος τον αναφέρει ως γιο του Δία και της Σεμέλης, δεν τον ανεβάζει στον Ολύμπο. Ούτε καλά καλά για Θεό δείχνει να τον αναγνωρίζει, αφού τον παρουσιάζει να τρέμει μπροστά στις απειλές του Λυκούργου, του βασιλιά της Θράκης, και να καταφεύγει στο βυθό της Θάλασσας για να βρει προστασία στην αγκαλιά της Θέτιδας. Στον Ησίοδο ο Διόνυσος αναφέρεται ως Θεός μαζί με τη μητέρα του, που από θνητή είχε γίνει και αυτή θάνατη. Έχουμε την παράλληλη μαρτυρία πως ο Διόνυσος μετονόμασε τη μητέρα του από Σεμέλη σε Βουώνη (ή Διώνη) και την ανέβασε στον Ολύμπο μαζί του. Εκείνο που χαρακτηρίζει από την αρχή τη Διονυσιακή θρησκεία είναι η έκσταση, το να βγαίνει κανείς από τον εαυτό του, βοηθημένος όχι μόνο από το κρασί, αλλά και από τον παράφορο χορό. Ο Όμηρος, που είναι κήρυκας της ολυμπιακής θρησκείας και δεν συμπαθεί τα μυστικιστικά κηρύγματα, λίγο πολύ αγνοεί τον Διόνυσο. Στον απλό λαό όμως η διάδοση της λατρείας του ήταν μεγάλη, ο Διόνυσος ήταν ο Λύσιος, ο Θεός που λύτρωσε τους ανθρώπους από τις έγνοιες και τα βάσανα της καθημερινής ζωής. Σε υστερότερα χρόνια, στην αρχαϊκή όμως πάντα περίοδο, όταν το οργιαστικό στοιχείο είχε κάπως μετριαστεί, ο Διόνυσος έγινε επίσημα δεκτός στους Δελφούς, όπου περνούσε τους τρεις χειμωνιάτικους μήνες, όσον καιρό δηλαδή ο αδελφός του ο Απόλλωνας, ο κύριος του δελφικού χώρου, έλειπε στους Υπερβορείους. Τους μήνες αυτούς αντί για τον πατέρα του Απόλλωνα αντηχούσε στους Δελφούς ο Διθύραμβος, το λατρευτικό τραγούδι του Διονύσου. Τα όργια του Θεού γιορτάζονταν κάθε δύο χρόνια στις αρχές του Δεκέμβρη πάνω στον Παρνασσό -όργια, όχι με τη μειωτική σημασία που έχει σήμερα η λέξη. Όργια δεν σημαίνει παρά έργα

(1) Η. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 400.

ιερά, θρησκευτικές τελετές. Μόνο γυναίκες, οργανωμένες σε θιάσους, έπαιρναν μέρος σ' αυτά, οι πιο πολλές από τις γύρω περιοχές, αλλά και από την Αθήνα. Ήταν οι Μαινάδες (ή Βάκχες ή Θυιάδες), που κρατούσαν στο ένα χέρι τον αναμμένο πυρσό -ένα ραβδί στολισμένο με αμπελόφυλλα και κισσό και μ' ένα κουκουνάρι στην άκρη- και εβάκχευαν, αυτό θα πει έπεφταν σε θρησκευτική υστερία ανέβαιναν τρέχοντας μέσα στο σκοτάδι και στο κρύο της χειμωνιάτικης νύχτας στις δασωμένες πλαγιές και στις κορυφές του πανύψηλου βουνού, ενώ τα τύμπανα και ο αυλός συνόδευαν τους έξαλλους χορούς των, ώσπου να σωριαστούν εξαντλημένες στο χώμα. Στην αλληλεφροσύνη τους έβλεπαν να αναβλύζουν από τη γη ποτάμια μέλι και γάλα και κρασί. Ακόμα, με την πίστη πως ο Διόνυσος είχε ενσάρκωθεί σε ζώο, στην επιθυμία τους να κοινωνήσουν μαζί του, όποιο αγρίμι έβρισκαν στις λαγκαδιές του Παρνασσού χύνονταν και το έπιαναν, το ξέσχιζαν με τα χέρια και έτρωγαν τις σάρκες του ωμές. Με ανάλογες οργιαστικές τελετές στα γύρω βουνά γιόρταζαν τον Διόνυσο οι γυναίκες σε πολλά άλλα μέρη της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας, ιδιαίτερα στη Μακεδονία, που γειτόνευε με τη Θράκη, από όπου είχαν ξεκινήσει τα διονυσιακά όργανα. Το όνομα Διόνυσος ο Πίνδαρος το ετυμολογεί από του Διός και της Νύσσης του όρους, "έπει έν τούτω έγεννήθη". Σήμερα οι γλωσσολόγοι πιστεύουν πως έχουμε να κάνουμε με ελληνικό ματισμό, με πρώτο συνθετικό το Διο(σ)- και αμφισβητούμενο (νύσος = γιος;) το δεύτερο".<sup>1</sup>

*Σ' αυτά, και άλλα παράλληλά τους, ίσως, στοιχεία στηρίχθηκε ο Ευριπίδης, για να ποιήσει τις "Βάκχες", όπως στο Λατρευτικό τραγούδι του Διονύσου, στον Διθύραμβο, προφανώς, βασίστηκε η Τραγική τέχνη. Ο Αριστοτέλης είναι κατηγορηματικός πάνω στο θέμα αυτό: "η τραγωδία ξεκίνησε από τους εξάρχοντες στο διθύραμβο".<sup>2</sup>*

### **Α3. ΠΡΟΣΘΕΤΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ**

*Οι "Βάκχες" ανήκουν στην τελευταία χρονολογική περίοδο της Κλασικής τραγωδίας. Πρόκειται για την περίοδο που ορίζεται από τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του πέμπτου αιώνα, τότε δηλαδή που "όλη η Ελλάδα ήταν ανάστατη από τον Πελοποννησιακό πόλεμο. Εκτός από τον "Φιλοκτήτη", κανένα από τα σωζόμενα σοφοκλεία έργα δε δείχνει την άμεση επίδραση του πολέμου- ο Ευριπίδης αντέδρασε σ' αυτόν περισσότερο βίαια. Μια πιο μόνιμη επίδραση ασκούσε στην ελληνική ποίηση ένα άλλο σύγχρονο γεγονός, που φέρεται, μάλλον αδέξια, με το όνομα "σοφιστική κίνηση". Είναι σαν η ελληνική σκέψη, κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, να μετατοπίζει το βάρος της από το ένα πόδι στο άλλο: από την ενορατική διάνοια, τη βασισμένη σε μια γενικευτική συλλογιστική για την ανθρώπινη εμπειρία, που εκφραζόταν μέσω της τέχνης και της παραδοσιακής εικονογραφίας της μυθολογίας, σε μια συνειδητή ανάλυση της εμπειρίας, που έκανε χρήση καινούργιων μεθόδων και εκφραζόταν αναπόφευκτα σε πεζό λόγο. Πρόκειται για μια αλλαγή που έχει κάτι κοινό με τον δικό μας Διαφωτισμό, που αναφάνηκε κατά τη διάρκεια του δέκατου έβδομου αιώνα: ύστερα απ' αυτόν στην Αγγλία, και ώσπου το ρομαντικό κίνημα έφερε το ξαναζωντάνεμα, η ποίηση ήταν ή χαριτωμένη ή άθλια- στην Ελλάδα η μεγάλη κλίμακας ποίηση με σημασία πεθαίνει μαζί με τον Ευριπίδη και τον Σοφοκλή".<sup>3</sup>*

(1) I. Β. Κακριδής / "Ελληνική μυθολογία", 2ος., σελ. 202/4.

(2) Αριστοτέλης / "Ποιητική", 1449α.

(3) H. D. F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 249-250.

## **B. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**

Μελετώντας τις "Ηλέκτρες", παρακολουθήσαμε την ιστορική διαδρομή της Αθήνας έως το 413 π.Χ., και συγκεκριμένα, έως την τραγική καταστροφή στη Σικελία —από την οποία η "Πόλις" δε μπόρεσε ποτέ να αναλάβει. "Η καταστροφή των Αθηναίων στη Σικελία δεν ήταν ένα απλό επεισόδιο του μεγάλου πολέμου, αλλά η αρχή της πτώσης της πόλεως του Περικλέους, η οποία δεν κατώρθωσε να ανακτήσει την παλιά της ισχύ. Η είδηση της πανωλεθρίας δεν άργησε να φθάσει στην Αθήνα. Κατά τον Πλούταρχο, ο πρώτος που έμαθε από κάποιον ξένο τη συμφορά ήταν ένας κουρέας του Πειραιώς, ο οποίος έσπευσε να αναγγείλη το δυσάρεστο νέο στους άρχοντες της πόλεως. Επειδή όμως δεν μπορούσε να δώσει συγκεκριμένες πληροφορίες, υποβλήθηκε σε βασανιστήρια με την κατηγορία ότι μετέδωσε ανησυχητικές ειδήσεις. Αργότερα, όσοι κατώρθωσαν να σωθούν από την τραγική καταστροφή έφεραν στην Αθήνα την είδηση της μεγάλης ήττας. Οι Αθηναίοι όμως αρνήθηκαν να πιστέψουν αυτούς τους αξιόπιστους μάρτυρες, τουλάχιστον ως προς το μέγεθος της πανωλεθρίας. Τελικά, όταν δεν υπήρχε και η ελάχιστη αμφιβολία για την ασύλληπτη συμφορά, όλη η πόλη γέμισε από θρήνους, γιατί κάθε οικογένεια είχε και κάποιον να θρήνηση. Όταν όμως οι Αθηναίοι άρχισαν να σκέπτονται τα αίτια της μεγάλης συμφοράς, τη θλίψη τους διαδέχθηκε η οργή. Αγανάκτησαν εναντίον αυτών που είχαν συντελέσει στην πραγματοποίηση της εκστρατείας και κατηγορούσαν τους ρήτορες και τους οιωνοσκόπους, οι οποίοι με διάφορους τρόπους τους είχαν πείσει πως εύκολα θα κυρίευαν τη Σικελία. Τελικά οι πολίτες έφθασαν σε απελπισία, βλέποντας πως η πόλη τους δεν διέθετε πια ούτε αξιόμαχο ναυτική δύναμη, αφού είχε τόσο μεγάλες απώλειες σε οπλίτες και πλοία, ούτε χρήματα, για να μπορέσει να αντιμετωπίσει πιθανή εισβολή των Σπαρτιατών και των Πελοποννησίων".<sup>1</sup>

Όπως πάντα συμβαίνει σε παρόμοιες καταστάσεις, η αποδυναμωμένη Αθήνα είχε πλέον πολλαπλάσιους από το παρελθόν εχθρούς να αντιμετωπίσει. Είχε, με άλλα λόγια, φθάσει η ώρα να πληρώσει τις συνέπειες της (ασύνετης) πολιτικής, που χρόνια τώρα ακολουθούσε: "η πανωλεθρία των Αθηναίων στη Σικελία είχε σοβαρές επιπτώσεις και στις άλλες πόλεις. Από αυτές, όσες μέχρι τότε ήταν ουδέτερες, θεώρησαν τη στιγμή κατάλληλη για να αναμιχθούν στον πόλεμο, του οποίου η έκβαση πια διαφαινόταν. Οι σύμμαχοι των Αθηναίων, κυρίως όσοι ήταν δυσάρεστημένοι, ήθελαν να επωφεληθούν από την ευκαιρία και να αποστατήσουν, ενώ οι σύμμαχοι των Λακεδαιμονίων άρχισαν να ελπίζουν ότι γρήγορα θα τελείωναν οι ταλαιπωρίες τους. Η ίδια η Σπάρτη αισιοδοξούσε ότι θα αποκτούσε πάλι την ηγεμονία των ελληνικών πόλεων... Η θέση των Αθηναίων επιδεινώθηκε από έναν ακόμη σοβαρό παράγοντα: οι Πέρσες, όταν έμαθαν την πανωλεθρία των Αθηναίων στη Σικελία, θέλησαν να ωφεληθούν από αυτή όσο το δυνατόν περισσότερο. Επισθυμία των Περσών, από τότε που ιδρύθηκε η Αθηναϊκή συμμαχία, ήταν να προσαρτήσουν πάλι στο Περσικό κράτος τις παράλιες ελληνικές πόλεις της Μικράς Ασίας. Οι πόλεις αυτές, μετά την αποτυχία της Ιωνικής επανάστασης, είχαν υποχρεωθεί να πληρώνουν στον Μεγάλο βασιλέα ωρισμένο φόρο. Όταν όμως ιδρύθηκε η Αθηναϊκή συμμαχία, ο καθωρισμένος για κάθε πόλη φόρος αναγραφόταν βέβαια στους φορολογικούς καταλόγους, αλλά οι σατραπείες, όπως είχαν τα πράγματα δεν μπορούσαν να τον εισπράξουν. Η κατάσταση άλλαξε, μετά την καταστροφή του στόλου των Αθηναίων στη Σικελία και ο Δαρείος Β' ζήτησε από τις σατραπείες να καταβάλουν στο βασιλικό ταμείο τον φόρο του χρόνου εκείνου. Ο σατράπης των Σαρδων Τισσαφέρνης, όταν πήρε τη διαταγή αυτή, σκέφθηκε ότι ευκολότερα θα μπορούσε να εισπράξει τους φόρους, αν εξασθενούσαν οι Αθηναίοι".<sup>1</sup>

Και όπως, επίσης, πάντα συμβαίνει, οι εχθροί αυτοί συνενώθηκαν, ώστε να προχωρήσουν στην ολοκληρωτική εξόντωση της "Πόλεως". Φτάσαμε έτσι στο σημείο που οι

(1) Α. Ράμου-Ραφιάδη / "Ο πόλεμος στην Ιωνία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 266-313.

*Πέρσες επαναδραστηριοποιήθηκαν γύρω από τα ελληνικά πράγματα: "αποφάσισε ο Τισσαφέρνης να κερδίσει την εύνοια των αντιπάλων των Αθηναίων, οι οποίοι ήταν οι μόνοι κατάλληλοι να τον βοηθήσουν στην επίτευξη του σχεδίου του. Η προαέγγιση της Σπάρτης δεν ήταν δύσκολη... Έτσι οι Λακεδαιμόνιοι συνήψαν μυστικά συμμαχία με τους Χίους και τους Ερυθραίους και συμφώνησαν να τους στείλουν 40 πλοία. Την άνοιξη του 412 π.Χ., οι ολιγαρχικοί της Χίου περίμεναν με ανύποπτη στήλη την άφιξη του στόλου των Πελοποννησίων, γιατί είχαν τον φόβο μήπως οι Αθηναίοι πληροφορηθούν τις μυστικές τους διαπραγματεύσεις και εμποδίσουν την αποστασία, δεδομένου μάλιστα ότι ο υπόλοιπος λαός της Χίου δεν γνώριζε τίποτε από τις ενέργειές τους (όπως και τελικά έγινε)... Η εξέλιξη του πολέμου, από τότε που ο Χαλκιδεύς συνήψε την πρώτη συμμαχία μεταξύ Λακεδαιμονίων και Περσών, είχε αποδείξει πόσο η συνθήκη αυτή ήταν ελλιπή και πόσο ευνοούσε τους Πέρσες. Γι' αυτό τον χειμώνα του 412/1 π.Χ., μετά τη δυσπαρέσκεια που εκδηλώθηκε για τη μείωση των μισθών των ανδρών από τον Τισσαφέρνη, ο θηραμένης, ήλθε σε συνεννόηση με τον Τισσαφέρνη και συνήψε νέα συνθήκη".<sup>1</sup>*

*Αν παραδεχθούμε ότι ο Αλκιβιάδης όλο αυτό το διάστημα υπήρξε ο πιο ιδιόρρυθμος από τους ηγέτες, τόσο μάλιστα που και η ίδια η ιστορική επιστήμη αδυνατεί να τον χαρακτηρίσει -να αποσαφηνίσει την πολιτεία του-, πρέπει να δεχθούμε όμοια ό-τι εξέφραζε με την πολιτεία αυτή, και δεν ήταν ο μόνος, τη μορφή που η (γινόμε-νη) Συλλογική συνείδηση κείνο ακριβώς το χωροχρονικό στίγμα είχε σταθεροποιήσει.*

*Ταυτόχρονα όμως, "την ίδια εποχή μεταβλήθηκαν και οι σχέσεις των Λακεδαιμονίων με τον παλιό τους συνεργάτη, τον Αλκιβιάδη. Οι αιτίες ήταν πολλές. Μια από αυτές ήταν το μίσος που έτρεφε ο βασιλεύς Αγίς γι' αυτόν, γιατί, όπως έλεγαν, ο Αλκιβιάδης είχε σχέσεις με τη γυναίκα του Τιμαία. Άλλη ήταν ο φθόνος των Λακεδαιμονίων για τις επιτυχίες του Αλκιβιάδου. Ο κυριώτερος όμως λόγος ήταν ο ίδιος ο χαρακτήρας του, που προκαλούσε υπόνοιες στους Λακεδαιμονίους για την ειλικρίνεια του. Οι υποψίες που είχαν πάντοτε για τις πράξεις του μεγάλωσαν μετά την ήττα τους στη Μίλητο. Επειδή ο μόνος τρόπος για να απαλλαγούν από μελλοντικές αντεκδικήσεις του ήταν ο θάνατός του, οι έφοροι έστειλαν διαταγή στον Αστυόχο να τον θανατώσει. Ο Αλκιβιάδης όμως πληροφορήθηκε τη διαταγή αυτή και κατώρθωσε να φύγει κρυφά από το στρατόπεδο των Λακεδαιμονίων. Το που θα πήγαινε δεν τον απασχολούσε πολύ. Στην Αθήνα βέβαια δεν ήταν δυνατόν, για την ώρα τουλάχιστον, να επιστρέψει. Ο Τισσαφέρνης όμως θα τον δεχόταν, και μάλιστα πολύ εγκάρδια, όπως υποδεχόταν αυτούς που ζητούσαν άσυλο κοντά του... Ο Αλκιβιάδης με τις συμβουλές του κατώρθωσε να κερδίσει την εμπιστοσύνη του Τισσαφέρνου, ο οποίος όχι μόνο άρχισε να τις ακολουθεί, αλλά έκανε και τον Αλκιβιάδη αντιπρόσωπό του... Ο Αλκιβιάδης, εν τω μεταξύ, βλέποντας ότι το σχέδιό του επένεχε, άρχισε να θέτει σε εφαρμογή ένα άλλο, που αφωρούσε την ακύρωση της παλαιάς αποφάσεως των Αθηναίων εις βάρος του και την ανάκλησή του από την πόλη".<sup>2</sup>*

*Και για την ίδια την "Πόλιν" όμως οι διορθωτικές κινήσεις υπήξαν σημαντικές, αφού έπρεπε να προσαρμοστεί στη νέα τάξη πραγμάτων, δηλαδή έπρεπε να αναπροσαρμόσει, και μάλιστα ανορθόδοξα τη Συλλογική συνείδησή της: "στο διάστημα αυτό, με την εφαρμογή των συνετών μέτρων που είχαν πάρει μετά την πανωλεθρία στη Σικελία, είχαν κατορθώσει να απομακρύνουν τον κίνδυνο που απειλούσε την πόλη τους. Επειδή όμως είχαν εξαντληθεί όλα τα χρηματικά αποθέματα που διέθετε η πόλη, το βάρος του πολέμου είχε πέσει στους πλούσιους πολίτες. Αυτοί, βλέποντας ότι ο πόλεμος συνεχιζόταν στην Ιωνία και ότι οι Λακεδαιμόνιοι είχαν συνάψει συμμαχία με τους Πέρσες, άρχισαν να σκέπτονται με ποιόν τρόπο θα μπορούσαν να απαλλαγούν από το βάρος του πολέμου. Βρήκαν λοιπόν ως διέξοδο να αλλάξουν το πολίτευμα της Αθήνας, γιατί το δημοκρατικό πολίτευμα ήταν εμπόδιο για πιθανή συμφωνία με τη Σπάρτη.*

*(1) Α. Ράμου-Ραφιάδη / "Ο πόλεμος στην Ιωνία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 266-307.*

Γι' αυτό τον σκοπό ανέλαβαν δράση οι πολιτικές εταιρείες, που σχεδίαζαν την εγκαθίδρυση ολιγαρχικού πολιτεύματος στην Αθήνα. Τα σχέδιά τους αυτά άρχισαν να παίρνουν κάποια συγκεκριμένη μορφή το φθινόπωρο του 412 π.Χ., και τότε ο Αλκιβιάδης έστειλε μήνυμα σε μερικούς συνωμότες που βρίσκονταν στη Σάμο, σχετικά με τις προθέσεις του Τισσαφέρνους και την επάνοδό του στην Αθήνα".<sup>1</sup>

Μέσα σ' αυτήν την ατμόσφαιρα, και κάτω από συνεχείς πολεμικές επιχειρήσεις —με κύρια αφορμή την αποστασία των Συμμαχικών πόλεων από την Αθηναϊκή ηγεμονία— η Αθήνα διήνυσε τη χρονική περίοδο έως το 406 π.Χ., οπότε, στη ναυμαχία των Αργινουσών, μεν νίκησε τους Πελοποννησίους, δε αναγκάστηκε να καταδικάσει τους νικητές στρατηγούς της —για τη μη περισυλλογή των ναυαγών.

## **Β1. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ — ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ**

Με δεδομένη τη συνέχιση του πολέμου, δύο είναι τα σημαντικότερα γεγονότα, τα οποία χαρακτηρίζουν την πολιτική σκηνή της Αθήνας στα χρόνια 413 — 406 π.Χ.: 1) η δραστική ενεργοποίηση των παραπολιτικών εταιρειών, που ως αποτέλεσμα έφερε τις ολιγαρχικές μεταρρυθμίσεις του πολιτεύματος, και 2) η απουσία μίας ηγετικής φυσιογνωμίας —όπως αυτές που προηγήθηκαν—, η οποία να ενδιαφέρεται για το όφελος της "Πόλεως", και να υποτάσσει τις αντιμαχόμενες ομάδες στην εξυπηρέτηση μίας "εθνικής" πολιτικής πρακτικής. Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, όπως η απουσία του ηγέτη ενθάρρυνε την παραπολιτική (στο πλαίσιο μιας ολότητας), αλλά και την πολυμερισμένη ομαδική δράση, ταυτόχρονα όπως αυτή η ιδιόμορφη δράση απαγόρευε την ανάδειξη του ηγέτη, η Αθηναϊκή "πόλις" σταθερά προχώρησε τα χρόνια εκείνα προς την ολοκληρωτική συντριβή του 404 π.Χ.

Η κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος οφείλεται στη δράση των αριστοκρατικών εταιρειών, που "από χρόνια συνωμοτούσαν για την ανατροπή του, (Εται), για την εκτέλεση των σχεδίων τους κατέφευγαν σε φανατισμένες ομάδες νέων που δεν δίσταζαν να φθάνουν ως τον φόνο, για να εξολοθρευθούν επικίνδυνους πολιτικούς αντιπάλους. Τον πρώτο καιρό η ικανότης εβάρυνε περισσότερο από την αναμοιολόγεια της ηγεσίας των συνωμοτών... Εν τω μεταξύ οι εταιρείες έδρασαν αποφασιστικά. Οι πράξεις τους απέβλεπαν σε τρεις σκοπούς: να τρομοκρατήσουν τους εχθρούς των, να αποκτήσουν την εύνοια του Αλκιβιάδου και να προσεταιρισθούν την κουρασμένη από τον πολυετή πόλεμο και τις αλληπάλληλες αποτυχίες πλειονότητα των πολιτών, που έτειναν να πιστέψουν, ιδίως μετά την καταστροφή της Σικελίας, ότι ο δήμος ήταν ανίκανος να διαχειρίζεται τα πράγματα της πόλεως... Παρ' όλη την αποκάλυπτη ανταρσία των ολιγαρχικών, το δημοκρατικό πολίτευμα συνέχιζε να λειτουργή, τυπικά τουλάχιστον. Η Εκκλησία εξακολουθούσε να συνέρχεται και η Βουλή των πεντακοσίων να συνεδριάζη, αλλά μόνο οι ολιγαρχικοί τολμούσαν να αγοράζουν και η τρομοκρατία των στασιαστών ασκούσε έλεγχο τόσο αποτελεσματικό, ώστε τα νόμιμα όργανα της δημοκρατίας δεν διακινδύνευαν να αποφασίσουν τίποτε χωρίς τη συγκατάθεση των συνωμοτών. Αν κάποιος τολμούσε ωστόσο να εκφέρη αντίθετη γνώμη, σύντομα θανατωνόταν και κανείς δεν αναζητούσε τους ενόχους, γιατί ο καθένας θεωρούσε την απλή επιβίωσή του ως μεγάλη επιτυχία. Η δύναμη των ολιγαρχικών βασιζόταν στη μυστικότητα της οργανώσεώς τους. Κανείς δεν ήξερε ούτε ποιοί ούτε πόσοι ήταν. Επειδή μάλιστα η Αθήνα ήταν πόλη μεγάλη και πολυάνθρωπη, όπου οι γνωριμίες ήταν επιπόλαιες και πρόσκαιρες, ο καθένας υπηπευόταν τον γείτονά του και δεν εξεδήλωνε την αγανάκτησή του. Ετσι η αμοιβαία δυσπιστία των δημοκρατικών ωδηγούσε στην πτώση του πολιτεύματος".<sup>1</sup>

Η πολυδιασπασμένη Συλλογική συνείδηση της Αθηναϊκής "πόλεως", ως συνέπεια

(1) Α. Ράμου-Φασιλάδη / "Ο πόλεμος στην Ιωνία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 266-313.

αυτής της διάσπασης, αλλά και πληρώνοντας το κόστος αυτής, υφίσταται τις καταλυτικές (πολιτειακές) μεταβολές. Τώρα πλέον οι αντίπαλες τάσεις (ενδιαφέροντα ή συμφέροντα) δεν δηλώνονται ως προτάσεις προς τη Συλλογική συνείδηση —προς το σύνολο των πολιτών. Έχει αλλάξει πια και ο τύπος εκφοράς: στη θέση της διαπραγμάτευσης και της πολιτικής αντιπαράθεσης (της εντός του πλαισίου των δημοκρατικών κανόνων), έχει επικρατήσει η επιβολή, ο αυταρχισμός ο αποκάλυπτος (εκτός κάθε κανόνα δημοκρατικής συμπεριφοράς και διακυβέρνησης).

Επομένως, "όσο η έκβαση του πολέμου έμενε αμφίβολη διατηρούσαν την δημοκρατία. Αλλά όταν, μετά την συμφορά της Σικελίας, οι Λακεδαιμόνιοι υπερίσχυσαν χάρη στην συμμαχία τους με τον βασιλέα της Περσίας, αναγκάστηκαν να καταργήσουν την δημοκρατία και να εγκαθιδρύσουν το πολίτευμα των τετρακοσίων... Οι περισσότεροι πείστηκαν επειδή νόμιζαν ότι ο Πέρσης βασιλιάς θα ήταν προθυμότερος να συμπολεμήσει μαζί τους αν το πολίτευμά τους ήταν το ακόλουθο: Εκτός από τους δέκα υπάρχοντες προβούλους ο δήμος να εκλέξει άλλους είκοσι μεταξύ των πολιτών που έχουν συμπληρώσει τα σαράντα τους χρόνια. Αυτοί οι τριάντα αφού δώσουν όρκο ότι θα προτείνουν γραπτά ό,τι νομίζουν καλύτερο για την πόλη, θα υποβάλουν γραπτές προτάσεις για την σωτηρία της. Αλλά και από τους άλλους πολίτες όποιος ήθελε μπορούσε να κάνει γραπτή πρόταση ώστε από όλες τις προτάσεις να διαλέξουν τις καλύτερες. Ο Κλειτοφών υποστήριξε την πρόταση του Πυθοδώρου αλλά πρόσθεσε "εκείνοι που θα εκλεγούν να μελετήσουν τους παλαιούς νόμους που έκανε ο Κλεισθένης όταν εγκαθίδρυσε την δημοκρατία ώστε να τους λάβουν και αυτούς υπ' όψη και ν' αποφασίσουν το καλύτερο", με την σκέψη ότι το πολίτευμα του Κλεισθένη δεν ήταν δημοκρατικό αλλά παραπλήσιο προς το πολίτευμα του Σόλωνα... Αν κανείς πολίτης επιδίωκε να επιβληθεί πρόστιμο σε όσους θα έκαναν προτάσεις, ή να τους καταγγείλει ή να τους μηνύσει, τότε αυτός να παραπέμπεται αμέσως μπροστά στους στρατηγούς κι' αυτοί να τον παραδίνουν στους Έντεκα για να τιμωρηθεί με θάνατο... Το πολίτευμα αυτό το συνέταξαν για το μέλλον. Για το παρόν όρισαν το ακόλουθο καθέστως: "Σύμφωνα με τους πατριούς θεσμούς θα λειτουργεί βουλή τετρακοσίων προσώπων —σαράντα από κάθε φυλή"... Με τον τρόπο αυτό, λοιπόν, εγκαταστάθηκε η ολιγαρχία όταν επώνυμος άρχοντας ήταν ο Καλλίας εκατό περίπου χρόνια από τότε που είχαν διώξει τους τυράννους... Το πολίτευμα των τετρακοσίων διάρκεσε τέσσερεις, περίπου μήνες... Ο λαός, λοιπόν, γρήγορα αφείρεσε την εξουσία από τους τετρακοσίους, και έξη χρόνια μετά την κατάλυσή τους έγινε η ναυμαχία στις Αργινούσες".<sup>1</sup>

Μετά την αποτυχία των τετρακοσίων και την κατάλυση του πολιτεύματός τους, και όπως οι πολεμικές επιχειρήσεις συνεχίζονταν, ένα άλλο περιστατικό επηρεάζει καθοριστικά τις πολιτικές εξελίξεις στην Αθήνα: ο Τισαφέρνης, κρίνοντας πως οι παρεμβάσεις του Αλκιβιάδη τον τελευταίο καιρό τον είχαν βλάψει, όταν έφθασε στις Σάρδεις τον φυλάκισε. Επειτα όμως από λίγο καιρό ο Αλκιβιάδης κατόρθωσε να αποδράσει από τη φυλακή και να φθάσει στις Κλαζομενές. Στη συνέχεια, αντιστρέφοντας την πολιτική του, πολέμησε στο πλευρό των Αθηναίων στη ναυμαχία της Κυζίκου. Αποτέλεσμα αυτών των γεγονότων, αλλά και των πολεμικών επιτυχιών που επακολούθησαν, υπήρξε ο επαναπατρισμός του Αλκιβιάδη.

Έτσι το 407 π.Χ. ο Αλκιβιάδης έπλευσε στον Πειραιά, το λιμάνι από το οποίο είχε άλλοτε αποπλεύσει με πολλές τιμές για την εκστρατεία της Σικελίας. Με τη συνοδεία πολλών φίλων του ανέβηκε στην Αθήνα και αφού παρουσιάσθηκε στη Βουλή και στην Εκκλησία του δήμου, απολογήθηκε για την παλαιά κατηγορία και τη δράση που ανέπτυξε μετά από αυτήν. Βέβαιο είναι ότι οι Αθηναίοι σε άλλες περιστάσεις δεν θα ήταν πρόθυμοι να λησμονήσουν, αν όχι τίποτε άλλο, τουλάχιστον τη συνεργασία του Αλκιβιάδου με τη Σπάρτη και την επιτείχιση της Δεκελείας, που έγινε με δική του υπόδειξη. Επειδή όμως τότε δεν έβλεπαν να υπάρχει κανείς άλλος με τις ικανότητες του Αλκιβιάδου για να τους βοηθήσει να απαλλαγούν από τους μεγάλους

(1) Αριστοτέλης / "Αθηναίων πολιτεία", XXIX - XXXIV.

κινδύνους, λησμόνησαν το παρελθόν και φρόντισαν για το μέλλον εκλέγοντάς τον ηγεμόνα αυτοκράτορα. Οι τελευταίες νίκες των Αθηναίων στον Ελληνιστικό και η επιστροφή του Αλκιβιάδου στην Αθήνα έδειξαν προς στιγμή ότι σύντομα θα ανακουφιζόταν η πόλη από το βάρος του πολέμου, και θα βρισκόταν τελικά τρόπος να καταλήξουν τα πράγματα σε μια ευνοϊκή λύση... (Όμως) από τότε που έγινε η πρώτη συνθήκη μεταξύ Λακεδαιμονίων και Περσών ως το 408 π.Χ. η έκβαση του πολέμου καθοριζόταν από τις διαθέσεις του Τισσαφέρνης και του Φαρναβάζου. Ο Δαρειός Β' είχε αποφασίσει να αναμιχθί ο ίδιος και να δώσει τέλος στην αντιζηλία των δύο σατραπών. Έτσι, όταν το φθινόπωρο του 408 π.Χ. έφθασαν στα Σούσα ο Βοιωτίας και άλλοι πρέσβεις των Λακεδαιμονίων και παραπονέθηκαν για τη συμπεριφορά του Τισσαφέρνης, στην οποία απέδωσαν τις αποτυχίες τους, ο Δαρειός ώρισε σατράπη της Λυδίας, της Μεγάλης Φρυγίας και της Καππαδοκίας τον δευτερότοκο γιό του Κύρο. Τη φορά αυτή οι Λακεδαιμόνιοι επέτυχαν τον σκοπό τους, γιατί ο νέος σατράπης όχι μόνο μισούσε τους Αθηναίους, που εξ αιτίας τους το έθνος του είχε υποστεί τόσα δεινά, αλλά ήταν και φιλόδοξος. Εκτός από τους Λακεδαιμονίους, τον δρόμο για τα Σούσα ακολούθησαν έπειτα και πρέσβεις των Αθηναίων, που είχαν όμως διαφορετική τύχη (ποτέ δεν έφτασαν εκεί)... Σ' αυτά οι Αθηναίοι αντέταξαν τον νικηφόρο στρατηγό που μόλις είχε επιστρέψει στην Αθήνα και ο οποίος τους παρακίνησε να ετοιμάσουν ισχυρό στόλο. Διέθεταν βέβαια οι Αθηναίοι τη ναυτική εμπειρία, αλλά με την πάροδο του χρόνου άρχισαν να υστερούν από τον αντίπαλο σε ναυτική δύναμη και χρήματα. Τα χρήματα που κατέβαλλαν άλλοτε στους Αθηναίους οι ισχυροί σύμμαχοί τους τα χρησιμοποιούσαν τώρα οι ίδιοι για την ήττα των Αθηναίων· εξ άλλου τα μεταλλεία Λαυρίου, από τα οποία άλλοτε οι Αθηναίοι έπαιρναν προσόδους, δεν λειτουργούσαν πια, αφού πολλοί δούλοι που εργάζονταν εκεί κατέφυγαν στον Άγι, στη Δεκέλεια. Και πάλι οι Αθηναίοι, όμως, δεν απελπίστηκαν. Χρησιμοποίησαν ό,τι πιο πολύτιμο είχαν, τα αναθήματα της Ακροπόλεως, και έκοψαν νομίσματα. Με τα χρήματα αυτά, και με τη βοήθεια που πήραν από τον βασιλέα της Μακεδονίας Αρχέλαο, επιδόθηκαν στην προετοιμασία μεγάλου στόλου... (Ακολούθησε η ήττα των Αθηναίων -406 π.Χ., στο Νότιο) υπαίτιος της συμφοράς αυτής θεωρήθηκε ο Αλκιβιάδης, μολονότι στην πραγματικότητα το σφάλμα ήταν του Αντιόχου... Που τον κατηγορήσαν πως από τότε που έπλευσε στην Ιωνία δεν είχε κάνει τίποτα αντίξιο της φήμης του. Πρόσθετες υποψίες δημιούργησαν οι αντίπαλοι του Αλκιβιάδου, λέγοντας ότι κατά την τελευταία επιχείρηση είχε δείξει μεγάλη αδιαφορία, καθώς ότι βρισκόταν σε συνεχείς συνεννοήσεις με τον Φαρνάβαζο, με τον σκοπό να παραδώσει τον στρατό και τον στόλο στους εχθρούς και έτσι να επιτύχει την εγκαθίδρυση μοναρχικής εξουσίας. Τον κατηγορούσαν επίσης και για τα φρούρια που είχε κτίσει στη Θρακική χερσόνησο, τα οποία, κατά τα λεγόμενα των εχθρών του, αποτελούσαν τις πρώτες αποδείξεις ότι επιδίωκε την εγκαθίδρυση μοναρχικής αρχής. Οι κατηγορίες αυτές, που σε άλλη περίπτωση πιθανώς να μη γίνονταν πιστευτές, συνετέλεσαν στην καθάρση του Αλκιβιάδου από τη στρατηγία. Τότε ήταν η πρώτη φορά, αφότου άρχισε να πολιτεύεται, που ο περιπλανώμενος Αλκιμεωνίδης δεν αντέδρασε, και τούτο γιατί οποιαδήποτε ενέργειά του δε θα μπορούσε να τον βοηθήσει να βελτιώσει τη θέση του. Οι Λακεδαιμόνιοι τον μισούσαν, ο Κύρος είχε δελεασθί από τον Λύσανδρο, ο Τισσαφέρνης και ο Φαρνάβαζος ήταν πια ανίσχυροι. Ο δήμος, που ήταν άλλοτε ο πιστότερος οπαδός του, τον είχε τώρα απαρνηθί και έτσι μην έχοντας που να στηριχθί αποχώρησε με ένα πλοίο στη Χερσόνησο, όπου είχε φρούριο. Νέοι στρατηγοί των Αθηναίων εξελέγησαν έπειτα ο Κώνων, ο Διομέδων, ο Λέων, ο Περικλής, ο Ερασινίδης, ο Αριστοκράτης, ο Αρχέστρατος, ο Πρωτόμαχος, ο Θράσυλος και ο Αριστογένης".<sup>1</sup>

Με το τέλος της ανάμειξης του Αλκιβιάδη στα πολιτικά πράγματα της Αθήνας, νέα εμπλοκή παρουσιάστηκε. Φαίνεται ότι η φθορά και η διαφθορά του κοινού ήθους

(1) Α. Ράμου-Ραφιδάδη / "Ο πόλεμος στην Ιωνία", / "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους", Γ1., σελ. 246-253.



ήταν τόσο μεγάλες, και εκδηλώνονταν με κάθε ευκαιρία, ώστε πλέον ήταν αδύνατο να επανασυγκληθεί το συλλογικό Είναι της "Πόλεως". Και είναι χαρακτηριστικό ότι κάθε μερίδα, προκειμένου να καλύψει τα δικά της συμφέροντα-ενδιαφέροντα χρησιμοποιούσε στοιχεία από αυτήν τη Συλλογική συνείδηση· μόνο που τώρα πια τα χρησιμοποιούσε όχι με την πρόθεση να προάγει-προτείνει υπέρ του γενικού οφέλους, αλλά, αντίθετα, αποζητούσε την κάλυψη των ομαδικών -και σαφώς διαχωρισμένων από το σύνολο- αναγκών.

Στη συνέχεια των γεγονότων, οι στρατηγοί αυτοί, μετά τη νίκη των Αργινοσών, "έπρεπε να υποβάλλουν στον δήμο έκθεση των γεγονότων. Φυσικά η νίκη τους στη ναυμαχία και οι απώλειες των ηττημένων, καθώς και η απαλλαγή του Κόνωνος από την πολιορκία, αποτελούσαν το σπουδαιότερο μέρος της έκθεσης. Στην ίδια όμως έκθεση έπρεπε να γίνεται λόγος και για τις απώλειες των Αθηναίων κατά τη ναυμαχία. Στη σχετική συζήτηση που έγινε για να συνταχθεί η έκθεση, δεν είναι απίθανο ότι ένας από τους στρατηγούς, ο Διομέδων, υποστήριξε ότι, όπως άλλωστε ο ίδιος είχε προτείνει αμέσως μετά τη ναυμαχία, όλος ο στόλος έπρεπε να ασχοληθεί με την περισυλλογή των ναυαγίων και την ρυμούλκηση των ναυαγίων στις Αργινούσες. Η άποψη όμως αυτή, όταν διατυπώθηκε για πρώτη φορά, αμέσως μετά τη ναυμαχία, σήμαινε ότι ούτε οι ηττημένοι έπρεπε να καταδικασθούν ούτε να επιδειχθεί άμεσο ενδιαφέρον για τον πολιορκούμενο στη Μυτιλήνη Κόνωνα. Αλλωστε οι στρατηγοί δεν είχαν αδιαφορήσει για τους ναυαγούς και τα ναυάγια, αφού ανέθεσαν τη φροντίδα περισυλλογής, κατά πρόταση του θρασύβουλου, σε 47 πλοία υπό τον θρασύβουλο και τον θηραμένη. Δυστυχώς όμως το έργο της περισυλλογής, είτε επειδή η κακοκαιρία το εμπόδισε, είτε επειδή παρατηρήθηκε κάποια βραδύτητα στη συγκέντρωση και στην εκκίνηση των 47 πλοίων, έμεινε, τουλάχιστο κατά σημαντικό μέρος, ανεκτέλεστο... Η πρώτη αντίδραση του δήμου εκδηλώθηκε με καθαίρεση όλων των στρατηγών που έλαβαν μέρος στη μάχη, εκτός από τον Κόνωνα... Οι στρατηγοί, μόλις έμαθαν την απόφαση του δήμου, ετοιμάστηκαν να επιστρέψουν στην Αθήνα. Δύο όμως από αυτούς, ο Πρωτόμαχος και ο Αριστογένης, επειδή φοβήθηκαν τη δύναμη της διαβολής, προτίμησαν να αυτοεξορισθούν, ενώ οι άλλοι έξι, βέβαιοι για την αθωότητά τους ή και γιατί ήθελαν να μην αφήσουν τον εαυτό τους ανυπεράσπιστο στη διαβολή, επέστρεψαν. Μόλις έφθασαν άρχισε εναντίον τους η δίκη, η οποία εξελίχθηκε σε πολιτικό δράμα... Πρωτεργάτης της διώξεως των στρατηγών ήταν ο θηραμένης που είχε συντελέσει στην κατάλυση των τετρακοσίων και είχε αναδειχθεί ήρωας της ελευθερίας. Φαίνεται όμως ότι είχε πέσει σε πολιτική αφάνεια, όπως δείχνει το ότι στις Αργινούσες δεν έπλευσε ως στρατηγός, αλλά ως τριήραρχος. Ενώ στην πραγματικότητα αυτός ήταν υπεύθυνος, μαζί με τον θρασύβουλο, για την παράλειψη της περισυλλογής των ναυαγίων, στην προσπάθειά του να σώσει τον εαυτό του παρουσιάσθηκε ως κατηγορός των στρατηγών και έρριξε σ' αυτούς την ευθύνη... Στην επιτυχία των σχεδίων του θηραμένου και των οπαδών του συνετέλεσαν και τα Απατούρια, εορτή στην οποία συνεόρταζαν όλοι όσοι ανήκαν στην ίδια φρατρία. Κατά τον συνεορτασμό αυτό εύλογο ήταν όσοι είχαν επιζήσει να θυμηθούν εκείνους που είχαν πεθάνει από την κάθε φρατρία και μάλιστα κατά τον τελευταίο καιρό. Ετσι ο θηραμένης και οι άλλοι που ήθελαν να εκμεταλλευθούν τα συναισθήματα αυτά όσο το δυνατόν περισσότερο, και μάλλον να τα υποκινήσουν, έπεισαν μερικούς ανθρώπους να προσέλθουν στην εορτή των Απατουρίων μαυροντυμένοι και με ξυρισμένα τα κεφάλια, σαν να πενθούσαν για συγγενείς τους ναυαγούς".<sup>1</sup>

Ο λόγος που παραθέτουμε τόσο μεγάλα αποσπάσματα είναι πως τα περιγραφόμενα συμβάντα είναι τόσο εντυπωσιακά, ώστε να μας μεταφέρουν, πιστεύω, το μέγεθος της έκπτωσης του συλλογικού ήθους της "Πόλεως". Πλέον, τα χρόνια εκείνα το πολιτεύεσθαι είχε χάσει την παλιά έννοια, δεν αναφερόταν στο κοινό συμφέρον, δεν εξέφραζε τη Συλλογική συνείδηση. Είχε εκπέσει στο επίπεδο της διαδικασίας, για την

1) Α. Ράμου-Ραφιάδη / "Ο πόλεμος στην Ιωνία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ 266-313.

εξασφάλιση των προσωπικών ή των ομαδικών —μερικών έτσι κι αλλιώς— συμφερόντων.

Με αυτές τις μεθοδεύσεις, "η υπόθεση κατέληξε στην επιβολή στους στρατηγούς της ποινής του θανάτου, η οποία εκτελέσθηκε για τους έξι παρόντες. Ο Θλιβερός αυτός επίλογος της νίκης των Αργινουσών μαρτυρεί πόσο εύκολα οι ρήτορες και οι δημαγωγοί επηρέαζαν τον αθηναϊκό δήμο, ο οποίος είχε την εξουσία, αλλά δεν είχε πάντοτε και την ικανότητα να ξεχωρίσει τι ήταν δίκαιο και τι άδικο. Μετά οι Αθηναίοι, όπως και σε παρόμοιες περιπτώσεις, αφού μετανόησαν για την απόφασή τους, στράφηκαν εναντίον αυτών που τους εξαπάτησαν. Υπεύθυνο για την απάτη θεώρησαν τον Καλλιξείνο και τέσσερεις άλλους, τους οποίους φυλάκισαν, αλλά αυτοί κατάφεραν να δραπέτεύσουν. Αργότερα, όταν δόθηκε αμνηστία και ο Καλλιξείνος επέστρεψε στην Αθήνα, δεν καταδιώχθηκε, τιμωρήθηκε όμως διαφορετικά με πολύ σκληρό τρόπο, γιατί οι Αθηναίοι, που τον μισούσαν, τον άφησαν να πεθάνει από την πείνα. Ο οργανωτής όμως της σκευωρίας, ο θηραμένης, δεν υπέστη καμιά τιμωρία, γιατί, καθώς ενεργούσε από τα παρασκηνία, δεν υπήρχε κανένα αποδεικτικό στοιχείο της ενοχής του".<sup>1</sup>

### Γ. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Πλέον, στο χρονικό σημείο που διανύουμε, η Αθηναϊκή "πόλις" όχι μονάχα έχει ολοκληρώσει τον (μέγα) κύκλο της πολιτιστικής και της κοινωνικής-πολιτικής ανάπτυξής της, αλλά ήδη διαγράφει την καθοδική πορεία, αυτήν που ως κατάληξη θα έχει την ήττα του 404 π.Χ.

Βέβαια, και ύστερα από την καταστροφή στους Αιγός ποταμούς, η Αθήνα θα έχει πολλά να προσφέρει στον Ανθρώπινο πολιτισμό, και μάλιστα με διανοήματα που φέρουν την υπογραφή του Σωκράτη, του Πλάτωνα ή του Αριστοτέλη.

Όμως, έστω και αν ο Ανθρώπινος νους θα εξακολουθεί να μεγαλουργεί, η "Πόλις" έχει αποτύχει. Ο δε λόγος αυτής της αποτυχίας μοιάζει απλός: δεν ήταν οι εχθροί —Σπαρτιάτες αυτοί που άλωσαν τη δόξα της Αθήνας τόσο, όσο ήταν ο Αθηναϊκός πολιτισμός που παραδόθηκε —και ταυτόχρονα παρέδωσε την "Πόλιν" του— στην άλωση. Με άλλα λόγια, δεν υπετάγει η Αθήνα στον εξωτερικό αντίπαλο, υπετάγει στις εσωτερικές της (πολιτιστικές, πολιτικές και κοινωνικές) αντινομίες.

Ενάντια στον σπαρτιάτη και τον κορίνθιο ανταγωνιστή είχε ήδη ταμπουρωθεί η "Πόλις", χρησιμοποιώντας ως οχυρό τα πνευματικά και κοινωνικά-πολιτικά της επιτεύγματα. Αυτά τα ίδια επιτεύγματα που τη δόξασαν στη διάρκεια της ιστορίας της, και που με την ιδιαιτερότητά τους διαμόρφωσαν την ιστορία της, αποδείχθηκαν ανίσχυρα να την προστατέψουν, την παρέδωσαν βορά πρώτα στην αποδυνάμωση και ύστερα, κατά συνέπεια, στην υπεροχή του αντιπάλου.

Η αναστροφή στην πορεία της πολιτιστικής ανάπτυξης, όπως συνήθως συμβαίνει, και στην περίπτωση της Αθήνας δεν υπήρξε αυτόματη. Εχουμε ήδη παρακολουθήσει την πτωτική τάση που οι συλλογικές αξίες και οιπίστεις, αυτές που η μελέτη μας ονόμασε Συλλογική συνείδηση, είχαν ακολουθήσει. Την εποχή που οι "Βάκχες" διδάχθηκαν (406 π.Χ.), δύο μόλις χρόνια πριν την τελική ήττα, η ένταση με την οποία εμφανίζονταν οι αντιθέσεις, στους τομείς οργάνωσης και λειτουργίας της "Πόλεως", καθόριζε την επερχόμενη καταστροφή. Η ολότητα που ο Αισχύλος λίγα χρόνια προτούτερα είχε υμνήσει, μία ολότητα σε σχέση με το παρελθόν —Παράδοση και Ιστορία—, αλλά και σε σχέση με τη συμμετοχή των πολιτών στα κοινά, σύμφωνη μάλιστα με την πολιτική του Περικλή, η ολότητα αυτή, τώρα πλέον έχει διασπαστεί. Αυτή δε η διάσπαση, όσο πλησιάζουμε το 404 π.Χ. εμφανίζεται με όλο και μεγαλύτερη ένταση, σε κάθε μορφή δράσης, συμπεριφοράς ή δημιουργικότητας, των Αθηναίων κοινωνιών.

(1) Α. Φαμού-Φαφιλάδη / "Ο πόλεμος στην Ιωνία" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., κελ. 266-313.

## Γ1. ΟΙ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥΣ

Η αντίθεση, για την οποία μιλήσαμε μόλις προηγούμενα, συναντάται και στο πεδίο του φιλοσοφικού στοχασμού. "Κάθε στρώμα της άρχουσας τάξης είχε δικές του ηθικές αρχές κι αυτές προπαγάνδιζε και στα πλατύτερα λαϊκά στρώματα. Έτσι, όπως είπαμε, ο κομματικός ανταγωνισμός είχε τον αντίχτυπό του και στην πνευματική ζωή και παράλληλα και στη φιλοσοφία... Μέσα στην ιδεολογική αυτή παραζάλη, άρχισε να γίνεται και κριτική της θρησκείας. Υπήρχαν στοχαστές που πίστευαν πως η αιτία του κακού βρίσκεται στη θρησκεία, επειδή όλες οι γύρω στη θεογονία και κοσμογονία παραδόσεις στηρίζονταν στο ψέμα και στην ανηθικότητα... Ψτόσο δεν έλειψαν τα ελεύθερα πνεύματα: ένας Αναξαγόρας, ένας Ευριπίδης, ένας Διαγόρας, ένας Πρωταγόρας, που θέλησαν, με πολλές εννοείται προφυλάξεις, να διδάξουν την αλήθεια και ν' ανοίξουν τα μάτια της λαϊκής μάζας... Μια που η λαϊκή μάζα ήταν ο σπουδαιότερος κομματικός παράγοντας, οι πνευματικοί ηγέτες της Αθηναϊκής Δημοκρατίας δεν περίμεναν τίποτ' άλλο, παρά τότε να λανσάρουν ορισμένες "ηθικές" αρχές και "νέες" ιδέες, που αντανakλούσαν τις πολιτικές επιδιώξεις και τα συμφέροντα της τάξης ή της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκανε και τότε να καλλιεργούν τις προλήψεις και τη θρησκοληψία, για να κρατούν το λαό στην κατάσταση του όχλου... Μα για τους ίδιους λόγους, η πολιτική αυτή διαπαιδαγώγηση δεν μπορούσε να ξεκινά από ορισμένες και παραδεχτές απ' όλες τις ομάδες και όλα τα στρώματα του πληθυσμού αρχές, μια που τα στρώματα αυτά είχαν διαφορετικά συμφέροντα και διαφορετικές πολιτικές επιδιώξεις... Κι ακόμα πρέπει να 'χουμε υπ' όψη και κάτι άλλο. Οι πολιτικοί ανταγωνισμοί από τη μια μεριά, μα από την άλλη και το να παίρνει μέρος ο λαός στα νομοθετικά σώματα, δημιούργησαν την ανάγκη οι αρχηγοί των κομμάτων να είναι μορφωμένοι, εγκυκλοπαιδικοί και ρήτορες... Έχουμε πει πιο μπροστά, πως ο όρος φιλόσοφος δεν ήταν ακόμα στο τέλος του 5' αιώνα καθιερωμένος στην ελληνική γλώσσα. Ο Εμπεδοκλής, ο Ξενοφάνης, ο Αναξαγόρας, ο Δημόκριτος, ακόμα και ο Σωκράτης, λέγονταν σοφιστές. Είναι αλήθεια, πως το αντικείμενο της φιλοσοφίας άλλαξε, μα αυτός δεν ήταν ο λόγος που ο όρος σοφιστής παραμερίστηκε, για να επικρατήσει ο όρος φιλόσοφος. Στην αρχή επικρατέστερος ήταν ο όρος σοφιστής, αλλά με τον καιρό καθιερώθηκε ο νέος όρος, φιλόσοφος - και σ' αυτό συντέλεσε πολύ και ο Πλάτων, που συστηματικά πολέμησε τους σοφιστές και τους παρουσίασε μικρόμυαλους και εμπόρους της φιλοσοφίας".<sup>1</sup>

Να λοιπόν που όσα, έως το σημείο αυτό υποστηρίξαμε, βρήκαν την εφαρμογή τους και συγκεκριμένα: αυτή η πολυδιάσπαση της Συλλογικής συνείδησης πλέον, εμφανώς, αναφέρεται σε κάθε πεδίο κοινής δράσης της "Πόλεως".

Οι λόγοι αυτοί συνέβαλαν και οι σοφιστές "πολιτογραφήθηκαν στην ελληνική ιστορία σα φαντασμένοι μικρολόγοι, πλανόδιοι δασκάλοι κι ακόμα συμφεροντολόγοι, κάπηλοι της πνευματικής τροφής. Μπορεί βέβαια ανάμεσά τους να υπήρχαν και παρακατιανοί, που εμπορεύονταν τις γνώσεις τους και τη μάθησή τους. Οι πιο πολλοί όμως απ' αυτούς, όσους τουλάχιστον ξέρουμε, ήταν στοχαστές μεγάλης πνευματικής ολκής. Αν οι φιλοσοφικές απόψεις και διδασκαλίες τους δεν έχουν τη στερεότητα και τη συστηματικότητα που έχουν οι θεωρίες του Αναξίμανδρου, του Ηρακλείτου, του Δημόκριτου, του Ξενοφάνη και άλλων πριν απ' αυτούς φιλοσόφων, σ' αυτό δε φταίνε αυτοί, μα η εποχή τους και κυρίως, όπως είπαμε, το κοινωνικό τους περίγυρο. Ήταν υποχρεωμένοι να συζητούν και να διδάσκουν ζητήματα και θέματα ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά, εκπαιδευτικά και όχι να εξετάζουν και ερευνούν τα φυσικά φαινόμενα. Από την άποψη αυτή, ηθικολογούσαν και πολιτικολογούσαν πιο πολύ από όσο έπρεπε, ψτόσο όμως δεν προσδιόρισαν αυτοί την τέτοια κατεύθυνση της φιλοσοφίας. Εξάλλου, όπως είδαμε παραπάνω, η τέτοια στροφή της φιλοσοφίας δεν έγινε απότομα. Πέρασε καιρός, ως που αντικείμενο της φιλοσοφίας να γίνει το οφελείν".<sup>2</sup>

(1) Γ. Κορδάτος / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας", σελ. 189-198.

*Βρισκόμαστε, επομένως, στην εποχή της κυριαρχίας των σοφιστών. "Η λέξη σοφιστής αρχικά σημαίνει τον σοφό, αυτόν που είναι ικανός σε μια τέχνη ή σε μια επιστήμη. Κατά τον 5ο όμως αιώνα, η λέξη σοφιστής παίρνει εξειδικευμένη σημασία και σημαίνει τον διδάσκαλο κάθε είδους γνώσεως και ειδικώς της γνώσεως των πολιτικών πραγμάτων. Κατά το τελευταίο όμως τέταρτο του 5ου αιώνα η λέξη σοφιστής σημαίνει το αντίθετο του φιλοσόφου. Φιλόσοφος είναι τώρα μόνο ο Σωκράτης, ενώ όλοι οι άλλοι διδάσκαλοι της σοφίας είναι σοφισταί. Από τη σύγκρουση των σοφιστών με τον Σωκράτη αποσαφηνίζεται το νόημα των δύο αυτών όρων, του σοφιστού και του φιλοσόφου... Η μόρφωση και η παιδεία που προσέφεραν οι σοφισταί είχε ως σκοπό να προσπορίσει στον νέο δύναμη, ώστε αυτός να επικρατήσει στους πολιτικούς αγώνες, να καταβάλει τους αντιπάλους του. Η ανάγκη όμως που είχαν οι σοφισταί να πολιτογραφηθούν και να δικαιώσουν την παρουσία τους μέσα στη ζωή, αλλά και να συνδέσουν την προηγούμενη πνευματική και φιλοσοφική παράδοση, τους έκανε να προσφεύγουν όχι μόνο στον Όμηρο, ο οποίος ήταν η πηγή της γνώσεως για όλους, αλλά και στους προσωκρατικούς φιλοσόφους, και συγκεκριμένα στον Ηράκλειτο, στους Ελεάτες, στον Εμπεδοκλή και τέλος μερικοί από αυτούς και στον Ηρόδοτο. Γενικά οι σοφισταί χρησιμοποίησαν με τον τρόπο τους όλο τον πνευματικό θησαυρό του παρελθόντος και τον μετέτρεψαν σε μέσο μόρφωσης και συνάμα παραμορφώσεως των νέων. Επιχειρήματα των προσωκρατικών αντιστρέφονταν και διαστρέφονταν από τους σοφιστάς σύμφωνα με τον συγκεκριμένο σκοπό που κάθε φορά επιδίωκαν. Η ανάγκη των πραγμάτων ωδήγησε τους σοφιστές στο να αναπτύξουν τόσο ριζοσπαστικές και ανατρεπτικές θεωρίες, ιδίως με την αντίστροφη χρησιμοποίηση των προσωκρατικών φιλοσοφημάτων, ώστε αυτές να συναγωνίζονται σε ριζικότητα τις νεώτερες σύγχρονες θεωρίες... Οι σοφισταί όμως δεν παραδίδουν μόνο τα μορφωτικά αγαθά, αλλά διδάσκουν και τους τρόπους με τους οποίους πρέπει να τα χρησιμοποιήσει ο νέος για να επικρατήσει στην κοινωνία και στην πολιτική. Οι τρόποι αυτοί είναι η ρητορική, η διαλεκτική και η εριστική... Οι σοφισταί γενικά θεωρούσαν τους εαυτούς των φορείς της "διαφωτίσεως" και της "προόδου". Αν και χρησιμοποιούσαν την παράδοση, όμως έπρατταν τούτο "κατά το δοκούν" και έτσι το αποτέλεσμα ήταν ότι παραμέριζαν την παράδοση, άπλωναν την αμφιβολία για τα καθιερωμένα, τα κοινωνικά ήθη, την πολιτεία, τη λατρεία, και ασκούσαν κριτική για κάθε παλαιότερο θεσμό... Για τη διδασκαλία τους προς τους νέους οι σοφισταί πληρώνονταν, και μάλιστα πολύ ακριβά, από τους γονείς των νέων. Για τούτο και ο Πλάτων τους ωνόμαζε εμπόρους των γνώσεων θέλοντας με τον χαρακτηρισμό αυτό να τους στιγματίσει, γιατί κανείς ως τότε δεν έπαιρνε χρήματα από τους μαθητές του".<sup>1</sup>*

*Δεν χωράει αμφιβολία πως αυτή η πρακτικοποίηση της γνώσης, και η εμπορευματοποίησή της, που ως κοινό στόχο είχαν την προβολή-επιβολή του Ατόμου πάνω στο Κοινωνικό σύνολο, προήγε την υπεροχή της Ατομικής συνείδησης, την κάλυψη των προσωπικών συμφερόντων-ενδιαφερόντων.*

*Αν υπήρχαν οι τάσεις αυτές κάπου αλλού, σε ένα άλλο Χωροχρονικό στίγμα, ίσως τότε να εκλαμβάνονταν διαφορετικά. Πάντως, στην περίπτωση της Αθήνας, που παράδοση και πολιτειακή οργάνωση-λειτουργία συνυπήρξαν για όλο το προηγούμενο διάστημα, και όπου το μέγιστο αγαθό υπολογίστηκε όλον αυτόν τον καιρό, ως το Κοινό-Συλλογικό καλό (Συνείδηση), αυτές οι τάσεις σημασιοδοτούν την έκπτωση από τις αρχές, την παρακμή. Η ενωμένη Αθηναϊκή "πόλις" ανέδειξε τον Πολιτισμό. Η διασπασμένη Αθηναϊκή "πόλις" επέτρεψε στα Μεμονωμένα άτομα (ή στις Ομάδες) να χαρούν τον Πολιτισμό αυτόν. Μόνο που η ανατροπή της γενεσιουργού για τον Πολιτισμό (άρα και για το θέατρο) ενόητας επέφερε και της "Πόλεως" τον μαρασμό, και του Πολιτισμού την οπισθοδρόμηση.*

*Πλέον, στο σημείο όπου τώρα βρισκόμαστε, δεν νοσεί μόνον το θέατρο και η*

(1) *Ιω. Θεοδωρακόπουλος / "Η ακμή της ελληνικής φιλοσοφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 152-154.*

σχέση του (αποδοχή) από το Κοινό. Νοσεί και η Φιλοσοφία, και η Τέχνη (στη γενική της Μορφή) και οι κοινωνικές-πολιτικές καταστάσεις. Γιατί, ουσιαστικά, εκείνο που νοσεί είναι το Κοινό, οι Αθηναίοι πολίτες και η Συλλογική τους συνείδηση.

## Γ2. ΟΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΕΣ ΠΙΣΤΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΕΣ

Παρακολουθήσαμε έως τώρα, στα ανάλογα πεδία κάθε κεφαλαίου, σ' αυτά που αναφέρονται στις Μεταφυσικές πίστεις και την Τελετουργία, τη σύνδεση της Θρησκείας και του θεάτρου. Ήδη, μας δόθηκε η ευκαιρία να υπολογίσουμε πως μία φθίνουσα πορεία καθόρισε αυτήν τη σύνδεση. Είναι, ενώ στα αρχικά στάδια της θεατρικής αυτονόμησης, υποθέτουμε, ήταν δύσκολο να ξεχωρίσουμε την τέχνη από το λατρευτικό τυπικό -το οποίο άλλωστε αποτέλεσε το γενεσιουργό αίτιό της, προχωρώντας στις νέες Χωροχρονικές συντεταγμένες, και παρακολουθώντας την πολιτειακή οργάνωση και την αναπόσπαστη θεατρική λειτουργία μέσα στο όλο πλέγμα των κοινωνικών-πολιτικών δραστηριοτήτων, διαπιστώσαμε, πιστεύω, πως η σταδιακή, αλλά και προοδευτική απομάκρυνση που διαγράφηκε στη σχέση της "Πόλεως" με την "Παράδοση" (σε κάθε της Μορφή) αφορά και τη θεατρική-κοινωνική λειτουργία.

Στο σημείο όπου τώρα βρισκόμαστε, στο 406 π.Χ. δηλαδή, το θέατρο επιτελεί εντελώς διαφορετικό -και μάλλον υποβαθμισμένο, σε σύγκριση με το παρελθόν- έργο. Και μάλιστα, η διαφοροποίησή του από τον λατρευτικό ρόλο που άλλοτε είχε αναλάβει, πλέον είναι εμφανής. Όμως, όπως παρακολουθήσαμε βήμα-βήμα αυτήν τη διαφοροποίηση, νομίζω, έχουμε την αίσθηση μιας φυσιολογικής κατάληξης, η οποία, έτσι ειδικά, χάνει την ένταση ή, ίσως, και τη σπουδαιότητά της.

Αντίθετα, θα ήταν συγκλονιστικό να συγκρίνουμε τη σχέση του θεάτρου με τη λατρεία, στις δύο ακραίες περιόδους της: αυτή που μας γνώρισε ο Αισχύλος, και όποια υπερασπίζονται οι ευριπίδειες "Βάκχες". Και είναι σημαντικό πως για την αντιμετώπιση αυτή μας καλύπτει η ίδια η παράσταση που μελετάμε, μια και οι "Βάκχες" πραγματεύονται αυτό ακριβώς το ζήτημα.

"Ο Ευριπίδης στο πιο αξιολογούμενο δράμα του, τις "Βάκχες", όπου ο προβληματιζόμενος ποιητής παρά την έκκληση μερικών αναγνώστων του, δείχνει ότι καταλαβαίνει ακόμα και την ψυχολογία της θρησκευτικής εκστάσεως, έκανε διάστημα τον μύθο του Πενθέα. Ο Πενθέας ήταν αντίθετος με την Διονυσιακή μανία, και κάποτε που σκαρφάλωσε σε ένα δέντρο για να δη κρυφά τί έκαναν οι μαινάδες, έπεσε στα χέρια τους και έγινε κομμάτι από την ίδια την μητέρα του, την Αγαθή. Ο ποιητής έκανε μια θαυμάσια περιγραφή της δυνάμεως του θεού να τρελλαίνει τους ανθρώπους. Ο ίδιος ο Πενθέας πέφτει θύμα των οραμάτων του. Η Βοιωτία ήταν κέντρο της Διονυσιακής λατρείας. Η ίδια σκηνή επαναλαμβάνεται στον μύθο των θυγατέρων του Μινύα, που έμειναν στο σπίτι τους να δουλέψουν τον αργαλειό τους, και δεν καταδέχτηκαν να συνοδεύσουν τις άλλες γυναίκες στα όργια. Ξαφνικά κισσός, κλήματα άρχισαν να πλέκονται στον αργαλειό τους, ενώ μέλι και γάλα έσταζε από το ταβάνι. Αυτές άρπαξαν άμεσως ένα από τ' αγοράκια τους και το έκαναν κομμάτι, έτρεξαν στα βουνά κι' ανακατεύθηκαν με τις μαινάδες. Ο μύθος έχει σκοπό να δείξει πως η εκστατική σκέψη μπορεί να αναπτυχθεί υποσυνείδητα, ώπου να ξεσπάσει με τόσο μεγαλύτερη σφοδρότητα, όσο μεγαλύτερο ήταν το διάστημα που καταπιεζόταν, και να παρασύρη κάθε αντίσταση της βουλήσεως. Ανάλογους μύθους βρίσκουμε σε άλλες περιοχές".<sup>1</sup>

Το είπαμε και προηγουμένα, πολλές φορές: το κάθε Έργο τέχνης, όντας συνδεδεμένο με την ιδιαίτερη χωροχρονική σύμπτωση, από την οποία προήλθε και την οποία επηρεάζει, καθίσταται σύμβολο. Για να αποκωδικοποιηθεί, απαιτείται να ενταχθεί εντός αυτής της χωροχρονικής διάστασης, και υπό τη συλλογική αντίληψη-αίσθηση που αυτή συνθέτει (ή τείνει διαρκώς να συνθέσει, μέσα στη διαρκή δική της ροή).

(1) H. P. Nilsson / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας", σελ. 218-222.

Να επαναφέρουμε τώρα στη μνήμη μας όσα έχουμε σημειώσει σχετικά με την Απόλλωνεια και τη Διονυσιακή αντίθεση, αυτήν που γέννησε την "Πόλιν", τον Πολιτισμό και το θέατρο.

Ο Μ.Ρ. Nilsson συνεχίζει να περιγράφει τη σύνθεση της αρχαίας ελληνικής θρησκείας: "ακόμα πιο σπουδαιότερες, για να καταλάβουμε την επίδραση του Απόλλωνα στην Διονυσιακή λατρεία, είναι οι περιγραφές του είδους των οργίων που γιόρταζαν στους Δελφούς, ή μάλλον στις κορυφές του Παρνασσού. Μέσα στον χειμώνα οι θυιάδες περιφέρονταν στα βουνά και στα χιόνια κουνώντας κυκλικά τους θύρσους και τις δάδες τους μέσα σ' ένα όργιο τρέλλας. Οι θυιάδες όμως αυτές δεν ήταν μία ομάδα γυναικών σε έκσταση, που θα μπορούσε να πλησιάσει όποιος βρισκόταν σε κατάσταση θεοληψίας. Αποτελούσαν ένα σώμα που ήταν ειδικά διαλεγμένο γι' αυτή τη λατρεία. Με την Δελφική ορδή των θυιάδων συνδεόταν και μία άλλη που ήρθε από την Αθήνα, τουλάχιστον στην εποχή του Πλουτάρχου. Αυτό το σώμα δεν είναι ασφαλώς ένας καινούργιος θεσμός, χαρακτηρίζει όμως την μέθοδο με την οποία ο Απόλλωνας κατόρθωσε να ελέγξει την έκσταση. Όταν τα όργια του Διονύσου έγιναν δεκτά στην Μαγνησία επί του Μαιάνδρου, οι Μαινάδες των θηβών εισήγαγαν τρεις κοινότητες μαινάδων... Μπορούμε να παραδεχτούμε ότι αυτός ο περιορισμός των οργίων σε επίσημες κοινότητες μαινάδων ήταν το μέσον με το οποίο ο Απόλλωνας εδάμασε την έκσταση κι' ευθυγράμμισε την λατρεία του Διονύσου με το προγονικό έθιμο. Είναι δυσκολότερο να αποφασίσουμε αν αυτή η λατρεία περιείχε κάτι περισσότερο από τα οράματα και τις εκστάσεις, κατά τις οποίες πίστευαν οι άνθρωποι ότι στις σχετικές τελετουργίες δέχονταν το θεό μέσα τους... Εχουμε λόγους να φοβόμαστε ότι οι μεταγενέστεροι καιροί πρόσθεσαν καινούργιες τελετουργίες και ιδέες... Οι ιδέες της γεννήσεως, του θανάτου, της γονιμοποιήσεως και της φθοράς, που προέρχονται από τις εναλλαγές της φύσεως, αποτελούν την βάση της λατρείας του Διονύσου. Επάνω σ' αυτή τη βάση στηρίχθηκαν ο μυστικισμός, αλλά σαν κάθε μυστικισμός έμεινε στα παρασκήνια της επίσημης λατρείας".<sup>1</sup>

Να επανέλθουμε για λίγο στην υπόθεσή μας, που αναφέραμε στην αρχή της μελέτης, ότι η Κωμωδία έμεινε (όμοια με την Μυστικιστική λατρεία του Διονύσου, που ο Μ.Ρ. Nilsson μόλις υπολόγισε), στα παρασκήνια των Επίσημων λατρευτικών εκδηλώσεων της "Πόλεως", των θεομοθετημένων από τον Πεισίστρατο Δραματικών-Τραγικών (αρχικά) αγώνων.

Πάνω, επομένως, σ' αυτό το αρχικό ένστικτο και στις Τελετές επενέργησε ο Απόλλωνας, ώστε να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στον πολιτισμό της επερχόμενης πολιτειακής κυριαρχίας και στις πρωτόγονες τελετουργίες -των ψυχών ή της γέννησης, και της γονιμοποίησης, τελικά της ζωής και του θανάτου. Και βέβαια, αυτές οι ορμές, το αρχικό δηλαδή, το προπολιτισμικό (ή και αντι-κοινωνικό) ένστικτο, απολάμβαναν τη θεοποίηση τους στο πρόσωπο του Διονύσου.

Σχετικά με αυτό το πρόβλημα ασχολήθηκε ο Ευριπίδης στην τραγωδία που μελετάμε, στις "Βάκχες", οι οποίες θεωρούνται, αν όχι η δυσκολότερη, μια από τις πιο δύσκολες τραγωδίες. Και η ερμηνεία της υπήρξε προβληματική και αμφιλεγόμενη και η σκηνική της παρουσίαση θέτει προβλήματα και ερωτήματα στον σκηνοθέτη. Το θέμα το ίδιο της τραγωδίας αυτής φαίνεται από την αρχή ακατάλληλο να συγκινήσει τους σύγχρονους θεατές. Η υπόθεση των "Βακχών" αναφέρεται στη μυθολογία της Διονυσιακής λατρείας στην Ελλάδα, που στην εποχή του Ευριπίδη φαίνεται ότι στην Αθήνα είχε αποβάλει τον μαγικό - εκφραστικό χαρακτήρα της. Έτσι οι τελετουργίες που περιγράφονται στην τραγωδία αυτή και που είναι η αφετηρία του μύθου του Πενθέως, δηλαδή ο "σπαραγμός" και η "ωμοφαγία", θα φαίνονταν ήδη στα μάτια των Αθηναίων θεατών εξωτικές και μακρινές, χαμένες στα βάθη του παρελθόντος. Για τον σπαραγμό του Πενθέως από τα χέρια της μητέρας του και των άλλων θηβαίων γυναικών, υπήρχε ως εξήγησι ο μύθος της "αντιστάσεως" στην εξάπλωση του νέου και ισχυρού Θεού,

(1) Μ.Ρ. Nilsson / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας", σελ. 218-222.

του Διονύσου, για την οποία τιμωρείται. Αλλά ενώ η λατρεία του Διονύσου στην Αθήνα είχε εξημερωθή -ο Διόνυσος της ωμοφαγίας έγινε θεός του κρασιού- και είχε πάρει στα χέρια της πολιτείας τις γνωστές μορφές, σε άλλα μέρη της Ελλάδος πιθανόν να μη είχε συμβή το ίδιο... Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το ηρωτόγονο θρησκευτικό υλικό που υπάρχει στις "Βάκχες" είναι παραδοσιακό και πολύ παλιό".<sup>1</sup>

Με την άποψη αυτή συμφωνεί ο H. Jeanmaire, όταν σημειώνει: "οι αρχαίοι δεν περιγράφουν τας οικείας εις αυτούς σκηνάς και τούτο συμβαίνει όχι μόνον δια τας ιεροτελεστίας, αλλά και ειδικώτερον δια το τυπικόν της λατρείας του Βάκχου και την εκστατικήν μανίαν, εις την οποίαν περιέπιπτον οι Βάκχοι και αι Βάκχαι. Η πιστοποίησις αυτή δημιουργεί μερικής σοβαράς επιφυλάξεις. Διότι, ως προς τί αι "Βάκχαι" του Ευριπίδου είναι θεατρικόν αριστούργημα, αν δεν υπήρχεν η υπόμνησις της μανίας και η αλησμόνητος απεικόνισις των πράξεων και της ενθέρμου πίστεως των γυναικῶν των αφιερωμένων εις την λατρείαν αυτήν;... Ορθῶς παρατηρήθη ότι η αττική τραγωδία με τας "Βάκχας" επιστρέφει εις την αρχικὴν δομὴν της, εις την μορφήν δηλαδή που ἔχουν αι "ΙΚέτιδες" του Αισχύλου, εφ' ὅσον ο χορὸς των Βακχῶν εις την τραγωδίαν του Ευριπίδου δεν είναι τόσον θεατῆς, ὅσον πρόσωπον το οποίον ἔχει ἄμεσον ενδιαφέρον δια τα δρῶμενα... Ποία ἐπίσης ἦτο η αἰτία ἡ υποκινήσασα τον Ευριπίδην να ἐκλέξῃ αὐτό το θέμα της τραγωδίας του; Οχι βεβαίως δια να θέσῃ ἐπὶ σκηνῆς Βάκχους ἢ Βάκχας της ἐποχῆς του, ἀλλὰ δια να ἀποδώσῃ την μυθολογικὴν εἰκόνα περὶ της προελεύσεως των Βακχικῶν συμποσιῶν. Οἱ μῦθοι οἱ οποίοι παρείχον την ευκαιρίαν να ἐμφανισθῇ ἐπὶ σκηνῆς ο Διόνυσος εἶχον χαρακτήρα σαφῶς θρησκευτικόν και διέφερον των ἄλλων ηρωικῶν διηγήσεων, ἐκ των οποίων ἡ αθηναϊκὴ τραγωδία ἠντλεῖ συνήθως τα θέματά της... Ο μῦθος ἐδίδασκεν ὅτι ἦτο ὑπέρμετρος παραφροσύνη να γίνεται ἀντιπαράθεσις της λογικῆς εις την τρέλλαν που ἐγέννεε ο Διόνυσος και ὅτι ὅσοι εἶχον αὐτὴν την τόλμην ἐτιμωρήθησαν με μανίαν, ἡ οποία ἐφθασε τα ὅρια του ἐγκλήματος... Ἀρα γε οἱ θρησκευτικοὶ αὐτοὶ μῦθοι οἱ περιγράφοντες αὐτὴν την μανίαν ὑπὸ την εἰκόνα της ἐξόδου του γυναικείου πληθυσμοῦ μίας πόλεως, ἡ οποία ἔχει παραδοθῆ εἰς ολοκλήρου εις την Βακχικὴν τρέλλαν, εἶχον διατηρήσει κάποιαν ἀνάμνησιν των συνθηκῶν, ὑπὸ τας οποίας εἶχον διαδοθῆ κάποιαν στιγμὴν της ἱστορίας της ἐλληνικῆς κοινωνίας οἱ τύποι αὐτῆς της λατρείας;... (Πάντως, σ' αὐτὴ την περίοδο), τέλος του 5ου αἰ., λόγω της ἐπιμηκύνσεως του πελοποννησιακοῦ πολέμου ἐδημιουργήθη, ως συμβαίνει καθ' ὅλας τας πολεμικὰς περιόδους, περιβάλλον ευνοϊκόν δια την ἀναβίωσιν του μυστικισμοῦ και της θρησκευτικῆς πίστεως- δια τούτο ἰδιαιτέρως εις Αθήνας παρατηρεῖται ἀνθήσις της λατρείας αὐτῆς... Βέβαιον εἶναι ὅτι τα πάντα εις το ἔργον του Ευριπίδου ἔχουν υπολογισθῆ δια να ὁδηγήσουν εις το ἐσχάτον ὄριον της ἀγωνίας και της ἐπιγνώσεως της εἰμαρμένης, ὅτι δηλ. οὐδεμία πραγματικότης δύναται να ἀντισταθῆ κατὰ της δαιμονοπληξίας και της καταστροφικῆς αὐτῆς παραφροσύνης, δια της οποίας ἀποκαλύπτεται συγχρόνως ἡ παρουσία και ἡ φύσις του θεοῦ, καθὼς και ἡ ἀκαμτος και ἀνελέητος θέλησις του να ταπεινώσῃ προ της παντοδυναμίας του πᾶσαν ἀνθρωπίνην ἀντίστασιν. Ο ποιητῆς με την τέχνη του ἐπιζητεῖ δια καταλλήλων διαβαθμίσεων να καταδείξῃ την ὀλονέν αυξανομένην παντοδυναμίαν της μανίας, προ της οποίας ταπεινοῦνται ἡ ἀνθρωπίνη λογικὴ, και να δημιουργήσῃ την ἀτμόσφαιραν της τραγικῆς φρίκης και της θρησκευτικῆς πίστεως, ἐντὸς της οποίας ἐκτυλίσσεται ἡ τραγωδία".<sup>2</sup>

Μόνο που, ὅπως θα υποστηρίξουμε στη συνέχεια, πρόκειται για την αντικοινωνική μανία, αὐτὴ την οποία ο πολύχρονος πολιτισμὸς κάλυπτε στη φάση της ακμῆς του, και ἡ οποία τώρα, λίγο πριν την καταστροφή, ἐμφανίζεται ἰσχυροποιημένη, ως κριτική, και μάλιστα ἀρνητική, για την ὅλη πορεία που ἔχει διαγράψει ἡ "Πόλις".

Ἀφού ἄλλωστε, και αὐτὴ ἡ (πολιτισμένη) πορεία διαγράφηκε πάνω στη βάση της

(1) Χρ. Δεδούση / "Ὁ ρόλος του χοροῦ στις Βάκχες", σελ. 6-8.

(2) H. Jeanmaire / "Διόνυσος", σελ. 113-147, 188-212.

αντίθεσης Φύση - Κοινωνία, Απόλλων - Διόνυσος, Συλλογική - Ατομική συνείδηση και συμφέρον.

#### Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΩΝ "ΒΑΚΧΩΝ"

Ο ίδιος ο θεός Διόνυσος ανοίγει την τραγωδία αυτή (στ. 1-63), και μας ενημερώνει για τον λόγο που μεταμφιεσμένος σε θνητό βρίσκεται στη θήβα, όπου "τις αδελφές της μάνας μου... Εγώ από το σπίτι τους έβω τις κέντρισα να βγουν με ιερή μανία. Και τώρα τρελές στα όρη κατοικούν. Και των οργίων μου το ντύσιμο να 'χουν τις ανάγκασα. Και τις γυναίκες όλες στη θήβα τρελές τις έκανα να βγουν από τα σπίτια τους... Με του Κάδμου μαζί τις θυγατέρες ανάκατα κάθονται στα ψηλά βουνά κάτω απ' τα χλωρά τα έλατα"<sup>1</sup> (στ. 26, 32/8). Τα κάνει δε όλα αυτά, "γιατί η πόλη αυτή πρέπει, κι αν δε θέλει, να μάθει τα βακχεύματά μου, αφού άμοιρη των τελετών μου είναι. Κι ακόμα, πρέπει για τη μητέρα τη Σεμέλη να πάρω εκδίκηση" (στ. 39-41). Ως κυριότερο αντίπαλο ονομάζει τον Πενθέα, μια και "ο Κάδμος τις τιμές και το βασιλείο έδωσε, το γιό της κόρης του, που με μάχετ' εμένα σα θεό, δε με λογαριάζει στις σπονδές και στις ευχές του καθόλου δε με μνημονεύει. Γι' αυτά όλα, πως γεννήθηκα θεός θα του δείξω εγώ κι αυτοunuό και σ' όλους τους θηβαίους. Κ' έπειτα, αφού εδώ όλα τα ταχτοποιήσω, σ' άλλη χώρα θα πάω και θα δείξω ποιός είμαι" (στ. 43-50).

Ολόκληρο το δράμα περιστρέφεται γύρω από την υλοποίηση της απόφασης του θεού Διόνυσου, που χρησιμοποιώντας την ακαταμάχητη δύναμη της βακχείας του, με όργανα τις γυναίκες της θήβας και πρωτοστάτιστα τη μητέρα Αγαίη, συντρίβει τον λογικό και έννομο βασιλιά, τον Πενθέα. Ποιος, άραγε, έχει δίκιο; Ποιον ο Ευριπίδης δικαιώνει; Τον σκληρό εκδικητή θεό, τον απαιτητή της δόξας που δικαιούται στο όνομα της υπερκοινωνικής-φυσικής υπεροχής ή τον σώφρονα θνητό, που μόνο θεμιτό πιστεύει την ευνομία, την υποταγή στην εξουσία του, την κοινωνική-πολιτική οργάνωση; Τι, τελικά, διδάχθηκαν οι Αθηναίοι του 406 π.Χ.; Οτι η κατάλυση του Πολιτικού, η παράδοσή του στου Διόνυσου τη λατρεία, ο οποίος "των γυναικών το πλήθος, που οιστροχυπημένο το ξεσήκωσ" από τους αργαλειούς και τις σαίτες" (στ. 118/9), εξισούται με την ευτυχία: "μακάριος ο άνθρωπος που τις τελετές των θεών ξέρει και τη ζωή αγνός περνάει· την ψυχή στο θίασο ανοίγει και με καθαρμούς ιερούς βακχεύει πάνω στα βουνά και της Μεγάλης θεάς Κυβέλης τα όργια τελώντας, ψηλά τον θίασο με ορμή τινάζοντας με κισσό στεφανωμένος το Διόνυσο λατρεύει" (στ. 72-82);

Ο σοφός μάντης Τειρεσίας και ο ένδοξος βασιλιάς Κάδμος, οι δύο σεβαστοί γέροι, τα σύμβολα της Ιερής παράδοσης, πείθονται: "οδήγα με, γεροΤειρεσία, εμέ το γέροντα· γιατί εσύ σοφός είσαι" (στ. 185/6). Αφήνονται στον θεό, και "μόνοι απ' όλη την πόλη λοιπόν θα χορέψουμε το Βάκχο λατρεύοντας; -Ναι, γιατί μόνοι εμείς σωστά σκεπτόμαστε, οι άλλοι άσχημα" (στ. 195/6). Συγκρούονται με τον Πενθέα: "αν δεν σ' έσωζαν τα γερατειά τ' ασπρομάλλικα, θα σε κάθιζα τώρα ανάμεσα στις Βάκχες δεμένο, εσένα που τελετές ανάξιες εισάγεις· αφού, στις γυναίκες, όταν με κρασιού πιωτί έρθουν στο κέφι, πάει το μυαλό τους πειά σ' όλες τις βρωμιές των οργίων" (στ. 258-262). Προσπαθούν να τον συντίσουν: "εσύ, τροχισμένη γλώσσα σα φρόνιμος έχεις, όμως στα λόγια σου μυαλό δεν υπάρχει. Άνθρωπος θρασύς και ικανός στα λόγια, μυαλό όταν δεν έχει, κακός πολίτης γίνεται... Ελα λοιπόν, Πενθέα, σ' εμένα πείθου και μην καυχιέσαι, πως η βασιλεία δύναμη στους ανθρώπους δίνει" (στ. 268-271, 309-310). Και φιλοσοφούν: "δεν είναι ο Διόνυσος, που θ' αναγκάσει τις γυναίκες να είναι φρόνιμες στον έρωτα, στη φύση η φρονιμάδα υπάρχει σ' όλα τα πάντα" (στ. 314/8).

(1) Για τη μελέτη χρησιμοποιήθηκε το κείμενο "Βάκχες" / Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια: Π. Σπανδωνίδης - Κ. Φριλιγγός.



Πάντως, φαίνεται να έχει συνέπεια η αντίδραση του Πενθέα όταν αναζητά τον: "γυναικόμορφο ξένο, που καινούργιες νοσηρές επιθυμίες φέρνει στις γυναίκες και τις αγνές τους μολύνει κλίβες" (στ. 352/4), και νόμιμα, ως βασιλιάς, απειλεί: "κι όταν τον πιάσετε, δεμένον εδώ φέρτε μου τον! Θα τον σκοτώσει ο λαός με τις πέτρες. Πεθαίνοντας πικρή βακχεία στις θήβες θα ιδεί" (στ. 355/7). Ποιά άλλη είναι η υποχρέωσή του, κυρωμένη από θεούς και ανθρώπους, αν όχι να υπερασπίζεται τις κοινωνικές αρετές, και να διασφαλίζει τον λαό του από μία ενδεχόμενη αποδέσμευση των ορμών που ως αποτέλεσμα θα έχει την άρνηση του Πολιτισμού; Και οι παραινέσεις του Χορού: "τα έθιμα και τις λατρείες του απλού λαού αυτά μονάχα να δεχτώ μporώ" (στ. 430/1), τί αντίκρουσμα είναι δυνατόν να κερδίσουν στη συνείδηση ενός ηγέτη πεπεισμένου πως ο ξένος που αποσυνθέτει το κράτος του, εισάγοντας μία νέα λατρεία, "όποιος και να 'ναι, άξιος δεν είναι για κρεμάλα;" (στ. 246/7). Για τον Πενθέα τα Έθιμα και οι Λατρείες του απλού λαού εξισούνται μάλλον με τις φυσικές ανάγκες, και ο ρόλος του είναι ακριβώς το να υπερασπιστεί την κοινωνική σύμβαση, επιτηρώντας τους πολίτες να δεσμεύουν -να απωθούν- τις ανάγκες τους τις φυσικές, ώστε να προαχθούν σε κοινωνικά μέλη. Ο Freud πιστεύει σχετικά με αυτό το θέμα: "δίπλα στα αγαθά τοποθετούνται τώρα τα μέσα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την υπεράσπιση του πολιτισμού, τα καταναγκαστικά και άλλα, που οφείλουν να συμφιλιώσουν τους ανθρώπους με τον πολιτισμό και να τους ανταμείβουν για τις θυσίες τους. Τα τελευταία μπορούν όμως να χαρακτηριστούν σαν ψυχικό κτήμα του πολιτισμού. Για χάρη μιας ομοιόμορφης ορολογίας θα ονομάσουμε το γεγονός ότι μια ορμή δεν είναι δυνατό να ικανοποιηθεί, άρνηση, το θεσμό που καθορίζει αυτή την άρνηση, απαγόρευση, και την κατάσταση που δημιουργείται από την απαγόρευση, στέρηση. Το επόμενο βήμα είναι να κάνουμε διάκριση ανάμεσα σε στερήσεις, που αφορούν όλους, και σε τέτοιες, που δεν αφορούν όλους, αλλά απλώς ομάδες, τάξεις ή ξεχωριστά άτομα. Οι πρώτες είναι οι παλαιότερες: με τις απαγορεύσεις, που επιβάλλουν αυτές τις στερήσεις, άρχισε ο πολιτισμός να εγκαταλείπει τη ζωώδη πρωτόγονη κατάσταση πριν από πολλές χιλιάδες χρόνια. Με έκπληξη διαπιστώσαμε πως αυτές οι απαγορεύσεις δρουν μέχρι σήμερα και αποτελούν ακόμη τον πυρήνα της εχθρότητας απέναντι στον πολιτισμό".<sup>1</sup>

Απαντώντας σε όλα αυτά ο Χορός δεν κατηγορεί βέβαια τον Πενθέα για "Υβριν", μια και ενεργεί σύμφωνα με τον κοινωνικά αποδεκτό και καθαγιασμένο του ρόλο, δεν επικαλείται, έτσι, την έλευση της Δίκης. Αντίθετα, τον παραδίνει στην "οσιότητα, (τη) σεβαστή θεά, (την) οσιότητα που με τις χρυσές φτερούγες σου πάνω στη γη πετάς" (στ. 370/2). Χαρακτηρίζει, λίγο πολύ, ανόσιο τον βασιλιά! Γιατί άραγε; Υποστηρίζει πως αδίκησε τον Διόνυσο, ο οποίος "τους ανθρώπους οδηγεί σε θιάσους χορών, δίνει χαρά με τους αυλούς, ανάπαυση απ' τις φροντίδες, όταν έρθει του κρασιού η γλύκα στο φαγοπότι το διονυσιακό κι όταν σε γλέντια κισσοστεφανωμένα τους ανθρώπους στον ύπνο το κρασί τυλίγει" (στ. 379-385). Πιστεύει δηλαδή για αθώο τον θεό, ότι ο Πενθέας τον συκοφαντεί. Αντίθετα μάλιστα, δέχεται πως "των αχαλίνωτων στομάτων και της άνομης αποκοτιάς το τέλος, δυστυχία· μα μια ήσυχη ζωή κι η φρονιμάδα ασάλευτα μένουν και τα σπίτια συγκρατούν" (στ. 386-392).

Επιτέλους, ποιος ήταν ο Διόνυσος; Οποιος ο Πενθέας μισεί ή αυτός που ο Χορός υπερασπίζεται; Η γνώμη του ποιητή προς ποιανού το μέρος κλείνει; Κι αν ο άρχοντας εκφράζει την πολιτική-κοινωνική θέση, τότε ο Χορός ποια θέση εκφράζει; Ο Χορός των "Βακχών", ως σημειώσαμε εδώ, αποτελείται από "γυναίκες εσείς του θιάσου μου, που τον Τμήλο, της Λυδίας το προπύργιο, αφήσατε· εσείς, που απ' τη χώρα τη βαρβαρική σας έφερα εδώ συντρόφισσες και συνοδούς μου" (στ. 55/7). Επομένως, όταν οι συντρόφισσες του θεού, αυτές που έχουν βαρβαρική -μη πολιτισμένη καταγωγή: "γιατί φρόνηση δεν έχουν σαν τους Έλληνες" (στ. 483) - ωραιοποιούν του Διόνυσου τις ιδιότητες, είναι ο ίδιος ο θεός αυτός που μιλάει μέσα από το στρατευμένο

(1) S. Freud / "Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας", σελ. 81.

στη λατρεία του, στόμα τους. Έτσι, η αντιπαράθεση περιορίζεται ανάμεσα στον Πενθέα και τον Διόνυσο, και ανάμεσα στις Βάκχες γυναίκες της Θήβας (γενικά τον λαό) και τον βασιλιά τους. Αλλά, και εδώ, ο λαός της Θήβας φανερώνεται παρασιμμένος από του Διόνυσου την εκδικητική θέληση. Δεν έχει Συνείδηση των πράξεών του ο λαός αυτός. Ο θεός τον κατέλαβε εξουσιαστικά, όπως όμοια εξουσιαστικά ο βασιλιάς διατάζει τον (με όποιο τρόπο) έλεγχο του. Τελικά, ολόκληρη η τραγωδία διαπραγματεύεται την αντιπαλότητα του θεού-Ψύσης και του Βασιλιά-Πολιτισμού. Ο πρώτος παρουσιάζεται δυνατός όπως οι ορμές, ο δεύτερος περιφρουρεί άκαμπτος όπως ο νόμος.

Στη συνέχεια της ανάγνωσής μας συναντάμε το αποκορύφωμα αυτής της αντιπαράθεσης, όπως ο υπηρέτης (στ. 434-450) φέρνει δεμένο τον "ξένο" μπροστά στον Πενθέα: "-πιάστε τον! Και τις Θήβες κι εμένα με περιφρονεί. -λέω φρόνιμα στους απερίσκεπτους, να μη με δέσουν. -Εγώ είμαι από σένα πιο δυνατός και θα σε δέσω. -δεν ξέρεις τι κάνεις και δεν καταλαβαίνεις τι "σαι" (στ. 503/6). Σε όλο αυτό το κομμάτι, στ. 451-519, καθώς ο Ευριπίδης δεν επιτρέπει στον Διόνυσο να δηλώσει την ταυτότητά του: "του θεού μου οι τελετές στον ασεβή δεν παραδίνονται" (στ. 476), εξακολουθεί να αρνιέται να μας αποκαλύψει ό,τι ο ίδιος πιστεύει γι' αυτόν. Συνεχίζει ο ποιητής να συγκεκριμενοποιεί τη σύγκρουση των δύο Ηρώων της τραγωδίας στη μη-αποδοχή της θεϊκής ιδιότητας του Διόνυσου από τον Πενθέα: "όμως γι' αυτές σου τις αυθαιρεσίες θα δώσεις λόγο στο Διόνυσο, σ' αυτόν, που λες πως θεός δεν είναι" (στ. 516/8).

Οι τρομαγμένες από την εξέλιξη συντρόφισσες του θεού, θεωρώντας πως φυλακίστηκε όχι ο ίδιος αλλά "ο αρχηγός του χορού μας" (στ. 547/8), παρακαλούν τον Διόνυσο: "ρίξε τα μάτια σου σ' εμάς, γιέ του θεού, ιδέ μας τις Αποστόλισσές σου σε αγωνίες αναγκαστικές! Διόνυσε άνακτα, τον χρυσοστόλιτο πάρε θύρω σου, κατέβα απ' τον Όλυμπο ορμητικά κινώντας τον, κι έλα να σταματήσεις του κακούργου ανθρώπου τις υπερβασίες" -"Ύβριν κατάσχες", στο αρχαίο κείμενο- (στ. 550/5). Είναι, νομίζω, η πρώτη φορά που συναντάμε τον όρο "Υβρις", αυτόν που πάνω του ο Αισχύλος στήριξε το μέγιστο μέρος της κοινωνιολογικής του σκέψης, στον Ευριπίδη. Όμως το σμαινόμενό του λειτουργεί πολύ διαφορετικά: πρόκειται για την "Υβριν" που ο αυθαίρετος θνητός πραγματοποιεί εναντίον του θεού και των πιστών του, κρινόμενος από τους ίδιους τους πιστούς, με τα δικά τους υπερκοινωνικά (θεϊκά ή φυσικά) μέτρα. Όπως υποστηρίζαμε και πιο πάνω, ο Πενθέας δεν είναι, ούτε και ο Ευριπίδης τον θέλει να είναι, υβριστής, με την έννοια που ο Αισχύλος απέδωσε σ' αυτόν τον χαρακτηρισμό. Είναι σύμφωνος με τις κοινωνικές εντολές ο βασιλιάς, νόμιμος είναι, συνεπής με τον ρόλο του. Η υπέρβασή του, όπως οι πιστές "Αποστόλισσες" του Διόνυσου την ονομάζουν, έγκειται στην κοινωνικά θεμιτή, την ιερή -Διόθεν, για τον Αισχύλο- άρνησή του να υποταγεί, και να υποτάξει το κράτος του, στην ανατρεπτική για την κοινωνική συνοχή, όπως πιστεύει αυτός και κάθε μη μισημένος πολίτης, Διονυσιακή λατρεία.

Λίγο μετά την απόδραση του θεού και τη γελοιοποίηση που κατάφερε στον βασιλιά, φτάνει ο αγγελιοφόρος (στ. 660-773) να αναφέρει "σ' εμένα και στην πόλη, βασιλιά, πως απίστευτα πράγματα κάνουν και πιο πολύ από θαυμαστά" -οι Βάκχες- (στ. 666/9). Και αποκρυπτογραφεί για χάρη μας και για πρώτη φορά την άποψη του ποιητή για τον βακχικό τρόπο ζωής: έναν τρόπο άκακο, αβλαβή, φυσικό. Συμφιλιωμένες με τη φύση οι Βάκχες, χωρίς τη βία την αναγκαστική της εξουσίας, με απόλυτη τάξη, "ήσυχα, σεμνά, όπως έτυχε, όχι όπως εσύ φαντάζεσαι (ο Πενθέας), μεθυσμένες από πιθάρι κι αναστατωμένες από λάλημα αυλού να κυνηγούν την ηδονή μας" το δάσος" (στ. 686/9). Και η φύση, τα ζώα, τα φυτά κι οι πέτρες, τις δέχονται, τους υποτάσσονται και τις εξυπηρετούν, και θαύματα αληθινά πετυχαίνουν, "ώστε, αν εκεί βρισκόσουν κι όλα τα "βλέπες αυτά, το θεό, που τώρα κακολογείς, μ' ευλογίες θα τον τιμούσες" (στ. 712/3).

Ακολουθεί ο διάλογος του Πενθέα με τον μεταμφιεσμένο Διόνυσο (στ. 777-846), όπου ο βασιλιάς μας αποκαλύπτει όχι μονάχα την απόφασή του να υποτάξει τις

Βάκχες, αλλά αιτιολογεί κιόλας την υποχρέωσή του: "η αυθαιρεσία των Βακχών αυτή -"εβρισμα", στο αρχαίο κείμενο- σα φωτιά από κάτω με ανάβει, για τους Έλληνες ντροπή μεγάλη" (στ. 778/9). Μας επαναφέρει με τον όρο αυτό ο ποιητής στο μέγιστο ζήτημα που διαπραγματεύτηκε η Κλασική τραγωδία: την "Υβριν". Όμως και στον στίχο 779, που χαρακτηρίζεται ως "Υβρις" η πολιτεία των Βακχών, όμοια όπως υπολογίσαμε προηγούμενα, το αμάρτημά της, σε όποιον και αν το καταλογίσουμε -Πενθέα ή Βάκχες- απέχει από το αισχύλειο νόημά του. Ο βασιλιάς ενεργεί πάντα όπως ακριβώς έχει υποχρέωση να ενεργήσει, σύμφωνα σε όσα ο πολιτισμός και το κράτος του σέβονται. Άλλωστε, μόνο αν προστατέψει τις κοινωνικές αξίες θα δικαιώσει τον βασιλικό του ρόλο. Οι Βάκχες από την άλλη μεριά, παρασυρμένες από τον θεό, βιώνουν μία πραγματικότητα εξωπραγματική. Τέτοια φυσική ισορροπία, τόση ισότητα και παντελής απουσία εξαναγκασμού, παρόμοια ικανοποίηση των αναγκών, δεν είναι δυνατόν να υπήρξαν -και μάλιστα με συνεργασία αρμονική ανθρώπου και φύσης- παρά μόνο σε ένα εξιδανικευμένο σύστημα πρωτόγονου κομμουνισμού (βελτιωμένο, τουλάχιστον, ως προς τη συμμετοχή της Φύσης) ταυτόσημο με αυτό που ο Morgan παρουσίασε· ο οποίος "είχε αναφερθεί στην ελευθερία, ισότητα και αδελφότητα των αρχαίων γενών και είχε γράψει ότι ο πόθος για την απόκτηση περιουσίας ήταν ανύπαρκτος στα πρώτα στάδια της κοινωνίας. Οι σχέσεις παραγωγής που υπήρχαν σε τέτοιες κοινωνίες ήταν συλλογικές, και η κατανάλωση γινόταν με άμεσο μοίρασμα των προϊόντων μέσα στα πλαίσια μεγάλων ή μικρών κομμουνιστικών κοινοτήτων. Ο μοναδικός καταμερισμός της εργασίας οριζόταν από το φύλο, και η κοινωνία δεν ήταν ακόμα χωρισμένη σε τάξεις εκμεταλλευτών και εκμεταλλευομένων. Η γη ήταν κτήμα όλων και τα εργαλεία ανήκαν στον κάθε χρήστη. Εκτός από το κοινωνικό σύνολο, συνεχίζει ο Engels, πολιτική οργάνωση δεν υπήρχε. Αντίθετα από τον πολιτικό ηγέτη, που στέκει σαν κάτι έξω από την κοινωνία και πάνω απ' αυτήν, ο αρχηγός του γένους στέκει ανάμεσα στην κοινωνία",<sup>1</sup>

Μας είναι δύσκολο να υποθέσουμε πως ο Ευριπίδης, με τη συμβολή του Διόνυσου, προπαγανδίζει μία τέτοια μορφή κοινωνικής οργάνωσης για τις θήβες -Αθήνα. Παρ' όλ' αυτά, ο μόνος δυνατός τρόπος, ώστε να αιτιολογήσουμε τη δηλωμένη "Υβριν" του Πενθέα είναι να τον θεωρήσουμε ότι λειτουργεί σε αντίθεση τόσο με το λαϊκό αίσθημα, όσο και με τον παραδεγμένο τρόπο που η κοινωνία οργανώνεται και λειτουργεί, να τον θεωρήσουμε δηλαδή έναν "πολιτικό ηγέτη, που στέκει ως κάτι έξω από την κοινωνία και πάνω απ' αυτήν". Ας μην ξεχνάμε εδώ πως ο Χορός (οι Βάκχες) βρίσκεται στην Αττική τραγωδία κοντά στον πολίτη-θεατή, αφού τα δικά του ιδανικά εκφράζει, και ότι ενεργώντας ομαδικά -σε αντίθεση προς το ξεχωριστό άτομο- θέτει υπό συζήτηση το περιεχόμενο της Συλλογικής-Κοινωνικής συνείδησης, όπως αυτό ορίζεται στην αρχή του έργου και σε σύγκριση με όποιο παρουσιάζεται στο τέλος, αλλά και αποκαλύπτει τις διαδικασίες -και τον Λόγο του ξεχωριστού ήρωα, οι οποίες συνέβαλαν στην (όποια) εξέλιξη της Συνείδησής του αυτής.

Πάντως, στη συνέχεια της ανάγνωσής μας, οι Βάκχες, αφού προκλήθηκαν έγιναν επικίνδυνες για τους πολίτες της θήβας και ο Πενθέας, για να μη γίνει "στις δούλες μου δούλος" (στ. 803), αποφασίζει να ενεργήσει: "όχι αίματα· απλή κατασκοπεία" (στ. 838), παραπλανημένος από τον θεό και ντυμένος "γυναίκα απ' άντρας θα γίνω;" (στ. 822), αρκεί "μονάχα των Βακχών κοράιδο να μη γίνω" (στ. 842).

Μόλις ο βασιλιάς βγαίνει από τη σκηνή, ο θεός μας φανερώνει τα σχέδιά του: "πρέπει γελοίο στους Θηβαίους να τον κάνω, σα γυναίκα να περνάει από την πόλη έπειτ' από τις πρωτοτερινές του απειλές, που τρομερός είναι για τέτοιες. Τώρα ηγαινώ να του φορέσω τη στολή, που μ' αυτή, σφαγμένος απ' της μάννας του τα χέρια, θα πάει στον Αδη· τότε θα μάθει, πως είναι ο Διόνυσος του Δία γιός τρομερός, για τους καλούς ανθρώπους ηπιώτερος" (στ. 856-861).

(1) F. Engels / "Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους", σελ. 21-22.

Στο τραγούδι του Χορού που ακολουθεί (στ. 862-917) έχουμε την παράθεση μίας σημαντικής φιλοσοφικής άποψης του Ευριπίδη: "γιατί μάταιο ξόδεμα είναι να νομίζεις, πως αξίζει κάτι το να ζητάς να βρεις ποιά είναι η ουσία των θεών, αν η ιδέα του θεού με το πέρασμα του χρόνου καθιερώθηκε· πρωταρχικά σαν φυσική υπήρχε. Αλλά είναι τα σοφά, κι ακούστε το: το πιο σοφό απ' όλα -απ' τους θεούς δωρο στους ανθρώπους- το χέρι πάνω από την κεφαλή να κρατούν των εχθρών νικητήρια" (στ. 893-900). Συνοψίζει ο ποιητής για τους Αθηναίους πολίτες, τους θεατές του, ό,τι μέχρι τώρα δίδαξε με τις "Βάκχες" του, πως δηλαδή η φυσική υπεροχή είναι και δεδομένη και αναγκαία. Και ακόμα, πως αυτή η φυσική υπεροχή συνδράμει τους πιστούς της, τους προσφέρει ως έπαθλο και εξασφάλιση τον ταπεινωμένο αντίπαλό της -και των πιστών της αντίπαλο.

Τα λόγια του Πενθέα: "έλα, συγύρισέ με, γιατί στη διάθεσή σου είμαι" (στ. 934), είναι αληθινά. Ο Διόνυσος τον έχει μισοστρελάνει, όπως μας αποκάλυψε πριν. Αν και πια δεν διαφέρει από τις Βάκχες, αν και αυτός όμοια μ' εκείνες έχει καταληφθεί από το μεθύσι του θεού, εν τούτοις, ο Διόνυσος δεν του χαρίζεται, τον οδηγεί στον φρικτό θάνατο. Η εξήγηση είναι μάλλον απλή: "θα κρυφτείς κρύψιμο, που πρέπει να κρυφτείς, μια που έρχεσαι με δόλο τις Μαινάδες να βιγλίσεις" (στ. 955/6). Απαιτεί πίστη αυτόβουλη από τους οπαδούς του ο θεός, δεν τους εξαναγκάζει, παρά μονάχα με την παρουσία του και τα ωφελήματα που προσφέρει καλύπτοντας μία φυσική ανάγκη. Και όσοι δεν τον λατρεύουνε, όσοι, περισσότερο, τον εχθρεύονται και τον πολεμούν, αυτοί δοκιμάζουνε τη σκληρή του εκδίκηση. Οι πρώτοι, οι άφρονες ή οι υπερβολικά φρόνιμοι -με τα κοινωνικά όμως και όχι με τα φυσικά μέτρα- χάνουν τα κέρδη που ο θεός χαρίζει στους πιστούς του, τα τόσο απαραίτητα για την ευτυχισμένη ζωή. Οι δεύτεροι, όπως ο Πενθέας, χάνουνε τη ζωή τους.

Για τον Αισχύλο, οι συνέπειες της "Υβρεως" πραγματώνονταν με την έλευση της Δίκης. Αυτήν την ίδια Δίκη προσκαλεί ο Βακχικός χορός του Ευριπίδη να φτάσει τιμωρός για τον Πενθέα: "ας έρθει φανερή η Δίκη, ας έρθει σπασοφόρα, κι ας σφάζει το λαιμό πέρα για πέρα του άθεου, του άνομου, του άδικού" (στ. 1012/4). Αυτήν τη δικηφόρο άφιξη περιγράφει, και μάλιστα με λεπτομέρειες, ο αγγελιοφόρος (στ. 1024-1152) στις γυναίκες του Χορού. Και όταν τις επιπλήττει για τη χαρά που εκφράζουν, (αθώα) δηλώνουν: "ο Διόνυσος, ο Διόνυσος είναι αφέντης μου, όχι οι θήβες" (στ. 1037/8). Τελικά πληροφορούμαστε τα γεγονότα: "πρώτη η μητέρα του, του Βάκχου ιέρεια, έκανε αρχή του φόνου και πέφτει επάνω του· αυτός, την ταινία από την κόμη πέταξε, για να τον γνωρίσει, για να μη τον σκοτώσει η δύστυχη Αγαυή· και λέει το μάγουλό της χαϊδεύοντας: εγώ, μάννα, είμαι ο γιός σου ο Πενθέας, που μ' εγέννας στου Εχίονα το παλάτι. Λυπήσου με, μάννα, και μη εμένα το παιδί σου σκοτώσεις, εξαιτίας το σφάλμα μου. Μα δεν την έπειθε. Εκείνη απρό από το στόμα έβγαζε αλλοιθώριζαν τα μάτια της, δεν ήταν στα σύγκαλά της, το βακχικό πνεύμα την κατείχε" (στ. 1114-1124).

Πλησιάζουμε στη λύση του μύθου, όταν η Αγαυή, περήφανη ως τώρα για το σπουδαίο κυνηγετικό της κατόρθωμα (νομίζει πως με τα χέρια σκότωσε λιοντάρι), συνέρχεται και θρηνεί για τη φρικτή της μοίρα. Τώρα καταλαβαίνει την αλήθεια: "ο Διόνυσος μας κατάντρεψε, τώρα μόλις καταλαβαίνω", και η αιτία είναι, όπως της εξηγεί ο Κάδμος: "από την υπεροψία σας, γιατί θεό δεν τον δεχτήκατε". Έτσι λοιπόν, "ο θεός ένωσε όλους σε μια καταστροφή, κ' εσάς κι αυτόν, ώστε τη γενεά μου να ξεκληρίσει" (στ. 1296/7, 1303/4).

Ο "από μηχανής θεός", ο Διόνυσος, χωρίς να 'ναι μεταμφιεσμένος τώρα, ορίζει όσα θα επακολουθήσουν. Παραδέχεται την σκληρότητά του, "γιατί από σας, εγώ θεός, καταφρονήθηκα", και στις ουστάσεις της Αγαυής: "στους θυμούς οι θεοί δεν πρέπει με τους θνητούς όμοιοι να είναι", δικαιολογείται: "από παλιά ο Δίας, ο πατέρας μου, έτσι τα όρισε" (στ. 1347/9).

## Ε. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Ακόμα και αν θελήσουμε να αγνοήσουμε την τραγική κατάληξη του πολέμου, όπως αυτή γράφτηκε για την Αθήνα το 404 π.Χ., δύο μόλις χρόνια μετά την παράσταση των "Βακχών", δε μας μένει αμφιβολία ότι αυτή υπήρξε συνέπεια μάλλον, και όχι αίτιο, της υποβάθμισης που δυνάστευε τα κοινά -πράγματα ή πλάσματα- της "Πόλεως". Αρχίζοντας από την εμφανή έλλειψη πολιτικού ηγέτη και τη δραστηριότητα των Εταιρειών, και προχωρώντας στις υλικές, στις ιδεολογικές και τις συναισθηματικές φθορές που ο μακροχρόνιος, συχνά μοναχικός, και πάντα σχεδόν αντίθετος με τα δημοκρατικά ιδανικά Πελοποννησιακός πόλεμος επέφερε, καταλαβαίνουμε πως η Κοινωνική συνείδηση των πολιτών της Αθήνας γνώρισε τα χρόνια εκείνα την έκπτωση ή και την ολοκληρωτική άρνησή της. Οι ένδοξες μέρες που ο Αισχύλος ευτύχησε να δραματοποιήσει, τότε που η γένεση του θεάτρου συνόδευε την άλλη γένεση -της δημοκρατικής πολιτικής σκέψης και πρακτικής- είχαν όχι μοναχά για πάντα περάσει, μα φάνταζαν, επίσης, αξιοκατάκριτες στη συνείδηση των νέων πολιτών. Το πολυδιασπασμένο κοινωνικό σύνολο πια, αποσυνθέτοντας τις παλιές δομές και τις αξίες, που πάνω τους στέριωσε η δημοκρατία, αδιάφορο για το κοινό συμφέρον, προτάσσει σε κάθε σκέψη ή πράξη τα ατομικά ή τα μερικά (ομαδικά) οφέλη. Ακόμα, παρασυρμένο από το κυρίαρχο πνεύμα της σκοπιμότητας, μεθοδεύει έντεχνα την κοινωνική του συμπεριφορά, ώστε μιν να κερδίζει το ποθητό αποτέλεσμα, δε, έμμεσα, να ασεβεί σε κάθε παραδοσιακή αρετή. Με άλλα λόγια, η αθηναϊκή κοινωνία του 406 π.Χ. αυτοαναιρείται, λειτουργεί ενάντια στα πρωταρχικά της συστατικά, γίνεται αντι-κοινωνική.

Αν διαγνώσαμε την τάση αυτή την εποχή που οι "Ηλέκτρες" παραστάθηκαν, τώρα, με τις "Βάκχες", βεβαιωνόμαστε. Δεν αναφερόμαστε πια σε τάση αλλά σε επικράτηση. "Για να κατανοηθούν οι ιδέες και τα συμφέροντα που ενέπνευσαν τη μεταπολίτευση του 411 π.Χ., χρειάζεται μία σύντομη αναδρομή στο παρελθόν. Τους Πεισιστρατίδες ανέτρεψαν οι αριστοκράτες, που, όπως ήταν φυσικό, ήταν τα κυριότερα θώματα της τυραννίδος. Το μικτό πολίτευμα που επέβαλε ο Κλεισθένης αποκαλούσαν οι αρχαίοι άλλοτε δημοκρατία, άλλοτε αριστοκρατία και άλλοτε απλώς πολιτεία. Ήταν κυρίως επαναφορά των νόμων του Σόλωνα στηριγμένη όμως σε νέες, απαλλαγμένες από την παράδοση, ορθολογιστικές βάσεις, γιατί αποσκοπούσε στην κατάπαυση των ερίδων που υποκινούσαν τα παλαιά τοπικά και οικογενειακά συμφέροντα. Το ότι το πολίτευμα ήταν λόγω μιν δημοκρατία, στην πράξη όμως αριστοκρατία, φαίνεται από μερικά χαρακτηριστικά στοιχεία, όπως από το ότι οι άρχοντες προέρχονταν αποκλειστικά από τις δύο ανώτερες τάξεις, ότι ο Αρείος Πάγος διατηρούσε όλες του τις δικαστικές και πολιτικές αρμοδιότητες και κυρίως ότι μόνο τα μέλη των αριστοκρατικών γενών διέθεταν τον χρόνο, το χρήμα και την απαιτούμενη παιδεία για να επιδίδωνται στην πολιτική. Κατά την περίοδο αυτή η διάκριση μεταξύ αριστοκρατικών και δημοκρατικών είναι τελείως δευτερεύουσα. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Αριστοτέλης άλλοτε συγκαταλέγει τον θεμιστοκλή και τον Αριστείδη στη δημοκρατική παράταξη, σε αντίθεση με τους τυραννοφίλους, και άλλοτε τους αντιπαραβάλλει, τον ένα ως αρχηγό της δημοκρατικής μερίδος και τον άλλον ως αρχηγό των αριστοκρατικών. Ο διχασμός των πολιτικών ανδρών σε συντηρητικούς και δημοκρατικούς, αν και ήταν όλοι αριστοκράτες στην καταγωγή, προήλθε από την προσπάθεια να εξασφαλίσουν και οι πρώτοι και οι δεύτεροι οπαδούς. Έτσι ήταν φυσικώτερο να περιλάβουν οι δημοκρατικοί στο πρόγραμμά τους την επεκτατική πολιτική και την ενίσχυση του στόλου, γιατί εξυπηρέτούσαν με αυτό τον τρόπο και τα συμφέροντα των κατωτέρων τάξεων, με την εξασφάλιση κληρουχιών, αλλά κυρίως δημοσίων πόρων και επομένως μισθών για τα μέλη των πληρωμάτων του στόλου που επάνδρωναν οι θήτες. Επειδή ο αριστοκρατικός Αρείος Πάγος εμπόδιζε την πραγματοποίηση αυτών των σχεδίων, ο Εφιάλτης, αφού εξώντωσε τα κυριότερα μέλη του με αλληπαλλήλες δίκες, του αφείρεσε τις αρμοδιότητες που είχε ως πολιτείας φυλακή, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο δυνατές και ριζικώτερες μεταβολές του πολιτεύματος. Έτσι π.χ. απέκτησαν και οι ζευγίτες το δικαίωμα να

κληρώνονται για την ανάδειξη των Εννέα αρχόντων. Ο Περικλής, για να συναγωνισθή τη γενναιοδωρία του Κίμωνος, εισηγήθηκε τη μισθοφορά των δικαστών της Ηλιαίας και τη θεωρική αποζημίωση. Κατά τον τρόπο αυτό οι κατώτερες τάξεις, από τότε μάλιστα που ο πόλεμος τις απέκλεισε στο τειχισμένο άστυ, συνήθισαν να συνέρχονται στην Εκκλησία του δήμου και να συμμετέχουν ενεργά στα πολιτικά. Η κατάσταση ήταν ήδη ώριμη για να αναλάβουν την ηγεσία της δημοκρατικής μερίδος όχι για αριστοκράτες, όπως ο Ξάνθιππος, ο Θεμιστοκλής ή ο Περικλής, αλλά νεόπλουτοι ή βάναισοι όπως ο Κλέων ή ο Υπέρβολος. Με την επικράτηση των δημαγωγών στη δημοκρατική παράταξη, η πολιτεία έπαυσε να είναι κτήμα όλων των Αθηναίων και μεταβλήθηκε σε κράτος μιας μερίδος. Οι δημαγωγοί κατασκευασαντούσαν τους αριστοκράτες, για να έχουν την ευκαιρία να δημεύουν τις περιουσίες τους. Επεισαν εύκολα τους λαϊκούς δικαστές να εκδίδουν συχνά καταδικαστικές αποφάσεις, εξηγώντας τους ότι διαφορετικά θα εξέλειπαν οι πόροι των μισθοφορών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να συνασπίζονται οι αριστοκράτες σε μυστικές εταιρείες και συνωμοσίες με σκοπό αμυντικό και επιθετικό (ἐπί δίκαις καί ἀρχαῖς), για να υπερασπίζων τα μέλη τους στους δικαστικούς αγώνες και να προετοιμάζουν την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος ορκιζόμενοι: "καί τῷ δήμῳ κακόνους ἔσομαι καί βουλεύσω ὅ,τι ἄν ἔχω κακόν". Έτσι τα τελευταία αυτά ιδίως χρόνια η Αθήνα δεν ήταν πια μία πόλη, αλλά δύο... "πολεμία ἀλλήλαις, ἡ μὲν πενήτων ἡ δέ πλουσίων". Αυτό εξηγεί την έξαρση των παθῶν που ωδήγησε στη σύμπραξη ανθρώπων τόσο διαφορετικών, όπως ο συντηρητικός θηραμένης, ο τυραννόφιλος Αντιφών και οι δημαγωγοί καιροσκόποι Πείσανδρος και Φρύνιχος".<sup>1</sup>

Μέσα από αυτές τις πραγματικότητες διαμορφώθηκε η Κοινωνική συνείδηση των πολιτών της κλασικής Αθήνας. Αρχικά ο αμυντικός, ένδοξος πόλεμος δημιούργησε τις προϋποθέσεις για το ξεκίνημα της δημοκρατικής και της πολιτιστικής ανέλιξης. Αναφερόμαστε στις μέρες του Αισχύλου, στην αμέσως μετά τα Μηδικά περίοδο. Ως αποτέλεσμα όμως αυτής της νέας κατάστασης ήρθε η επιθυμία για καλύτερη, πιο πλούσια σε υλικά και επικυριαρχία ζωή. Σ' αυτήν τη δεύτερη φάση ο πόλεμος δεν ήταν αναγκαίος μα ωφέλιμος. Η Αθηναϊκή ηγεμονία είχε συμφέρον να επιδείξει την ανωτερότητά της. Αλλά στον αντίποδα των πολεμικών επιτυχιών στάθηκαν οι παραχωρήσεις, πολιτικές ή ιδεολογικές ή άλλες, που έπληξαν τη Συλλογική συνείδηση των Αθηναίων κοινωνιών. Η ίδια η δημοκρατία ως σύστημα και οι πολίτες της "Πόλεως" ως μέτοχοι απλοί ή ως ηγέτες εφθάρησαν. Η κοινωνική συνοχή ελαστικοποιήθηκε. Αν και η Αθήνα, έως τη στιγμή εκείνη δεν είχε ηττηθεί στα πολεμικά πεδία, εν τούτοις, οι απώλειές της ήταν ήδη τρομακτικές, και όχι σε έμφυχα ή υλικά αγαθά, αλλά σ' αυτή τη Συνείδηση των πολιτών της. Όταν, δε, στην προέκταση αυτών των συνθηκών έφτασε η ώρα της κρίσης, τότε δηλαδή που έπρεπε οι Αθηναίοι να υπερασπιστούν τα κοινά συμφέροντα και τις πολιτικές, πολεμικές ή ιδεολογικές τους κατακτήσεις, τότε βρέθηκαν αδύναμοι, φτωχοί. Δεν τους έλειπαν τόσο οι οικονομικοί πόροι ή οι άνδρες, όσο τους έλειπε η πίστη στη συνείδησή τους την Κοινή και στα συμφέροντα, η ικανότητα να επαναφέρουν σε ισχύ τις παραδοσιακές αξίες και τις τακτικές. Ιστορικά, η κατάληξη αυτής της διαδρομής μας είναι γνωστή: συντριβή! Κοινωνιολογικά, μας γίνεται κατανοητή: αποσύνθεση! Πολιτιστικά, και εδώ συμπεριλαμβάνεται η σχέση του θεάτρου με το Κοινό του, μπορούμε να υποθέσουμε: αδιαφορία ή παρακμή! Για τους λίγους μόνο διανοούμενους, όπως ο Ευριπίδης, όσους διεφύλαξαν το πνεύμα και τον λόγο, η πορεία αυτή της "Πόλεως" απετέλεσε αντικείμενο στοχασμού. Πιστεύω, οι "Βάκχες" συγκαλύπτουν ένα φιλοσοφικό πόνημα, το οποίο αντιμετωπίζει το ύψιστο για την εποχή που παραστήθηκαν πρόβλημα: την ίδια τη δημοκρατία, όπως αυτή καταγράφηκε στην Κοινωνική συνείδηση των Αθηναίων πολιτών που την εφύρασαν, την ονόμασαν, τη βίωσανε, την υποστήκανε ή την αχρηστέψανε.

(1) Α. Ράμου-Φασιλάδη / "Οι ιδέες των αλιγαρχικών" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 278.

Μόνο τη γνώμη του Αριστοτέλη θα προσθέσουμε σε όλα αυτά: "όσο για το πολίτευμα των Αθηναίων δεν τους επαινώ που διάλεξαν τέτοιου είδους πολίτευμα, και τούτο για τον εξής λόγο, ότι διαλέγοντάς το θεώρησαν ότι οι κατώτεροι ενεργούν πιο σωστά από τους άξιους. Γι' αυτόν τον λόγο, λοιπόν, δεν τους επαινώ, Αλλά αφού έκαναν την επιλογή τους αυτήν θα ιστορήσω πως προστατεύουν αποτελεσματικά το πολίτευμά τους και πως χειρίζονται καλά τα άλλα ζητήματά τους, πράγμα για το οποίο φαίνονται στους άλλους Έλληνες αξιοκατάκριτοι".<sup>1</sup>

## ΕΙ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ "ΒΑΚΧΩΝ"

Απέναντι σ' αυτόν τον δέκτη ο Ευριπίδης δίδαξε την τραγωδία του "Βάκχες" το 406 π.Χ., και νομίζω, με απόλυτη συμφωνία προς τη Συλλογική του Κοινού του, την Κοινωνική συνείδηση. Παρέστησε για τους θεατές του, όπως αναγνωρίσαμε, έναν θεό-φύση αδίστακτο να συγκρούεται χωρίς έλεος με έναν βασιλιά-υπερασπιστή των πολιτιστικών και πολιτικοκοινωνικών αξιών. Και καλά ο Διόνυσος, θεός ήτανε, είχε κάθε δυνατότητα να χρησιμοποιεί όποια μέσα ή όργανα, ώστε να πετύχει το σκοπό του. Δικαιωμένος ή όχι, ο νομοτελειακός του στόχος καθαγίαζε τις όποιες μεθοδεύσεις επινόησε ο θεϊκός νους. Ο θνητός Πενθέας, όμως; Πόσο βασιλικός απεικονίστηκε αυτός ο θηβαίος βασιλιάς; Βέβαια, το μεγαλύτερο, και θανατηφόρο, λάθος του ήτανε που αρνήθηκε αρχικά και πολέμησε αργότερα την καταξίωση του Διόνυσου. Μοιραία, πραγματικά, απόφαση, υποχρεωτική όμως, με άλλα λόγια Τραγική. Ως εκφραστής του πολιτισμού, και ως εξουσιοδοτημένος υπερασπιστής του, δίκαια πάλεψε παθιασμένα να ανατρέψει ό,τι ο ίδιος αυτός πολιτισμός πίστευε για άρνητή του. Και οι πολίτες του Κράτους-Πόλης των Θηβών (ή της Αθήνας), με εξαίρεση τις Βαρβαρικές Βάκχες, θα έπρεπε να τον συνόδευαν στον αγώνα του ενάντια στην ανατρεπτική εισβολή, τη Διονυσιακή λατρεία. Θα το έκαναν, αν ήταν στα συγκαλά τους. Δεν ήτανε όμως. Ο υπέρτερος αντίπαλος, η φύση ή ο θεός, απόβλισαν με υβριστικό τρόπο τον Πενθέα. Μόνο και παρεξηγημένο τον εγκατέλειψαν στην παράφρονη μανία των (εξαναγκασμένων και ξεγελασμένων) δολοφόνων του. Μήπως, με αυτή και μόνο την πράξη τους η Αγαύη και οι άλλες γυναίκες της θήβας δεν μας πείθουν πως η λατρευτική έκσταση αληθινά ήτανε επικίνδυνη για τον Πολιτισμό και τους φορείς του; Μήπως ακόμα, με τον τελικό τους θρήνο, δεν μας βεβαιώνουν πειστικά πως έπεσαν θύματα της θεϊκής "Υβρεως", της υπέρβασης που η φύση πραγματοποίησε δεσμεύοντας την πνευματική τους λειτουργία, εξαπατώντας τες, αφαιρώντας τους το προνόμιο να διαχειρίζονται ελεύθερα (έστω μέσα από την κοινωνική και την πολιτιστική τους αγωγή) τον νου και τα έργα τους;

Ο θεός αποφάσισε! Τόσο δυνατός και σκληρός όσο και η φύση, χωρίς καν την παραχώρηση μιας δικαιολογίας ή αιτιολογίας, εξυπηρετώντας το προσωπικό του συμφέρον το υπέρ-κοινωνικό, εφήρμοσε το σχέδιό του. Το αποτέλεσμα, έμμεσα ή άμεσα, υπήρξε αντι-κοινωνικό. Σ' αυτήν τη σύγκρουση της φύσης με την Κοινωνία οι πολιτιστικές κατακτήσεις συνετρίβησαν, το άγριο ένστικτο υπερίσχυσε. Εκδικήθηκε τον Πενθέα ο Διόνυσος με όργανο τις γυναίκες του δικού του βασιλείου, και μάλιστα με προεξάρχουσα τη μητέρα του βασιλιά. Ταυτόχρονα όμως εκδικήθηκε ολόκληρη τη θήβα, και το όργανο που χρησιμοποίησε και που πιστά τον εξυπηρέτησε -αν και χωρίς επιλογή- εκδικήθηκε την Κοινωνία. Αποχωρώντας ο άγγελος των κακών ειδήσεων, της βασιλοκτονίας που σε τίποτα δεν θυμίζει την "Ορέστεια", φιλοσοφεί: "η φρονιμάδα κι η θεοσέβεια το καλύτερο απ' όλα είναι· νομίζω ακόμη, πως απ' αυτή σαφέστερο απόκτημα για τους θνητούς δεν είναι, όσοι την έχουν" (στ. 1150/3). Φαντάζομαι, δεν μιλάει για τη φρονιμάδα της Αγαύης, όπως ανάλογα, ούτε στη θεοσέβεια του Πενθέα αναφέρεται. Αλλά μήπως ενήργησε φρόνιμα ο θεός; Στην Εξοδο του δράματος ο

(1) Αριστοτέλης / "Γερα-ολιγαρχικός", I., (1).



ποιητής με το στόμα της Αγαύης τον παγιδεύει να ομολογήσει την άλογη υπεροχή του. Τότε, τι είναι αυτό στο οποίο ο Ευριπίδης έβαλε τον άγγελο να δηλώσει πως πρεσβεύει;

Σε μία κοινωνία, και πια συγκεντρωμένα στην Αθήνα, όπου ο ηγέτης, είτε με το όνομα Αλκιβιάδης —ο φίλος του ποιητή— είτε με τα δέκα ονόματα των ισάριθμων στρατηγών, υφίσταται, δεν δικαιούμαστε να υποπτευόμαστε πως η όποια δυσλειτουργία της εφορεύεται από την ανικανότητα του φυσικού προσώπου. Στο μέτρο που ο κάποιος ηγέτης θα ήτανε ανεπαρκής, η πολιτεία θα είχε την ικανότητα να επιλέξει έναν περισσότερο άξιο για αντικαταστάτη του, προκειμένου να λειτουργήσει σωστά, να υποτάξει την απολίτιστη φύση και να ελέγξει τις αντικοινωνικές ορμές των μελών της. Οι θεσμοί, όμοιοι και τότε, είχαν αποδείξει την αντοχή τους να δεσμεύουν το Άτομο και να το πειθαναγκάζουν να ενεργεί υπέρ του συνόλου. Στο βαθμό που ο θεός Διόνυσος παρουσιάζεται από τον ποιητή ατομιστής μέσα στη φυσική υπεροχή του, χίλιες φορές ο κάθε μεγάλος, δημοκράτης ή μη, ηγέτης της "Πόλεως" στα χρόνια της ένδοξης πολιτικής, πολεμικής και πολιτισμικής ανάτασης, θα νομιμοποιόταν να ενεργήσει το ίδιο ή και περισσότερο ατομικιστικά, επικαλούμενος τις προσωπικές του ικανότητες. Αν αυτό δεν συνέβη τότε, και όσο δεν συνέβη, οφείλεται στη δέσμευση των Ξεχωριστών ατόμων της κοινωνίας (και της τραγωδίας της αισχύλειας) να μην παρουσιάζονται υβριστές, να μην προκαλούν τη Δίκη —θεία ή ανθρώπινη. Και η δέσμευση αυτή, γενετικό στοιχείο της Κλασικής δημοκρατούμενης "πόλεως", εκπορευόταν από την οργάνωση της κοινωνίας και τους υπερασπιστές θεσμούς της. Ήτανε πιστευτή η δυνατότητα και η υποχρέωση του κάθε πολίτη της Αθήνας να προστατεύει το πολίτευμα, ώστε να επεμβαίνει στα κοινά και να αντιμετωπίζει τη ροπή των ηγετών για πραγματοποίηση της "Υβρεως". Ο "Πατέρας" του Freud δε θα παραχωρήσει ποτέ την ηγετική του απόλαυση, αν αφηθεί ζωντανός, δηλαδή ελεύθερος. Φαίνεται ότι οι κοινωνοί της Αττικής "πόλεως" το είχανε διαισθανθεί αυτό, και για τούτο, αποφασισμένοι να αρνηθούνε τον όποιον "Πατέρα", περιόριζαν τις δυνατότητες των ηγετών τους να εκφράσουνε ελεύθερα τη φυσική (ή την κοινωνική) υπεροχή τους. Άλλωστε και ο θεσμός του οστρακισμού αυτήν την αναγκαιότητα και τη σκοπιμότητα δεν εξηγεί, αφού: "δεν ήταν ποινή, αλλά προληπτικό μέτρο που εφαρμόζοταν, έπειτα από λαϊκή ετυμηγορία, εναντίον προσώπων, τα οποία λόγω ιδεών, δεσμών, ισχύος προκαλούσαν την υποψία ότι σχεδίαζαν και ήταν σε θέση να ανατρέψουν το νόμιμο πολίτευμα".<sup>1</sup> Από την ίδια αρχή, πιστεύω, εκπορευότανε και το αντιτυραννικό σύνδρομο των πολιτών, οι οποίοι στην Κοινωνική τους συνείδηση είχαν ταυτίσει την έννοια του τυράννου με αυτήν του φροϋδικού "Πατέρα".

Αναφερθήκαμε προηγούμενα στην απουσία της ηγετικής φυσιογνωμίας στην Αθήνα του 406 π.Χ. Είναι η κατάλληλη στιγμή τώρα να ολοκληρώσουμε την πρότασή μας: ο ηγέτης απουσίαζε τότε, στον βαθμό που το κοινωνικό και το πολιτικό σώμα του αμφισβητούσε αυτήν του την ιδιότητα. Αν οι Αθηναίοι πίστευαν στην αξία του ρόλου του ηγέτη, θα εύρισκαν το ικανό φυσικό πρόσωπο που θα ενσάρκωνε αυτόν τον ρόλο. Μια διαδικασία δοκιμασμένη είναι, πετυχημένη μάλιστα. Αλλά, είτε γιατί οι πολίτες δεν πίστευαν πια στον ηγετικό ρόλο, είτε γιατί οι προτεινόμενοι, σύγχρονοι προς το εκλογικό σώμα ηγέτες, δεν τους παρείχαν την πολυτέλεια μιας αξιοκρατικής επιλογής —αφού, προφανώς και οι ίδιοι δεν πίστευαν στον ρόλο που διεκδικούσαν να παίξουν ή προσποιούντο ότι πίστευαν, καλύπτοντας ξένα συμφέροντα— για έναν από τους λόγους αυτούς, ίσως και για τους δύο ταυτόχρονα, ο ρόλος του ηγέτη εξέπεσε τον καιρό εκείνο (παρασυρμένος από τους πολίτες, αλλά και παρασύροντάς τους).

Είναι ανούσιο, πιστεύω, να στοχαστούμε ποιός πρώτος διεφθάρη, οι πολίτες ή οι ηγέτες τους. Τηρουμένων των αναλογιών και των διαφορών τους, και οι δύο είναι γεννήματα του ίδιου Χώρου-Χρόνου, τελικά της αυτής Κοινωνικής συνείδησης. Όταν η

(1) Ν. Σακελλάρειου / "Η ακμή του αρχαϊκού κόσμου" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 269.



Συνείδηση αυτή εξέπεσε, τότε όλα, θεσμοί και άτομα και ιδεολογία, εφθάρησαν και διεφθάρησαν. Φρονιμάδα και θεοσέβεια υποχώρησαν τότε, τα χρόνια γύρω από το 406 π.Χ., αλώθησαν από τις ατομικιστικές φυσικές –άρα αντικοινωνικές– ορμές των Αθηναίων –κατ' επίφαση μόνο– κοινωνιών της –κατ' ευφημισμό πια– δημοκρατούμενης "Πόλεως".

Τραγικοί και όχι ανίκανοι παρουσιάζονται οι ηγέτες της Αθήνας τα χρόνια εκείνα. Αβοήθητοι από τη δική τους την απιστία στον ηγετικό ρόλο, αστήρικτοι από τα όμοια αντισυλλογικά μέλη της κοινωνίας που υπερασπιζόντουσαν. Σαν άλλος Πενθέας, ο κάθε σύγχρονος με τις "Βάκχες" ηγέτης, χωρίς δυνατότητα ή (και) ελπίδα επιτυχίας αντιπάλευε την Κοινωνική συνείδηση της εποχής –και δική του Συνείδηση– με στόχο να διασφαλίσει τη συνέχιση της ιστορικής πορείας για τη δημοκρατική του "Πόλιν". Μόνο που, όπως υποστηρίζαμε, η Συνείδηση αυτή πια είχε εκπέσει, είχε καταληφθεί από την αντικοινωνική μανία, αυτήν που ο Διόνυσος και οι πιστές του Βάκχες και οι Μαινάδες γυναίκες, συνειδητά ή όχι επέβαλαν στις θήβες. Ο παραλληλισμός του Ευριπίδη γίνεται, νομίζω, σαφής: οι δυνάμεις που αποδεσμεύονται από την υποχώρηση του συλλογικού ιδεώδους, όντας φυσικές–πρωτογενείς και πανίσχυρες, όπως αφήνονται χωρίς (ή με πλημμελή) περιορισμό, αποσυνθέτουν την Κοινωνία, ανατρέπουν την Κοινωνική συνείδηση καταλαμβάνοντας την ηγεμονική θέση, που προτινά αυτή κατείχε.

## Ε2. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Θα ήτανε ασύμφωνη με όσα έως τώρα υποστηρίζαμε η υπόθεση ότι το Κοινό, που κατέκλυζε το θέατρο του Διονύσου προκειμένου να διδαχθεί από τις τετραλογίες του Αισχύλου ταυτιζόταν με αυτό που παρακολουθούσε τους Δραματικούς αγώνες την εποχή που οι "Βάκχες" παραστήθηκαν από τον γιό του, ήδη προ διετίας πεθαμένου, Ευριπίδη. Όπως τα ενδιαφέροντα των πολιτών μάκραιναν από της Συλλογικής συνείδησης την ενδυνάμωση και πολυμερίζονταν σε διάφορα ατομικά ή ομαδικά συμφέροντα –αντίθετα και συγκρουόμενα, φυσικό ήταν, υποθέτουμε, μία μονάχα μερίδα του Δυνητικού κοινού να συμμετείχε πλέον στη λειτουργία του θεάτρου. Και μάλιστα, ένα μικρότερο μέρος της (υποομάδα) να συμμετείχε ουσιαστικά, ανάλογα με τα αριστοτέλεια πρότυπα. Οι υπόλοιποι θεατές συμμετείχαν τυπικά, ήταν παρόντες–απόντες.

Βέβαια ο λυρισμός του "από σκηνής φιλόσοφου" είναι δεδομένος. "Οι ίδιοι οι Αθηναίοι, που τον καταδίκασαν στους δραματικούς αγώνες τραγουδούσαν με αγάπη τα λυρικά κομμάτια των τραγωδιών του".<sup>1</sup> Άλλωστε, με την καταστροφή των Αθηναίων στη Σικελία, πολλοί ήτανε οι αιχμάλωτοι–δούλοι που "απελευθερώθηκαν από τους φιλόφρωνους Σικελιώτες κυρίως των, οι οποίοι είτε συγκινήθηκαν από τη δυστυχία ανθρώπων ελευθέρων που κατόντησαν δούλοι, είτε εκτίμησαν τις υπηρεσίες τους και τη μόρφωσή τους. Ο Πλούταρχος τουλάχιστον αναφέρει ότι πολλοί χρεωτούσαν την ελευθερία τους στον Ευριπίδη, γιατί αρκετοί από εκείνους που σώθηκαν και επέστρεψαν στην Αθήνα, χαιρετούσαν με ευγνωμοσύνη τον Ευριπίδη και άλλοι διηγούνταν, ότι απελευθερώθηκαν επειδή απήγγειλαν όσα από τα ποιήματά του θυμόντουσαν, άλλοι ότι μετά τη μάχη δραπετές βρήκαν τροφή και νερό, επειδή τραγούδησαν τραγούδια του".<sup>2</sup>

Δεδομένος ακόμα είναι ο πλούτος και η εντυπωσιακή παρουσίαση, η τεχνολογική αρτιότητα και η πρωτοποριακή αντιμετώπιση, του σκηνικού χώρου και των εφέ. "Όλα τα έργα του Ευριπίδη μαρτυρούν τη βαθιά ανανέωση που έκανε στο τραγικό είδος. Πλούτισε τη δράση, αύξησε τις συγκινήσεις, απελευθέρωσε τη μουσική, πολλαπλασίασε τα πρόσωπα, κατέβασε τους ήρωες από το βήθρο τους, έπαιξε με μεταστροφές, από τις οποίες πολλές πήλσιάζαν το μελόδραμα. Αλλ' αυτή η ανανέωση είναι η άμεση

(1) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 386.

(2) Χρ. Πελεκίδης / "Η τύχη των Αθηναίων αιχμαλώτων", όπως (1), Γ1, σελ. 263/4.

συνέπεια της έμπνευσής του. Το θέατρό του, διανοητικό και παθητικό συγχρόνως, απλό και δηκτικό, έκανε τους συγχρόνους του να μιλούν αδιάκοπα γι' αυτόν και προκάλούσε τόση κατάπληξη, όση προξένησε στους κόλπους του παραδοσιακού θεάτρου η εμφάνιση εντυπωσιακών και πλούσιων έργων -σαν τα έργα του Cocteau, σε κάποια εποχή, ή του Ιονέσκο".<sup>1</sup>

Αν περιοριστούμε στις "Βάκχες", πιστεύω πως ο εντυπωσιακός τρόπος που ο Ευριπίδης παρέστησε την τραγωδία, η Μορφή δηλαδή του έργου, ερεθίζει την (αισθητική) δεκτικότητα του Κοινού, σε αντίθεση με το Περιεχόμενο, το νόημα του δράματος. Από τη μία πλευρά υπάρχει το θεαματικό μέρος, που οι θεϊκές επεμβάσεις του Διονύσου, πραγματικές ή φανταστικές στα μάτια των θεατών,<sup>2</sup> κοσμούν πλουσιοπάροχα προκαλώντας την προσοχή και το ενδιαφέρον τους. Από την άλλη όμως μεριά δεσπόζει το νοηματικό στοιχείο το οποίο, απλό ή πολύπλοκο, αποκαλύπτει για τους θεατές μία φιλοσοφική θέση μάλλον πρωτοπόρα ή τουλάχιστον αντίθετη, σε κάθε περίπτωση, από την κρατούσα, σύμφωνα με την οποία οι πολίτες θεατές ενεργούσαν και σκέπτονταν, πολιτεύονταν τελικά, στην καθημερινή τους (την κοινωνικοπολιτική) πραγματικότητα. Μάλιστα, όπως αυτήν την πραγματικότητα κρίνει και αναλύει -φιλοσοφεί πάνω της-, η αντίθεση που υπολογίσαμε υπερβαίνει την παράσταση και επεκτείνεται στη Συνείδηση των θεατών, ουσιαστικά, στην Κοινωνική συνείδηση.

Από το Δυνητικό κοινό, όλους τους ελεύθερους κοινωνούς της Αθήνας, όποιοι αδιαφόρησαν για την παράσταση των "Βακχών", και για όποιους λόγους και αν αδιαφόρησαν, δεν συμμετείχαν στη λειτουργία της σχέσης θέατρο - Κοινό. Από το Πραγματικό κοινό τώρα, αυτό που παρακολούθησε την παράσταση, κάποιοι έμειναν στο θεαματικό μόνο στοιχείο της τραγωδίας, πλήρωσαν την ανίσχυρη αίσθησή τους για την Κοινωνική συνείδηση με τον εντυπωσιασμό που η Μορφή, η παράσταση των "Βακχών" ή ακόμα και η συνήθεια, η ασυνείδητη έτοιμη αλλιώς συμμετοχή τους, τους πρόσφερε. Αυτοί αντιπαρήλθαν το έργο με την ανάλογη ελαφρότητα που βίωναν την πραγματικότητα την κοινωνικοπολιτική, όμοια όπως και την Κοινωνική συνείδηση. Υπήρξε όμως κι ένα άλλο κομμάτι του Κοινού -μία υποομάδα, όπως το ονομάσαμε και προηγούμενα- το οποίο πλησίασε την ουσία του δράματος. Φοβάμαι, αυτοί αποτελούσαν τη μειονότητα τόσο του Δυνητικού, όσο και του Πραγματικού κοινού, γιατί μόνο ως τέτοιοι, αφού διδάχθηκαν ουσιαστικά τον λόγο του Ευριπίδη, δεν μπορούσαν να συμβάλουν, ώστε να αναστείλουνε την πτωτική τάση που η Κοινωνική συνείδηση διέγραφε στις Αθηναϊκές μέρες τους, αλλά και για μίαν άλλη εξήγηση: για την ιδιόμορφη προσωπικότητα του ποιητή. "Δεν είναι πολύ εύκολο να βιογραφηθεί ο Ευριπίδης, γιατί πολύ νωρίς το πρόσωπό του συνδέθηκε με άφθονη ανεκδοτολογία, που είχε ως πηγή τη σύγχρονη κωμωδία... Είναι βέβαιο ότι έμεινε μακριά από την πολιτική ζωή. Είχε μια από τις μεγαλύτερες ιδιωτικές βιβλιοθήκες της Αθήνας και ζούσε μάλλον απομονωμένος, με συντροφιά λίγους, και αρκετά ανομοιογενείς, ανθρώπους: ο Αναξαγόρας ήταν δάσκαλός του· ο Πρωταγόρας πρωτοδιάβασε στο σπίτι του το σπουδαιότερο έργο του· ο Σωκράτης πήγαινε στο θέατρο, για να δη μόνο δικά του δράματα· ο Αλκιβιάδης του απέσπασε κάποτε ένα επίγραμμα για μια ολυμπιακή νίκη του".<sup>3</sup> Φαίνεται έτσι, πως η διάσπαση της Κοινωνικής συνείδησης που υποστηρίζουμε είχε ως επακόλουθό της τη διάσπαση της κοινωνίας. Μία δηλαδή μερίδα των Αθηναίων πολιτών εξακολούθησε να υπερασπίζεται με πάθος (όμοιο με τον Πενθέα) τις αναγνωρισμένες κοινωνικές αξίες. Αυτοί συνδέθηκαν άτυπα μεταξύ τους και αποτελέσανε την ηγετική ομάδα των κοινωνιών της "Πόλεως", σε όποιο τομέα και να λειτουργήσε καθένας ως άτομο. Η ομάδα πλαισιώθηκε από τους απλούς πολίτες, οπαδούς και υπέρμαχους μίας άλλης Κοινωνικής συνείδησης, αναλογικά ισάξιας με αυτήν των ενδόξων ημερών του παρελθόντος. Πάντως ήτανε οι λίγοι αυτοί, μειονότητα ήταν αποκομμένη από την όλη

(1) J. De Romilly / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 103.

(2) πρβλ.: H. D. F. Kitto / "Αρχαία ελληνική τραγωδία", σελ. 508/9.

(3) Ν. Χαυρμευζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 386.

κοινωνία, η οποία με τη σειρά της τους χλεύαζε (βλ. Κωμωδία), τους σκότωνε (βλ. Σωκράτης), τους έδιωχνε (βλ. Ευριπίδης). Πραγματικά, ο ποιητής "τα τελευταία χρόνια του τα πέρασε στη Μακεδονία, στην Πέλλα, κοντά στον μακεδόνα βασιλιά Αρχέλαο, όπου και πέθανε. Μετά τον θάνατό του οι Αθηναίοι τον τίμησαν πολύ. Ζήτησαν από τον Αρχέλαο τα οστά του. Αυτός δεν τα έδωσε. Τότε οι Αθηναίοι του έφτιαξαν κενοτάφιο, όπου χαρακτήκε το παρακάτω επίγραμμα, που λέγεται ότι το έγραψε ο Θουκυδίδης: όλη η Ελλάδα είναι μνήμα του Ευριπίδη, αλλά τα οστά του τα κρατάει η μακεδονική γη, γιατί σ' αυτήν έκλεισε τα μάτια του. Πατρίδα του ήταν η Ελλάδα της Ελλάδας, η Αθήνα. Πολλές χαρές χάρισε στις Μούσες. Γι' αυτό και τον παινεύουν πολλοί".<sup>1</sup>

Τελικά, σε όλους αυτούς τους εραστές της ενδυναμωμένης Κοινωνικής συνείδησης η "Πόλις" επεφύλαξε την τύχη που οι θήβες πρόσφεραν στον βασιλιά τους. Και όπως συχνά κάνανε, σύμφωνα οι Αθηναίοι με τις "Βάκχες", έκλαψαν για όλους αυτούς, αργά πάντως, και για τη χαμένη "Πόλιν" τους, όμοια όπως η Αγαθή θρήνησε τον άδικο χαμό του γιού-θύματός της.

Είναι αξιοσημείωτο να παρατηρήσουμε, στα πλαίσια της μελέτης μας, πως από τα δράματα που μελετήσαμε ως τώρα οι "Βάκχες" αποτελούνε το μοναδικό δείγμα όπου ο δημιουργός τους ποιητής παίρνει το μέρος, τελικά, του τραγικού και αδικοχαμένου ηγέτη, του Σεχωριστού ατόμου-ήρωα. Μάλιστα, αυτήν τη θέση του την υποστηρίζει ο Ευριπίδης ενάντια τόσο στη θεία βούληση του Διόνισου, όσο και ενάντια στην ανθρώπινη συμπεριφορά (τη συμμετοχή) των Βαρβαρικών Βακχίδων του Χορού, του λαού δηλαδή, των Αθηναίων πολιτών-Κοινού της παράστασης.

Ίσως να μην μπορούσε, και σίγουρα δεν επιθυμούσε, ο δραματογράφος να χαρίσει τη ζωή στον Πενθέα. Ο Τραγικός ήρωας των "Βακχών" για τον λόγο αυτό επιλέχθηκε από τον Ευριπίδη να πεθάνει, μένοντας πιστός στη Μυθολογική παράδοση. Εκείνο που πιστεύω πως ο ποιητής κατέδειξε ήτανε η ευθύνη του θεού-Ψύσης και του Χορού-Λαού στην επιτέλεση της άνομης, αντικοινωνικής και απολίτιστης πράξης. Ο Ευριπίδης, προκειμένου να δηλώσει με τιμιότητα τη φιλοσοφική-κοινωνιολογική του άποψη, δεν δίστασε να προσβάλλει τους θεατές του, τους σύγχρονους του Αθηναίους πολίτες. Και το έκανε με έναν τέτοιο κώδικα, που αμφιβάλλω αν και κατά πόσο έγινε κατανοητός από τους πολλούς. Φαίνεται όμως πως αυτό ελάχιστα τον ενδιέφερε. Είχε συγχρονισθεί με τις επιταγές των καιρών: μίλησε για μία (όση και όποια) ομάδα, όχι για την κοινωνία όλη -όπως ο Αισχύλος λίγα χρόνια πριν έκανε. Και μόνο έτσι, βέβαια, θα μπορούσε να ενεργήσει, αφού η αισχύλεια κοινωνική ολότητα πια είχε χαθεί και στη θέση της είχαν ήδη προβάλλει οι πολλοστές ομαδικές μερικότητες.

Εύλογο μοιάζει, και το Κοινό της θεατρικής λειτουργίας, όμοια πολυδιασπασμένο, να αντιμετωπίσει ανάλογα τις "Βάκχες".

Την εποχή αυτή, 406 π.Χ., το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα μπορούσε να ασχοληθεί με την Τέχνη και μόνο, αδιάφορο για τις εντυπώσεις που θα επέφερε στον πολύ κόσμο. Του επέτρεπαν οι συνθήκες αυτήν την πολυτέλεια, του το επέτρεπαν και οι επιλογές του Επώνιμου Αρχοντα. Αφού δεν ίσχυε πια η μία Κοινωνική συνείδηση, την οποία ως τα τότε υπηρετούσε, ήταν δυνατόν να χαρεί την ελευθερία να εκφραστεί αδέσμευτα από πολιτικές παρεμβάσεις και να υποστηρίζει την αλήθεια του, υπολογίζοντας ότι η Συλλογική συνείδηση της κάποιας ομάδας θα συντονιζόταν προς τον λόγο και τους κώδικές του και θα αποδεχόταν ό,τι αυτό το θέατρο εξέπεμπε.

(1) Β. Μητσόπουλος / "Ιστορία και ανθολογία της αρχαίας ελληνικής σκέψης", Α., σελ. 255.

## **ΚΩΜΩΔΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ: ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ**

### **Α. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ**

Και στην περίπτωση των "Εκκλησιαζουσών" το χρονολογικό στίγμα της πρώτης παρουσίας μένει αβέβαιο, μεταξύ των χρόνων 393 και 392 π.Χ. Θα ακολουθήσουμε τον Α. Σολομό, ο οποίος υπολογίζει: "το κέφι που ξεχειλίζει μες απ' το έργο δεν είναι ίσως άσχετο και με τα πολιτικά γεγονότα, που, στα 395, ξαναδίνουν στην πατρίδα του κωμωδιογράφου λίγη απ' την παλιά της αυτοπεποίθηση. Οι θηβαίοι κι οι Κορινθιοί, που είχαν αποσκιρτήσει από την πελοποννησιακή συμμαχία, ζητούν τη βοήθεια των Αθηναίων στον αντισπαρτιατικό αγώνα τους. Δίχως να πάψει νάναι μικρή και φτωχιά, η Αθήνα ξαναγίνεται με τον Κορινθιακό πόλεμο αυτεξούσια. Και κάτι άλλο. Στα 393 καταφθάνει το χρυσάφι του Φαρνάβαζου, για να την τονώσει οικονομικά και να τη στολίσει. Γι αυτό είναι και πιο σωστό, όπως λέει ο Ρότζερς, απ' τις δυο πιθανές χρονολογίες που δίνουν οι φιλόλογοι στις Εκκλησιαζούσες, να προτιμήσουμε τη δεύτερη, γιατί είναι η χρονιά που η απαισιοδοξία παίρνει τέλος. Μα και για έναν άλλο λόγο, θα μπορούσαμε να πούμε: γιατί είναι η πιθανή χρονιά που ο Πλάτων ανοίγει την Ακαδημία του".<sup>1</sup>

Ο μεταφραστής-σχολιαστής του κειμένου μας πληροφορεί πως υπέρ της ίδιας χρονολογίας πιθανολογεί και ο Van Daele και προσθέτει συνοψίζοντας, πως η κωμωδία αυτή διδάχθηκε "στα Αθήναια (Φεβρουάριος) του 392 επί άρχοντος Δημοστράτου".<sup>2</sup>

### **Α1. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ**

"Στις κωμωδίες των Εκκλησιαζουσών (392 π.Χ.) και του πλούτου (388 π.Χ.) αισθανόμαστε μια σημαντική αλλαγή, κυρίως στην απουσία στοιχείων που λειτουργούσαν αποτελεσματικά στα προηγούμενα έργα του κωμικού. Ο χορός έχει στην πρώτη κωμωδία μόνο δύο λυρικά κομμάτια, στην αρχή, ενώ στη δεύτερη έχει περιορισθή σε ελάχιστους μόνο διαλογικούς στίχους. Είναι μάλιστα αξιοπρόσεκτο ότι σε ωρισμένα σημεία των έργων, όπου κανονικά θα περιμέναμε ένα στάσιμο ή κάτι παρόμοιο, τώρα βρίσκουμε μια δήλωση που δείχνει ότι ο χορός, που εξακολουθούσε μάλλον να παραμένει στην ορχήστρα, εκτελούσε διάφορα κομμάτια άσχετα από τα δραματικά συμφραζόμενα, αφού το κείμενό τους, αν υπήρχε, δεν μας σώζεται πια. Επιπρόσθετα, έχει εξαφανισθή τελείως η παράβαση και έχει εκφυλισθή ο αγώνας· επίσης, έχουν περιορισθή οι τολμηρότητες και το προσωπικό σκώμμα -ιδιαίτερα το πολιτικό. Και το σημαντικότερο, θέμα της κωμωδίας δεν είναι πια ένα καυτό πρόβλημα του παρόντος, αλλά κάτι πολύ γενικευμένο ή φανταστικό. Αυτή τη σημαντική μετατόπιση την αντιλαμβανόμαστε μόλις συγκρίνουμε την κωμική κατάσταση των Εκκλησιαζουσών με της Λυσιστράτης, που παρουσιάζουν πολλά κοινά σημεία· και στις δύο κωμωδίες οι γυναίκες, απαυδημένες από την πολιτική συμπεριφορά των ανδρών, αποφασίζουν να πάρουν δραστικές πρωτοβουλίες· κάποια συνωμοσία τελεσφορεί και η εφαρμογή του σχεδίου προκαλεί μια σειρά επεισοδίων, που καταλήγουν σε ομαδική συμφιλίωση. Ο,τι

(1) Α. Σολομός / "Ο ζωντανός Αριστοφάνης", σελ. 313.

(2) Ν. Φίλιππας / "Εισαγωγή, μεταφράσεις, σημειώσεις" / "Εκκλησιαζούσες", σελ. 4.

όμως στην παλαιά κωμωδία αποτελούσε πηγή σοβαρού προβληματισμού, έχει γίνει στη νεώτερη ένα ανάλαφρο παιχνίδι ουτοπίας- οι γυναίκες αναλαμβάνουν τη διακυβέρνηση του κράτους και προχωρούν στην εφαρμογή ενός προγράμματος σοσιαλιστικής κοινοκτημοσύνης, που θυμίζει -για πολλούς όχι συμπτωματικά- ιδέες από την Πολιτεία του Πλάτωνος".<sup>1</sup>

*Πραγματικά,* "η αρχαία αττική κωμωδία ακολουθεί τη μοίρα της Αθήνας. Μαζί με την ηγεμονία της δεύτερης, τελειώνει κι η ηγεμονία της πρώτης. Ο Σλέγκελ χαρακτηρίζει το θάνατό της σα βίαιο θάνατο, σ' αντίθεση με το θάνατο της τραγωδίας, που είναι φυσικός. Την πρώτη λαβωματιά τη δέχεται η αρχαία κωμωδία απ' τους Τριάκοντα, που απαγορεύουν την παράβαση και τη μνεία ζωντανών προσώπων -μή όνομαστί κωμωδεῖν τινά ἔτι, λέει ο φετφάς. Αυτό της αφαιρεί το κυριότερο χαρακτηριστικό της. Τέσσερα χρόνια αργότερα ένα ψήφισμα -από πρόταση μάλιστα του Κινησία, που είχε δεινογραφηθεί απ' αυτήν- της αφαιρεί την ίδια της την ψυχή: το χορό. Ο λόγος είναι φανερός. Η φτωχιά Αθήνα δεν έχει πια αρκετούς πλούσιους για να φορτώνονται τα τεράστια έξοδα της χορηγίας. Κι έτσι η κωμωδία μένει -για να θυμηθούμε τη στερνή ηλικία του Σαίξπηρ- δίχως δόντια, δίχως μάτια, δίχως γέψη, δίχως τίποτα. Η τελευταία της αναλαμπή είναι οι Εκκλησιάζουσες".<sup>2</sup>

## ***Β. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ***

*Το 404 π.Χ., στους Αιγός ποταμούς, η Σπάρτη συνέτριψε την αθηναϊκή ναυτική δύναμη δίνοντας υπέρ αυτής τέλος στον Πελοποννησιακό πόλεμο. Η κατάληψη της Αθήνας ήτανε πια μία τυπική διαδικασία. Για τον σκοπό αυτό "ο Λύσανδρος ειδοποίησε τον Άγι, που ήταν στο φρούριο της Δεκέλειας, και τους εφόρους της Σπάρτης ότι θα κατέπλεε στον Πειραιά με 200 πλοία. Έτσι και ο άλλος βασιλεύς της Σπάρτης, ο Πausανίας, έχοντας τον υπόλοιπο στρατό των Λακεδαιμονίων και τους άλλους Πελοποννησίους, εκτός από τους Αργείους, εισέβαλε στην Αττική και, αφού στρατοπέδευσε κοντά στα τείχη της Αθήνας πολιορκούσε την πόλη... Οι Αθηναίοι, όσο είχαν αποθέματα τροφίμων, έμεναν σταθεροί στην απόφασή τους να αμυνθούν. Αλλά όταν άρχισαν να πεθαίνουν οι κάτοικοι από την πείνα, έστειλαν πρέσβεις στη Δεκέλεια, οι οποίοι πρότειναν στον Άγι όρους για τη σύναψη ειρήνης, σύμφωνα με τους οποίους οι Αθηναίοι θα κρατούσαν τα Μακρά τείχη και τον Πειραιά και θα συμμαχούσαν με τους Λακεδαιμονίους. Ο Άγις όμως τους παρέπεμψε στη Σπάρτη. Οι έφοροι απάντησαν με τη σειρά τους στους πρέσβεις των Αθηναίων να επιστρέψουν στην Αθήνα, ώσπου να εκδηλώσουν οι συμπολίτες τους μεγαλύτερη προθυμία για τη σύναψη ειρήνης. Ως βασικό γνώρισμα μιας τέτοιας προθυμίας θεωρούσαν οι έφοροι τη συναίνεση των Αθηναίων να κατεδαφισθούν τα τείχη της πόλεώς τους... Επειτα από όλα αυτά, την άνοιξη του 404 π.Χ., οι Αθηναίοι εξουσιοδότησαν τον θηραμένη να συνάψη συνθήκη ειρήνης με οποιουσδήποτε όρους και τον έστειλαν στη Σπάρτη με άλλους εννέα πρέσβεις. Όταν έφθασαν εκεί οι πρέσβεις, οι Κορίνθιοι, οι Θηβαίοι και άλλοι από τους συμμάχους των Λακεδαιμονίων ζητούσαν εξανδραποδισμό των Αθηναίων. Οι Λακεδαιμόνιοι όμως, θυμίζοντας τις υπηρεσίες που είχαν προσφέρει οι Αθηναίοι κατά τα Μηδικά, αλλά και βλέποντας μακρύτερα και χωρίς τόσο μεγάλο πάθος, έθεταν τους εξής όρους: α) να κατεδαφισθούν τα Μακρά τείχη και τα τείχη του Πειραιώς, β) όλος ο στόλος των Αθηναίων, εκτός από λίγα πλοία, να παραδοθή, γ) να φύγουν οι Αθηναίοι φρουροί από όλες τις πόλεις και μαζί με αυτούς και όσοι είχαν το δικαίωμα να έχουν στην κατοχή τους γη σε άλλες πόλεις, δ) όλοι οι Αθηναίοι φυγάδες να*

(1) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 413.

(2) Α. Σολωμός / "Ο ζωντανός Άριστοφάνης", σελ. 311-312.

επανεέλθουν και ε) οι Αθηναίοι να ακολουθούν τους Λακεδαιμονίους κατά ξηρά και κατά θάλασσα σε περίπτωση πολέμου".<sup>1</sup>

## **Β1. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ**

Όπως είναι φυσιολογικό, η τραγική κατάληξη του πολέμου επέδρασε καταλυτικά στη δομή και στη λειτουργία του αθηναϊκού πολιτεύματος, αλλά και στην κοινωνική οργάνωση και τη συμπεριφορά της "Πόλεως", συνάμα και της όλης Αθηναϊκής ηγεμονίας. "Από την αρχαιότητα ως σήμερα σχολιάζεται το γεγονός ότι η Σπάρτη, αφού διεξήγαγε πόλεμο εναντίον των Αθηναίων με σύνθημα την απελευθέρωση των ελληνικών πόλεων που εκείνοι είχαν καταστήσει υποτελείς τους, επεφύλαξε σ' αυτές, ακόμη και σε όσες την άκουσαν και προσχώρησαν στον σπαρτιατικό συνασπισμό, τύχη πιο βαριά, γιατί όχι μόνο πήρε απέναντί τους τη θέση των Αθηναίων, αλλά και τις υπέβαλε σε καθεστώςτα μειοψηφίας που κυβερνούσαν με τη βία και την τρομοκρατία... Μ' όλο που η Αθήνα είχε ηττηθή και παραδοθή άσπλη, ο Λύσανδρος και οι εντόπιοι ολιγαρχικοί χρειάσθηκε να χρησιμοποιήσουν σειρά από ελιγμούς και ακόμη την απειλή της ωμής βίας, για να μπορέσουν να κάμψουν προδευτικά την αντίσταση της πλειοψηφίας των πολιτών στην προώθηση του σχεδίου τους να εγκαταστήσουν στην Αθήνα ένα ολιγαρχικό πολίτευμα. Σε τούτο το σημείο είχαν συμφωνήσει αναμεταξύ τους πριν ακόμη από την παράδοση της πόλεως, αλλά απέκρυψαν τις προθέσεις τους από τον λαό και υπέβαλαν στην Εκκλησία του δήμου ένα κείμενο συνθηκολογήσεως, όπου αναγραφόταν ότι οι Αθηναίοι θα είχαν το πατροπαράδοτο πολίτευμα. Η δημοκρατική πλειοψηφία δέχθηκε αυτό το κείμενο πιστεύοντας ότι δεν θα επερχόταν καμμία πολιτειακή μεταβολή, ενώ οι ολιγαρχικοί και ο Λύσανδρος είχαν στον νου τους να επαναφέρουν την πόλη πολλές γενεές πίσω και αυτό εννοούσαν με τον όρο πάτριος πολιτεία".<sup>2</sup> Με το τέχνασμα αυτό, επομένως, πέτυχαν να μεταβάλλουν-αναιρέσουν το δημοκρατικό πολίτευμα της Αθηναϊκής "πόλεως".

Αμέσως, "οι τριάκοντα, μόλις ανέλαβαν καθήκοντα, απέδωσαν στον Αρειο Πάγο τα δικαιώματα που είχε πριν από τις μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτου και του Αρχεστράτου, κατήργησαν τα δικαστήρια των ενόρκων πολιτών, παραχώρησαν στη Βουλή των πεντακοσίων αρμοδιότητες ποινικού δικαστηρίου. Συγχρόνως κατήρτισαν έναν κατάλογο 1000 εμπιστων προσώπων, τα οποία διώρισαν άρχοντες, μέλη της Βουλής και 300 έμμισθους μαστιγοφόρους. Εχοντας σκοπό να παρατείνουν την εξουσία τους απεριόριστα, ανέβαλαν τη σύνταξη νέου συντάγματος, μ' όλο που τούτο ήταν ο πρωταρχικός σκοπός της αποστολής τους. Μία από τις πρώτες πράξεις της διοικήσεώς τους ήταν η δικαστική δολοφονία των δημοκρατικών αρχηγών. Συγκεκριμένα τους εισήγαγαν σε δική ενώπιον της Βουλής των πεντακοσίων και υποχρέωσαν τα μέλη της να ψηφίσουν θάνατο· ακόμη, για να μην τολμήση κανείς από τους βουλευτάς να παραβή την εντολή τους, τους διέταξαν να καταθέσουν τις ψήφους τους φανερά, σε ένα τραπέζι τις θανατικές και σε ένα δεύτερο τις άλλες, ενώ οι ίδιοι οι Τριάκοντα κάθονταν πίσω από αυτά. Αν και κατέλαβαν την εξουσία με συνδυασμό βίας και πανουργίας και δεν επιδόθηκαν στα καθήκοντα που δήλωσαν ότι αναλαμβάνουν, διακήρυξαν ότι θα εκκαθαρίσουν την Αθήνα από τους διεφθαρμένους και θα καλλιεργήσουν την αρετή και τη δικαιοσύνη. Για ένα διάστημα καταδίωξαν δικαστικά άτομα που τον καιρό της δημοκρατίας είχαν επιδοθή σε εκβιασμούς εύπορων πολιτών και ενήργησαν ώστε να τιμωρηθούν με βαρύτερες ποινές, ακόμη και θανατικές. Αλλά πολύ γρήγορα εξάντλησαν τα δημαγωγικά μέσα που διέθεταν, χωρίς να κατορθώσουν εν τω μεταξύ να διευρύνουν τη βάση του καθεστώτος τους".<sup>2</sup>

(1) Α. Ράμου-Ραφιάδη / "Η Αθήνη του πολέμου" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 303-307.

(2) Μ. Σακελλάρη / "Η παρακμή των ηγεμονίδων πόλεων", όπως (1), σελ. 314-461.

Ετσι, τα κοινωνικοπολιτικά πράγματα της "Πόλεως", χάνοντας λίγο-λίγο κάθε επίφαση δημοκρατικότητας, έγιναν επικίνδυνα για τους Αθηναίους. Μέσα από την αυταρχική διαχείριση των Τριάκοντα και κάτω από τις ακρότητες που διήλθε αυτή, οι πολίτες —επομένως η Συλλογική συνείδησή τους— είχαν τρομοκρατηθεί. Φυσικά, δεν ξεκίνησαν τόσο απροκάλυπτα τη διακυβέρνησή τους οι Τριάκοντα. Προχωρώντας όμως ο καιρός, όπως η πολιτική τους αντιτίθετο στις Παραδοσιακές αρχές της "Πόλεως" και στην πολιτών τη (δημοκρατικά εκπαιδευμένη) Συλλογική συνείδηση, και καθώς οι ατομικές του καθενός επιδιώξεις (συμφέροντα ή ενδιαφέροντα, Ατομική συνείδηση τελικά) διέσπασαν τη συνοχή τους, οι κυβερνώντες γίνονταν όλο και περισσότερο βίαιοι.

Για τους λόγους αυτούς, "σε αντιστάθμισμα ενέτειναν τις πράξεις βίας και τρομοκρατίας εναντίον αντιφρονούντων. Ο Θηραμένης και ο Κριτίας διαφώνησαν με το πλάτος του σώματος που θα απολάμβανε πολιτικά δικαιώματα... Όσοι αποκλείονταν από τον κατάλογο των πολιτών ή διαγράφονταν από αυτόν υστερώτερα όχι μόνο δεν θα είχαν κανένα πολιτικό δικαίωμα, αλλά και θα ήταν δυνατό να καταδικασθούν, ακόμη και σε θάνατο, από τους Τριάκοντα και όχι από κανονικά δικαστήρια, με όλο που κι αυτά δέχονταν εντολές από τους τυράννους... Οι Αθηναίοι που είχαν επιδείξει κατά το παρελθόν αντιδημοκρατική στάση και δράση εξετάσθηκαν και ζυγίσθηκαν προσεκτικά και από αυτούς γράφηκαν στον κατάλογο των 3000 πολιτών όσοι παρουσίαζαν τα μεγαλύτερα εχέγγυα πίστωσης στο νέο καθεστώς. Όλοι οι άλλοι, μεταξύ των οποίων πολλοί μετριοπαθείς συντηρητικοί, στερήθηκαν από κάθε δικαίωμα και προστασία και υποχρεώθηκαν να παραδώσουν τα όπλα τους. Συγχρόνως εξαπολύθηκε κύμα διώξεων... Πλούσιοι και φτωχοί, δημοκρατικοί, ουδέτεροι, μετριοπαθείς ολιγαρχικοί, Αθηναίοι ή μέτοικοι, συλλαμβάνονταν οποιαδήποτε ώρα της ημέρας ή της νύκτας, στην Αγορά ή στα σπίτια τους, ενώ γευμάτιζαν ή κοιμούνταν, και θανατώνονταν χωρίς δίκη. Τα κίνητρα αυτών των προγραφών ήταν πολλά. Καταδιώκονταν όχι μόνο οι γνωστοί αντιπολιτευόμενοι... Για ωρισμένες καταδικές πλούσιων πολιτών και μετοίκων αναφέρεται ρητά ότι είχαν σκοπό τη δήμευση των περιουσιών τους. Οι τύραννοι αντιμετώπιζαν πολλά έξοδα: καταβολή φόρου στη Σπάρτη, συντήρηση της πελοποννησιακής φρουράς και σώματος μισθοφόρων, αμοιβές των εγχώριων μαστιγοφόρων, πρακτόρων και καταδοτών. Από την άλλη μεριά οι πόροι της πόλεως από κανονικές πηγές είχαν ελαττωθεί σε πολύ μεγάλη κλίμακα, γιατί η αθηναϊκή οικονομία είχε υποστεί βαρύτατο κλονισμό από τον μακροχρόνιο πόλεμο, από τη συντριπτική ήττα και τέλος από το καταπιεστικό καθεστώς: οι φόροι από τον αγροτικό τομέα απέδιδαν ελάχιστα, τα τέλη από εξαγωγές και εισαγωγές είχαν μηδενισθεί, έσοδα από τη φορολογία των συμμάχων και από άλλες πηγές της χαμένης αρχής δεν υπήρχαν πια. Τέλος μαρτυρείται ότι πολλοί διωγμοί είχαν προσωπικά κίνητρα: παλαιές έχθρες, αντεκδικήσεις, σφετερισμό περιουσιών".<sup>1</sup>

Ένα χαρακτηριστικό γεγονός, το οποίο θα αναφέρουμε αμέσως, μας αποκαλύπτει ότι οι ακολουθούμενες πρακτικές όχι μονάχα υπήρξαν αντιδημοκρατικές, όχι μονάχα λειτούργησαν ώστε να καθυποτάξουν τους (φοβισμένους) πολίτες, αλλά εναντιώθηκαν και σε κάθε Παραδοσιακή αξία της "Πόλεως", συγκρούσθηκαν με το Θείο-Ιερό θέσπιμα, αυτό που πάνω του στηρίχθηκε η Συλλογική συνείδηση των Αθηναίων κοινωνιών, και το οποίο απετέλεσε το κύτταρο για τη γένεση της "Πόλεως".

Τότε λοιπόν, "ο Κριτίας και οι φίλοι του, εξωργισμένοι από την αδιάλειπτη αντιπολίτευση του Θηραμένου και φοβισμένοι από την απήχηση που είχε στους υπόλοιπους Αθηναίους, αποφάσισαν να απαλλαγούν από αυτόν... Ο Θηραμένης έτρεξε τότε στον βωμό της Εστίας, για να τεθεί κάτω από την προστασία της Θεάς, και από εκεί απευθύνθηκε στα μέλη της διωρισμένης Βουλής: κατήγγειλε ως παράνομη τη διαγραφή του από τον κατάλογο των προνομιούχων πολιτών· συνέχισε λέγοντας ότι δεν έτρεφε

(1) Ν. Σακελλάρου / "Η παρακμή των ηγεμονίδων πόλεων" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 314-461.

την αυταπάτη ότι δεν θα τον έσυραν δια της βίας από τον βωμό, αλλά τούτο θα είχε τουλάχιστον τη χρησιμότητα να δείξει ότι οι αντίπαλοί του ήταν όχι μόνο αδικώτατοι απέναντι στους ανθρώπους, αλλά και ασεβέστατοι στους θεούς· πρόλαβε ακόμη να προσθέσει ότι με την ίδια ευκολία θα μπορούσε να διαγραφεί το όνομα οποιουδήποτε από τους ίδιους. Πάνω σ' αυτό ώρμησαν εναντίον του οι ένδεκα και οι ένοπλοι άνδρες τους και απέσπασαν τον θηραμένη από τον βωμό, ενώ εκείνος αντιστεκόταν και διαμαρτυρόταν. Οι βουλευτές παρακολούθησαν τα συμβαίνοντα σιωπηλοί, βλέποντας τους νεαρούς ενόπλιους του Κριτία στον χώρο του ακροατηρίου και γνωρίζοντας ότι και άλλοι μισοθαφόμενοι των Τριάκοντα βρίσκονταν έξω από το βουλευτήριο. Ο θηραμένης, πάντα διαμαρτυρόμενος, ωδηγήθηκε μέσα από την Αγορά στο δεσμωτήριο και υποχρεώθηκε να πιη το κώνειο".<sup>1</sup>

*Πραγματικά, τέτοια περιστατικά είτε δεν είχαν ξανα συμβεί είτε, κι αν συνέβησαν στο παρελθόν, δεν φανερώθηκαν ποτέ τόσο απροκάλυπτα.*

*Από την άλλη πλευρά τώρα, ένας δυνητικός αντίπαλος για το καθεστώς θα μπορούσε να ήταν ο Αλκιβιάδης. Οι τύραννοι καλά γνώριζαν τις ικανότητες και την πολιτεία του, και λογικό είναι να τον θυμήθηκαν κατά τη διάρκεια των εκκαθαρωστικών προσπαθειών τους, μια και στόχος αυτών των προσπαθειών ήταν να περιορίσουν τις πιθανότητες οποιας ανταγωνιστικής-αντιπολιτευτικής δραστηριότητας.*

*Άλλωστε, επληροφορούντο ότι "από τον καιρό που συνθηκολόγησε η Αθήνα, ο δαιμόνιος και πάντα ανήσυχος Αλκιβιάδης, μένοντας στη σατραπεία του Φαρναβάζου, επιδίωκε ακρόαση από τον Μ. Βασιλέα, για να τον πείσει να στραφή εναντίον των Λακεδαιμονίων, και υπέρ των Αθηναίων. Τα σχέδιά του έγιναν γνωστά στην Αθήνα με αποτέλεσμα να αναθαρρήσουν οι δημοκρατικοί και να ανησυχήσουν οι άνθρωποι του νέου καθεστώτος. Ο Κριτίας, αν και ήταν παλιός φίλος του Αλκιβιάδου, έγραψε στον Λύσανδρο, ότι όσο εκείνος ζούσε δεν θα ήταν ασφαλείς. Όχι λιγώτερο ανησύχησαν οι σπαρτιατικές αρχές, οι οποίες και διέταξαν τον Λύσανδρο να φροντίσει ώστε να εξοντωθεί ο επικίνδυνος Αθηναίος. Ο Λύσανδρος απευθύνθηκε στον Φαρναβάζο και εκείνος ανέθεσε σε ένα συγγενή του να σκοτώσει τον Αλκιβιάδη (φθινόπωρο 404 π.Χ.).*

*Ο τελικός απολογισμός υπήρξε εξοντωτικός, και οι συνέπειες ανυπολόγιστες. Έτσι, "μετά τη θανάτωση του θηραμένου η τυραννία των Τριάκοντα έγινε ακόμη πιο βαριά και αιματόβρεκτη... Οι πηγές αναφέρουν ότι στο διάστημα της τυραννίας των Τριάκοντα, δηλαδή μέσα σε ένα χρόνο, θανατώθηκαν 1500 ή και περισσότεροι Αθηναίοι και μέτοικοι και εκπατρίστηκαν 5000... (Ωστόσο) στην Αθήνα σημειώθηκαν εξελίξεις που ωδήγησαν στην ανατροπή του φιλοσπαρτιατικού καθεστώτος της ολιγαρχικής μειοψηφίας... (Είτε γιατί) η δημοκρατική διακυβέρνηση της Αθήνας από την καθιέρωση του πολιτεύματος που συνέταξε ο Κλεισθένης και έπειτα, όχι μόνο δεν είχε απογοητεύσει τη μεγάλη πλειοψηφία του λαού, αλλά και διατηρούσε την εύνοιά του ως τη στιγμή που το ελεύθερο πολίτευμα καταλύθηκε κάτω από την πίεση της απειλητικής επεμβάσεως του Λυσάνδρου. (Ενώ) από την άλλη μεριά, η διακυβέρνηση των Τριάκοντα όχι μόνο δεν παρουσίασε κάτι που να δικαιώσει ή να εξυψώσει το νέο καθεστώς, αλλά και απέδειξε χρυσόν το δημοκρατικόν πολίτευμα, όπως ρητά αναγνώρισε αργότερα ο Πλάτων, μ' όλο που ήταν πολέμιος της δημοκρατίας και συγγενής του Κριτία... (Είτε ακόμα γιατί) ο όγκος των φυγάδων ανησύχησε και αυτούς τους Σπαρτιάτες, οι οποίοι απαίτησαν από τις ξένες κυβερνήσεις να παραδώσουν στους Τριάκοντα τους Αθηναίους και τους μεταίκοιους που είχαν καταφύγει από την Αθήνα στα εδάφη τους και να κάμουν το ίδιο με εκείνους που θα κατέφθαναν στο μέλλον· και μάλιστα συνώδευαν το διάβημά τους με την απειλή ότι οι ανυπάκοες πόλεις θα κληθούν να πληρώσουν πρόστιμο πέντε ταλάντων ή θα θεωρηθούν έκσπονδες. Αρκετά μικρά κράτη συμμορφώθηκαν με τις σπαρτιατικές αξιώσεις. Όχι όμως η Ηλις, το Άργος, τα Μέγαρα, η Βοιωτία... (Έτσι) οι περισσότεροι από τους φυγάδες συγκεντρώνονταν στη Θήβα, στα*

(1) Μ. Σακελλάρη / "Η παρακμή των ηγεμονικών πόλεων" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 314-461.



Μέγαρα, στην Κόρινθο, στο Άργος, όχι μόνο γιατί σ' αυτές τις πόλεις έβρισκαν ασφαλές άσυλο και θετική υποστήριξη στην προσπάθεια συγκροτήσεως μαχητικών ομάδων, αλλά και γιατί από εκεί ήταν δυνατή η ανάληψη επιχειρήσεων μέσα στο έδαφος της Αττικής... Στη θήβα είχε καταφύγει κι ο θρασύβουλος ο Στεριεύς, που μαζί με το συστρατηγό του θράσυλο αποκατέστησε το 411 π.Χ. την αθηναϊκή δημοκρατία έπειτα από το σύντομο ολιγαρχικό διάλειμμα. Ο ίδιος ανέλαβε και πάλι την ηγεσία της δημοκρατικής αντιδράσεως εναντίον της πολύ χειρότερης ολιγαρχίας του Κριτία... Η ήττα (στο *οχυρό της Μουνιχίας*) συγκλόνισε το καθεστώς σε όλες τις βαθμίδες του. Την επομένη ημέρα, οι τύραννοι συνεδρίασαν ταπεινοί και έρημοι, μέσα στις στρατιωτικές μονάδες άρχισαν να ακούγονται επικρίσεις εναντίον τους. Μόνο εκείνοι από τους 3000 που είχαν μετάσχει σε φόνους και σε άλλες βίαιες πράξεις είχαν λόγους να φοβούνται από ενδεχόμενη ανατροπή του καθεστώτος και υποστήριζαν τη συνέχιση του πολέμου μέχρις εσχάτων... Οι νέοι άρχοντες της Αθήνας δεν είχαν σκοπό να παραδώσουν την πόλη στους δημοκρατικούς ούτε να έλθουν σε συμβιβασμό με αυτούς. Ήταν ολιγαρχικοί και ήθελαν ένα ολιγαρχικό πολίτευμα, όχι τόσο στενό όσο εκείνο που πραγματοποίησαν οι Τριάκοντα, αλλά πολύ ευρύτερο, ίσως παραπλήσιο με εκείνο που εισήγαγε ο θηραμένης το 411 π.Χ. και υποστήριξε κατά το 404 π.Χ. εναντίον των θέσεων του Κριτία... (Τελικά, με την επέμβαση του Σπαρτιάτη Παισανία) τα δύο μέρη συμφώνησαν να διαλλαγούν με τους ακόλουθους όρους. Η Ελευσίνα θα αποτελούσε χωριστό κράτος, όπου θα συγκεντρώνονταν όσοι ολιγαρχικοί θα ήθελαν να μη μείνουν στην αθηναϊκή επικράτεια... Οι πολίτες των δύο κρατών δεν θα περνούσαν τα κοινά σύνορα παρά όταν συμμετείχαν σε τελετές συνδεόμενες με τα Ελευσίνια Μυστήρια. Το αθηναϊκό κράτος θα ήταν συνιδιοκτήτης του ιερού της Δήμητρας στην Ελευσίνα. Άλλοι όροι αφωρούσαν τρίτους και μάλιστα τη Σπάρτη: καθένα από τα δύο κράτη, της Αθήνας και της Ελευσίνας, θα κατέβαλλε συμμαχικό φόρο στη Σπάρτη... Αφού επικυρώθηκαν αυτές οι συμφωνίες με ανταλλαγή όρκων μεταξύ των γιληπεζούσιων των δύο μερών, ο Παισανίας κήρυξε τη λήξη της εκστρατείας, οι δημοκρατικοί του Πειραιώς ανέβηκαν στην Αθήνα και θυσίασαν στην πολιούχο θεά (Σεπτέμβριος του 403 π.Χ.). Η δημοκρατία αποκαταστάθηκε, όχι όμως το ίδιο πολίτευμα με εκείνο που είχε καταλυθεί ένα χρόνο νωρίτερα. Πραγματικά επικεφαλής του κράτους τοποθετήθηκαν είκοσι άνδρες, που δεν προβλέπονταν από το παλαιό δημοκρατικό σύνταγμα, με εντολή να κυβερνήσουν ώσπου να τεθούν νέοι νόμοι... (Στο μεταξύ αρχίζει η αντιΣπαρτιατική κίνηση στην Ελλάδα) οι Βοιωτοί και οι Κόρινθοι άρχισαν να ανησυχούν ό-τι με την πρώτη ευκαιρία οι Σπαρτιάτες θα στρέφονταν εναντίον τους. Οι Αθηναίοι βρίσκονταν κάτω από την επίδραση παραγόντων άλλης φύσης. Χιλιάδες παλαιών κληρούχων είχαν συγκεντρωθεί στην Αττική, όπου δεν διέθεταν πόρους. Από την άλλη μεριά δεν υπήρχε πια ο στόλος, που απασχολούσε χιλιάδες κωπηλατών, και είχαν σταματήσει τα δημόσια έργα, που επίσης προσέφεραν εργασίες σε πολύ μεγάλη κλίμακα. Τα γεωργικά εισοδήματα είχαν περιορισθεί εξ αιτίας των καταστροφών της υπαίθρου κατά τα έτη του πολέμου. Η βιοτεχνία και το εμπόριο είχαν χάσει μέρος από την εσωτερική αγορά και το σύνολο από τις αγορές του εξωτερικού. Τα δημόσια έσοδα είχαν μειωθεί: είχαν λείψει όλοι οι πόροι συμμαχικής προελεύσεως και τα κέρδη από τα μεταλλεία του Λαυρίου, και είχε πέσει η απόδοση των φόρων και των τελών μαζί με την κάμψη της ιδιωτικής οικονομίας. Αντίστροφα το κράτος επιβαρυνόταν με την καταβολή φόρου στους Σπαρτιάτες και με την επιστροφή των δανείων που πήραν οι Τριάκοντα και εκείνοι που επαναστάτησαν εναντίον τους. Η δημόσια απορία έφθανε καμιά φορά σε σημείο που η Βουλή δεχόταν καταγγελίες χωρίς να εξετάζει με την απαιτούμενη προσοχή τη βασιμότητά τους, αποβλέποντας στη δήμευση της περιουσίας των κατηγορουμένων για ταμειακούς σκοπούς. Οι πολίτες που υπέφεραν όχι μόνο συναισθηματικά αλλά και υλικά από την ήττα και τις συνέπειές της νοσταλγούσαν τα

(1) Κ. Σακελλάρη / "Η παρακμή των ηγεμονίδων πόλεων" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 314-461.

περασμένα σε μεγαλύτερο βαθμό και έδειχναν προθυμία να πολεμήσουν εναντίον των Σπαρτιατών προκειμένου να βελτιώσουν τη θέση τους. Αντίθετα σ' αυτή την επιδίωξη ήταν οι περισσότεροι από τους Αθηναίους που διέθεταν μεγάλες κτηματικές περιουσίες: δεν ήθελαν με κανένα τρόπο να εξασθενήσει η Σπάρτη, που την έβλεπαν ως προστάτη τους εναντίον κάθε κινδύνου προερχόμενου από τον δήμο· δεν είχαν τίποτε να κερδίσουν από την αναγέννηση της αθηναϊκής αρχής· απέκρουαν την ιδέα πολέμου με τη Σπάρτη, επειδή αυτοί θα πλήρωναν τα σχετικά έξοδα και ενδεχόμενα θα ζημιώναν από εχθρικές επιδρομές στην ύπαιθρο της Αττικής, όπου βρίσκονταν τα κτήματά τους. Ενδιάμεση θέση έπαιρναν λίγοι από τους πολύ πλούσιους γαιοκτήμονες, πολλοί από τους κατόχους μέσων κτηματικών περιουσιών, καθώς και οι ιδιοκτήτες εργαστηρίων, έμποροι, άλλοι επιχειρηματίες: δεν απέκρουαν την αποκατάσταση της αθηναϊκής ηγεμονίας, αλλά ήθελαν να πραγματοποιηθεί χωρίς μεγάλους κινδύνους, δηλαδή όταν θα παρουσιάζονταν ευνοϊκές ευκαιρίες. Όσον αφορά την εσωτερική πολιτική, οι διαφορές ανάμεσα σε δημοκρατικούς, μετριοπαθείς ολιγαρχικούς και άκρους ολιγαρχικούς είχαν γίνει ανεπαίσθητες. Οι πρώτοι ήταν ικανοποιημένοι, γιατί είχε αποκατασταθεί η δημοκρατία και γιατί ηλειοψηφούσαν, γεγονός που τους επέτρεπε να ελέγχουν την κρατική μηχανή σε όλα τα επίπεδά της και να επιτυγχάνουν την υπερψήφισή των νομοσχεδίων τους και των απόψεών τους. Στο διάστημα από το 400 ως το 394 π.Χ. αποκαταστάθηκε η καταβολή των θεωρικών και ψηφίσθηκε η καθιέρωση μισθού ύψους ενός οβολού για τη συμμετοχή στις συνεδριάσεις της Εκκλησίας του δήμου. Οι Αθηναίοι πληροφορήθηκαν ότι ο Κόνων ανέλαβε ανώτατη θέση στην ηγεσία του περσικού στόλου, ίσως πριν ακόμη αποπλεύσει από την Κύπρο με τα πρώτα πλοία. Η είδηση προκάλεσε ισχυρές συναισθηματικές αντιδράσεις, αναπτέρωσε ελπίδες ανορθώσεως και έδωσε ώθηση σε τολμηρές αποφάσεις. Μας αναφέρεται ρητά ότι άρχισαν αποστολές όπλων και πληρωμάτων στον Κόνωνα και ακόμη ότι ξεκίνησε μια τριμελής πρεσβεία, για να συναντήσει τον ίδιο τον Αρταξέρξη... Η προσέγγιση του περσικού στόλου με επικεφαλής τον Φαρνάβαζο και τον Κόνωνα στις Κυκλάδες την άνοιξη του 393 π.Χ. προκάλεσε την ανατροπή των λακωνοφίλων ολιγαρχικών και την επαναφορά δημοκρατικών σε όλα τα νησιά εκτός από τη Μήλο... Ο Αθηναίος (Κόνων) από τον καιρό που ανέλαβε υπηρεσία στο περσικό ναυτικό, σχεδίαζε να χρησιμοποιήσει αυτή τη θέση, για να ανορθώσει την αθηναϊκή δύναμη. Είπε λοιπόν στον Φαρνάβαζο ότι, αν του παρέδιδε τον στόλο, θα τον συντηρούσε με φόρους που θα επέβαλλε στους νησιώτες και θα πήγαινε στην πατρίδα του, για να βοηθήσει στην ανοικοδόμηση των Μακρών τειχών και του τείχους του Πειραιώς, καταφέροντας ένα ακόμη πλήγμα εναντίον των Λακεδαιμονίων, βαρύτερο από κάθε άλλο. Ο Φαρνάβαζος ενέκρινε με προθυμία το σχέδιο αυτό και έδωσε στον Κόνωνα χρήματα για τον ανατειχισμό των Αθηνών. Αυτό το σχέδιο είχε αρχίσει ένα έτος νωρίτερα, ως λογική συνέπεια της συμμαχίας των Αθηναίων με τους Βοιωτούς και τους Κορίνθιους και της εμπολέμου καταστάσεως μεταξύ των ίδιων και των Σπαρτιατών... Μέλη της Β' Αθηναϊκής συμμαχίας παραμένουν οι πόλεις της Εύβοιας, των Κυκλάδων, των Β. Σποράδων, της Λέσβου, της Χερσονήσου, των Θρακικών παραλίων, καθώς και η Θάσος, η Τένεδος, η Προκόννησος. Λίγο αργότερα θα αποσχισθούν η Μυτιλήνη, η Ερεσος και η Μύθημα και θα περιέλθουν σε τυράννους".<sup>1</sup>

*Παρακολουθώντας τη μακρά, είναι αλήθεια, παράθεση, είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε το μέγεθος της παρακμής της Αθήνας. Δεν ήταν μόνο οι πολεμικές ατυχίες και οι οικονομικές απώλειες. Δεν ήταν η αυταρχική διακυβέρνηση από τους Τριάκοντα και οι διώξεις των δημοκρατικών πολιτών.*

*Ο υπολογισμός της έκπτωσης πρέπει να γίνει με μέτρο το επίπεδο όπου είχε ανέλθει η Αθηναϊκή "πόλις".*

*Στην πρώτη φάση η προσπάθεια επικεντρωνόταν στη γεφύρωση της Παράδοσης με τις σύγχρονες συνθήκες, ώστε να αναδειχθεί η "Πόλις". Στην επερχόμενη φάση η*

(1) Μ. Ισκαλλάριου / "Η παρακμή των ηγεμονίδων πόλεων" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ1., σελ. 314-461.

αντινομία της ατομικής υπεροχής-επιβολής πάνω στο κοινό ενδιαφέρον ή το συμφέρον και συνεπώς πάνω στους συν-κοινωνούς, δημιούργησε την αρχική φθορά. Τώρα πλέον, στην τελική φάση, μετά την ήττα, η "Πόλις" πληρώνει τις συνέπειες αυτής της ιστορικής της διαδρομής.

Πέρα από τις αναγνωρίσιμες επιπτώσεις, τις οποίες ήδη παραθέσαμε, η σπουδαιότερη ίσως είναι πως η Συλλογική συνείδηση των πολιτών, η πίστη στην "Πόλιν" - με την έννοια του Χώρου που περικλείει το σύνολο των αξιών και των δυνατοτήτων των πολιτών- αναιρέθηκε. Η Παράδοση έμεινε μακρινή-ξεχασμένη, η πολιτική και η πολιτιστική ανάπτυξη αποδείχθηκαν ανεπαρκείς, το ατομικό ενδιαφέρον-συμφέρον, τελικά η Ατομική συνείδηση, υπερέβαλε το κοινό όφελος, χάριν του οποίου οργανώθηκε και λειτούργησε η Δημοκρατική "πόλις". Έτσι και την αναιρέσε. Γιατί η μορφή που τις στιγμές αυτές, κάτω από τα συγκεκριμένα γεγονότα, έτεινε να λάβει η Συλλογική συνείδηση παρουσιάζοταν διαλυμένη, ανεπαρκής, ανίκανη να συνθέσει τις πολλαπλές Ατομικές (και μάλιστα αντιτιθέμενες) συνειδήσεις στο όλον της "Πόλεως".

### Γ. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Μοιάζει άτοπο πραγματικά να μιλάμε για πολιτιστική δράση στην Αθηναϊκή "πόλιν" την εποχή αυτή, κάτω από τις συνθήκες που μόλις περιγράψαμε. Η σύμπτωση του Χώρου και του Χρόνου, οι ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές καταστάσεις, δηλαδή η διαμορφούμενη Συλλογική συνείδηση των Αθηναίων πολιτών, στέκονταν αρνητικοί παράγοντες για κάθε πνευματική δημιουργία. Αντίθετα, μία υποχώρηση σε προηγούμενα μοντέλα και αξίες παρουσιάζεται. Πάντως, η επανάληψη των φαινομένων που παρατηρείται, δεν συγκρίνεται ουσιαστικά με την πρωτότυπη (και επαναλαμβανόμενη) χωροχρονική σύμπτωση. Τότε, παλιά, τα φαινόμενα αυτά εμπειριείχαν ένα προοδευτικό πνεύμα, αυτό που θα τα οδηγούσε -και τα οδήγησε- στην εξέλιξη. Τώρα όμως, όπως η "Πόλις" ακολουθούσε τον δρόμο της αποτυχίας, όπως υποχωρούσε αναγκαστικά, δεν υπήρχαν δυνατότητες για προοδευτικές ανακατατάξεις και για ελπίδες αναστροφής. Πλέον, η παρακμή δέσποζε, η Συλλογική συνείδηση είχε ανατραπεί.

Ακόμα και στον χώρο της αριστοφάνειας κωμωδίας, οι σύγχρονες δημιουργίες απέχουν από το προηγούμενο καλλιτεχνικό -και κοινωνικό- αποτέλεσμα του ποιητή. Βέβαια, και στα έργα αυτά πηγή έμπνευσης εξακολουθεί να αποτελεί η πραγματικότητα. Μία μαρτυρία, που μας παρέχει ο Γ. Κορδάτος, φανερώνει αυτήν τη σύνδεση, τουλάχιστον σε ό,τι αναφέρεται στις "Εκκλησιάζουσες": "στην περίοδο αυτή, στις Αθήνας αρχίζουν να γίνονται συζητήσεις και για την κατάργηση του θεσμού της ατομικής ιδιοκτησίας και παράλληλα ριχνόνταν, από άλλους μεν το σύνθημα "πρέπει να ξαναγυρίσουμε στις παλιές οργανωτικές μορφές της κοινωνίας" και από άλλους "πρέπει να γίνουν κοινά για όλους τα αγαθά". Όσο μάλιστα περνούσαν τα χρόνια και η κατάσταση χειροτέρευε, τόσο πιο πολύ συζητιούνταν οι ιδέες αυτές, γιατί βρίσκαν απήχηση μέσα στα πλατειά λαϊκά στρώματα. Θες από την γραφή παράδοση (βλ. Ησιόδου, Έργα και ημέραι, 109 και πέρα), που δίδασκε πως οι άνθρωποι στα περασμένα ζούσαν ευτυχισμένοι μέσα στην οργάνωση του γένους, γιατί δούλευαν όλοι σε παραγωγικές εργασίες και κανένας δεν πεινούσε, θες από τις διδασκαλίες των ποιητών και φιλοσόφων (όπως ο Εμπεδοκλής), που κι αυτές ήταν ο αντίλαλος των παραδόσεων του μακρινού παρελθόντος, άρχισαν επίμονες συζητήσεις, αν μπορεί να καλυτερέψει η κατάσταση. Μια όμως που δεν έβλεπαν καμιά βελτίωση (κι αυτό γιατί ο θεσμός της δουλείας σταμάτησε κάθε πρόοδο της τεχνικής και εμπόδισε την ανάπτυξη νέων παραγωγικών δυνάμεων), νοσταλγούσαν τα περασμένα χρόνια, γιατί δεν μπορούσαν να φανταστούν πως ήταν δυνατό να καλυτερέψουν οι βιοτικοί τους όροι, αν άλλαζε το σύστημα της παραγωγής. Για την παμπηφία του λαού, η δουλειά ήτανε κάτι φυσικό- άρα δεν έρχονταν στο μυαλό κανενός πως, αν καταργηθεί η δουλειά, με ένα νέο τρόπο παραγωγής μπορούσε ν' αλλάξει η κατάσταση στο καλύτερο. Από την αδυναμία τους

λοιπόν να φανταστούν ένα νέο σύστημα παραγωγής, υφισταλγούσαν τις παλαιές οργανωτικές μορφές της κοινωνίας, όπου όλοι οι παραγωγοί ευτυχούσαν".<sup>1</sup>

## Γ1. ΟΙ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥΣ

Ήδη, στο προηγούμενο κεφάλαιο, μιλήσαμε για τους σοφιστές, οι οποίοι γνώρισαν τη μέγιστη ακμή τους στην περίοδο που προηγήθηκε της αθηναϊκής (τελικής) ήττας στους Αιγός ποταμούς.

Γεννήματα του καιρού και αυτοί, εκφραστές της υπάρχουσας Συλλογικής συνείδησης, συντέλεσαν στην κάμψη των Παραδοσιακών αξιών, στην αμφισβήτησή τους —που όμως, έτσι κι αλλιώς, είχε επιβληθεί από τις χωροχρονικές συντεταγμένες. Πάντως, η Συλλογική συνείδηση της "Πόλεως", τον καιρό εκείνο παρουσιάζοτανε διχασμένη. Έτσι, αν οι σοφιστές εξέφραζαν ένα της σκέλος —αυτό της αναθεώρησης των αξιών—, στον αντίποδά τους, εκφραστής ενός άλλου σκέλους στεκόταν ο Σωκράτης.

"Ένα χάσμα χωρίζει τον Σωκράτη από τους σοφιστές. Ο Σωκράτης ζήτησε τη μία και καθολική έννοια, τη μία και καθολική αλήθεια, ενώ οι σοφισταί υποστήριζαν τις πολλές γνώμες για το ίδιο πράγμα. Επίσης και στον τρόπο της ζωής, υπάρχει ριζική αντίθεση μεταξύ σοφιστών και Σωκράτους. Οι σοφισταί ήταν έμποροι γνώσεων, ενώ ο Σωκράτης υπήρξε ένας άμισθος δάσκαλος και ερευνητής της αλήθειας. Το μόνο κοινό μεταξύ των σοφιστών και του Σωκράτους ήταν ότι και αυτός και εκείνοι διαπίστωσαν ότι η παραδεδομένη μόρφωση και παιδεία δεν ήταν αρκετή για την εποχή τους... Η σημασία του Σωκράτους ως φιλοσόφου έγκειται κυρίως στην ηθική σφαίρα της ζωής. Κατά την αναζήτηση όμως του ηθικού αγαθού, της αρετής, και της δικαιοσύνης, βρέθηκε μπροστά στο λογικό πρόβλημα, δηλαδή στο πρόβλημα της λογικής μεθόδου, που είναι αναγκαία για να αναζητήσει κανείς το ηθικό αγαθό. Έτσι Ηθική και Λογική είναι ενωμένα μέσα στη σωκρατική προσωπικότητα... Η συνείδηση της αποστολής αυτής βόθαινε μέσα του, όσο έβλεπε την ηθική τάξη της αθηναϊκής πολιτείας να κλονίζεται, παρά την εξωτερική λάμψη που παρουσίαζε κατά την εποχή του Περικλέους. Στην "Απολογία" μάλιστα ο Πλάτων παρουσιάζει τον Σωκράτη να έχει την πεποίθηση ότι η αποστολή του αυτή είναι εντολή που του δόθηκε από τους Θεούς... Με τους σοφιστές συμφωνούσε μόνο σε ένα σημείο: ότι η παλαιά μορφή της ζωής, η παράδοση, δεν ήταν δυνατόν να κρατηθεί, γιατί είχε ήδη εσωτερικά διαβρωθεί. Ριζική όμως διαφορά τον εχώριζε από τους σοφιστές και το σημείο της αντιδικίας του προς αυτούς ήταν, ότι ενώ ο Σωκράτης ζητούσε το κοινό και αντικειμενικό αγαθό, την αρετή και την αλήθεια, υποχρεωτική για όλους, οι σοφισταί ακολουθούσαν τον γυμνό εγωισμό και έδωσαν τα επιχειρήματα στην αυθαιρεσία και την αναρχία... Ο προσρισμός του ανθρώπου είναι, κατά τον Σωκράτη, η στροφή του από έξω προς τα μέσα, προς την ψυχή και τον νου του, προς την αυτοσυνειδησία. Η αυτοσυνειδησία αυτή είναι το κέντρο και ο σκοπός της ηθικής διδασκαλίας του Σωκράτους. Ποτέ άλλοτε στην ιστορία του πνεύματος δεν ετέθη το ηθικό πρόβλημα με τόση ριζικότητα, γι' αυτό και δίκαια ο Σωκράτης θεωρείται ως ο ιδρυτής της φιλοσοφικής ηθικής... Το ανώτατο αγαθό δεν είναι η ζωή, αλλά ο ορθός τρόπος της ζωής: "οὐ τό ζῆν περί πλείστου ποιητέον, ἀλλά τό εὖ ζῆν"... Με άλλα λόγια ο Σωκράτης έθεσε το πρόβλημα της προσωπικότητας, η οποία έχοντας συνείδηση της ευθύνης της για την ίδια της τη ζωή βρίσκει την ευδαιμονία της στην αυτονομία της και στην αυτάρκειά της. Η αυτονομία και η αυτάρκεια ήταν το βήμα, στο οποίο έπρεπε να στηριχθεί η ζωή του ανθρώπου μέσα στην πολιτική κοινότητα, εφόσον η παράδοση δεν υπήρχε πλέον, και το γενικό ήθος της πόλεως δεν υπήρχε πια".<sup>2</sup>

(1) Γ. Κορδάτος / "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας", σελ. 192-193.

(2) Ιω. Θεοδωρακόπουλος / "Η ακμή της ελληνικής φιλοσοφίας" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 459-464.

Νομίζω, με βάση τα στοιχεία αυτά, δεν θα αποτελέσει υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι ο Σωκράτης διέβλεπε: α) στη δημιουργία μιας (ηθικής) Ατομικής συνείδησης, που β) θα εκφραζόταν στα όρια της κοινωνίας μέσα, και ως εκ τούτου γ) θα ενδιαφερόταν για το κοινό συμφέρον-ενδιαφέρον. Και δ) ακριβώς η κοινή της υπόσταση θα εδραζόταν πάνω στην έννοια της (κοινής) ηθικής, ως αποτελέσματος εκπαίδευσης, άρα κοινωνικής συμπεριφοράς, αλλά και ε) πάνω στις Παραδοσιακές (Θεϊκές) εντολές, έστω κι αν ατυχώς, στ) αυτές είχαν εκπέσει. Τελικά δηλαδή, νομίζω, ο φιλόσοφος, μάλιστα σε αντίθεση προς τους εγωιστές -υπέρ της Ατομικής συνείδησης και της υπεροχής- σοφιστές, δίδασκε την ανάπτυξη μιας (Ηθικής, Κοινής) συνείδησης.

## Γ2. ΟΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΕΣ ΠΙΣΤΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΕΣ

Στην προηγούμενη αναφορά στο αριστοφάνειο έργο -"Άχαρνές"- μας δόθηκε η ευκαιρία να τονίσουμε ότι η Κωμωδία έχοντας -τόσο ως προς την καταγωγή, όσο και ως προς την έμπνευση- για κύριο χαρακτηριστικό της τη σύνδεση με την πραγματικότητα, δεν προσφέρει έδαφος γόνιμο ώστε να στηρίζουμε τις υποθέσεις -οι οποίες εύλογα εδράζονται στην περίπτωση της Τραγωδίας- που θέλουν να συνδέεται το θέατρο με τη λατρεία, τουλάχιστον με το Επίσημο λατρευτικό τυπικό.

Μάλιστα, στο χωροχρονικό σημείο που διανύουμε, μέσα στη γενική κρίση του Αθηναϊκού πολιτισμού, κάθε προσπάθεια για μία ανάλογη σύνδεση αποκαλύπτεται μάταιη. Η πολιτική-κοινωνική έκπτωση, η ήττα και η αυταρχική διακυβέρνηση, η απομάκρυνση από τις Παραδοσιακές αξίες, όπου εντάσσεται και η λατρεία, η κατακερμάτιση, τέλος, της Συλλογικής και η ταυτόσημη ανάπτυξη της Ατομικής συνείδησης και του συμφέροντος, φανερώνουν το μέγεθος της κρίσης. Βέβαια, η Αθήνα "έζησε" και μετά το 404 π.Χ., όμως η "Πόλις", τουλάχιστον αυτή που το θέατρο υπηρέτησε, και η οποία απετέλεσε το γενεσιουργό του αίτιο, έχει "πεθάνει".

## Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΩΝ "ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΩΝ"

Η Πραξαγόρα, με το ξεκίνημα αυτής της κωμωδίας, μας μιλάει για την απόφαση "πούλαβαν οι φίλες μου στα Σκίρα<sup>1</sup>" (στ. 17/8). Έντεχνα, δεν μας αποκαλύπτει αυτή την απόφαση, μόνο την ανησυχία της δηλώνει: "καμμιά δεν φαίνεται όμως απ' όσες ήταν νάρθουν. Κι είναι χαράματα κοντά. Όπου και νάναι αρχίζει η Συνέλευση" (στ. 19-21). Σύντομα, στίχος 30, φθάνει η πρώτη γυναίκα-φίλη, κι αμέσως μετά το κάλεσμα, που με προφυλάξεις εκτελεί η Πραξαγόρα, παρουσιάζεται και η Β' γυναίκα (στ. 35). Τελικά καταφθάνουν και οι άλλες. Όλη αυτή η συνωμοτικότητα γίνεται, ώστε: "να μην πάρη είδηση ο άνδρας της" (στ. 34). Σε ό,τι αναφέρεται στην εμφάνισή τους: "έχω στις μασχάλες τρίχες κι από δάσος πιο πυκνές, όπως συμφωνήσαμε. Έπειτα, σαν έφευγε ο άντρας μου για την αγορά, εγώ αλείφοντας με λάδι όλο το σώμα, καθόμουνα ολημερίς στον ήλιο κι εμαύριζα. -Κι εγώ τα ίδια. Εγώ μάλιστα πέταξα πρώτο απ' το σπίτι το ξυράφι για να μαλλιάσω ολόκερη και να μη μοιάζω διόλου με γυναίκα. -Έχετε και τα γένεια πούπαμε νάχετε όλες σαν θα συναζόμεστε; -Βλέπω

(1) πρβλ. σχολ. στ. 18: "Τα Σκίρα ήσαν εορτή τελευμένη κατά τα μέσα του θέρους, και δη την 18<sup>η</sup> Σκίραφοριώνος, προς τιμήν της Αθηνάς Σκίραδος. Ετελεύοντο μόνον από γυναίκας. Η θέσις της τελέσεως των φαίνεται ότι ήτο εις το τμήμα της Ιερής Όδοις όπισθεν των πυλών των Αθηνών, όπου και ο τάφος του Σκίραου, του άωδωνναίου μάντεως. Αι ιέρειαι, αι τελευούσαι την εορτήν, κατά τον Σχολ. προσήρχοντο φέρουσαι "σκιάδειον λευκόν, ό λέγεται Σκίρον". Εκ του σκίρου τούτου και της εορτής έλαβε την ονομασίαν και ο μην Σκίραφοριών".

λοιπόν πως κάματε κι όλα τάλλα. Λακωνικές αρβύλες πήρατε κι ανδρικά μπαστούνια και φορέματα που είπαμε" (στ. 60/9, 73/5). Η πρόθεσή τους είναι σαφής: "η συνέλευση που κινήσαμε να πάμε θα γίνει απ' τα χαράματα... Αν κάτσουμε όμως πρώτες και τα ρούχα συμμαζέψουμε, θα περάσουμε απαρατήρητες. Όταν μάλιστα επιδείξουμε τα γένια που θα δέσουμε, ποιός είναι αυτός που δε θα πη πως είμαστ' άνδρες" (στ. 84/5, 98-101). Ο σκοπός τους δε, είναι: "μήπως μπορέσουμε ν' ανεβαύμε στην αρχή για να ωφελήσουμε την πόλη" (στ. 104/6).

Αρχίζουν να προετοιμάζονται για να αγορεύσουν στη Συνέλευση. Ο ποιητής εκμεταλλεύεται το περιστατικό, ώστε να κοροϊδέψει τους άνδρες (πραγματικούς) ομιλητές στην Εκκλησία του δήμου: "κι οι αποφάσεις τους, αν θυμάστε, είν' αρλούμπικες, σαν να τις φτιάχνουν μεθυσμένοι. Και, μα το δία, κάνουν και σπονδές. Αλλιώς, για ποιά αιτία τόσες ευχές γιέτανε, αν δεν εδούλευε κρασί στη μέση; Βρίζονται κιόλας σαν μπεκρήδες, κι όποιος τα παραπίνει τον βγάζουν έξω οι τοξότες" (στ. 137-143).

Η Πραξαγόρα παίρνοντας τον λόγο, σαν άντρας αγορεύει: "το ίδιο θα αγαπή κι εγώ τον τόπο μου, όπως βέβαια και σεις. Και πάσχω για όσα στραβά βλέπω να γίνωνται στην πόλη. Τη βρίσκω πάντα με ελεεινούς άρχοντας στην αρχή. Κι αν τύχη και μια μέρα κάποιος να φανή καλός, δέκα ημέρες στη σειρά πιάνεται σκάρτος. Άλλοτε φέρνει και σκαρώνει πιο πολλά. Δύσκολο είναι θα να νουθετήσ ανόητα κεφάλια, μάλιστα εσάς που ανέκαθεν φοβόσαστε όσους θέλαν να σας δείξουν αγάπη, ενώ, εκείνους που δε θέλανε, με γαλιφιές κάθε λιγάκι τους ζυγώνετε... Τώρα που λειτουργεί η βουλή, όποιος πήρε μισθό τον παραπαινεύει, κι όποιος δεν πήρε λέει πως θέλουν κρέμασμα όσαι ζητούν μισθό από την εκκλησία... Η συμμαχία πάλι τούτη, όπως βλέπετε, όσο δε γινόταν, όλοι λέγαν πως θα χάνονταν η πόλη, σαν όμως έγινε, τους κακοφάνηκε· κι ο ρήτωρ που τους έπεισε τόσκασε ευθύς και δρόμο. Πλοία χρειάζεται να φτιάξουμε· ο φτωχός τα θέλει οι πλούσιοι κι οι γεωργοί δε θέλουν. Τους Κορινθίους μισούσατε, κι εκείνοι εσάς βέβαια. Τώρα που είναι καλοί, να γίνετε καλοί και σεις" (στ. 173-182, 185/8, 193-200). Και είναι λαός, (δημοκράτης) αντιτυραννικός ο θηλυκός ρήτορας, αφού τη ρητορική τέχνη έμαθε: "τον καιρό της προσφυγιάς που πήγα με τον άντρα μου και μείναμε στην Πνύκα"<sup>1</sup> (στ. 243/4). Ο λόγος της συνεχίζεται τιμητικός για τις γυναικείες αρετές, τις παραδοσιακές, και τελειώνει με το αίτημα: "εσείς δημότες, είστε η αιτία όλων αυτών, γιατί με το να παίρνετε μισθό από το δημόσιο, καθείς κοιτά για λόγου του ν' αρπάξη... Αν με ακούσετε λοιπόν, σωθήκατε. Έχω τη γνώμη, στις γυναίκες να αναθέσουμε την πόλη, όπως στα σπίτια μας ταμίες κι επιστάτριες τις έχουμε" (στ. 205/7, 209-212).

Στο τραγούδι του Χορού που ακολουθεί, στ. 285-310, οι γυναίκες της "Πόλεως" και ο ποιητής κρίνουν τα συμμετοχικά στα κοινά ήθη των ανδρών πολιτών: "εμπρός για τη συνέλευση, άντρες· φοβέρισε ο νομοθέτης, όποιος πρωί δεν πάει στα χαράματα κοντά, νάναι γεμάτος από σκόνες, νάχη φάει σκορδαλιά, νάχη ανάψει από πίκλες, το μισθό δεν θα τον πάρη... Και τώρα σου ζητάν τριώβολο, όταν κάνουν κάτι το κοινωφελές, σαν τους μαστόρους που κουβαλούν τη λάσπη" (στ. 289-292, 309-310).

Στις δύο επόμενες σκηνές, στ. 327-477, συναντάμε τους άντρες να απορούν για την πρωινή απουσία των ρούχων τους και των γυναικών τους. Αμέσως μετά πληροφορούμαστε όσα συνέβησαν στη Συνέλευση: "μετά απ' αυτόν ανέβηκε ο αστίδας ο Ευαίωνας γυμνός -έτσι φάνηκε στους πολλούς πως ήταν-. Αυτός πάλι έλεγε πως πουκάμισο δεν είχε. Κι όμως για το λαό είπε πράγματα καλά: βλέπετε πούχω ανάγκη κάνα τάλλαρο για να σωθώ κι εγώ. Κι όμως θα σας συμβουλέψω πως να σώσετε την πόλη και τους πολίτες. Να, αν οι έμποροι δώσουν χλαίνες σ' όσους δεν έχουνε, ευθύς άμα χαλάσει ο καιρός, κανείς μās δεν θα πάθη από πλευρίτη. Κι όσαι δεν έχουν στρώμα

(1) πρβλ. σχολ. στ. 243: "επί των Τριάκοντα, η Πραξαγόρα και ο σύζυγός της κατώκησαν εις την λαϊκήν συνοικίαν της Πνυκός, όπου διέτρεχον αναμφιβόλως μικρότερον κίνδυνον, διότι τα μέρη ήσαν αποκεκρυμμένα".

και κρεβάτι, θα πάνε να κοιμούνται, αφού λουστούν, στους σκυλοτομαράδες. Κι όποιος τους κλει την πόρτα χειμωνιάτικα, πρόστιμο να πληρώνη τρεις κουβέρτες... Μετά ένας νεαρούλης, που λες, όμορφος σαν το Νικία γαλατόχρωμος, ξεπήδησε να βγάλη λόγο, κι ετόλμησε να πη πως πρέπει ν' αναθέσουμε την πόλη στις γυναίκες!... -Τι αποφάσισαν λοιπόν; -Την πόλη μας στα χέρια τους να δώσουν. Εκριναν μάλιστα ότι είν' το μόνο που δεν έγινε στον τόπο μας ακόμα" (στ. 408-421, 427-430, 455/6).

Οι γυναίκες επιστρέφουν, αποκαθιστούν το παρουσιαστικό τους (στ. 478-513) και αναγνωρίζουν την Πραξαγόρα για αρχηγό-στρατηγό τους. Ακολουθεί ο διάλογός της με τον άντρα της (στ. 517-563), ο οποίος την πληροφορεί για την απόφαση της Συνέλευσης. Η Πραξαγόρα, προκειμένου να υπερασπιστεί τις γυναίκες βάλλει κατά των ανδρών: "κανείς δεν θα κοιτά στο μέλλον να τη βρίζη, να την κατηγορεί ή να τη συκοφαντή... Ούτε να κλέβη, ούτε να φθονή το γείτονά του, ούτε κανείς να είναι κουρελής και άπορος, ούτε να εμπαιζέται ή να βάνη ενέχυρο το βίός του" (στ. 560/2, 565/7).

Μπορεί να μην επιτρεπόταν στον κωμωδιογράφο να αναφέρει, όπως παλιά, τα ονόματα των πολιτικών που ήθελε να σατυρίσει, αλλά τα αριστοφάνεια βέλη εξακολουθούν, παρακάμπτοντας την απαγόρευση, να κρίνουν με όπλο τη λαϊκότητα του λόγου, που και προηγούμενα διαισθανθήκαμε, την κοινωνική-πολιτική κατάσταση της "Πόλεως". Περιγράφοντας το αθηναϊκό πολίτευμα ο Αριστοτέλης θα γράφει λίγα χρόνια αργότερα: "δεν αφήνουν τους κωμικούς να κοροϊδεύουν τον δήμο ούτε να τον κακολογούν ώστε να μην ακούνε οι ίδιοι κατηγορίες εναντίον τους. Αν θέλει όμως να στραφεί κανείς εναντίον κάποιου για προσωπικές υποθέσεις, αυτό το ευνοούν ξέροντας καλά ότι, τις περισσότερες φορές, εκείνος που κωμωδεύεται δεν είναι του λαού ή του πλούσιου αλλά είναι ένας πλούσιος ή αριστοκράτης ή ένας ισχυρός και ότι κωμωδούνται λίγοι από τους φτωχούς και τους ανθρώπους του λαού και ούτε αυτοί κωμωδούνται αν δεν πολυπραγμαθούν και αν δεν προσπαθούν ν' αποκτήσουν κάτι παραπάνω από ό,τι έχουν οι κοινοί άνθρωποι. Έτσι δεν τους ενοχλεί να κωμωδούνται και αυτοί".<sup>1</sup> Νομίζω πως ο σταγειρίτης διανοητής, στο εδάφιο αυτό, μελετάει μίαν άλλη φάση της αθηναϊκής δημοκρατίας ή της κωμωδιογραφίας. Ίσως, τότε που το κρινόμενο πολιτικό σύστημα της Αθήνας επέτρεπε στον δήμο την πολυτέλεια να διδάσκεται γελώντας με τα ανομήματα ή τις αδυναμίες των επωνύμων της "Πόλεως", κρύβοντας έτσι τη δική του ευθύνη, και φορτώνοντάς τους όλα τα βάρη για τις κοινές ατυχίες, να υπήρχε, εκείνη την εποχή, περισσότερο έντονη συνείδηση στον δήμο, ισότιμα ισχυρή προσωπικότητα με αυτή των σατυριζομένων ατόμων. "Ένα ανέκδοτο που παραδίδεται σχετικά με τον Σωκράτη είναι πολύ ενδεικτικό: όταν παίζονταν οι "Νεφέλες", ο φιλόσοφος, που είχε πάει να παρακολουθήσει το έργο, σηκώθηκε και στάθηκε όρθιος μέσα στο θέατρο, ως το τέλος της παραστάσεως, για να μπορούν οι Αθηναίοι να συγκρίνουν το πρωτότυπο με το κωμικό αντίστοιχό του".<sup>2</sup> Δεν είχε σε τίποτα να μειωθεί η έντονη παρουσία του Σωκράτη από του ποιητή τον χλευασμό. Και ο Αριστοφάνης όμως δεν είχε (ως ποιητής και όχι ως πολίτης) τίποτα ενάντια στο φυσικό πρόσωπο του αντιπάλου του. Ο καθένας τους από την πλευρά του, χρησιμοποιώντας τον δικό του νου και τα όπλα, εκφράστηκε προς τον δήμο. Δύο ξεχωριστά άτομα, δραματικοί ήρωες λες, επικοινωνούσαν με το πολιτικό-κοινωνικό-θεατρικό σώμα. Δύο, αντιθετικά και συγκρουόμενα μεταξύ τους ερεθίσματα εξέπεμπαν προς τον δέκτη, το Κοινό. Και οι δύο θεωρούσαν το Κοινό ως μία ολότητα, ως μία προσωπικότητα ικανή να αντιδράσει ανάλογα, να διαμορφώσει τη θέση της, τελικά, την Κοινωνική συνείδηση. Άλλωστε, το ίδιο τέχνασμα, με διαφορετικό τρόπο χρησιμοποίησε και η Τραγωδία όταν έβαζε απέναντι στους θεατές της, για συζήτηση, θέματα επίκαιρα -όπως η μελέτη μας υποστήριζε- συγκαλυμμένα όμως, όχι από το όνομα του σύγχρονου "διάσημου" συμπολίτη, αλλά από τη μυθολογική υπόσταση και την πίστη που το Κοινό έφερε.

(1) Αριστοτέλης / "Πολίτευμα Αθηναίων", ii, 18.

(2) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 420.

Αντίθετα στις "Εκκλησιαζούσες", ο δημιουργός δε σατυρίζει τον ηγέτη, άλλωστε ποιόν ηγέτη θα μπορούσε να θεωρήσει ικανό για την τιμή αυτή, αλλά την κατάσταση. Ο κατακερματισμένος δήμος-θεατές πλέον ελέγχει (ή διδάσκεται και χλευάζει) όχι τους επώνυμους της "Πόλεως", αλλά τον εαυτό του, τη δική του υπεύθυνη και υπόλογη Κοινωνική (και ήδη φθαρμένη) συνείδηση. Είναι μία παρατήρηση που και προηγούμενα κάναμε: οι ηγέτες και οι πολίτες αλληλοδιεφθάρηκαν. Τώρα βάλλουν καθένας ενάντια της δημοκρατίας και μόνο, όπως αυτή έχει εγγραφεί στην Κοινωνική συνείδηση. Και με βάση αυτή την αυθαιρεσία, η ισχυρότερη πολιτική ηγεσία αφαιρεί από τον ασθενέστερο ποιητή της κωμωδίας τη δυνατότητα της προσωπικής γελοιοποίησης. Πλέον, φαίνεται να πιστεύουν πως το πολιτικό τους σύστημα και ο λανθασμένος τρόπος με τον οποίο το διαχειρίστηκαν ή επέτρεψαν στους ταγούς τους να το εκμεταλλευτούν, η διαφθορά της δικής τους της Κοινωνικής συνείδησης που απέρρευσε από τον τρόπο που έζησαν ως τώρα (και υπό τις ιστορικές συμπτώσεις-ατυχίες), ευθύνονται για όλα τα δεινά. Πιστεύουν δηλαδή ότι η ίδια η κοινωνία και τα άτομα μέλη της, και μάλιστα αλληλένδετα μεταξύ τους -ηγέτες και ηγεμονευόμενοι- φέρουν την ευθύνη για ό,τι συμβαίνει, για την έκπτωση δηλαδή της Κοινωνικής συνείδησης και την παραδεγμένη αδυναμία για ευτυχομένη κοινή ζωή.

Αυτά πάνω κάτω επιθυμεί να αντιμετωπίσει η Πραξαγόρα και για τον σκοπό αυτό εύχεται, στην εισαγωγή κιόλας του συστήματος διακυβέρνησης που προτείνει: "οι Θεατές μου... (να) θελήσουν να νεωτερίσουν και να μη μείνουν πολύ προσκολλημένοι στα ήθη τα παλιά" (στ. 583/5). Και είναι πράγματι πρωτοποριακό το νέο σύστημα: "λοιπόν, προτείνω, από κοινού όλοι να απολαμβάνουν τα αγαθά και το ίδιο να ζουν, όχι άλλος να πλουταίνει κι άλλος νάχη τα χάλια του, είτε, ένας νάχη στρέμματα, κι άλλος ούτε δυο πήχεις να ταφή. Ούτε' άλλος νάχη πλήθος δούλους κι άλλος, ούτε σκόλουθο. Μα ένα θα εφαρμόσω σύστημα ζωής κοινό για όλους... Τη γη θα χωρίσω πριν απ' όλα σε ίσα μεριδικά για όλους, και τα χρήματα κι ό,τι άλλο έχει ο καθένας. Κι απ' τα κοινά θα σας ταΐζουμε, βάζοντας τον παρά στην μπάντα και φυλάγοντάς τον σαν τα μάτια μας... Κανείς δεν θα κάνει τίποτα από φτώχεια. Γιατί όλοι θάχουν απ' όλα ψωμιά, παστά, μπουμπότα, χλαίνες, κρασί, στεφάνια και ρεβύθια" (στ. 590-594, 597-600, 605/6). Δεν χρειάζεται να επιμείνουμε άλλο: η Πραξαγόρα και ο Αριστοφάνης εισηγούνται έναν τύπο διακυβέρνησης που στηρίζεται στην κοινοκτημοσύνη! Και μάλιστα, υπερβαίνοντας τα υλικά αγαθά, αντιμετωπίζουν την καθ' ολοκληρία κοινωνική συγκρότηση: "κοινές κι εκείνες θα τις κάνω (τις μικρούλες) να κοιμούνται με τους άνδρες και να τεκνοποιούν μ' όποιον θέλουνε... (Και τα παιδιά) θα θεωρούν πατέρα τους κάθε μεγαλύτερο απ' αυτούς στα χρόνια... Τη γη θα την οργώνουν οι δούλοι... Δεν θα ζαναγίνουν δίκες... Λέω μάλιστα μια κατοικία να κάνω στην πόλη, ενώνοντας σ' ένα όλα τα οικήματα, ώστε να επικοινωνούν οι άνθρωποι μεταξύ τους" (στ. 613 κ.ε.).

Πριν καλά καλά εφαρμοστεί αυτό το πρόγραμμα, συναντάει τις πρώτες αντιδράσεις, οι οποίες εκκινούν από τη δυσπιστία που η Κοινωνική συνείδηση, όπως έχει διαμορφωθεί μέσα από τις εμπειρίες, προβάλλει: "νομίζεις πως θα δώση όποιος έχει στο κεφάλι του μυαλό; Εμείς δεν τόχουμε συνήθιο παρά να παίρνουμε μονάχα. Το ίδιο κι οι Θεοί. Θα δης από τα χέρια των αγαλμάτων τους, όταν ζητάμε να μας δώσουν τ' αγαθά, πως τα κρατάνε απλωμένα, όχι για να δώσουν, μα για να πάρουν... Τι βλακεία, να μην περιμένης να δης οι άλλοι τι θα κάνουν, κι ύστερα πάλι... Να περιμένεις συνέχεια και πάλι να αναβάλης... Ψηφίζουνε στα γρήγορα ένα νόμο κι όταν τους κληπίσει τον χαλάνε" (στ. 776 κ.ε.).

Δεν λείπει όμως και η διάθεση για εκμετάλλευση των ωφελημάτων που προσφέρουν οι νέοι νόμοι. Είτε αναφέρονται στην κάλυψη των αναγκών διαβίωσης: "ας πάω το λοιπόν κι εγώ. Τι κάθομαι εδώ πέρα, αφού η πολιτεία έτσι αποφάσισε. -Ε, για που τόβαλες, συ που δεν έδωκες το βιός σου; -Για το συσσίτιο" (στ. 853/6), είτε αναφέρονται στην κάλυψη των σεξουαλικών αναγκών: "κι όμως, μα την Αφροδίτη, πρέπει νάρθης. Γιατί μόνο με νέους σαν και σένα κοιμάμαι εγώ ευχάριστα. -Κι εγώ με



γριές ωσάν εσένα, απδιάζω κι ούτε θα πλάγιαζα ποτέ. -Κι όμως, θα σ' αναγκάσει τούτο, μα το δία. -Αυτό τι είναι πάλι; -Ψήφισμα, και σύμφωνα μ' αυτό σε μένα πρέπει νάρθης" (στ. 1008-1014).

Με άλλα λόγια, η ανταπόκριση του μέσου Αθηναίου πολίτη απέναντι στην κοινοκτημοσύνη είναι, πέρα για πέρα, ατομικιστική και ωφελιμιστική. Ο ποιητής δε μας αφήνει να υποπτευθούμε μίαν έστω αμφιβολία του: η Κοινωνική συνείδηση αφορά τους άλλους. Το Ατομο πολίτης-κοινωνός της Αθήνας το 392 π.Χ. την αντιμετωπίζει ως ξένη, απ' έξω. Επιζητάει έτσι να καρπωθεί όσα θετικά οι συμπολίτες του -φορείς της Κοινωνικής συνείδησης- του επιτρέπουν και, ταυτόχρονα, αρνιέται για τον εαυτό του όποια παραχώρηση των συμφερόντων ή (των αντι-κοινωνικών) δικαιωμάτων του.

Οι αντιφάσεις αυτές που επισημάναμε παραμένουν και με τη λύση του μύθου, με την Εξοδο του Χορού. Η πρόκληση είναι φανερή: ο Αριστοφάνης δεν ενδιαφέρθηκε παρά να γελοιοποιήσει την υπάρχουσα κατάσταση, να αναλύσει τα αίτια που την προκάλεσαν, και το σπουδαιότερο, να αποφανθεί πως λύση δεν υπάρχει. Η φύση η ανθρώπινη και η αγωγή που στα τόσα δημοκρατικά χρόνια οι πολίτες της Αθηναϊκής "πόλεως" έλαβαν, συνταιριασμένη με τους θεσμούς και τους επιτηρητές τους ηγέτες, και επικουρούμενη από την Κοινωνική συνείδηση που εκεί, τότε, με τον τρόπο αυτό διαμορφώθηκε, αντιβαίνουν κάθε έννοια ισοτήτας, κάθε υπέρβαση του ατομικού συμφέροντος -για χάρη και για ανάδειξη του κοινωνικού.

## Ε. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Δεν έχουμε κανένα λόγο να αναιρέσουμε όσα υποστηρίξαμε με την ευκαιρία της μελέτης των "Αχαρνών": ο Λόγος της Κωμωδίας στην κλασική Αθήνα λειτούργησε ως ένα είδος Χρονικού. Πρόκειται για μία γενική διαπίστωση, την οποία η προσέγγιση των "Εκκλησιαζουσών" επιβεβαιώνει. Και εδώ, και φαντάζομαι σε όλα τα δημιουργήματά του, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει, κρίνει και διακωμωδεί, την επίκαιρη καθημερινότητα. Παρά τις απαγορεύσεις, την απουσία του άμεσου "Άγωνα" ή την κατονόμαση των πολιτικών αρχηγών, ο ποιητής δεν παύει, ούτε στίχο, απδιάσμενος να χλευάζει για τις μικρότητες των αφανών ή επιφανών Αθηναίων πολιτών, και με τη διαχείριση ή τα μέσα, με τα οποία αυτοί αντιμετωπίζουν τα κοινά ενδιαφέροντα και τα συμφέροντα, όσα ορίζουν την κοινωνικοπολιτική τους υπόσταση, την αθηναϊκή πολιτεία.

Τόσο μέσα από τις ιστορικές πληροφορίες που έχουμε, και πολλές από τις οποίες παραθέσαμε ήδη, όσο και μέσα από την ανάλυση της συγκεκριμένης κωμωδίας, καταλαβαίνουμε ότι η Κοινωνική συνείδηση των Αθηναίων του 392 π.Χ. έπασχε. Οι μέρες της δόξας είχανε παραχωρήσει τη θέση τους στις πικρές συνέπειες του μακροχρόνιου και καταστρεπτικού πολέμου, η αισιοδοξία και η σιγουριά της Ηγεμονικής, αλλά και Δημοκρατικής, ταυτότητας είχε αντικατασταθεί από την απελπισία της ήττας και την αυθαιρεσία των τυράννων. Και όμως, ακόμα και κάτω από τις συνθήκες αυτές, οι Αθηναίοι πολίτες έπρεπε από κοινού να υπάρχουν. Και υπήρξαν. Μόνο που πια δεν ήτανε οι γνωστοί Αθηναίοι πολίτες των χρόνων της πολιτειακής ακμής. Οι ηγέτες, φυσικά πρόσωπα ή έλλογες ιδέες, που τότε κατηύθυναν το σώμα των πολιτών, είχαν οριστικά χαθεί, είχαν προδοθεί από τις ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις. Η μάζα των κοινωνιών της (πάλαι ποτέ) ένδοξης "Πόλεως", βίαια αναγκάστηκε από τα γεγονότα να επανελέγξει τα ηγετικά της πρότυπα, πικραμένη να τα αρνηθεί, να τα αντικαταστήσει με νέες ιδέες ή φορείς, με καινούργια, τελικά, ιδανικά. Η ανέχεια και η ανασφάλεια μετατόπισαν τις κυριαρχικές επιδιώξεις αποκλειστικά στην επιβίωση. Το άτομο πρώτιστα υποχρεωνόταν να εξασφαλίσει την ύπαρξή του. Και όπως ο Κοινωνικός χώρος ήταν το μοναδικό πεδίο που θα μπορούσε να παρέχει αυτήν την κάλυψη, ο κάθε Αθηναίος πολίτης στράφηκε προς αυτόν για να ικανοποιηθεί. Έτσι όμως, ο Χώρος ο κοινός έγινε στίβος ανταγωνισμού και συγκρούσεων. Το κάθε Ξεχωριστό εγώ πάσχιζε μέσα εκεί και σε βάρος των υπολοίπων μονάδων να

κερδίζει ό,τι απαιτούσε. Οι συνδετικοί κρίκοι σπάσανε, η κοινωνία αποσυντέθηκε, το Εγώ διαχωρίσθηκε από το κοινωνικό του περίβλημα, ορθώθηκε απέναντί του και το αντιπολιτεύτηκε. Ο συλλογισμός του Freud πάνω στο ζήτημα αυτό είναι σαφής: "9' ανατρέξω και πάλι σύντομα στον επιστημονικό μύθο του πατέρα της αρχέγονης ορδής που δικαιολογημένα εξυψώθηκε αργότερα σε δημιουργό του κόσμου, γιατί αυτός γέννησε όλους τους γιους που αποτέλεσαν την πρώτη μάζα. Αυτός ήταν το φοβερό και συνάμα σεβαστό ιδανικό του κάθε γιου, πηγή της κατοπινής αντίληψης του ταμπού. Η ομάδα αυτή κάποτε τον άρπαξε, τον σκότωσε και τον διαμέλισε. Κανένας όμως από τους νικητές δεν μπόρεσε να πάρει τη θέση του πατέρα, κι όταν κάποιος το επιχειρούσε, αναβίωναν οι αγώνες μέχρι να καταλάβουν ότι έπρεπε όλοι να παραιτηθούν από την κληρονομιά του. Ίδρυσαν τότε την τοτεμική φρατριά, όπου όλοι είχαν τα ίδια δικαιώματα και συνδέονταν μεταξύ τους με τις τοτεμικές απαγορεύσεις, που σκοπό είχαν να διατηρήσουν την ανάμνηση του εγκλήματος και να εξιλεώσουν. Η δυσ-αρέσκεια ωστόσο από την κατάσταση που επικράτησε αποτέλεσε την πηγή νέων εξελίξεων. Σιγά σιγά η φρατριά αναβίωσε την παλιά τάξη πραγμάτων σε μια νέα όμως διάσταση· ο άντρας έγινε και πάλι ο αρχηγός μιας οικογένειας και έσπασε τα προνόμια της μητριαρχίας, που είχε επικρατήσει μετά το φόνο του πατέρα... Η νέα όμως οικογένεια δεν ήταν παρά η σκιά της παλιάς, οι πατέρες ήταν πολλοί και ο ένας περιοριζόταν από τα δικαιώματα του άλλου... Το ψέμα του ηρωικού μύθου αποκορυφώνεται με τη θεοποίηση του ήρωα. Είναι πιθανό ο θεοποιημένος ήρωας να προϋπήρξε του πατέρα-θεού, να ήταν ο πρόδρομος της επιστροφής του θεοποιημένου πλέον αρχέγονου πατέρα".<sup>1</sup>

Ακολουθώντας αυτήν τη διαδρομή η αθηναϊκή κοινωνία έχει ήδη φτάσει, το 492 π.Χ., στη θεοποίηση του Πατέρα-Ήρωα. Ξεκίνησε από τη γενετική διαδικασία που οι τότε συνθήκες, ο Χώρος και ο Χρόνος της επέβαλαν. Αναφερόμαστε στην κοινωνική, την πολιτική, και την πολεμική οργάνωση, όπου η "Πόλις" υποχρεώθηκε να προσανατολιστεί κατά τις δεκαετίες γύρω στους Περσικούς πολέμους, ώστε να εξασφαλίσει την αυτονομία της -την ύπαρξή της. Τα χρόνια εκείνα ο κοινωνικός οργανισμός της Αθήνας προσδιόρισε, σε απόλυτη συσχέτιση με το ιστορικό (χωροχρονικό) του περιβάλλον, τις ανάγκες του και τα μέσα για την επίτευξή τους. Χάραξε τις προτεραιότητές του τότε και ανάθεσε σε κάθε μέλος του (κύτταρο του οργανισμού-κοινωνό) τον αρμόζοντα να υπηρετήσει ρόλο. Μορφοποίησε σ' αυτήν την εποχή, την Κοινωνική συνείδηση των πολιτών η "Πόλις" της Αθήνας. Και όπως οι ανάγκες ήτανε κοινές και οι καιροί αρνητικοί, προκειμένου να πετύχουν αυτήν την επιβίωση του οργανισμού τους, οι κοινωνοί πίστεψαν, και με πάθος υπηρέτησαν τη Συλλογική προσπάθεια -την πίστη ή συνείδηση. Με όση αυθαιρεσία μπορεί να κρύβει μία μεταφορά, την Κοινωνική συνείδηση αυτή -και μ' αυτήν την έννοια- θα τη χαρακτηρίσουμε "Πατέρα" της Αθήνας, κατά την περίοδο που μελετάμε.

Πριν τα Μηδικά, "η εξέλιξη του αθηναϊκού κράτους σε αριστοκρατική πόλη κατέστησε ανενεργούς πολίτες όλους τους μη ευγενείς, ακόμη και εκείνους που διατηρούσαν ή αποκτούσαν σημαντική περιουσία. Ενεργοί πολίτες ήταν μόνο οι ευγενείς. Αλλά χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες: οι πλουσιώτεροι από αυτούς ήταν εκλογίμοι στις αρχές, οι λιγώτερο πλούσιοι ήταν απλά μέλη της πολιτείας με κύριο δικαίωμα τη συμμετοχή τους στην Εκκλησία του δήμου".<sup>2</sup> Η διαχείριση των κοινών δεν άλλαξε σημαντικά, ούτε με τον Πεισίστρατο, για τον οποίο ο Αριστοτέλης μας πληροφορεί: "κυβερνούσε με μετριοπάθεια και περισσότερο σαν νόμιμος άρχοντας παρά σαν τύραννος",<sup>3</sup> ούτε, βέβαια, με τους τυραννικούς Πεισιστρατίδες.

Η αθηναϊκή πολιτεία, όπως την εξετάσαμε σ' αυτήν τη μελέτη, υπήρξε το κύριο

(1) S. Freud / "Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ", σελ. 75-77.

(2) Ν. Σακελλαρίου / "Η ακμή του αρχαϊκού ελληνισμού" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Β., σελ. 230.

(3) Αριστοτέλης / "Αθηναίων πολιτεία", XVI.

παράγωγο-αποτέλεσμα των Περσικών πολέμων. Ο Αριστοτέλης πιστεύει: "το πολίτευμα μεταβάλλεται σε ολιγαρχικό, δημοκρατικό και "πολιτεία", όταν κάποια αρχή ή μερίδα των πολιτών αποκτήσει φήμη ή πάρει μεγάλη δύναμη. Η βουλή του Αρείου Πάγου π.χ. επειδή στη διάρκεια των Μηδικών πολέμων πέτυχε στην πολιτική γραμμή που κράτησε, αποφάσισε να κάμει το πολίτευμα πιο συγκεντρωτικό. Κι όταν πάλι ο ναυτικός πληθυσμός της Αθήνας έγινε ο βασικός αίτιος της νίκης στη Σαλαμίνα που χάρη σ' αυτήν η πόλη, απόκτησε την ηγεμονία της Θάλασσας, έδωσε πιο δημοκρατική μορφή στο πολίτευμα".<sup>1</sup>

Αυτή η αναβάθμιση και η προοδευτικά αυξανόμενη συμμετοχή των απλών πολιτών-μη αριστοκρατών- στα κοινά, καθόρισε όχι μόνο την πολιτική, αλλά και την κοινωνική ταυτότητα της Αθήνας. Το κάθε μέλος της αθηναϊκής κοινωνίας απέκτησε συνείδηση της αναγκαιότητας και της χρησιμότητάς του για την "Πόλιν", και απαίτησε να προσφέρει και να καρπούται ό,τι χρειαζόταν. Η Κοινωνική αυτή συνείδηση, γέννημα των καιρών και κατάκτηση του συνόλου των πολιτών στόχευε στην ανάπτυξη του όλου κοινωνικού οργανισμού, γιατί αυτός αποτελούσε το μόνο ασφαλές σημείο αναφοράς όπου το κάθε μέλος του-κοινωνικό άτομο, Αθηναίος πολίτης- ήταν δυνατό να ικανοποιήσει τις φυσικές του ανάγκες. Πρόκειται για το παράλληλο του νόμου της "Καθολικής σύνδεσης και Αλληλεπίδρασης", του Hegel,<sup>2</sup> και πάνω σ' αυτήν τη σύμπτωση, πιστεύω, αναγεννήθηκε η κλασική Αθήνα. "Πατέρας" της, για να επανέλθουμε στη φρούδική ορολογία, υπήρξε αυτή ακριβώς η Κοινωνική συνείδηση-ή η συνειδητοποίηση.

Παρακολουθήσαμε τα βήματα της "Πόλεως" στον δρόμο αυτό, και μπορούμε να παραλληλίσουμε την έκπτωση της Κοινωνικής συνείδησης που αποδέσμευσε τα ομαδικά ή ατομικά, αντίθετα πάντως και συγκρουόμενα συμφέροντα, με τον αγώνα των γιων για την ιδιοποίηση της πατρικής κληρονομιάς. Όταν, μέσα στις νέες συνθήκες και στις διαλεκτικές διαδικασίες, ο "Πατέρας"-Κοινωνική συνείδηση αφανίστηκε και διαμελήθηκε, οι επίγονοί του-μερικές συνειδήσεις ζήτησαν να πάρουν τη θέση του, να επικυριαρχήσουν στην όλη κοινωνία. Αυτό φάνηκε αδύνατο. Τόσο ο φρούδικός "Πατέρας", όσο και η Κοινωνική συνείδηση είναι υπάρξεις μοναδικές και αναντικατάστατες. Με ανάλογη λογική οι Γιοι-Συνειδήσεις ίδρυσαν τότε την τοτεμική φρατρία-ομάδα, όπου είχαν όλοι συγκροτημένη ιδεολογικά ταυτότητα, δικαιώματα ή απαγορεύσεις, συμφέροντα κοινά και διεκδικούμενα. Όμως, η νέα ισορροπία, η βασισμένη στην πολυμερισμένη Κοινωνική συνείδηση, δεν ήταν παρά η σκιά της παλιάς, οι "Πατέρες" ήταν πολλοί και ο ένας περιοριζόταν από της άλλης φρατρίας-ομάδας τη Συνείδηση και τις επιδιώξεις.

Στο τέλος αυτής της σχηματοποιημένης διαδρομής συναντάμε την Αθήνα το 392 π. Χ., στις "Εκκλησιάζουσες" του Αριστοφάνη. Μέσα από τα τόσα δεινά και τις συγκρίσεις ή συγκρούσεις των πολλαπλών Ομαδικών συνειδήσεων, οι Αθηναίοι πολίτες ανατρέχουν στο παρελθόν, κρίνουν τα λάθη τους και αναπολούν τις χαμένες ευκαιρίες. Με άλλα λόγια δηλαδή, θεοποιούν τον Ηρωα-Πατέρα, την Παράδοση και την αχρηστευμένη τους Κοινωνική συνείδηση. Τι αποφασίζουν ότι χρειάζονται; Μία άλλη διαδρομή, μία διαφορετική-ισότιμα ισχυρή και αδιάσπαστη- Κοινωνική συνείδηση. Εύχονται ο δήμος να μην είχε διαφθαρεί οικονομικά και ιδεολογικά, να συνέχιζε να συμμετέχει με πάθος στα κοινά. Ονειρεύονται να είχαν ίσες ευκαιρίες και μέσα, κύρια για να επιβιώσουν και για να κοινωνήσουν αρμονικά-ειρηνικά. Αποφασίζουν πως ό,τι τους έφταιξε ήταν η ασίγησθη ανάγκη του καθένα τους-δήμου και ηγετών- που τους κατηύθυνε να αγωνίζονται για να υπερισχύσουν των (θεωρουμένων αντιπάλων) συγκοινωνών τους. Ο Αριστοτέλης μετράει την αποκατάσταση του πολιτεύματος που συντελέστηκε τα χρόνια αυτά ως την ενδέκατη μεταρρύθμιση, και σημειώνει: "έγινε με την επιστροφή εκείνων που ήσαν στην Φυλή και στον Πειραιά και διατηρείται από

(1) Αριστοτέλης / "Πολιτικά", 1304 a.

(2) G. Hegel / "Η επιστήμη της λογικής", σελ. XXVI.

τότε μέχρι σήμερα, παραχωρώντας όλο και περισσότερες εξουσίες στον λαό. Ο λαός έχει γίνει κυρίαρχος σε όλα και ορίζει τα πάντα με ψηφίσματα και δικαστήρια όπου κυριαρχεί, αφού και οι αποφάσεις τις οποίες, άλλοτε, έπαιρνε η βουλή, έχουν περριέλθει στα χέρια του λαού. Και αυτό φαίνεται ότι είναι μέτρο ορθό αφού είναι πιο εύκολο να διαφθείρεις, με χρήματα ή με υποσχέσεις λίγους ανθρώπους παρά πολλούς. Στην αρχή δεν θέλησαν να δώσουν αποζημίωση σε όσους πήγαιναν στην εκκλησία του δήμου. Αλλά επειδή οι πολίτες δεν προσέρχονταν και οι πρυτάνεις σοφίζονταν διάφορα μέτρα για να εξασφαλίσουν απαρτία στις ψηφοφορίες, πρώτος ο Αγύρριος έδωσε έναν οβολό αποζημίωση και μετά ο Ηρακλείδης ο Κλαζομένιος που είχε επωνομασται "βασιλιάς", έδωσε δύο οβολούς και μετά ο Αγύρριος τριώβολο".<sup>1</sup>

### **ΕΙ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ "ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΩΝ"**

Μία θεραπεία, δηλαδή υπηρέτρια —"διάκονος", όπως αυτοαποκαλείται— προφέρει τα τελευταία λόγια στην κωμωδία αυτή. Είναι ευτυχισμένη και μεθυσμένη. Μπαίνοντας στη σκηνή τραγουδάει: "ω, τι λαός καλότυχος! Ω χώρα ευτυχής. Κι αυτή η κυρά μου πιο ευτυχής απ' όλες— κι εσείς όσες δώσατε το παρόν στις πόρτες μας, όλοι οι γειτόνοι κι οι δημότες και γω κοντά σ' αυτούς, η δούλα που έλουσα, ω δία, το κεφάλι μου με σπάνια αρώματα... Μα είναι περίφημα, πολύ περίφημα, ω θεοί μου. Κεράστε το άκρατο, να μας ευφραίνει όλη νύχτα, κι ας διαλέξουμε ό,τι άρωμα μας αρέσει" (στ. 1112/8, 1122/4). Αυτή η γυναίκα, κατώτερης κοινωνικής τάξης, είναι η μόνη που προσφέρει μία νότα αισιοδοξίας, μία αίσθηση επιτυχίας μέσα στο όλο κείμενο. Χάρηκε, επιτέλους, κάτι που λαχταρούσε, κάτι που υπήρχε ως τώρα μα που της ήτανε απαγορευμένο. Η Στερημένη της συνείδηση πληρώθηκε. Γι' αυτήν η κοινοκτημοσύνη απέδωσε οφέλη. Ο μέχρι τώρα τρόπος της ζωής της, η ανέχεια, της επιτρέπει να χαιρέται με τα απλά πράγματα. Την επιβίωση, τη βελτιωμένη, σε σχέση με τα συνθησιαμένα, ζωή της ποθεί. Στο κάτω κάτω, αυτή δεν προσέφερε τίποτα, δεν είχε για να προσφέρει.

Είδαμε στην ανάλυση του έργου πως ο κάθε χαρακτήρας αντέδρασε με διαφορετικό τρόπο στην πρόταση—πρόσκληση της Πραξαγόρας. Ένας πείστηκε να συμβάλλει, άλλος σκέφτηκε να εκμεταλλευτεί την ευκαιρία, να κερδίσει χωρίς να αρνηθεί την ατομική περιουσία του. Από τη μία μεριά κυριαρχούσε η απόφαση για ικανοποίηση των προσωπικών, φυσικών ή κοινωνικών αναγκών, από την άλλη διαγραφόταν η τάση για αντι-κοινωνική συμπεριφορά.

Το φυσικό άτομο ορίζεται από τις ανελαστικές ανάγκες, από την υποχρέωση για ικανοποίηση των ορμών του. Ο κοινωνός δεσμεύεται για τον τρόπο που θα επιδιώξει αυτές τις ικανοποιήσεις. Στην πρώτη διάσταση κυριαρχεί η νομοτέλεια. Στη δεύτερη χαρακτηρίζει η Συνείδηση. Οι πολίτες—Κοινό του θεάτρου της κλασικής Αθήνας συνθέτουν τις βασικές αυτές διαστάσεις της ανθρώπινης ψυχής. Για κάποιους υπερίσχυει η υποταγή στην Κοινωνία, για άλλους η υπέρβαση της ατομικότητας. Για όλους όμως, οι φυσικές εντολές μένουν ανυπέρβλητες. Στην ιστορική, στην πολιτική και στην πολιτιστική διαδρομή που διήνυσαν δοκίμασαν ή υπέστησαν διάφορα μοντέλα για τη διαχείριση των κοινών και την ταυτόχρονη κάλυψη των αναγκών τους. Τώρα, 392 π.Χ., ξέρουν ότι έχουν αποτύχει όλα. Και οι νομοτελειακές τους ανάγκες παραμένουν ακάλυπτες και οι παρεμβάσεις, που η πραγματικότητα κάνει στη διαμόρφωση της Κοινωνικής τους συνείδησης, αποδεικνύονται καταλυτικές. Το φυσικό άτομο στερείται, την ίδια στιγμή που το Κοινωνικό άτομο δεν έχει να προτείνει όποια προστασία. Οι κοινές πίστεις, οι αξίες και οι διαδικασίες, η Συνείδηση τελικά, φανεώνονται ανήμπορες, ώστε να υποστηρίξουνε τους Αθηναίους στην προσπάθειά τους για ικανοποίηση των ορμών. Η κοινωνία απέτυχε! Ο λόγος της αποτυχίας της ξεκινάει

<sup>1</sup>) Αριστοτέλης / "Αθηναίων πολιτεία", ΧLI.

ακριβώς από τη διάσπασή της, η οποία διάσπαση με τη σειρά της επιτάχυνε την αποτυχία. Οι κοινωνοί, προκειμένου να ικανοποιήσουν το μέγιστο μέρος των αναγκών τους, υπερέβησαν τον κοινωνικά επιτρεπτό τύπο ζωής και τη Συλλογική συνείδηση, και χρησιμοποιώντας όποια όπλα υπεροχής ο καθένας διέθετε, υποβίβασαν το σύνολο ή το υποτάζανε. Και κάτι ακόμα χειρότερο: το εκπαιδεύσανε να συμπεριφέρεται ανάλογα, του αλλοίωσαν την Κοινωνική συνείδηση. Η υπερέχουσα Ατομική ή η Ομαδική συνείδηση διέσυρε την Κοινωνική και διέφθειρε τον δήμο, ώστε να επικρατήσει, να ικανοποιήσει τους προικισμένους-επικυρίαρχους φορείς της.

Τις ημέρες αυτές του απολογισμού, τώρα που η αποτυχία των πολεμικών, των πολιτικών και των κοινωνικών επιχειρήσεων φανερώνει την "Υπαρξιακή" αγωνία, οι Αθηναίοι πολίτες, έχοντας την υποχρέωση να επανατοποθετηθούν στο πρόβλημα: διαχείριση των κοινών και συμμετοχή του δήμου, τελικά, αναγκασμένοι από τις συνθήκες να ξαναοργανώσουν την πολιτική-κοινωνική τους φιλοσοφία και την πρακτική, μένουν να ατενίζουν τις εμπειρίες που το ένδοξο, όσο και αποτυχημένο, παρελθόν τους πρόσφερε. Αναμφίβολα, η περισσότερο συμμετοχική για τον δήμο περίοδος ήταν αυτή που προέκυψε με τις μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη, η "έβδομη" όπως μετράει ο Αριστοτέλης, ο οποίος αποφαίνεται σχετικά: "όσο διήρκεσε το πολίτευμα αυτό η πολιτεία έκανε πολλά σφάλματα εξαιτίας των δημαγωγών και επειδή κυριαρχούσε κατά θάλασσα".<sup>1</sup> Για την περίοδο αυτή ο σχολιαστής-μεταφραστής του κειμένου σημειώνει: "η περίοδος 463 π.Χ. - 411 π.Χ. της αθηναϊκής ιστορίας είναι η πιο παραγμένη από όλες αφού το 431 π.Χ. ξέσπασε ο Πελοποννησιακός πόλεμος, αλλά είναι και η ενδοξότερη αφού τότε η Αθήνα γίνεται η πρωτεύουσα του Ελληνισμού".<sup>2</sup>

Σύμφωνα με τον σταγειρίτη διανοητή επομένως, και προφανώς σύμφωνα με την άποψη των σύγχρονών του Αθηναίων, η δημοκρατία συνοδεύτηκε από την υπεροχή της Ομαδικής συνείδησης που έντεχνα οι δημαγωγοί επέβαλαν ως κοινό συμφέρον και παρέσυραν τον δήμο, ενώ στην ουσία τους ενδιέφερε η κάλυψη των συμφερόντων μέρους (ομάδας) της κοινωνίας, και ακόμα, συνοδεύτηκε η δημοκρατία από τον υλικό πλούτο που η θαλάσσια κυριαρχία έφερε στην "Πόλιν". Εδώ, πιστεύω, κρύβεται το σημαίνον του προβλήματος: κυριαρχία και πλούτος! Όσο αυτά τα ιδανικά αναφέρονταν στην πολιτεία όλη, και όχι σε κάποιο μέρος της, όσο η αθηναϊκή κοινωνία υπήρχε και λειτουργούσε ως ένας οργανισμός ισορροπημένος, υποτάσσοντας τις όποιες εσωτερικές αντιθέσεις χάρη της κοινωνικής συγκρότησης και της κυρίαρχης Κοινωνικής συνείδησης, για όλο αυτό το διάστημα, αν και όσο υπήρξε, θα μπορούσε η "Πόλις" να προσφέρει ασφάλεια και υλική ευδοκίμηση στους Αθηναίους πολίτες. Μην ξεχνάμε, αυτή ήταν η ουσία του Αισχύλειου λόγου.

Δεν υπήρξε όμως τέτοιο διάστημα ή λειτουργούσε για ελάχιστο χρόνο. Οι Ατομικές συνειδήσεις και τα ομαδικά συμφέροντα αντιτάχθηκαν, και τελικά κατέλυσαν τη δόξα της κοινωνικής ολότητας, διασπώντας την άρρηκτη Κοινωνική συνείδηση.

Η πλατωνική "Πολιτεία", για την οποία πολλοί θεωρούν πως επηρέασε τον δημιουργό των "Εκκλησιαζουσών", εποίησε ακριβώς την εποχή αυτή. "Μετά το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου, όστις την μεν πολιτικήν δύναμιν των Αθηνών εις οικτρά κατέρριπεν ερείπια και ανέστειλε την πολιτικήν ενότητα του ελληνικού κόσμου... Ανεζητήθησαν και εν Αθήναις οι υπεύθυνοι ή ανεύθυνοι ένοχοι, και ως τοιοῦτοι ε-χαρακτηρίσθησαν το πολίτευμα και οι ερμηνευταί και οι τεταγμένοι εις την εφαρμογήν αυτού, αι κοινωνικαί αρχαί, τα επικρατήσαντα φιλοσοφικά συστήματα και πάντες οι άλλοι παράγοντες του δημοσίου βίου, οι πολλήν ή ολίγην ασκήσαντες ροπήν επ' αυτόν... Ητο πολύ φυσικόν και δια τον Πλάτωνα να καταστήση τα ζητήματα ταῦτα αντικείμενον μελέτης εις το πλῆσιον της φιλοσοφικής σκέψεως".<sup>3</sup>

(1) Αριστοτέλης / "Αθηναίων πολιτεία", ΧΛΙ.

(2) Α. Βλάχος / "Παρουσίαση, μετάφραση" στο "Αθηναίων πολιτεία", σελ. 40-42.

(3) Α. Διαμαντόπουλος / "Εισαγωγή" στην "Πολιτεία", σελ. 3-4.

Είναι αμφίβολης αξίας η ερώτηση για το πόσο ο Αριστοφάνης γνώριζε το Περιεχόμενο του πλατωνικού φιλοσοφικού στοχασμού και θέλησε να τον κρίνει με τις "Εκκλησιάζουσες". Το βέβαιο παραμένει πως και τα δύο έργα αποτελέσανε γέννημα του συγκεκριμένου χώρου και του χρόνου, της Αθήνας των αρχών του 4ου αι. Αυτά τα θέματα απασχολούσαν την αθηναϊκή κοινωνία τότε, αυτά και αποτέλεσαν το αντικείμενο των διανοουμένων, είτε εκφράζονταν με όργανο την Κωμωδία ή τη Φιλοσοφία, ώστε να δηλώσουν την άποψή τους και να επικοινωνήσουν με το Κοινό, που βασανιζόταν ακριβώς από αυτά τα ερωτήματα, και να του αναδιαμορφώσουν την Κοινωνική του συνείδηση.

Πάντως, η σύμπτωση των θέσεων των δύο ποιητών, του Αριστοφάνη και του Πλάτωνα, φαντάζει εντυπωσιακή. Και ο φιλόσοφος, όμοια με την Πραξαγόρα, προτείνει: "Όλες αυτές οι γυναίκες να είναι κοινές, όλων αυτών των αντρών και καμιά να μη συγκατοική ιδιαίτερα με κανένα. Επίσης και τα παιδιά να είναι κοινά, και ούτε ο πατέρας να ξέρη το παιδί του ούτε το παιδί τον πατέρα του. -Αυτό, είπε, πολύ περισσότερο από το άλλο προκαλεί τη δυσπιστία σχετικά με το αν είναι κατορθωτό κι ωφέλιμο. -Δεν πιστεύω, είπα, να υπάρξει αμφισβήτηση για την ωφέλειά του, ότι δηλαδή δεν είναι πολύ μεγάλο αγαθό το να είναι κοινές οι γυναίκες και κοινά τα παιδιά, αν αυτό βέβαια είναι κατορθωτό- αλλά πολύ θ' αμφισβητηθεί, νομίζω, αν είναι δυνατό ή όχι... -Εγώ λοιπόν νομίζω, είπα, ότι αν οι άρχοντες είναι άξιοι του ονόματός των τούτου κι εξ ίσου με αυτούς κι οι βοηθοί τους, αυτοί μεν θα θελήσουν να εκτελούν ό,τι τους διατάσσουν, οι δε άλλοι να διατάσσουν άλλοτε μεν υποτασσόμενοι οι ίδιοι στους νόμους κι άλλοτε ακολουθώντας το πνεύμα του νόμου, όπου τυχόν θα τους αφήσωμε πρωτοβουλία. -Φυσικά, είπε. -Συ λοιπόν, είπα, ο νομοθέτης των, όπως εδιάλεξες τους άντρες, έτσι να διαλέξης και τις γυναίκες, όσο μπορεί όμοιες, και να τους τις παραδώσης. Κι αυτοί, επειδή έχουν και τις κατοικίες και τα σπασίτια κοινά και κανένας δεν έχει τίποτε τέτοιο ιδιαίτερο, θα ζουν βέβαια μαζί, και η ανάμειξή τους μέσα στη γυμναστική και στις άλλες ασκήσεις θα τους οδηγήσει, πιστεύω, από φυσική ανάγκη στη μεταξύ τους γενετήσια επικοινωνία ή έχεις τη γνώμη ότι όσα λέω δεν θα συμβούν αναγκαστικά; -Όχι βέβαια από γεωμετρική αναγκαιότητα, είπε, αλλά από ανάγκη ερωτική, που φαίνεται ότι έχει πολύ οζύτερη πειστική και ελκτική δύναμη για τον πολύ λαό",<sup>1</sup>

Με αυτά τα ενδεικτικά αποσπάσματα καταλαβαίνουμε πως τόσο ο Πλάτωνας στην "Πολιτεία", όσο και ο Αριστοφάνης στις "Εκκλησιάζουσες", όπως είδαμε, εισάγουν ένα σύστημα κοινοκτημοσύνης για τη διαχείριση των συμφερόντων και των ενδιαφερόντων των πολιτών-κοινωνών της Αθήνας.

Δεν είναι στην πρόθεση της μελέτης αυτής να κρίνει το φιλοσοφικό έργο· πάντως, δεν μπορεί να αγνοήσει τον κοινό προβληματισμό, ο οποίος απέρρευσε, όπως ήδη υποστηρίξαμε, από τις δεδομένες και ελεγχόμενες πολιτιστικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της Αθήνας γύρω στο 392 π.Χ., τότε που η Διαμελισμένη συνείδηση των πολιτών αγωνιούσε να επαναπροσδιοριστεί· και μάλιστα, αρχίζοντας από το μηδέν, από τη φυσική υπόσταση και από την ανάγκη που οδηγούν τα άτομα να διαμορφώνουν Κοινωνίες, τύπους συμπεριφοράς κοινής δηλαδή, τελικά, Κοινωνική συνείδηση.

## **Ε2. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ - ΣΥΝΟΠΤΙΚΑ ΓΙΑ ΟΛΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ Α'**

Ταυτόσημη πορεία με την Κοινωνική συνείδηση διέγραψε η σχέση θέατρο - Κοινό. Αναφέραμε πολλές ως τώρα φορές πως αυτή, τόσο στο θεματικό της μέρος, πίσω δηλαδή από το μυθολογικό επίχρισμα, όσο και ως μέσο για την ενίσχυση και την καθοδήγηση της Κοινωνικής συνείδησης, υπήρξε άμεσα συνδεδεμένη με την επικαιρότητα και

(1) Πλάτωνας / "Πολιτεία", 457 D, 458 C, 458 D.

την πολιτική σκοπιμότητα. Και ακόμα, υποστηρίζαμε πως για όλο το διάστημα που η Κοινωνική συνείδηση αποτελούσε το ιερότερο και το καταλληλότερο όργανο ελέγχου, ταυτοποίησης και ιδεολογικής καθοδήγησης, της μάζας των Αθηναίων πολιτών, και η σχέση, για το ίδιο αυτό διάστημα, λειτούργησε προς την κατεύθυνση αυτή, μάλιστα συνέβαλε αξιόλογα στην επιτυχία που, αναμφίβολα, παρουσιάστηκε. Με άλλα λόγια, στην αισχύλεια περίοδο η σχέση θέατρο - Κοινό, ως πρωταρχικό μέσο, λειτούργησε υπέρ της Κοινωνικής των πολιτών συνείδησης. Τότε, ακολουθώντας τις πολιτικές επιλογές της εξουσίας διέυρνε τη συμμετοχή του Κοινού, αγνόησε τις οικονομικές και τις διαφορές καταγωγής των θεατών, και όπως η δημοκρατία στον πολιτικό στίβο, βασίστηκε για την ανάπτυξη και τη λειτουργία της -η σχέση- στον δήμο όλο.

Είναι γενικά παραδεκτό πως η θεατρική τέχνη, έτσι όπως την παρακολουθήσαμε από τους "Πέρσες" έως τις "Εκκλησιάζουσες" διέγραψε μίαν εξελικτική πορεία. Στην αρχή της πορείας αυτής, πίσω από την εγνωσμένη Μορφή και τη λειτουργικότητα που η θεσμοθέτηση του Πεισίστρατου προσέδωσε στη θεατρική τέχνη, στέκουν τα λατρευτικά δρώμενα, είτε με τη λαϊκή τους μορφή ή ως Εορταστικό τυπικό της αριστοκρατικής τάξης. Τα Δρώμενα αποτελέσανε το σπέρμα από το οποίο βλάστησε το θέατρο, και για τον λόγο αυτό θα ονομάσουμε Προθεατρική τη φάση κατά την οποία αυτά χαρακτήριζαν τη μετέπειτα θεατρική τέχνη. Υπολογίζουμε δε, πως χρονικά η Προθεατρική φάση κάλυψε τη μέχρι το 534 π.Χ. περίοδο. Πάντως, τη Μορφή και τη λειτουργικότητα των Δρωμένων την ελέγχουν άλλα επιστημονικά δεδομένα, και δεν αφορούν τη μελέτη μας, που μόνο περιστασιακά αναφέρθηκε σ' αυτά. Προφανώς οι Προθεατρικές Τελετές ανταποκρίνονταν στην κοινωνική διαδικασία που η Τέχνη, ως Πομπός και το Κοινό, ως Δέκτης, υπήρχαν συνυφασμένα· το Κοινό αποτελούσε το στοιχείο εκείνο που αργότερα, στην Τραγωδία, θα ονομαστεί Χορός. Ο,τι η μελέτη αυτή θέλει να επισημάνει σχετικά με την Προθεατρική φάση είναι: 1) το Προθέατρο, ως μορφή έκφρασης, αποτελεί φυσικό φαινόμενο, 2) παράλληλο -συμπληρωματικό ή αντισταθμιστικό- της Κοινωνικής συνύπαρξης, και 3) εκδηλώνεται ως φυσική ανάγκη των Ατόμων-μελών της ομάδας ανεξάρτητα από τη θεσμική αναγνώριση που τυγχάνει. Η δε Κοινωνία ελέγχεται από μία (έστω) αρχή-εξουσία (ιδέα ή άτομο φορέα), η οποία 4) αποδέχεται τη λειτουργία του Προθεάτρου, οπότε 5) το ελέγχει, μια και υπάρχει συμφωνία ανάμεσα στην Τελετή και την Εξουσία ή 6) το απορρίπτει και αναγκαστικά, 7) δημιουργεί άλλες Μορφές Τέχνης, ελεγχόμενες, που προσπαθεί να επιβάλλει στα μέλη της, ώστε μέσα από αυτές να επιλύσουν -να δηλώσουν ή να εκτονώσουν- τις φυσικές ανάγκες τους. Στην περίπτωση αυτή, 8) κάποια Μορφή της (παραγκωνισμένης) Προθεατρικής τέχνης-τελετής παραμένει σε "παρά" ή "αντί" κοινωνική λειτουργία, στο περιθώριο του θεσμικού πλαισίου, στην παρανομία ή την παρατυπία· λειτουργεί τότε, 9) ως λαϊκό -αντίθετο του εξουσιαστικού και του οργανωμένου- δρώμενο.

Πάνω στα Δρώμενα αυτά βασίστηκε η θεατρική τέχνη. Μάλιστα, μπορούμε να υποθέσουμε πως η μεταβολή δεν θα επιτελείτο, αν κάποιοι άλλοι παράγοντες (έσω ή έξω από το σύστημα) δεν επενεργούσαν επηρεάζοντάς το και κλονίζοντας την υπάρχουσα ισορροπία.

Ο κυρίαρχος από τους παράγοντες που συνέβαλλαν στη μετουσίωση της Προθεατρικής τελετής σε θεατρική τέχνη, υπήρξε η θεσμοθέτηση που ο Πεισίστρατος έκανε υπέρ της Τραγωδίας, στην Αθήνα, το 534 π.Χ. Με την πράξη αυτή εισερχόμαστε στη β' φάση, την Πρωθεατρική, οπότε και για πρώτη φορά παρατηρείται η σχέση "θέατρο-Κοινό". Οι ενδείξεις συγκλίνουν στα συμπεράσματα: 1) η ανερχόμενη πεισιστρατεία εξουσία, επικαλούμενη το φιλολαϊκό της πρόσωπο -το μόνο που μπορούσε να τη βοηθήσει, αφού ήταν μη αριστοκρατικής, και μάλιστα πραξικοπηματικής προέλευσης- ενεργεί, ώστε 2) επιλέγει μία Νέα μορφή Τελετής, δημιουργεί-θεσμοθετεί το Πρωθέατρο, το οποίο θα πρέπει να προήλθε από 3) τα λαϊκά δρώμενα με μία πάντως Αλλαγμένη μορφή, και με διαφορετική -και ελεγχόμενη- λειτουργικότητα, όπως 4) και από τις λατρευτικές γιορτές της αριστοκρατικής τάξης, από τις οποίες αφομοίωσε τόσο τη Μορφή, όσο και την Ιδεολογική κατεύθυνση. Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν:



5) το Πρωτοθέατρο δημιουργήθηκε ως λατρευτική γιορτή, και μέσα στα πλαίσια μίας άλλης λατρευτικής γιορτής -των Μεγάλων Διονυσίων. Με τον τρόπο αυτό: 6) ο Ηθοποιός υπήρξε το πρώτο μη μυημένο πρόσωπο που υποδύθηκε ένα θεό, απέναντι στον 7) Χορό και το Κοινό, στη θέση του βασιλιά-ιερέα.

Στη β' φάση, κατά την οποία σταδιακά διαμορφώθηκε το θέατρο όπως το γνωρίσαμε, ανήκει η Προαισχύλεια τραγωδία. Τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας είναι ανίσχυρα να μας βοηθήσουν να προσεγγίσουμε τη σχέση "Πρωτοθέατρο-Κοινό". Υποθέτουμε μόνο πως: 8) στα όρια μίας λατρευτικής γιορτής ο έλεγχος που ασκήθηκε στη σχέση πέρασε μέσα από το αυστηρό, συνήθως, Τυπικό και Ιδεολογικό σχήμα της θρησκείας, και ότι 9) εκείνο που η θεσμοθέτηση της (νέας) Μορφής έκφρασης πέτυχε ήταν να συνθέσει όχι δύο διαφορετικές λατρείες, αλλά δύο διαφορετικά Τυπικά, δηλαδή 10) να προάγει τον Λαό μέσα στη λατρευτική τελετή της αριστοκρατίας, αποδυναμώνοντας τους Αριστοκράτες, και ταυτόχρονα 11) να ελέγχει τον Λαό μέσα από τη θρησκεία -ως Τυπικό και Ιδεολογία, δηλαδή 12) να ικανοποιεί τις λαϊκές ανάγκες (Φυσικές) χωρίς την άσκηση βίας, μέσα από μία αίσθηση αποδοχής, και 13) ακίνδυνα, τυπικά και ουσιαστικά, για την εξουσία. Τελικά, 14) η θεσμοθέτηση του Πρωτοθεάτρου ήτανε μία πολιτική πράξη σκόπιμη.

Την ίδια εκείνη εποχή, στο περιθώριο του θεσμού 15) παρέμειναν, ως υπολείμματα από τα μη θεσμοθετημένα λαϊκά δράματα, κάποιες Μορφές τελετής Προθεατρικής, δηλαδή Φυσικής, και μάλιστα, ένεκα της μη θεσμοθέτησής τους, Αντικοινωνικής· όχι μονάχα μη αναγνωρισμένης, αλλά και αντιδραστικής-ανατρεπτικής του θεσμοθετημένου συστήματος.

Και στο σημείο αυτό μπορούμε να κάνουμε την ίδια με προηγούμενα υπόθεση: το σύστημα Πρωτοθέατρο-Κοινό θα παρέμενε ισορροπο, αν κάποιοι παράγοντες (έσω ή έξω από το σύστημα) δεν επενεργούσαν για να μετατοπίσουν την ισορροπία του. Πιστεύω πως οι παράγοντες που καθόρισαν τη μεταμόρφωση της σχέσης, στην Αθήνα του Αισχύλου (472 π.Χ.), ενεργοποιήθηκαν από τους Μηδικούς πολέμους, γύρω στο 480 π.Χ.

Εως τη στιγμή της παράστασης των "Περσών", απ' όσα τουλάχιστον -ελάχιστα δυστυχώς- γνωρίζουμε και είμαστε υποχρεωμένοι να σεβαστούμε ως αλήθεια (εδώ ας δεχτούμε και τις λίγες υποθέσεις πάνω στα αποσπάσματα των έργων "Μιλήτου άλωσης" -490 ή 493 π.Χ.- και "Φοίνισσες" -476 π.Χ.- του Φρόνιχου), προκύπτει πως έως τις χρονολογίες αυτές το Πρωτοθέατρο δεν υπηρετούσε άμεσα την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα. Εως τότε εμφανιζότανε καλυμμένο από το λατρευτικό σχήμα, ενεργούσε έμμεσα (όπως και οι λοιποί θεσμοί) πάνω στην Κοινωνική οργάνωση. Ήταν όργανο της Παραδοσιακής εξουσίας (αριστοκρατικής, βασιλικής ή πραξικοπηματικής) που όμοια έλεγε τις φυσικές ανάγκες των Ανθρώπων. Αναφερόμαστε στην εποχή του Κοινωνικού γίγνεσθαι, όπου η (οργανώνουσα) εξουσία δεσμεύει και ελέγχει και κατευθύνει τις φυσικές τάσεις-Ορμές των μελών της (γινόμενης) Κοινωνίας, εκμεταλλεύομενη ακριβώς αυτές τις φυσικές τάσεις.

Κάτω από τέτοιες διαδικασίες, πιστεύω, δημιουργήθηκε το θέατρο, και η σχέση του με το Κοινό, όπως μας το γνώρισε η κλασική-αισχύλεια Αθήνα. Εισήλαμε πια στη γ' φάση, την καθαρά θεατρική, την οποία η μελέτη μας αναζήτησε και προσπάθησε να αποκρυπτογραφήσει. Τις διακυμάνσεις και τις εξελίξεις που το θέατρο υπέστη τις παρακολουθήσαμε, τουλάχιστον σε ό,τι αναφέρεται στην αρχαία Ελλάδα, στο βιβλίο αυτό της μελέτης. Εκείνο που μένει να τονίσουμε, και μάλιστα αφού βρισκόμαστε στο κεφάλαιο του "Κωμωδιογραφικού επιλόγου", είναι πως η Κωμωδία προήλθε από τα λαϊκά δράματα (όχι πια τα μετουσιωμένα σε Τραγωδία Αριστοκρατικά τυπικά), εκείνα που είχαν παραμείνει στο περιθώριο τόσο του Πρωτοθεάτρου, όσο και της Αισχύλεια τραγωδίας, της αρχικής περιόδου του θεάτρου δηλαδή. Και είναι σημαντική αυτή η παρατήρηση, γιατί πάνω της θα αιτιολογήσουμε τη λαϊκότητα της Μορφής, που η αριστοφάνεια ποίηση, όπως πολλές φορές ως τα τώρα υποστηρίζαμε, προώθησε. Το Κοινό της Κωμωδίας απείχε όχι μόνο από την Αριστοκρατική ρίζα και συμπεριφορά, αλλά, περισσότερο, ήτανε λαϊκό. Οι απλοί πολίτες, μέλη των κατώτερων



τάξεων της Αθήνας, ήταν αυτοί που είχαν λόγους να γελάνε με τα παθήματα των επιωνύμων της αθηναϊκής κοινωνίας, και να στηρίζουν τον κωμωδιογράφο τους ενάντια στις επιθέσεις που δεχόταν από την εξουσία. Ο Λόγος (και ο λόγος) του Αριστοφάνη σ' αυτούς είχε απήχηση. Και όταν ο ποιητής, λόγω των γνωστών συνθηκών, οδηγήθηκε να βάλλει κατά του δήμου, ενάντια στους θεατές του έβαλε. Μόνο που τότε ήτανε σύμφωνος με τις επιταγές των καιρών. Οι Αθηναίοι πολίτες, απλοί πια και ίσοι μέτοχοι στις πολιτικές διαδικασίες, ο δήμος όλος, συμπολίτες και συγκοινωνοί, στάθηκαν πάνω από τις συμφορές αποφασισμένοι να ελέγξουν τη διαδρομή που διέγραφαν και να κατανοήσουν τα αίτια της απογοητευτικής κατάληξης. Τότε, σ' αυτόν τον λαό και με τον λαϊκό, τον ενδεδειγμένο τρόπο, ο Αριστοφάνης μίλησε, και μάλιστα όχι μόνο με το πρέπον ύφος, αλλά και με το ήθος το κατάλληλο.

Σημειώσαμε ήδη, όπως άλλωστε και όλοι οι μελετητές, την προοδευτική υποβάθμιση που ο Χορός, το δομικό στοιχείο της δραματικής τέχνης -τραγικής ή κωμικής- υπέστη κατά την εξελικτική πορεία του θεάτρου. Μάλιστα, δεν αφήσαμε ευκαιρία να μη δηλώσουμε την άποψή μας, πως ο συλλογικός αυτός (άτυπος) Ηρωας ταυτιζόταν, στα αισχύλεια τουλάχιστον χρόνια, με τους θεατές και την Κοινωνική, όπως επιμείναμε, συνείδησή τους. Θεατρολογικές και ψυχαναλυτικές μελέτες μας πείθουν πως η γένεση της Πρωτοθεατρικής τέχνης-τελετής συμπίπτει με την αποκοπή του Ξεχωριστού ήρωα από το σώμα του Χορού, και την εν συνεχεία αντιπαράθεση μαζί του. Με τον τρόπο αυτό, ο Ηρωας-εκφραστής της Ατομικής του συνείδησης ερχόταν σε διάλογο ή σε αντίλογο με τη Συλλογική συνείδηση του Χορού, την Κοινωνική των θεατών δηλαδή συνείδηση.

Δεν είναι άμοιρη, πιστεύω, η έκπτωση της Κοινωνικής, και η κατά συνέπεια ανάνηψη της Ατομικής συνείδησης κάθε Αθηναίου θεατή-κοινωνού, για την υποβάθμιση του Χορού. Πια, και με προοδευτικά αυξανόμενη ταχύτητα, ανάλογη, αλλά και αντίστροφη προς την αποσύνδεση του Κοινού από το συλλογικό πρόσωπο του Χορού, οι θεατές ταυτίστηκαν με τον Ηρωα-φορέα Ατομικής συνείδησης -όμοιας με τη δική τους. Αλλάζοντας, επομένως, την κατεύθυνση της Συνείδησής τους, άλλαξαν και τα πρότυπά τους, τα εξατομικεύσαν. Και όχι μόνο, υποχρέωσαν και τους ποιητές τους να δίνουν βαρύτητα στις πράξεις και τον Λόγο των Ξεχωριστών πρώων-συνειδήσεων στα Δράματά τους, μια και καλά τους πληροφορούσαν με τη σύγχρονη κοινωνική-πολιτική συμπεριφορά τους, πως η λειτουργία του θεάτρου ενεργούσε, όπως κάθε τι κοινό πλέον, μέσα από την Ξεχωριστή συνείδηση του κάθε Ατόμου.<sup>1</sup>

Ετσι, στο τέλος της πορείας της στην αρχαία Ελλάδα, η θεατρική τέχνη μοιάζει να υφίσταται την πιο επαναστατική μεταβολή της. Προήλθε από τις λατρευτικές τελετές και λειτούργησε ως συλλογική έκφραση. Αρχικά και βαθμιαία αποσυνδέθηκε, όπως υποστηρίξαμε, τουλάχιστον ως προς το Ουσιαστικό, αν όχι και το Τυπικό της μέρος, από τη λατρευτική της ρίζα, γεγονός που αποτέλεσε την πρώτη σπουδαία μεταβολή της. Στη συνέχεια, και μάλιστα με την κατάλυση της αθηναϊκής πολιτείας, η θεατρική τέχνη μοιάζει να αποχωρίζεται και από το δεύτερο ουσιαστικό της γνώρισμα: τη Συλλογικότητα· ομαδοποιείται ή εξατομικεύεται. Τα κοινά συμφέροντα ή τα ενδιαφέροντα των θεατών της γίνανε τόσο λίγα τον καιρό αυτό, που τελικά το θέατρο εκπέμπει τα μηνύματά του προς τα Άτομα, θεατές ή πολίτες, και όχι προς την Κοινωνία -όπως αυτή μας την περιέγραψε ο Αισχύλος. Σχηματικά θα πούμε: η Επικοινωνία που η θεατρική τέχνη επιτυγχάνει, ορίζεται από τον Ηθοποιό-Ατομική συνείδηση, που εκπέμπει προς τους Θεατές-Άτομα, Δέκτες του Λόγου του.

(1) πρβλ.: "η παρακμή μιας κοινωνίας έρχεται όταν υπερτρέφεται η ατομική συνείδηση σε βάρος της συλλογικής. Η κοινωνία αυτή, έχοντας διαγράψει μια τροχιά, χαλαρώνει κάτω από την επενέργεια του υπερτροφικού εγώ του ατόμου ή μιας κοινωνικής τάξης και της αδιαφορίας προς τους θεσμούς οι οποίοι έχουν προσορίσει την εξασφάλιση της ομαδικής επιβίωσης". / Α. Βλάχος / "Παρουσίαση-Μετάρηση" στο "Αθηναίων πολιτεία", σελ. 56.

Την ίδια περίπου εποχή (406 π.Χ.) ο Ευριπίδης στοχάστηκε με τις "Βάκχες", το συναφές περίπου θέμα που ο Αριστοφάνης παρουσίασε στις "Εκκλησιαζούσες". Είπαμε στο σημείο εκείνο της ανάλυσής μας πως ο τραγικός προχώρησε στην αυτοκριτική του και στην κριτική της διαδρομής της αθηναϊκής πολιτείας με ένα ύφος φιλοσοφικό, αδιάφορο για την συμμετοχή ή την κατανόηση του Κοινού. Μάλιστα, ορμώμενοι από το φαινόμενο αυτό, υποθέσαμε πως οι θεατές του –υποχρεωτικά μέλη μίας πνευματικής elite– ήταν λιγότεροι, πως ο λαός απείχε από τη σχέση με το θέατρο. Αντίθετα, και να θυμηθούμε εδώ την πληροφορία του Πλάτωνα σχετικά με τις χιλιάδες των θεατών που γέμιζαν το θέατρο στις ημέρες του, η αριστοφάνεια παράσταση, με το ύφος και το ήθος που ήδη σημειώσαμε, βρισκόταν πλησιέστερα στον λαό και, πιστεύω, πως στην δικών του κωμωδιών (ή σε ανάλογων έργων) τους θεατές αναφέρθηκε ο Πλάτωνας.

Αν οι υποθέσεις αυτές είναι σωστές, προκύπτει πως ο αθηναϊκός δήμος μετά την τραγική εμπειρία της έκπτωσης στο πολεμικό-πολιτικό-κοινωνικό επίπεδο, ανέλαβε πραγματικά τον πλήρη έλεγχο των κοινών –όπως και ο Αριστοτέλης μας βεβαιώνει. Με τη διάθεση που τότε τον κατέλαβε να κατανοήσει και να επανεντάξει τις κοινωνικές λειτουργίες, ώστε να εξυπηρετηθεί καλύτερα ο δήμος, ο λαός της "Πόλεως" αποδέχθηκε την αριστοφάνεια κωμωδία, που από τη μία πλευρά αναφερόταν σε θέματα τόσο επίκαιρα και ενδιαφέροντα, από την άλλη πλευρά χρησιμοποιούσε τη γνωστή και "έντιμη" λαϊκή γλώσσα, και την αναγκαία πια έμφαση στην Ατομική των πρώων δράση και τη συνείδηση.

Φαίνεται, τελικά, πως η σχέση που μελετάμε στην αρχαία Αθήνα βρίσκεται για μία ακόμη φορά σε ακμή, παρά τις καταλυτικές αλλαγές που έχουν συμβεί τόσο στα μέλη του Κοινού, όσο και στη θεατρική τέχνη. Και με τη μορφή αυτή θα μεταναστεύσει η σχέση θέατρο – Κοινό, χρόνια αργότερα, στην Αναγεννησιακή Ευρώπη.



BIBΛIO Β'

Η "αχέτη" στους Νέους Χρόνους



**Η ΠΡΟΘΕΣΗ ΤΩΝ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΠΙΛΟΓΩΝ,  
ΔΡΑΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΩΝ**

Στο β' βιβλίο της μελέτης η πρόθεσή μας είναι να πλησιάσουμε τον Ευρωπαϊκό χώρο, στη διάρκεια των Νέων χρόνων.

Πρόκειται για κείνη τη θεατρική παρουσία-λειτουργία, η οποία ελεγχόταν από τα (εθνικά) κράτη, αυτά που ακολούθησαν μετά την αταξία του Μεσαίωνα και, αργότερα, μετά τη διάσπαση της αυτοκρατορίας του Καρόλου του Μεγάλου.

Από κοινωνιολογική και θεατρολογική άποψη, σύμφωνα πάντα με τους στόχους της μελέτης, και τα τρία έθνη που πρωτοεμφανίστηκαν παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Έτσι, επιλέξαμε ένα δράμα-δραματούργο από κάθε ένα, φροντίζοντας να ακολουθήσουμε τη χρονολογική προτεραιότητα, τη θεατρολογική άποψη περί του σημαντικού -όπως αυτή προκύπτει αναφορικά με το Έργο του κάθε δημιουργού, με το Ποιητικό έργο του κάθε έθνους, αλλά και συγκριτικά με το σύνολο της Ευρωπαϊκής θεατρικής παραγωγής της περιόδου- και, τέλος, σεβαστήκαμε τη διαφορά στο είδος -πρόφαση ή κοινωνική προβολή- του θεατρικού λόγου.

Με βάση αυτές τις σκέψεις επιλέχθηκαν τα έργα: 1) "Ο βασιλιάς Ριχάρδος Γ'" - **Shakespeare**, Αγγλία, ως ιστορικό δράμα, ως προηγούμενο των λοιπών δραμάτων που θα μελετήσουμε, και ως δημιούργημα του κορυφαίου Άγγλου ποιητή (τουλάχιστον της εποχής των Νέων χρόνων), 2) "Fuenteovejuna" - **Lope de Vega**, Ισπανία, ως το πρώτο δράμα με κοινωνικοπολιτικό -με τη σύγχρονη έννοια- προβληματισμό, ως δημιούργημα του κορυφαίου Ισπανού δραματούργου, και 3) "Ταρτούφος" - **Moliere**, Γαλλία, ως κωμωδία, ως δημιούργημα του κορυφαίου Γάλλου κωμωδιογράφου, ως έργο που προκάλεσε σημαντική κοινωνική αναταραχή, ως ανυπότακτο στους δεσμευτικούς για τον Χωροχρόνο κανόνες των Τριών ενοτήτων -και, έτσι, χωρίς θεατρολογική επίφαση (αντίθετα από τον "Cid") προκλητικό για τον Χωροχρόνο του δράμα.

## Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ : ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΣΤΟΝ SHAKESPEARE

Εκείνο που το κεφάλαιο αυτό φιλοδοξεί να πετύχει είναι η σκιαγράφηση της διαδρομής, την οποία η θεατρική τέχνη και η σχέση της με το Κοινό ακολούθησε από τότε που η κλασική Αθήνα παρέδωσε τα πολιτιστικά σκήπτρα στους Ρωμαίους κατακτητές της, και μέχρι τους χρόνους της Αναγέννησης.

Αν και η παρεμβολή αυτή, καθ' υπέρβαση των ορίων της μελέτης μας, κρίθηκε απαραίτητη, ώστε να παρακολουθήσουμε όσο πιο πιστά γίνεται τη, λανθάνουσα συνήθως, λειτουργία της σχέσης μέσα στα συγκεκριμένα χωροχρονικά δεδομένα, δεν θα ήταν δυνατό παρά να περιοριστεί στη συνοπτική παράθεση των γενικά αποδεκτών απόψεων, με την ελπίδα να γεφυρώσει το χάσμα που τα πολλά χρόνια της (αιτιολογημένης, πιστεύω) παρακμής δημιουργήσανε ανάμεσα στην κλασική θεατρική τέχνη και την κοινωνική λειτουργία της, και σε ό,τι μας προσφέρει η εποχή της Αναγεννησιακής ανάτασης.

### Α. ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΛΗΡΟΔΟΤΗΜΑ

Στο πρώτο βιβλίο της μελέτης παρακολουθήσαμε τη γένεση, την κορύφωση και την υποβίβαση τόσο της θεατρικής τέχνης, όσο και της σχέσης που αυτή ανέπτυξε με το Κοινό, και υποστηρίξαμε ότι η Κοινωνία, και η Συνείδηση που τα μέλη της κατείχαν, με το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου ήταν σημαντικά αλλαγμένα από κείνη της αισχύλεια εποχής. Μάλιστα, στο κεφάλαιο το σχετικό με την ευριπίδεια "Ηλέκτρα" διαγνώσαμε την ύπαρξη "αστικών" στοιχείων και συμπεριφορών στους Αθηναίους πολίτες. Στην όλη διάρκεια της θεατρικής φάσης, όπως την αποκαλέσαμε, "αλλάζει το θέατρο, αλλάζει και το ακροατήριο... (Πλησιάζοντας το τέλος των κλασικών ποιητικών δραμάτων που σώζονται -"Πλούτος", 388 π.Χ.) πάει πια ο τρικυμισμένος ο καιρός της αθηναϊκής δημοκρατίας. Την αντικατάστησε ένας πολιτισμός αστικός. Το ενδιαφέρον για την πολιτεία έδωσε τη θέση του στο ενδιαφέρον για την οικογένεια, για το σπιτικό. Αφού οι επιχειρηματολογίες βγάλανε τους θεούς ανώπαρκτους, οι άνθρωποι θεό δεν είχαν άλλον απ' τον Πλούτο, το θεό του πλούτου. Ο πολιτισμός ο παλιός είχε ακόμα αρκετή δύναμη ώστε ν' αφήσει τη σφραγίδα του βαθιά χαραγμένη σ' όλους τους λαούς του μεσογειακού λεκανοπεδίου, μα η ζωτικότητά του χάθηκε. Ο πολιτισμός είχε γίνει κομψός. Η Αθήνα λίγο λίγο έπαψε νάν' η καρδιά αυτού του πολιτισμού. Η δύναμη πέρασε απ' το ένα κράτος στο άλλο κι ο Μ. Αλέξανδρος, ο Έλληνας στη σκέψη, μα μονάρχης της Μακεδονίας, δεν άργησε να γίνει ο κυρίαρχος του αρχαίου κόσμου. Κι από τότες δεν πέρασαν πολλά χρόνια ως τον καιρό που ο πολιτισμός αυτός βρήκε το κυριότερο λημέρι του στην Αίγυπτο, στην Αλεξάνδρεια των Πτολεμαίων. Σ' όλες τις ελληνικές χώρες χτίζανε κείνο τον καιρό καινούργια θέατρα ή ανοικοδομούσανε τα παλιά. Γιατί οι τρεις μεγάλοι αθηναίοι τραγικοί κι ο Αριστοφάνης είχαν ακόμα αρκετά μεγάλη δύναμη ώστε να ξακολουθήσουνε να κυριαρχούνε στη σκηνή, να συγκεντρώνουνε του περσότερου κόσμου το ενδιαφέρον. Μα οι μορφές που πήρανε τούτα τα καινούργια τα θέατρα ήτανε πολύ αλλιώςτικες απ' του πέμπτου αιώνα. Είν' αλήθεια πως το ελληνικό θέατρο κράτησε ως το τέλος το κυριότερο χαρακτηριστικό του γνώρισμα -το συνδυασμό των τριών ουσιαστικά χωριστών στοιχείων του, του καθ'εαυτού θεάτρου, της ορχήστρας και της σκηνής. Ταυτόχρονα αυτά τα μέτρα αλλάζανε προορισμό. Κείνο το σύνολο από πέτρινα καθίσματα αραδιαστά πήρε σιγά

σιγά σχήμα ημικυκλικό. Η ορχήστρα κράτησε την κεντρική θέση, μα επειδή δεν ήτανε πια σημαντικός ο ρόλος του χορού, μικρηνε, και το σκηνικό οικοδόμημα ήρθε πιο μπροστά. Και μάλιστα σε μερικά θέατρα, όπως της Ασσου και της Πριίνης, το κυκλικό σχήμα της ορχήστρας καταργήθηκε κ' η νέα ορχήστρα έγινε ημικυκλική. Ταύτο το ημικύκλιο το προεκτείνανε γραμμές που με τη διάμετρο σχημάτιζαν ορθές γωνίες. Ωστόσο κείνο η' άλλαξε πιο πολύ απ' όλα είναι το σκηνικό οικοδόμημα. Το σχήμα που πήρε διαμορφώθηκε με πρότυπο τα πλούσια ιδιωτικά σπίτια της εποχής. Επειδή τότες ο χορός ήτανε χωρισμένος απ' τους ηθοποιούς κ' επειδή στην παράσταση το πρωταρχικό στοιχείο ήτανε τα πρόσωπα του δραματικού έργου, δημιουργήθηκε η ανάγκη να χτιστεί ψηλό σκηνικό οικοδόμημα. Κανονικά ταύτο το ψηλό το σκηνικό οικοδόμημα ήτανε τοποθετημένο πάνω σε μια μακριά σειρά από χαμηλές κολόνες και προεξείχε απ' την καθεαυτό σκηνή. Γι' αυτό και τ' ονομάσανε προσκήνιο. Αυτή η ονομασία κατά λέξη θα πει κείνο που είναι μπροστά απ' τη σκηνή. Πίσω απ' το προσκήνιο ήτανε το δεύτερο πάτωμα της σκηνής, όπου μια σειρά από κολόνες στήριζε τη στέγη. Έτσι σχηματιζόταν ένα είδος ρετιρέ, μια εσωτερική σκηνή, στο χώρο που υπήρχε ανάμεσ' απ' την κιονοστοιχία κι απ' το μπροστινό τοίχο του σκηνικού χτιρίου. Σ' ετούτο το νέο τύπο του θεάτρου η σκηνογραφία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί πιο ελεύθερα παρά στα περασμένα τα χρόνια και πιο ελεύθερα χρησιμοποιήθηκε. Πρέπει να φανταστούμε πως πίσω απ' τους ηθοποιούς ήταν ένα φόντο σχηματισμένο από οικοδομές προοπτικά ζωγραφισμένες. Πρέπει να μην ξεχνάμε πως κείνοι οι ηθοποιοί αποχτούσαν όλο και μεγαλύτερη σπουδαιότητα ίσαμε τον καιρό που ο Αριστοτέλης είχε κάθε λόγο να πει ότι στις θεατρικές παραστάσεις αυτοί είχανε μεγαλύτερη βαρύτητα απ' τα δράματα που παρυσταίνανε. Αυτό το οικοδόμημα δεν είναι προορισμένο για κείνους που πάνε σε θρησκευτική τελετή, για ν' ακούσουνε με προσοχή θαυμάσια λόγια. Είναι προορισμένο γι' ανθρώπους που το θέατρο το θεωρούνε τόπο ψυχαγωγίας και τίποτ' άλλο, γι' ανθρώπους που έχουν ενδιαφέροντα πιο κοσμικά και που θέλουν να δούνε τα μάτια τους σκηνές θεαματικές".<sup>1</sup>

*Μπορούμε, βέβαια, να παρατηρήσουμε ότι ένα μεγάλο χάσμα χωρίζει την αρχική θεατρική φάση, την αισχύλεια, από την παρούσα μορφή της θεατρικής τέχνης, την οποία η Ελλάδα κληροδότησε στον κόσμο. Τόσο η γενεσιουργός Τελετή, όσο και η απαραίτητη συμμετοχή-Μέθεξη, έχουν υποχωρήσει ή και εντελώς εξαφανιστεί. Το Συλλογικό Είναι-συνείδηση, που με τόση, νομίζω, έμφαση ύμνησε ο Αισχύλος, τώρα πλέον έχει αντικατασταθεί από την ατομική υπεροχή-επιβολή, από το ατομικό ενδιαφέρον ή το συμφέρον, τελικά, από την Ατομική συνείδηση.*

*Τα αίτια για την έκπτωση αυτή μας δόθηκε η ευκαιρία να τα μελετήσουμε στο πρώτο βιβλίο αυτής της εργασίας. Μάλιστα, εκεί τα χαρακτηρίσαμε ως κοινωνικά. Τώρα, μέσα στον νέο Χώρο και απέναντι στο ανάλογο Κοινό λειτουργεί η σχέση που μελετάμε, τον καιρό του Μένανδρου, του εκπρόσωπου της Νέας κωμωδίας, του δραματικού τύπου που βασίζεται στη ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας, και προβάλλει τους καλούς τρόπους συμπεριφοράς και τις κομψότητες του πολιτισμού. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το πολιτικό στοιχείο -αυτό που προίκισε τις αριστοφάνειες κωμωδίες (της Αρχαίας ή της Μέσης περιόδου)- προς έναν συγκεκριμένο τομέα κοινωνικής-ιδιωτικής διάστασης είναι αναγνωρίσιμη, όπως επίσης δεδομένη θεωρείται η επικράτηση μίας τάσης "για κάποια γενίκευση, για την αναγωγή του περιστασιακού ή συμπτωματικού σε ένα σχήμα με καθολικότητα. Συγκεκριμένα, αρχίζουν να εμφανίζονται οι αναγνωρίσιμοι κωμικοί τύποι -ο παράσιτος, ο κόλακας, ο πονηρός δούλος- που βαθμιαία παγιώνονται και επανδρώνουν με ενδεικτική επαναληπτικότητα τη Νέα Κωμωδία. Μια ανάλογη σχηματοποίηση εισχωρεί και στα θεματολογικά συστατικά: αρχίζουν να εισβάλλουν οι κοινοί τύποι, που δημιουργούν τυπικές κωμικές καταστάσεις, με τυπική σκηνική έκφραση- το πιο συνηθισμένο από αυτά τα στοιχεία είναι το ερωτικό θέμα. Μεγάλη είναι και εδώ η επίδραση των "ελαφρών" τραγωδιών*

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 1ος, σελ. 290-291.



του Ευριπίδου. Παράλληλη έξαρση παρουσιάζει και η διάθεση για παρωδία μύθων, που δεν έλειπε και από την Αρχαία Κωμωδία... (Τον ίδιο καιρό στην τραγική σκηνή δρα ο Αγάθωνας, με τον οποίο τρία ενδιαφέροντα στοιχεία συνδέονται) α) έγραψε μια τραγωδία με θέμα και πρόσωπα τελείως φανταστικά, όχι δηλαδή δανεισμένα από τον μύθο. β) Αλλοίωσε σημαντικά τη λειτουργία του χορού, γράφοντας "εμβόλιμα", χορικά δηλαδή που δεν είχαν σχέση με τα προηγούμενα ή επόμενα επεισόδια και μπορούσαν, επομένως, να ενσωματώνονται σε οποιοδήποτε δράμα, αφού γράφονταν ανεξάρτητα από αυτό. Η τάση αυτή, που λανθάνει και σε μερικά από τα τελευταία έργα του Ευριπίδου, ωδήγησε στον βαθμιαίο εκφυλισμό του χορού -αφού τον καταδίκασε σε ένα ρόλο εντελώς διακοσμητικό- που δεν ήταν πια απαραίτητος, γι' αυτό δεν αποκλείεται να έλειπε από πολλές παραστάσεις. γ) Στα έργα του υπήρχε καταφανής επίδραση της ρητορικής. Και εδώ ο Αγάθων δεν είναι πολύ μακριά από τον Ευριπίδη. Μόνο που υποπιπεύμαστε, ότι στον νεότερο τραγικό ο λόγος αποκτούσε τόση αυτοτέλεια, ώστε άφηγε σε δεύτερη μοίρα το δραματικό στοιχείο και τη θεατρικότητα των έργων. Με αυτή την τάση ίσως πρέπει να συνδεθί και η γένεση ενός είδους τραγικών που ο Αριστοτέλης ονόμαζε "ἀναγνωστικούς", επειδή έγραφαν δράματα όχι για παράσταση αλλά για διάβασμα... (Τελικά) τίποτε δεν περιγράφει την ποιότητα -όχι όμως και την ποσότητα- της παραγωγής του 4ου αι., όσα η επίσημη απόφαση των Αθηναίων να ενσωματώσουν στους δραματικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων την παράσταση μιας παλαιάς τραγωδίας και τίποτε δεν μαρτυρεί τις προτιμήσεις του κοινού ενδεικτικότερα από τη δημοτικότητα του Ευριπίδη. Ίσως η επίδρασή του να μην είναι άσχετη με μια νέα τάση προς το υπερβαλικό και το κραυγαλέο, που άρχισε να διαφαίνεται και στο κείμενο των νέων έργων και, όπως είναι φυσικό, στην ερμηνεία τους. Και τα δύο όμως αυτά πρέπει να εξαρτηθούν άμεσα από την κυρίαρχη θέση που είχαν αποκτήσει στη θεατρική διαδικασία οι ερμηνευταί των δραμάτων... Οι μεγάλοι δεξιοτέχνες, που έπαιρναν πια αποκλειστικά στα χέρια τους την παράσταση, όχι μόνο τη μορφή των καινούργιων έργων καθόριζαν, επιβάλλοντας τις προσωπικές τους απαιτήσεις στους σύγχρονους δραματουργούς, αλλά και στα παλαιά έργα επενέβαιναν, προσθέτοντας ή αφαιρώντας στίχους ή σκηνές, έτσι ώστε στην παράσταση να προβάλλεται η δική τους παρουσία. Αυτή η ασυδοσία ανάγκασε τον φωτισμένο πολιτικό Λυκούργο να εξασφαλίση για το αρχείο του κράτους τα πιστότερα δυνατά αντίγραφα των μεγάλων ποιητών, για να χρησιμοποιούνται, αναλλοίωτα πια, στις παραστάσεις. Αυτή ήταν η αρχή της διατήρησης των μεγάλων έργων, που θα εξακολουθήσουν για αιώνες ακόμη να παίζονται, να διαβάζονται, να σχολιάζονται -όχι όμως και να δημιουργούν άξια συνέχεια".<sup>1</sup>

Φαίνεται επομένως, μετά το ξεπέρασμα της Συλλογικής συνείδησης, και χάριν της ατομικής προβολής, οι "σκηνοθέτες" κείνων των καιρών να προχώρησαν σε αυθαιρέσιες ενάντια στο Έργο των κλασικών, Έργο που τόσο τιμήθηκε προηγούμενα.

Αυτά, σε γενικές γραμμές, υπήρξαν τα χαρακτηριστικά της θεατρικής τέχνης που το εκφυλισμένο με τον χρόνο και τις συνθήκες κλασικό πνεύμα παρέδωσε στους κατακτητές. Ταυτόχρονα, όπως είναι φυσικό, παρέδωσε στους Ρωμαίους και μία Μορφή κοινωνικής λειτουργίας, τη σχέση του θεάτρου με το Κοινό του, που και αυτή όμως απέιχε από την αποδοτικότητα, την ευρυθμία και την αποδοχή που την όριζαν, σύμφωνα με όσα υποστηρίζαμε ως τώρα, την εποχή που το ενδιαφέρον για τα κοινά και η κάλυψη του ατομικού συμφέροντος συνέπιπταν και εκφράζονταν από τη Δεσπόζουσα συνείδηση, την Κοινωνική συνείδηση. Στις τελευταίες εκφάνσεις της η σχέση, λίγο πριν μεταπηδήσει στη Ρώμη, υπηρετούσε τις πολλαπλές Ατομικές συνειδήσεις των λιγούστων πιστών που μετείχαν στη λειτουργία της, και μάλιστα με τρόπο ανάλογο (αστικό). Οι συνέπειες των πραγματικών μεταβολών που η καινούργια χωροχρονική σύνθεση εκδήλωνε, συνταιριασμένες με τη μετουσίωση τόσο της τέχνης, όσο και του

(1) Ν. Χουρμουζιάδης / "Θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 420-423.

Κοινού, φανερώθηκαν καταλυτικές. Η ρητορική –απόρροια του πολιτικού λόγου– και η παραμέριση του Χορού και του Μύθου –απομάκρυνση από τις γενετικές σταθερές του θεάτρου– διαφοροποιούσαν τη σύγχρονη σχέση απ' αυτή που είχε προϋπάρξει. Το εκπαιδευμένο μέσα στις νέες συνθήκες Κοινό χαιρόταν τον έντεχνο –λιγότερο πάντως θεατρικό– λόγο όχι μονάχα υπολογίζοντας στην Ατομική του συνείδηση, αλλά συχνά και εξατομικευμένα–μη κοινωνικά, σε ανάγνωση, αναιρώντας έτσι τον χαρακτήρα του Κοινού ή ανακαλύπτοντας μία νέα, έμμεση, διάστασή του. Η ευριπίδεια θεαματικότητα, όπως και στο πρώτο βιβλίο την ονομάσαμε, από την άλλη πλευρά υπερίσχυσε του πολιτικού–κοινωνικού Λόγου των κλασικών. Με αυτή της την εμφάνιση η σχέση που μελετάμε υποχώρησε, έχασε ή έστω παραποίησε τον κυρίαρχο "πολιτειακό" της ρόλο. Έτσι την κληρονομήσανε οι Ρωμαίοι.

## **B. Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ**

Η Ρώμη παρέλαβε τη θεατρική λειτουργία, και τη σχέση, για να τις εντάξει στην κοινωνία της, από πολλαπλές πηγές: α) από το Έργο του Μένανδρου. "Το είδος αυτό της ελληνικής κωμωδίας, που παιζόταν στα μεγάλα Ελληνιστικά Θέατρα με τις ψηλές σκηνές και τα ιδιαίτερα επεξεργασμένα σκηνικά, ήταν εκείνο με το οποίο οι Ρωμαίοι ήλθαν σε επαφή όταν άρχισαν να επεκτείνουν την αυτοκρατορία τους προς τα νότια μέρη της αρχαίας Ελλάδας. Η κωμωδία, εύκολα κατανοητή και εύπεπτη, μεταφέρθηκε στην Ιταλία, όπου βέβαια υπέστη μερικές σημαντικές αλλαγές πριν φτάσει στην ακμή της με τα έργα των δύο κυριότερων Ρωμαίων κωμωδιογράφων, του Πλαύτου και του Τερέντιου, των δημιουργών ουσιαστικά της *fabula palliata*, της Ρωμαϊκής Κωμωδίας".<sup>1</sup> β) Από το Τραγικό έργο, του Ευριπίδη κύρια, είτε με την άμεση διαδίκασία της μετάφρασης (όπως αυτή που για πρώτη φορά παρουσίασε ο Λίβιος Ανδρόνικος το 240 π.Χ.) ή με τον έμμεσο τρόπο της επιρροής–μίμησης. Κυριότεροι εκφραστές της τάσης αυτής στάθηκαν ο Έννιος, ο Πακούβιος, ο Άκκιος, ο Ναίβιος, και ο Σενέκας. γ) Από τους Φλύακες ή Μίμους, "ένα εξωλογοτεχνικό θέατρο που από τα πολύ παλιά χρόνια ίσαμε τα πολύ νεώτερα παίρνει πολλές και διάφορες μορφές. Τραβάει το δρόμο του ανεξάρτητα από την παράδοση της Αρχαίας, της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας".<sup>2</sup>

Ας θυμηθούμε εδώ την πρόταση που κάναμε στο πρώτο βιβλίο της μελέτης σχετικά με την κατάταξη της λειτουργίας της σχέσης σε Προθεατρική, Πρωθεατρική και Θεατρική. Κάποια υπολείμματα αυτής της φάσης που ονομάσαμε Προθεατρική (Τελετή), μένοντας στο περιθώριο της θεαμοθετημένης θεατρικής τέχνης, και ξεκινώντας από την γενέτριά της Κωμωδίας –τα Μέγαρα, υποθέτουμε πως μεταπήδησαν στην Κάτω Ιταλία, όπου και καλλιεργήθηκαν με τη βασική μορφή τους –λαϊκή φάρσα–, ώστε οι γά οι γά να αποτελέσουνε ένα είδος Πρωθεάτρου, γνωστού με το όνομα Φλύακες.

"Οι φλύακες εικονίζονται σε πολλά αγγεία. Πληροφορίες γι' αυτούς μας δίνονται από σύγχρονές τους μαρτυρίες. Για τα έργα που παιζανε τούτ' οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσανε ξύλινη σκηνή. Κι αν όχι πάντα, μερικές φορές είχε από πάνω μια γαλαρία και μπορούσανε να τη μεταχειριστούνε για παλκοσένικο. Οι ηθοποιοί φορούσανε κοστούμια φτιαγμένα με βασικό πρότυπο τα κοστούμια της Αρχαίας Κωμωδίας (κι αυτά είναι πιθανό πως γεννηθήκανε απ' τη Μεγαρική φάρσα) κ' οι προσπάθειές τους βασικά ήτανε γελοιογραφικές. Μερικοί συγγραφείς, που τα ονόματά τους μας τα διατηρήσανε σχολιαστές –όπως ας πούμε ο Ρινθνας, που βρισκότανε στην ακμή του γύρω απ' τα 300 π.Χ.– αφιερώσανε το ταλέντο τους για να συγγράφουνε φλύακες, μα μελετώντας τα αγγεία όπου ζωγραφίζονται οι ηθοποιοί έχουμε την εντύπωση πως το μέγιστο μέρος αυτής της θεατρικής παραγωγής ήταν εξωλογοτεχνικό, ίσως αυτοσχέδιο σε

(1) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 28.

(2) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία Θεάτρου", 1ος, σελ. 315.

μεγάλο βαθμό".<sup>1</sup> Όπως και να συνέβη, ένα μέρος από τους Φλύακες ή Μίμους παρέμεινε στην Προθεατρική φάση της Τελετής, ένα άλλο όμως μέρος προωθήθηκε στην Πρωτοθεατρική φάση. Ο Σικελός Επίχαρμος υπήρξε ένας από τους δημιουργούς αυτού του λαϊκού είδους θεατρικής τέχνης. "Ο Αριστοτέλης πίστευε ότι ο Επίχαρμος επηρέασε την εξέλιξη της κωμωδίας στην Αθήνα επειδή ήταν ο πρώτος, μαζί με τον Φόρμο, που παρουσίασε έργα με ενιαία πλοκή. Είναι πάντως πολύ αβέβαιο αν οι Αθηναίοι είχαν δει παραστάσεις δραμάτων του Επιχάρμου ή αν τα ήξεραν μόνο ως κείμενα. Δύσκολο είναι να εξιχνιάσουμε -αν και υποπτευόμαστε ότι οπωσδήποτε υπάρχει- και τη σχέση του Επιχάρμου με ένα είδος θεάτρου της Κάτω Ιταλίας, τους φλύακες... Ο,τι σώζεται από αυτό το λαϊκό θέατρο προέρχεται από το έργο ενός φλυακογράφου, του Ρίνθωνος, που... φαίνεται ότι διαμόρφωσε το είδος καλλιτεχνικά. Η πολύτιμη συμβολή των φλυακικών αγγείων συνίσταται στο ότι παρέχουν υλικό για να γνωρίσουμε μια μορφή θεάτρου, του λαϊκού, που και άγνωστο μας είναι και σχέση πρέπει να είχε με την Αττική κωμωδία, όπως είχε εξελιχθεί μέσα στον 4ο αιώνα".<sup>2</sup>

Παρά τις (επί μέρους) διαφωνίες των μελετητών, φαίνεται βέβαιο -και αποδεκτό επίσης- πως οι λαϊκοί Φλύακες επηρέασαν τη θεατρική τέχνη, όπως αυτή εμφανίστηκε στη Ρώμη. Για όποιο λόγο, ξένο προς τη μελέτη μας, και πάντα σε σχέση με τις κοινωνικές-πολιτικές-ιστορικές συνθήκες, οι Φλύακες -ήδη Διαμορφωμένη μορφή Πρωτοθεάτρου- όταν συσχετίστηκαν με την ευριπίδεια και τη μενάνδρεια επιδράση, τη θεατρική φάση, επηρεάστηκαν και επηρέασαν· έτσι προέκυψε το Ρωμαϊκό θέατρο.

Πάντως, στον νέο πολιτισμό το θέατρο δεν κάτεχε σημαίνουσα θέση, και σύντομα έπεσε σε αχρηστία. Μαζί του και η σχέση που μελετάμε ατόνισε. Είτε γιατί οι άνισες, μα κι ανισομερείς επιρροές, δεν κατάφεραν να δώσουν αποτελέσματα ανάλογα με της κλασικής Αθήνας ή γιατί ο χωροχρονικός συνδυασμός, οι ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές πραγματικότητες δηλαδή, οδήγησε τους θεατές σε άλλες επιλογές, η σχέση του θεάτρου με το Κοινό κατέστη σύντομα ανενεργής. "Η αλήθεια είναι πως το ρωμαϊκό κοινό δεν το πολυγουστάριζε το δράμα. Αν τους έδινες καμιά κωμωδία φωνακλάδικη κι άξεστη σαν του Πλαύτου, θα μπορούσαν οι θεατές οι ρωμαίοι να την ανεχθούνε. Μα πολύ περισσότερο τους άρεσε να βλέπουνε σκαιοβάτες, πυγμάχους και τ' ακόμα πιο βάρβαρα θεάματα που τους παρουσίαζε το μόνο είδος ψυχαγωγικού χτίριου που είχανε, το αμφιθέατρο".<sup>3</sup> Πρόκειται για ό,τι σημειώνει ο W. Durant: "τα θεάματα του ιπποδρόμου και του αμφιθέατρου ειλκυσαν το ενδιαφέρον του κοινού και εξετράχυνον την καλαισθησίαν του, το δε ρωμαϊκόν δράμα απέθανεν εντός του στίβου, εις ακόμη μάρτυς και τούτο των ρωμαϊκών εορτασμών".<sup>4</sup>

### Γ. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΠΡΟΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΛΕΤΗ

Σε όλο αυτό το διάστημα που χωρίζει το τέλος της αρχαίας Αθήνας με την αρχή των Νέων χρόνων, η θεατρική τέχνη περιήλθε σε μαρasmus. Το δε Κοινό της συνήθισε να απολαμβάνει (να συμμετέχει και να καλύπτεται) την Προθεατρική Τελετή, όμοια όπως είχε κάνει και στα Αθηναϊκά χρόνια που προηγήθηκαν της πεισιστράτειας θεομοθέτησης. Με τον τρόπο αυτό το Κοινό πλήρωνε την ανάγκη του για τη (διττή) αριστοτέλεια Μίμηση: "έτσι λοιπόν οι μιμικοί ηθοποιοί ήρσανε το δρόμο του πλανόδιου και τραβήξανε κατά το σκοτάδι. Τους βλέπουμε τότε τότε να ξεμυτίζουνε μες στο θαμπόφεγγο. Με τα χωρατά τους, με τις ταχυδαχτυλουργίες τους, με τ' ακραβαστικά τους κόλπα να διασκεδάζουνε μπουλούκια από χωριάτες, που τους κοιτάνε χασκοντας. Να διασκεδάζουνε και τους άξεστους κατοίκους μεσαιωνικών καστελλιών.

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 1ος, σελ. 316.

(2) N. Χουρμουζιάδης / "θέατρο" / "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Γ2., σελ. 423.

(3) όπως (1), σελ. 369.

(4) W. Durant / "Παγκόσμια ιστορία του πολιτισμού", Γ., σελ. 444-445.

Μα ο δρόμος που πήρανε θάνατι μακρύς δρόμος και σκοτεινός και μπερδεμένος ίσαμε που να φτάσουνε φανερά μπροστά μας ξανά. Οι γκριμάτσες τους κ' οι χειρονομίες τους χάνονται μες στη νύχτα των σκοτεινών αιώνων".<sup>1</sup>

*Ο ρωμαϊκός πολιτισμός, αν εξαιρέσουμε τη διαφύλαξη της θεατρικής τέχνης, με την οποία αργότερα πλούτισε την ανθρωπότητα, δεν ενδιαφέρθηκε για το θέατρο. Άλλωστε, "οι Ρωμαίοι δεν ήταν οι ίδιοι καλλιτεχνικός λαός. Προ του Αυγούστου ήταν πολεμιστάι, μετ' αυτόν δε κυβερνήται. Εθεώρουν την εμπέδωσιν της τάξεως και της ασφαλείας δια της καλής κυβερνήσεως ως μεγαλύτερον αγαθόν και ευγενεστέραν αποστολήν από την δημιουργίαν ή την απόλαυσιν του καλού. Επλήρωνον μεγάλα ποσά δια τα έργα των μεγάλων καλλιτεχνών, αλλ' εθεώρουν τους ζώντας καλλιτέχνας ως δούλους. Ενώ λατρεύομεν τας εικόνας, έλεγεν ο ευγενικός Σενέκας, περιφρονούμεν εκείνους οι οποίοι τας κατασκευάζουν. Μόνον η νομική επιστήμη και η πολιτική και εκ των χειρωνακτικών έργων μόνη η γεωργία (και αύτη δι' αντιπροσώπων) εθεωρούντο αξιοπρεπείς τρόποι ζωής".<sup>2</sup>*

*Και το μεταγενέστερο Βυζάντιο όμως δεν δέχθηκε (επίσημα) τη θεατρική τέχνη. "Το Βυζάντιο είναι ταυτόχρονα μια πόλη και μια αυτοκρατορία. Η περίεργη τύχη της άλλοτε ταπεινής πόλης του Βοσπόρου, δημιούργησε γρήγορα το Θρύλο. Το Βυζαντιο-Κωνσταντινούπολη, προορισμένο να γίνει η έδρα της πρώτης χριστιανικής αυτοκρατορίας, θεωρήθηκε εξαρχής έργο θείας έμπνευσης. Εμφανίζεται ο θεός στον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο για να του υποδείξει τη θέση της πόλης, στις ακτές του Βοσπόρου. Η θεία παρέμβαση και πάλι καθορίζει με ακρίβεια το Βυζάντιο, που βρισκόταν στην ευρωπαϊκή ακτή του Βοσπόρου (κι όχι τη Χαλκιδώνα που ήταν στην ασιατική). Τέλος με την καθοδήγηση ενός αγγέλου χαράζει ο Κωνσταντίνος την περίμετρο της πόλης, στην οποία, σύμφωνα με μια παράδοση που άρχισε με τον Μέγα Αλέξανδρο, θα δώσει τ' όνομά του".<sup>3</sup>*

*Πάλι στις έντονα θεοκεντρικές αυτές πίστεις, το θέατρο δεν έχει καμιά θέση και για μία ακόμα αφορμή: "χαίρουν ο Δαμασκηνός και ο Κοσμάς, θαυμασταί αμφοτέροι και μιμηταί Γρηγορίου του θεολόγου, δια γεγονότα τα οποία δεν κείνται εντός του κύκλου της παρούσης ζωής, συνιστούν όμως τας απαρασαλεύτους βάσεις της ποθουμένης ζωής, της μόνης αληθινής. Κατά τον αυτόν περίπου τρόπον θα προσευχηθούν και θα υμνήσουν τον θεόν και οι λοιποί υμνογράφοι και μελωδοί. Θα παραλλάσουν δ' εκάστοτε αναλόγως της προσωπικής των δυνάμεως και εμπνεύσεως. Ανάλογον διαγωγήν θα απαιτήσουν από τα ποιμνιά των και οι Πατέρες της Εκκλησίας και οι λοιποί ιεράρχαι. Ας ενθυμηθώμεν τον Μέγαν Αθανάσιον, μη επιδεχόμενον συμβιβασμόν με τον κόσμον και τους αγαπώντας τον κόσμον Ελληνας... Ο Χρυσόστομος φαίνεται καταδικάζων τας παιδιάς καθόλου, διότι ευρίσκει ότι έχουν "ούχί τέρψιν αλλά θάνατον"... Ο Μέγας Βασίλειος αφ' ετέρου, αν και φαίνεται κατ' αρχάς κάπως συμβιβαστικώτερος προς το ελληνικόν πνεύμα, του οποίου αναμφιβόλως υπήρξε βαθύς γνώστης, εν τούτοις δεν θέλει την ολοκληρωτικήν αφομοίωσιν του, ζητεί μόνον ό,τι αγαθόν, πάντα δε τα άλλα τα αποκλείει, ενώ ο ίδιος ουδέποτε γελά... Είναι όμως παρατηρήσεως άξιον το γεγονός ότι πάσα τολαύτη εκτροπή από τον κανόνα γίνεται από πρόσωπα εις τα οποία ο ελληνικός λόγος ισχύει περισσότερο του χριστιανικού ή από πρόσωπα φιλοσκώμμονα και λαϊκής προελεύσεως".<sup>4</sup>*

*Καταλαβαίνουμε πως ένα κράτος, και μάλιστα με την έκταση και την ιδιαίτερη χωροχρονική σύμπτωση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, όταν δομεί την όλη πολιτικο-κοινωνική του φιλοσοφία πάνω σε ένα τόσο αυστηρό θεολογικό βάθρο, δεν αφήνει περιθώρια στους πολίτες του να χαρούν τη (διττή-θεατρική) Μίμηση.*

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 2ος, σελ. 7.

(2) W. Durant / "Παγκόσμια ιστορία του πολιτισμού", Γ., σελ. 444-445.

(3) E. Γλύκατζη-Αρβελέρ / "Η πολιτική ιδεολογία της βυζαντινής αυτοκρατορίας", σελ. 11.

(4) A. Κομίνης / "Εισαγωγικά μαθήματα εις την βυζαντινήν φιλοσοφίαν", σελ. 17-21.

*Πραγματικά*, "η ύπαρξη του Βυζαντίου οφείλεται σε γεγονότα που σημάδεψαν την τύχη της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, κατά το τέλος του τέταρτου αιώνα. Αμφισβητούμενη, από τη μια μεριά από ένα συνεχώς αυξανόμενο τμήμα του πληθυσμού της -εννών τους χριστιανούς, που θεωρούνται από μερικούς επισήμους ιστοριογράφους ως υπεύθυνοι για τα ατυχήματα της Ρώμης- και απειλούμενη, από την άλλη, από τις βαρβαρικές επιδρομές, που το αμυντικό σύστημα των συνόρων της δεν κατόρθωνε ν' αναχαιτίσει, υποχρεωμένη τέλος, να εγκαταλείψει στην αντιζηλό της, Περσική Αυτοκρατορία, τις αξιώσεις της για την κυριαρχία στην Ανατολή, η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία του τέταρτου αιώνα υποχρεώθηκε ν' αναθεωρήσει τους πολιτικούς της προσανατολισμούς και να επανεξετάσει τα βάθρα των αξιών της. Η σταθεροποίηση της παράδοσης, για το ανίκητο της Αυτοκρατορίας, η αποκατάσταση της ενότητας, που το σπασισμό της, προκάλεσε αυτό που ονομάστηκε "ψυχικό σχίσμα", και γέμισε τις καρδιές με απογνώση, αποτελούσαν επείγοντα καθήκοντα που το εύρος τους αποθάρρυνε την κρατική εξουσία και τους διανοούμενους του τότε ρωμαϊκού κόσμου. Ωστόσο η ίδρυση της Κωνσταντινούπολης, ως νέας αυτοκρατορικής πόλης, στο σταυροδρόμι του ανατολικού ρωμαϊκού κόσμου και η ανοχή απέναντι στη νέα θρησκεία, τον χριστιανισμό, που χάρη στο Έδικτο των Μεδιολάνων πολιτογραφείται στο εξής στην Αυτοκρατορία, δείχνει κατά τη γνώμη μου, τη θέληση και την προσπάθεια για την ανόρθωση της Αυτοκρατορίας, που δοκιμαζόταν τόσο εσωτερικά, όσο και εξωτερικά... Ας θυμηθούμε, πράγματι, ότι οι βυζαντινοί δεν αποκαλούσαν τους εαυτούς τους παρά Ρωμαίους, και ο όρος βυζαντινός χρησιμοποιόταν εκείνη την εποχή από αρχαίζοντες συγγραφείς αποκλειστικά και μόνο για τους κατοίκους της Κωνσταντινούπολης... (Αργότερα) η βασιλεία του Θεοδοσίου Α' σημειώνει μια καμπή στην ιστορία της νέας Αυτοκρατορίας, που την απομακρύνει από τις ρωμαϊκές παραδόσεις. Ενωθή τη βίαιη ρήξη με την ειδωλολατρεία, που προκλήθηκε από τα αυτοκρατορικά μέτρα. Πράγματι κατά τη βασιλεία του Θεοδοσίου, ο χριστιανισμός γίνεται η θρησκεία του Κράτους. Εναντίον των ειδωλολατρών εφαρμόστηκαν μέτρα, που πήραν συχνά το χαρακτήρα πραγματικών διώξεων. Το μαντείο των Δελφών υποχρεώθηκε να σιγήσει, οι Ολυμπιακοί αγώνες και τα Ελευσίνια μυστήρια απαγορεύθηκαν. Τα ιερά λεηλατήθηκαν από τους χριστιανούς, οι ειδωλολάτρες ιερείς, όπως γράφει με κάποια πίκρα ο Λιβάνιος, υποχρεώθηκαν "νά σιγάσουν ή νά αποθάνουν". Στο εξής ρωμαίος πολίτης είναι, όποιος ασπάζεται την ορθόδοξη πίστη, που καθιερώθηκε από τις Οικουμενικές Συνόδους της Νίκαιας (325) και της Κωνσταντινούπολης (381). Ντόπιος ή ξένος, ευρωπαίος ή ασιατής ή αφρικανός (η Αυτοκρατορία περιλαμβάνει πράγματι, γύρω από τη Μεσόγειο, περιοχές που βρίσκονται σ' αυτές τις τρεις ηπείρους), αρκεί να είναι χριστιανός για να καταλάβει οποιαδήποτε αυτοκρατορική διοικητική θέση, ν' ανέβει ακόμα και στον θρόνο".<sup>1</sup>

*Κάτω από αυτές τις ιστορικές, τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, το θέατρο στη Βυζαντινή εποχή ήταν καταδικασμένο, όντας ειδωλολατρική δραστηριότητα, σε αφανισμό. Το επίσημο κράτος δεν στάθηκε απλά αδιάφορο απέναντί του, όπως είχε ήδη κάνει το ρωμαϊκό, αλλά και πολεμίο. Το Κοινό της Κωνσταντινούπολης έτσι, ήταν υποχρεωμένο να εκτονώσει τις μιμνηστικές του ανάγκες με δύο δυνητικούς τρόπους: είτε προσφεύγοντας στην τυπολογία της αναγνωρισμένης χριστιανικής λειτουργίας ή ακολουθώντας τους Μίμους, που ενεργούσαν στο περιθώριο (ή και εναντίον) της οργανωμένης πολιτικής-κοινωνικής πρακτικής, διασώζοντας με τις παραστάσεις τους τα γενετικά -και φυσικά- στοιχεία της θεατρικής τέχνης, αυτά που ονομάσαμε ως χαρακτηριστικά της Προθεατρικής φάσης. Για το Κοινό της νέας αυτοκρατορίας τόσο η μία λύση όσο και η δεύτερη δεν έπαιαν να λειτουργούν ως Τελετές, άσχετα από την ιδεολογία που τις καθιέρωσε και την κάλυψη που απολάμβαναν. "Στα πριν από τον Ηράκλειο χρόνια, ένα ιδιότυπο νεοελληνικό θέατρο ωρίμαζε στις εκκλησίες*

(1) Ε. Γλυκατζή-Αρβελέρ / "Η πολιτική ιδεολογία της βυζαντινής αυτοκρατορίας", σελ. 12-17.

και στον Ιππόδρομο. Καμιά ένδειξη δεν υπάρχει πως ο κλήρος που έπαιρνε μέρος στα θεανδρικά μυστήρια του Μαυρικίου ή οι δήμοι που οργάνωναν τις πολιτικές γα-  
τιρες του Ιπποδρόμου περιόρισαν τη δράση τους την εποχή του Ηράκλειτου και των  
διαδόχων του. Απεναντίας, στο τέλος του 7ου αιώνα (691) συνέρχεται η εν Τρούλλω  
Σύνοδος που θ' ασχοληθεί, μαζί μ' άλλα σπουδαιότερα θέματα, και με τα θεατρικά.  
Απ' τους απαγορευτικούς της κανόνες, σχηματίζουμε μια ιδέα για το διονυσιακό πα-  
νόραμα του 7ου αιώνα κι απ' το φανατισμό που βάζουν οι επίσκοποι συντάσσοντάς  
τους, συμπεραίνουμε τη δύναμη που, ακόμα και σ' αυτά τα ταραγμένα χρόνια, εξακο-  
λουθούσε να 'χει το θέατρο".<sup>1</sup>

Η συμμετοχή του Κοινού, σε κάθε μία από τις Τελετές αυτές, είναι δεδομένη.  
Ας μην ξεχνάμε άλλωστε τις κοινωνικές (πολιτειακές σχεδόν) επιπτώσεις που προ-  
κλήθηκαν από τη λειτουργία τους: η θρησκευτική τελετουργία έφτασε στην εικονο-  
μαχία, μία σύγκρουση ιδεολογική, με αισθητικές πάντως, (μιμητικές) προεκτάσεις·  
ο δε περιθωριακός Ιππόδρομος αποτέλεσε το εύνασμα για τη στάση του Νίκα (532),  
με την ακόλουθη σφαγή των 30000 στασιαστών.<sup>2</sup>

Παράλληλη (Προθεατρική) διαδρομή ακολούθησε το θέατρο -και η σχέση- στη Δυ-  
τική Ευρώπη. Εκεί "ο Αυτοκράτορας Κάρολος ο Μέγας -Καρλομάγνος- έγινε γρήγορα  
Θρύλος, θεωρήθηκε παγκόσμιος ήρωας, όπως ο Αβραάμ και ο Καίσαρ, συγκαταλέχτηκε  
στα εννέα θαύματα, τα οποία τιμούσαν κατά τα μεσαιωνικά χρόνια... Εβαλε θεμέλια  
-αν και μερικά από τα οικοδομήματα που βασίσθηκαν σ' αυτά μπορεί να καταστράφη-  
καν προσωρινά- τα οποία παρέμειναν σαν σταθερή βάση για ό,τι αποτέλεσε μέρος του  
πραγματικού οικοδομήματος της μεσαιωνικής Ευρώπης... Αποκατέστησε την τάξη, του-  
λάχιστον για την εποχή του, σε μία χαοτική και ημιβάρβαρη Ευρώπη, (και) ανέστησε  
το ιδεώδες των τελευταίων ρωμαϊκών χρόνων για μια αυτοκρατορία που θα ήταν ταυ-  
τόχρονα μια χριστιανική κοινωνία. Ενεθάρρυνε τη διατήρηση της παλιάς κλασικής  
κληρονομιάς, την εκπαίδευση και τη μεταρρύθμιση του κλήρου, φρόντισε για τα μο-  
ναστικά και τα δημόσια σχολεία... Επιπλέον, η εξέλιξη της συγγένειας των γαιο-  
κτημόνων συνδεόταν μ' ένα σύστημα ιδιοκτησίας της γης, το οποίο έδενε τον δουλο-  
πάροικο με τον κύριό του μ' έναν όρκο πίστωσης, που απετέλεσε τη βάση για τη με-  
ταγενέστερη φεουδαρχική οργάνωση της κοινωνίας".<sup>3</sup> Σ' αυτό το "πανευρωπαϊκό" κρά-  
τος -περιλάμβανε όλη την Κεντρική και Δυτική Ευρώπη, δηλαδή τη Γαλλία, Γερμα-  
νία, Ισπανία, Αυστρία και Ιταλία- υπεράνω πάντων ευρίσκετο η Εκκλησία. Μάλιστα,  
"μετά τον θάνατο του Καρόλου του Μεγάλου (814) και την διαμοίραση του κράτους  
του στους τρεις εγγονούς του (συνθήκη Βερντέν -843), η Εκκλησία απέκτησε και την  
πολιτική εξουσία, αφού τα κράτη δεν ήταν ακόμη οργανωμένα".<sup>4</sup>

Τόσο στα χρόνια του καρλομάγνείου κράτους, όσο και στα πρώτα χρόνια των ε-  
θνικών κρατών, η σχέση που μελετάμε, διανύοντας την Προθεατρική της φάση -όμοια  
όπως έκανε και στο Βυζάντιο- περνάει είτε μέσα από την Εκκλησία ή γύρω απ' αυτήν  
-αφού την υπολογίζουμε ως κέντρο κοινωνικής-πολιτικής δραστηριότητας. Ο Καρλο-  
μάγνος ψήφισε ένα νόμο, ο οποίος επικυρώθηκε από τον γιο του το 827, "σύμφωνα με  
τον οποίο την Κυριακή ήταν ημέρα αναπαύσεως: διατάσσουμε σύμφωνα με το νόμο του  
Θεού... να μη γίνονται δουλειές κατά την Κυριακή... όπως καλλιέργεια αμπελιών,  
θέρισμα και αλώνισμα σταριού, εργασία στα λατομεία ή χτίσιμο σπιτιών. Δεν επι-  
τρέπεται η εργασία στον κήπο, η προσέλευση στο δικαστήριο και το κυνήγι. Επιτρέ-  
πεται όμως να δουλεύει κανείς για το στρατό, να μεταφέρει τρόφιμα κι αν χρεια-  
στεί να συνοδεύει το λείψανο του γαιοκτήμονα στο μνήμα του. Οι γυναίκες επίσης  
δεν πρέπει να υφαίνουν, να κόβουν και να ράβουν υφάσματα, να ξαίνουν μαλλί, να  
λαναρίζουν κάνναβι, να πλένουν ρούχα, να κουρεύουν πρόβατα. Έτσι μπορούν κι

(1) Α. Σολωμός / "Ο άγιος Βάκχος", σελ. 154.

(2) πρβλ.: Β. Κυριακίδης / "Πινάκες ιστορίας".

(3) Μ. Rowling / "Η καθημερινή ζωή στα μεσαιώνα", σελ. 7-8.

(4) πρβλ.: Β. Κυριακίδης / "Πινάκες ιστορίας".

αυτές γ' αναπαύονται την Ημέρα του θεού. Όλοι όμως πρέπει να έρχονται απ' όλα τα μέρη στην εκκλησία του Μασς. Μερικές φορές, όμως, κατά τις γιορταστικές ημέρες, ο Φλαμπέρ και οι φίλοι του προκαλούσαν την επίκριση της εκκλησίας. Γιατί τους άρεσε να χορεύουν και να τραγουδούν και αυτά τα γλέντια συνοδεύονταν συχνά από ανηθικότητες και ιεροσυλίες. Τα λαϊκά τραγούδια ήταν μερικές φορές χυδαία και βέβηλα, κληρονομιά από τον καιρό της ειδωλολατρίας. Οι χοροί γίνονταν όχι μόνο στην αυλή, αλλά και μέσα στην ίδια την εκκλησία ακόμα κι όταν γινόταν λειτουργία. Σε μια επισκοπή ένας ιεροκήρυκας απαγόρευσε να γίνονται χοροί κατά τις γιορτές και τα πανηγύρια μέσα στην εκκλησία. Σε μια ενορία όμως, μερικοί νεαροί ήθελαν να λιπεύσουν ένα ξύλινο άλογο και να χορέψουν μασκαραμμένοι και μεταμφιεσμένοι μέσα στην εκκλησία. Ένας νεαρός αρνήθηκε να εγκαταλείψει αυτό το σπορ. Όταν ο νεαρός αυτός μπήκε με το ξύλινο άλογό του στην εκκλησία, ενώ το εκκλησίασμα αγρυπνούσε και προσευχόταν με κατάνυξη, τότε στο κατώφλι του ιερού άναψε μια φωτιά που τον άρπιαξε από τα πόδια και εξαφάνισε εντελώς τον ίδιο και το άλογο. Ο χορός δεν ήταν η χειρότερη μορφή παραβάσεων, γιατί σε πολλές περιοχές γίνονταν ακόμα αιμοδιψείς ειδωλολατρικές τελετές, ιδιαίτερα σε μερικές, όπως στη Σαξωνία, που είχαν πρόσφατα υποταγεί και ο πληθυσμός υποχρεώθηκε να βαπτισθεί με τη δύναμη των όπλων. Οι ιερείς παραπονούνταν παντού ότι ο αγροτικός πληθυσμός ήταν ποτισμένος με όλες τις γητείες του διαβόλου. Ο Φλαμπέρ και οι όμοιοί του μπορούσαν να επιδιώκονται και σε πιο αθώες διασκεδάσεις. Σύχναζαν σε μια μπιραρία, ιδιαίτερα όταν υπήρχε ένας περιλιγνόμενος ραψωδός, που τραγουδούσε άσεμνα τραγούδια και μπαλλάντες για τα ηρωικά κατορθώματα των φράγκων ηρώων. Αλλά ένας μήνας του έτους αναμενόταν με ιδιαίτερη χαρά από τον Φλαμπέρ και από όλους όσους ζούσαν σε μικρή απόσταση από το Παρίσι. Ήταν η εποχή του μεγάλου χρονιάτικου πανηγυριού του Σαιν Ντενί, που διαρκούσε ολόκληρο τον Οκτώβριο έξω από τις πύλες της πόλεως, για να μπορούν να παρευρίσκονται έμποροι από την Ιταλία, την Ισπανία, την Προβηγκία και από άλλα μέρη... Μπορούσαν να χαζεύουν στις παράγκες όπου είχαν εκθέσει βενετσιάνικεςπραγμάτειες... Κυρίως όμως οι χωρικοί θα κοίταζαν έκπληκτοι το μάγο, ο οποίος κατόπινε τη φωτιά ή ένα σπαθί και θα γέλαγαν με την καρδιά τους με τα αστεία παιγνίδια των ακροβατών και των ταχυδακτυλουργών ή με το δίστυχο αρκουδάκι που χόρευε σύμφωνα με τα προστάγματα του αφεντικού του".<sup>1</sup>

Μετά από την παράθεση αυτή, ευνόητο φαίνεται που η σχέση του θεάτρου με το Κοινό, τα χρόνια εκείνα είχε αναιρεθεί. Όταν ένα κράτος (όποιας έκτασης και σε όσο σημαντική χωροχρονική σύμπτωση κι αν λειτουργεί) χρησιμοποιεί τον Μύθο τόσο μονοσήμαντα, αλλά και (προφανώς) πειστικά, ώστε να ελέγξει-εκπαιδεύσει τους πολίτες του, τότε, είναι σχεδόν βέβαιο, η θεατρική λειτουργία, η βασισμένη στον Λόγο-τουλάχιστον στον Λόγο που οι κλασικοί της αρχαίας Αθήνας δίδαξαν- καθίσταται όχι μόνο άχρηστη, αλλά και επικίνδυνη.

Μέσα από τον χώρο της Εκκλησίας, συνταιριασμένο με τη θεία λειτουργία διασώθηκε το θέατρο: "αποτελεί ένα είδος ειρωνίας της τύχης το γεγονός ότι το δράμα-που τόσο αυστηρά απαγορεύτηκε στους χριστιανούς, και μάλιστα από ανθρώπους σαν τον Άγιο Αυγουστίνο που συνήθιζαν να το απολαμβάνουν πριν προσχωρήσουν στη νέα πίστη- θα ξεπηδαύσε μέσα από τους κόλπους της ίδιας της χριστιανικής λατρίας. Όπως ακριβώς το Αρχαίο Ελληνικό δράμα βγήκε μέσα από τη λατρεία του Διονύσου, έτσι και το μεσαιωνικό λειτουργικό δράμα θα προκύψει μέσα από τη χριστιανική λειτουργία, και ιδιαίτερα μέσα από τις γιορτές του Πάσχα. Η όλη διαδικασία ήταν αργή και καθόλου ομαλή. Αλλά η Εκκλησία ήταν περισσότερο ριζοσπαστική, αλλού συντηρητικότερη. Ωστόσο, σε γενικές γραμμές, αναδύεται ένα καθαρό πρότυπο σαφούς εξέλιξης από μια απλή λατρευτική πράξη μέσα σ' ένα κλίμα τελετουργικό προς μια πλήρη αναπαράσταση της ζωής του Χριστού, που γίνεται στα λατινικά και χρησιμοποιεί ολόκληρο τον εκκλησιαστικό χώρο. Όταν πια εισάγεται η καθομιλουμένη γλώσσα

(1) M. Kowling / "Η καθημερινή ζωή στο μεσαιώνα", σελ. 20-23.

και η παράσταση μεταφέρεται σε κάποιο χώρο έξω από την εκκλησία, ο δρόμος είναι ανοιχτός για την ανάπτυξη ενός εθνικού θεάτρου σε κάθε χώρα... Είναι αδύνατο να καταγράψει κανείς με ακρίβεια την εξέλιξη του θεάτρου ή έστω να διαγράψει την πορεία της σε κάθε συγκεκριμένη περιοχή. Λειτουργικά έργα εμφανίζονται σε ολόκληρη την Ευρώπη. Τα *mystery plays* της Αγγλίας, τα *mystères* της Γαλλίας, τα *sacre rappresentazioni* της Ιταλίας, τα *autos sacramentales* της Ισπανίας, τα *Geistspiele* των γερμανόφωνων χωρών, καθώς και άλλα σκόρπια παραδείγματα από την Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη, έχουν όλα κοινό τους χαρακτηριστικό τα ίδια περίπου θέματα και ένα ευλαβικό, πιστό κοινό... Τα πρώτα λειτουργικά έργα γράφτηκαν για να παίζονται από ιερείς και ψαλμοποιΐδια μέσα στην εκκλησία. Όταν όμως προστέθηκαν περισσότερα περιστατικά, δόθηκε η άδεια να εμφανίζονται και μη εκκλησιαστικά πρόσωπα στα έργα αυτά, όχι όμως ακόμη γυναίκες... Δεν είναι γνωστό πότε σκριβώς το ταχύτατα εξελισσόμενο νέο δράμα βγήκε έξω από τις εκκλησίες. Ένας λόγος για τη μετακίνηση αυτή πρέπει να ήταν ο συνωστισμός των θεατών, ενώ ένας άλλος η ελευθεριότητα και η μια κάποια ανηθικότητα που εισχώρησαν σιγά-σιγά στο είδος αυτό θεάματος... Δεν υπάρχει λόγος να επιμείνει κανείς παραπέρα σχετικά με το θρησκευτικό περιεχόμενο των λειτουργικών έργων ή όπως ονομάζονται σήμερα, των Ιστοριών από τη Βίβλο. Ο Χριστιανικός μύθος είναι τμήμα της κληρονομιάς του δυτικού πολιτισμού. Ωστόσο, ένα στοιχείο που δεν εξετάσαμε ως τώρα και που δεν πρέπει να παραλείψουμε είναι το κωμικό στοιχείο, στοιχείο πολύ σημαντικό για την εξέλιξη του θεάτρου, από το γεγονός και μόνο ότι η παρεμβολή κωμικών σκηνών - οι οποίες απουσίαζαν από τις αρχικές ιστορίες - ήταν εκείνη που οδήγησε στη χρήση της καθομιλουμένης γλώσσας".<sup>1</sup> Είναι δε γνωστό, πως η εισαγωγή αυτής της γλώσσας υπήρξε ο κυριότερος παράγοντας που συνέβαλε στην εμφάνιση ενός Εθνικού θεάτρου σε κάθε επιμέρους χώρα της Ευρώπης.

Με την έξοδό του από την Εκκλησία, όμως, το λειτουργικό δράμα, όπως αναμειγνύει τα λατρευτικά στοιχεία με άλλα-λαϊκά, προάγεται και από Προθεατρική Τελετή μετουσιώνεται σε Πρωτοθεατρική τέχνη. Οι αναλογίες με ό,τι συνέβη κατά τη θεομοθέτηση του Πεισιστράτου στην Αθήνα είναι εντυπωσιακές. Εδώ, ο εξουσιαστής Εκκλησία, διαχωρίζοντας τον Ιερό χώρο του θεού από τις λαϊκές (νομοτελειακές και αδέσμευτες) ανάγκες της Μίμησης, επιτρέπει τον νεωτερισμό του λαϊκού δράματος, το οποίο, τουλάχιστον στην αρχική του περίοδο, ελέγχει. Ό,τι πραγματωνότανε μέσα στον Εκκλησιαστικό χώρο, όντας προέκταση της λατρείας, ήτανε Τελετή. Και όπως έφερε στοιχεία θεατρικής μορφής, ήτανε Προθεατρική Τελετή. Εκείνο που αργότερα προήλθε από το ζευγάριμα αυτής της Τελετής (παράλληλο του Δρώμενου) με την εξω-εκκλησιαστική, τη λαϊκή (καλλιτεχνική) έκφραση, αποτελεί Μορφή τέχνης, είναι ό,τι ονομάσαμε στο ανάλογο της κλασικής Ελλάδας Πρωτοθεατρική τέχνη.

#### Δ. Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΘΕΑΤΡΟΥ

Το πρώτο δράμα που με βεβαιότητα γνωρίζουμε πως αποχωρίστηκε από τον Εκκλησιαστικό χώρο και παραστάθηκε μπροστά σε Κοινό είναι ο "Αδάμ". Μάλιστα, υπάρχουνε στο χειρόγραφο αυτού του κειμένου και σαφείς σκηνοθετικές οδηγίες, πράγμα που σημαίνει πως ο συγγραφέας του συνειδητά το προόριζε για τη σκηνή. "Το θεατρικό αυτό έργο, αγκαλιά κ' είν' ακόμα δεμένο με την Εκκλησία, τραβάει προς το λαό. Σιγά σιγά έρχεται η ώρα για το τελικό βήμα. Σπάνε τα δεσμά. Το δράμα γράφεται πέρα για πέρα στη μητρική γλώσσα του κάθε λαού, δεν ανήκει πια στον κλήρο. Αμα γίνθηκε αυτό, δημιουργήθηκε για το δράμα η δυνατότητα ν' απλωθεί πολύ πραγματικά ως επιταχτική ανάγκη. Εκατοντάδες τιμημένοι πολίτες της μεσαιωνικής εποχής θέλουνε, όπως ο Μπόττομ και το τσούρμιο του να διασκεδάσουνε με το καινούργιο το

(1) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του θεάτρου", σελ. 34-57.



παιχνίδι το συναρπαστικό. Και το αποτέλεσμα στάθηκε να ξεφυτρώσουν κείνες οι μεγάλες οι συλλογές από χωριστά δραματάκια που μείνανε γνωστές με τ' όνομα "μυστηριακοί κύκλοι"... Ωστόσο το μεσαιωνικό θέατρο εξόν απ' τα βιβλικά δράματα είχε και τα δράματα των αγίων. Κι αυτά δείχνανε πως είχανε δυνατότητες πιο ελπιδοφόρες. Την ύπαρξή τους βέβαια τη χρωστούσανε στην ανάπτυξη που πήρε το λειτουργικό δράμα. Μα γεννηθήκανε μαζί με τα μυστήρια. Δεν αναπτυχθήκανε απ' αυτά, αναπτυχθήκανε παράλληλα με τα μυστήρια... Στα μυστήρια απαντάμε τότε τότε προσωποποιήσεις ανάμεσα στα πρόσωπα τα βιβλικά και στα πλαστά. Κ' είναι πιθανό πως από τούτη την πηγή είναι εμπνευσμένο έν' άλλο δραματικό είδος που αναπτύχθηκε το μεσαίωνα, η ηθικολογία. Στις ηθικολογίες όλα τα πρόσωπα που βγαίνουνε στην σκηνή είν' αφηρημένες μορφές. Τα περισσότερα αντιπροσωπεύουνε κακίες και αρετές... (Τέλος), τον όρο ιντερλούδιο είναι δύσκολο να τον καθορίσαμε. Εδώ ας πούμε τον χρησιμοποιούν για ένα έργο που δίχως άλλο είναι ηθικολογία. Οι πολλές και διάφορες χρήσεις του μας δείχνουνε πως μπορούμε να πούμε ότι σημαίνει μικρό θεατρικό έργο όποιας λογής και νάσαι και ιδιαίτερα έργο προορισμένο να παιχτεί από επαγγελματίες ηθοποιούς. Εχτός όμως από τούτη την πλατύτερη σημασία, αυτή η λέξη έχει και μια πιο στενή και πιο ειδική. Σε τούτη την ειδικότερη έννοια φανερώνει ένα σύντομο θεατρικό έργο ολόκληρα εξωθησκευτικό που δεν έχει κανένα πολύ φανερό ηθικό δίδαγμα και που ο τόνος του είναι τις περισσότερες φορές φαρσικός. Η ύπαρξη αυτού του τύπου μας θυμίζει πως όπως το μυστήριο γρήγορα άρχισε να μεταμορφώνεται σε ρωμαντικό δράμα γεμάτο περιπέτειες, έτσι κ' η ηθικολογία λίγο λίγο έβγαλε από πάνω της τη στολή της την ηθικοπλαστική κι ο μόνος προορισμός που της απόμεινε ήτανε σκοπός ψυχαγωγικός".<sup>1</sup>

Νομίζω, αναφερόμαστε σε μία φυσιολογική εξέλιξη. Από τη μια πλευρά υπάρχει, και η μελέτη μας έτσι τη δέχθηκε, η ανάγκη της Μίμησης. Μάλιστα, όσες φορές προσφύγαμε στην αριστοτέλεια αυτή έννοια αυτό είχαμε στο νου μας, πρόκειται για μία φυσική ανάγκη. Από την άλλη όμως πλευρά στέκει η Κοινωνία, η οποία έχει αναλάβει την αποστολή να κατευθύνει αυτήν την ανάγκη, ώστε να την εκτονώνει με τον πλέον κατάλληλο τρόπο. Το δε επίθετο κατάλληλος στο σημείο αυτό χαρακτηρίζει τον σύμφωνο με το κοινό συμφέρον-ενδιαφέρον, τον φορέα της Συλλογικής συνείδησης, όποιος δηλαδή Συνείδησης το χωροχρονικό σημείο επιβάλλει στα άτομα που αναφέρονται εντός του.

Έτσι, στην περίοδο του Μεσαίωνα υπήρχε μεν η φυσική ανάγκη της Μίμησης, κατευθυνόταν δε από τη θεοκρατική κοινωνία προς την Ταύτιση των ατόμων με το πρότυπο όχι του θεατρικού λόγου, αλλά του θείου. Ήτανε δηλαδή η Συλλογική συνείδηση εξαρτημένη από τη θεία βούληση, και ταυτόχρονα αποτελούσε προέκτασή της.

Σ' αυτή την περίπτωση δύο θα ήταν οι πιθανές επιλογές: είτε το θέατρο να εξαφανιζόταν, έστω να πέραγε σε φάσεις αντικοινωνικές-μη αναγνωρισμένες, είτε να υπηρετούσε τη δεδομένη Συλλογική συνείδηση, αυτήν που γινότανε κάθε στιγμή υπό την πίεση της πραγματικότητας, μέρος της οποίας όμως αποτελούσε και ο θείος λόγος.

Πιστεύω, στην πορεία του το θέατρο υπήκουσε και στις δύο αυτές επιλογές.

"Το μεσαιωνικό θρησκευτικό έργο έφτασε στην κορωνίδα της εξέλιξής του το 14ο αιώνα. Ο 15ος αιώνας στάθηκε μάρτυρας της παρακμής του, που επιταχύνθηκε και από την εισβολή της Αναγέννησης. Η τεράστια πολιτιστική αναμόχλευση άρχισε με την Άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους, το 1453. Το θέατρο, όπως και όλες οι άλλες τέχνες, θα γνωρίσει μια πραγματική μεταμόρφωση. Ήδη στα τέλη του 15ου αιώνα, ο ενθουσιασμός που άρχισαν να δείχνουν διάφοροι ηθοποιοί ιταλοί προστάτες του δράματος για έργα βασισμένα σε κλασικά πρότυπα κλόνισε τη θέση των sacre rappresentazioni. Στο Παρίσι, απαγορεύτηκε το 1548 η παρουσίαση θρησκευτικών έργων. Στην Αγγλία, η Μεταρρύθμιση, συνδυασμένη με την πολιτική σκοπιμότητα,

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου", 2ος, σελ. 7-69.

επέφερε το τέλος τους το 1588. Αν και τόσο η Μεταρρύθμιση όσο και η Αντιμεταρρύθμιση είχαν η καθεμιά τα έργα τους, τα χρησιμοποιούσαν περισσότερο για προπαγανδιστικούς παρά για θεατρικούς σκοπούς. Το Ιησουϊτικό δράμα, που ακόμη βρισκόταν στα πρώτα του βήματα και ήταν μάλλον σχολαστικό παρά θεατρικό, δεν έχασε την ευκαιρία να επωφεληθεί από το νέο κλασικισμό και να ανακατέψει τον Ηρακλή, τους Τρίτωνες και τις Νύμφες με τους αγίους και τους μάρτυρες. Από την άλλη μεριά, το Σχολικό δράμα (έργα με διδακτικό περιεχόμενο, γραμμένα από καθηγητές ή σπουδαστές για να παιχτούν σε γιορτές —κατά βάση σχολείων) ήταν σε μεγάλο βαθμό εκπαιδευτικό και γραφόταν ακόμα στα λατινικά. Μόνο στην Ισπανία το θρησκευτικό δράμα έζησε κάπως περισσότερο. Υστερα από την τελευταία άνθηση, απαγορεύτηκε ωστόσο και εκεί το 1765".<sup>1</sup>

Συνοπτικά, αυτή υπήρξε η πορεία της θεατρικής τέχνης και της Τελετής από την κλασική Αθήνα έως τα Αναγεννησιακά χρόνια. Από εδώ και μετά εισερχόμαστε στην καθαρά θεατρική φάση (ανάλογη του Αισχύλειου θεάτρου) αρχίζοντας από την Ιταλία και την "Commedia dell' arte". Η μελέτη μας θα παρακολουθήσει τη συνέχεια της πορείας αυτής ξεκινώντας από τη σαιξπηρική Αγγλία. Πιστεύω ότι η παράθεση αυτών των πληροφοριών θα βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα την ξεχωριστή διαδρομή, που κάθε ένα από τα Εθνικά θέατρα θα αρχίσει να διανύει με την ανατολή της Αναγέννησης, γιατί παρά τις πολλές τους διαφορές, τις βασισμένες στον διαφορετικό χώροχρόνο, εν τούτοις, όπως διαπιστώσαμε, κάθε ένα από αυτά πηγάζει από το Μεσαιωνικό δράμα.

(1) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 58.

## **ΕΝΑ ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ: Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΡΙΧΑΡΔΟΣ Ο Γ΄**

### **A. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ**

Μετά την αρχαία Ελλάδα, οι προσπάθειές μας για την προσέγγιση και την ανάλυση της σχέσης ανάμεσα στο θέατρο και στο Κοινό του μετατοπίζονται στον Χρόνο και τον Χώρο, εντοπίζονται στην Αγγλία του 1591-1593 μ.Χ. Αναφερόμαστε στον *Shakespeare* και στο ιστορικό του δράμα: "Η ζωή και ο θάνατος του βασιλιά Ριχάρδου του Γ'", όπως είναι ο ακριβής τίτλος του περισσότερο γνωστού "Ο βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ'". Και για το έργο αυτό ο προσδιορισμός του χρόνου που γράφτηκε και πρωτοπαρουσιάστηκε μένει αβέβαιος. Ο E.K. Chambers, στη μελέτη του "Shakespeare", τον υπολογίζει μεταξύ του 1591 και 1593.

Πάντως, η αδυναμία μας για έναν πλήρη προσδιορισμό του χρονικού στίγματος του "Ριχάρδου Γ'", δεν αποτελεί το μόνο ή έστω το μέγιστο πρόβλημα γύρω από το πρόσωπο και το όλο έργο του ποιητή. Ήδη έχουμε φτάσει ως εμάς έξι υπογραφές του ποιητή: "Willm Shakspe, William Shakcspe, Wm Shakspe, William Shakspeare, Willm Shakspeare και William Shakspeare...".<sup>1</sup> Από την ιδιοτροπία αυτή ξεκίνησε, και άλλοι λόγοι το διόγκωσαν το "λεγόμενο πρόβλημα Σαίξπηρ: (που) πολλοί ασχολήθηκαν μ' αυτό με τόμους βιβλία (όταν) προσπάθησαν ν' αποδείξουν πως δεν είχε ο Σαίξπηρ, αυτός που θέλει η παράδοση, ο ποιητής αυτών των έργων, παρά κάποιος άλλος, από τους τόσο σπουδαίους του καιρού εκείνου· άλλοι πρότειναν τον φιλόσοφο Βάκωνα... Οι περισσότερες απ' τις μελέτες αυτές είχε μάλλον ασύστατες και φαιδρές".<sup>2</sup>

Να συμπληρώσουμε στο σημείο αυτό μία πρόσφατη ανταπόκριση της εφημερίδας "Τα Νέα" (23.4.90) από την "Κλαίρμοντ (Καλιφόρνια): μετά από λεπτομερείς έρευνες με τη βοήθεια ηλεκτρονικών υπολογιστών, μια ομάδα λόγιων και φοιτητών, που επί τρία χρόνια προσπαθούσαν να λύσουν το γρίφο αν τα έργα του Σαίξπηρ τα έγραψε πράγματι ο Σαίξπηρ, κατέληξαν στον πιθανότερο υποψήφιο, που είναι... ο Σαίξπηρ".

### **B. ΤΟ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ**

Προκειμένου να κατανοήσουμε τον ποιητή και το δράμα του, θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκαν τα θεατρικά πράγματα της Αγγλίας την εποχή που μελετάμε, την ελισαβετιανή δηλαδή περίοδο της (1558-1603).

#### **B1. ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

Ανάλογα με την όλη Οργάνωση της αγγλικής πολιτείας λειτούργησε και ο θεατός που αφορούσε τη θεατρική τέχνη και τη σχέση της με τους πολίτες-Κοινό του ελισαβετιανής βασιλείας. "Οι θίασοι που εμφανίζονταν βρισκόνταν όλοι τους κάτω από την προστασία κάποιου ευγενή, αφού οι άνθρωποι χωρίς προστατή, ακόμη και οι ηθοποιοί, κατατάσσονταν, τυπικά τουλάχιστον, ανάμεσα στους αλήτες και τους αγύρτες.

(1) W. Durant / "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού", Ζ., σελ. 103.

(2) B. Ρώτας / "Θέατρο και γλώσσα", Β., σελ. 411-412.

Ο Μπάρμπαιητς και ο Ζαίξηηρ ανήκαν στο θίασο του Λόρδου Αρχιθαλαμηπόλου... Οι κανονισμοί διέφεραν από θίασο σε θίασο... Καθώς τα θεατρικά κείμενα θεωρούνταν ήδη πολύτιμα αντικείμενα διατηρούνταν σε χειρόγραφα όσο το δυνατό περισσότερο και φυλάγονταν ζηλότυπα από το θίασο που τα κάτεχε".<sup>1</sup>

Οι θίασοι είχαν πρόσβαση στην Αγγλική αυλή, και έτσι κάλυπταν ένα μέγας από τις ανάγκες τους, είτε αυτές ήταν οι οικονομικές ή σχετίζονταν με την ίδια την αναγνώρισή τους (άδεια λειτουργίας).

Δεν θα πρέπει στο σημείο αυτό να ξεχνάμε ότι αναφερόμαστε σε μία κοινωνία, η οποία "αποτελείτο από σαφώς διαχωρισμένες και ιεραρχημένες τάξεις, στην κεφαλή της οποίας έστεκε ο μονάρχης και, κατόπιν, οι ευγενείς-η Βουλή των Λόρδων".<sup>2</sup> Και πολύ περισσότερο να μην ξεχνάμε ότι (και) στην ελισαβετιανή περίοδο ο θρόνος κυβερνούσε ουσιαστικά την Αγγλία.<sup>3</sup>

Μέσα απ' αυτές λοιπόν τις συνθήκες, μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε ότι η πρόοδος της θεατρικής τέχνης επιτελέστηκε, σε κείνο το χωροχρονικό στίγμα, μόνο και μόνο γιατί συνέπεσε (ή κρίθηκε πολιτικά σκόπιμο) η Elizabeth να δεχθεί το θέατρο, να το εντάξει δηλαδή στις κοινωνικές λειτουργίες της Αγγλίας και να το υποστηρίξει.

Άλλωστε είχε την προδιάθεση για μία τέτοια συμπεριφορά. Πραγματικά: "κάτω από τους Tudors το πνεύμα της Αναγέννησης αναπτύχθηκε στην Αγγλία... Σύντομα δε στα νέα ενδιαφέροντα συγκαταλέχθηκε και η συγγραφή δραματικών έργων... Πολλοί παράγοντες συνέβαλαν για την ανάπτυξη της δραματολογίας. Ο σημαντικότερος απ' όλους ήταν η θρησκευτική και πολιτική διαμάχη, η οποία είχε αναδυθεί από την εποχή του Henry VIII... Αυτή η ανάπτυξη της συγγραφής θεατρικών έργων, και μάλιστα σε επαγγελματικό επίπεδο, έκανε εμφανή την αναγκαιότητα για τη δημιουργία δημόσιων θεάτρων, όπου θα παρουσιαζόντουσαν τα νέα έργα. Η δε λειτουργία των θεάτρων αυτών εξαρτιόταν από τις κυβερνητικές διευθετήσεις... (Γιατί) το θέατρο υπήρξε μία από τις δραστηριότητες, πάνω στις οποίες το στέμμα διατήρησε τον έλεγχο, και μάλιστα υπήρξε περισσότερο γενναίοδωρο προς τους επαγγελματίες ηθοποιούς απ' ό,τι οι τοπικές κυβερνήσεις... Όταν η Elizabeth ανέβηκε στον θρόνο, το 1558, κάθε ευγενής μπορούσε να διατηρεί ένα θίασο... Μόνο αυτοί οι θίασοι που προστατεύονταν από ευγενείς επιτρεπόταν να περιοδεύουν".<sup>4</sup>

Παρά τις διευκολύνσεις, έπρεπε "οι περιοδεύοντες θίασοι προτού παίξουν σε μια πόλη να εξασφαλίσουν την άδεια των τοπικών αρχών. Έτσι κάθε θεατρική παράσταση... δινόταν πρώτα στη μεγάλη αίθουσα του δημαρχείου -ένα μακρόστενο δωμάτιο με μία εξέδρα στημένη στη μία του άκρη για να χρησιμεύει σαν σκηνή. Τη δοκιμαστική παράσταση που δινόταν σ' αυτή την αίθουσα την παρακολουθούσαν δωρεάν όσοι χωρούσαν να στριμωχτούν εκεί μέσα, γιατί οι θεατρίνοι πληρώνονταν από το δημόσιο συμβούλιον... Πουλώντας το έργο του ένας συγγραφέας είχε κάθε δικαίωμα πάνω του. Το έργο γινόταν ιδιοκτησία του θιάσου. Από τη στιγμή όμως που θα παιζόταν, εύκολα μπορούσε να το κλέψει ένας εκδότης ή ένας ηθοποιός αντιπάλου θιάσου. Άρκει να παρακολουθούσε κάποιος την παράσταση, να σημειώνει πρόχειρα ή να αποστήθιζε τον διάλογο που άκουγε, και το έργο είτανε δικό του. Πολλά έργα έφταναν στο τυπωγραφείο με τον τρόπο αυτό. Συχνά όμως εκείνο που τυπωνόταν, ήταν μια μπερδεμένη παραφθορά του πρωτοτύπου- καρπός των ανεπαρκών σημειώσεων ή της ασθενούς μνήμης ενός ηθοποιού... (Ο Shakespeare θα ξεκίνησε ως ηθοποιός ή ως "γιατρός των κειμένων", υποθέτουμε, αφού) δεν είναι γνωστό πως μπήκε στο θεατρικό σινάφι... θα προσελήφθη σαν μισθωτός και θα πρέπει να δούλεψε σκληρά... Οι άνθρωποι του Λόρδου Αρχιθαλαμηπόλου ήταν ο πρώτος θίασος όπου είναι γνωστό ότι ανήκε ο Ζαίξηηρ.

(1) Ph. Harpall / "Ιστορία του θεάτρου", σελ. 92-93.

(2) J. Ridden / "The Tudor age", σελ. 89.

(3) πρβλ.: J. Ridley / "Elizabeth I", σελ. 75.

(4) G. B. Brackett / "History of the theatre", σελ. 188-197.

Μαρτυρίες της συμμετοχής του υπάρχουν στις αποδείξεις του Θιάσου που έπαιξε στα ανάκτορα του Γκρήνουιτς τις μέρες των Χριστουγέννων του 1594... Η Ελισάβετ με αδημονία περίμενε κάθε χρόνο να παίξει στην αυλή κάποιος από τους πρώτους Θιάσους της χώρας. Πριν από την αυλική παράσταση, που κατά κανόνα δινόταν τις ημέρες των Χριστουγέννων, ο Συμποσιάρχης της Ελισάβετ κανόνιζε να του παίξουν αρκετά έργα από το ρεπερτόριο διαφόρων θιάσων. Από αυτά διάλεγε τα έργα εκείνα που έκρινε πιο κατάλληλα για τη βασίλισσα. Συχνά, αυτά τα έργα είχαν σημειώσει επιτυχία στη λαϊκή σκηνή".<sup>1</sup> Θα παίζονταν πάντως και επαναλήψεις, μια και το 1601 ο επαναστατημένος Essex, "για να καλλιεργήσει αυτό (το κατάλληλο) το κλίμα ζήτησε (μέσω των φίλων του) από τον θίασο του Λόρδου Αρχιθαλαμηπόλου να ξαναπαίξει εκείνο το έργο όπου ένας αναποφάσιτος μονάρχης παραιτείται από τον θρόνο, τον "Ριχάρδο Β" του Σαίξπηρ",<sup>2</sup> έργο που γράφτηκε και πρωτοπαρουσιάστηκε πέντε χρόνια νωρίτερα, το 1595/6.

Τέτοια, επομένως, υπήρξε η κοινωνική αποδοχή του θεάτρου, και τόσο έντονη η επιρροή που μπορούσε να ασκήσει, ώστε και αυτός ο "Essex, που εμφανώς έλαμψε ως το ανατέλλον αστέρι της Αυλής, γύρω στο 1593",<sup>3</sup> στις κατοπινές ώρες της ανταρσίας του προσέφυγε στη βοήθειά του.

## **B2. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

α) Ο λόγος: ο Shakespeare, ο κορυφαίος από τους ελισαβετιανούς ποιητές, ακολουθώντας τον Marlowe, "που πρώτος ανέβασε στα δραματικά του έργα το στίχο δίχως ρίμα (το blank verse)",<sup>4</sup> πέτυχε να καθιερώσει αυτόν τον τύπο γραφής, και να τον μετατρέψει σε δικιά του δόξα.

Η σύμπτωση θέλησε να γνωρίσουμε "όλα κι όλα τριάντα έξι θεατρικά έργα, τραγωδίες, ιστορικά δράματα και κωμωδίες (του Shakespeare). Όλα πεντάπραχτα, γραμμένα σε στίχους ή με πολλές σκηνές ανάμεσα σε πεζό, ανάκτα... Το θέατρο (του) είχε τέχνη λαϊκή που απευθύνεται στο λαό. Οι θίασοι μπορεί να έχουν ηρωστάτες αρχόντους ή και το ίδιο το παλάτι, αλλά η πελατεία τους είχε, κυρίως, το μεγάλο πλήθος, ο πολύς λαός... Η αληθινή δύναμη της ποιήσης του Σαίξπηρ είναι η αλήθεια της ζωής, το φυσικό μέτρο που μ' αυτό ήξερε να εκφραστεί και να μετρήσει... (Από) νέος ο ποιητής γρήγορα ξεπερνάει όλους τους συγχρόνους του μεγάλους ποιητές με τη χάρη που έχει να μιλάει γλώσσα κοινή για όλους, για βασιλιάδες και ζητιάνους, για τίμιους και για ληστές, γλώσσα ποιητική σε στίχους και σε πεζό... Το λεξιλόγιό του είναι το πλουσιότερο λεξιλόγιο λογοτεχνικού έργου".<sup>5</sup>

Ένας σύγχρονος μελετητής συμφωνεί με τον χαρακτηρισμό της γλώσσας του Shakespeare ως λαϊκής και άμεσης. Μάλιστα, αιτιολογεί τη συμφωνία της ζωντανής γλώσσας του λαού με τη λογοτεχνική γλώσσα του ποιητή, με δύο βασικά επιχειρήματα: 1) στο ότι ο ποιητής δεν ακολούθησε τους διανοούμενους της εποχής του, και κύρια τον Sir Phillip Sidney. Έτσι, αν και απεικόνισε την ίδια με αυτούς πραγματικότητα, δεν απομακρύνθηκε από αυτήν την πραγματικότητα, και 2) στο ότι αυτή ακριβώς η πραγματικότητα του πρόσφερε το γλωσσικό όργανο για να εκφραστεί, το οποίο και τελειοποίησε. Πρόκειται για την Ερωτική επιθυμία, τύπο και ουσία της ελισαβετιανής κοινωνίας, το "Erotic desire" όπως το ορίζει, που κατέστη το αποτέλεσμα μίας σύμπτωσης: της "Πράξης διαδοχής", την οποία ο Henry VIII θέσπισε το 1534 και "της βασιλικής θητείας της ανύπαντρης, νοθητής Elizabeth" —με όλα τα επιγενόμενα

(1) L. Wright / "Ο Σαίξπηρ και η εποχή του", σελ. 19, 49-56, 85-86.

(2) όπως (1), σελ. 127.

(3) C. Erickson / "The first Elizabeth", σελ. 387.

(4) Π. Κανελλόπουλος / "Ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος", IV, σελ. 14.

(5) Β. Ρώτας / "Θέατρο και γλώσσα", Β., σελ. 411-412.

κοινωνικά φαινόμενα. Δουλεύοντας στον Χωροχρόνο αυτό ο Shakespeare και χρησιμοποιώντας ως εργαλείο του αυτήν την γλώσσα, πέτυχε να συνενώσει τα δύο σώματα της κοινωνίας, τους αριστοκράτες και τον λαό -"blood body, mass body"-, και να τους κάνει διασώτες και θαυμαστές του.<sup>1</sup>

**β) Ο τόπος:** "Οι επαγγελματικοί θίασοι που γοργά προοδεύανε, δίνανε πια ταχτικές παραστάσεις στο Λονδίνο κι αλλού... (Χρησιμοποιώντας) τις αυλές των χανιών (για θέατρο)... Η κύρια εξώπορτα η θαλωτή χρησίμευε για να στέκονται κει πορτιέριδες και να μαζεύουνε τα λεφτά. Οι σταές βολεύανε πολύ καλά κείνους που θέλανε νάναι χωρισμένοι απ' το λαό το συγκεντρωμένο κάτω στην αυλή. Όσο για σκηνή, στο πίσω μέρος της αυλής δεν άργησε να στηθεί σε σκαλωσιές μια εξέδρα. Κ' εύκολα παγαίνανε σ' αυτή απ' τις πόρτες του χανιού... Στα 1576 έγινε ένα βήμα προς τα μπρος. Τα χάνια, το "Κόκκινο Λιοντάρι", ο "Ταύρος", η "Καμπάνα", τα "Σταυρωτά Κλειδιά", είδανε τους ηθοποιούς να μεταφέρονται σ' ένα νεόχτιστο οικοδόμημα λίγο έξω απ' το Bishopsgate. Ήταν έργο του James Burbage κι ονομάστηκε το "θέατρο". Είχε αμέσως επιτυχία αυτό το πρώτο μόνιμο κέντρο θεατρικής ψυχαγωγίας, που ιδρύθηκε στο Λονδίνο και δεν άργησαν να το ακολουθήσουνε η γειτονική "Αυλαία" (1577), το "Τριαντάφυλλο" (1587) στη νότια όχθη του ποταμού, ο "Κύκνος" (γύρω απ' τα 1595), η ονομαστή "Σφαίρα" (1592)".<sup>2</sup>

Μία άλλη αναφορά στην "Ιστορία του θεάτρου",<sup>3</sup> χρονολογεί τις περιόδους που λειτούργησε το Globe ανάμεσα στο 1599-1613 και 1614-1644, και συμπληρώνει πως όλα τα θέατρα της περιόδου αυτής κτιζόνταν ακριβώς έξω από τα όρια της πόλης του Λονδίνου, για τον λόγο να αποφεύγουν τον έλεγχο -συνήθως αυστηρό- των αρχών της πόλης. Μάλιστα, ανεξάρτητα από το σχήμα τους -κυκλικά, οκτάγωνα ή τετράγωνα- τα θέατρα αυτά σχεδιάζονταν με τέτοιο τρόπο, ώστε να περικλείουν μίαν έκταση ικανή για να παρουσιάζεται η σκηνική δράση, και ταυτόχρονα να μπορεί να φιλοξενεί έναν μεγάλο αριθμό θεατών. Άλλωστε, ας μην ξεχνάμε πως εκείνα τα θεατρικά κτίσματα περιλάμβαναν τρεις ορόφους-στεγασμένους διαδρόμους. Σε ορισμένα μέρη του ενός ορόφου υπήρχαν χωρίσματα που δημιουργούσαν τις ιδιωτικές καμπίνες-boxes ή "Lords rooms".

"Κανένα Ελισαβετιανό θέατρο δεν επέζησε, και όλες οι πληροφορίες που διαθέτουμε προέρχονται από προδιαγραφές μερικών ιδρυτικών μελών, από σκόρπιες περιγραφές σε επιστολές και άρθρα, και ελάχιστες εικόνες, οι περισσότερες από τις οποίες είναι μεταγενέστερες... Πίσω από τη σκηνή-πλατφόρμα υπήρχε ένας τοίχος με πόρτες ή περάσματα με κουρτίνες, που οδηγούσαν στο πίσω μέρος της σκηνής. Πάνω στον τοίχο αυτό στηριζόταν μια γαλαρία για τους μουσικούς και τους ηθοποιούς, η οποία και κατέληγε σ' έναν πύργο που έκρυβε τον τεχνικό εξοπλισμό. Απ' αυτόν τον πύργο, μια τρομπέτα έδινε το σύνθημα για την έναρξη του έργου και μια σημαία κυμάτιζε την ώρα των παραστάσεων, που δίνονταν συνήθως νωρίς το απόγευμα. Πάνω από τη σκηνή υπήρχε ένα στέγαστρο γνωστό με το όνομα ουρανό... Ένα από τα στοιχεία του Ελισαβετιανού θεάτρου που έχει προκαλέσει έντονες διαμάχες είναι η ονομαζόμενη εσωτερική σκηνή".<sup>4</sup>

**γ) Η μορφή:** δεν είναι μονάχα οι εξελίξεις στον σχεδιασμό του θεατρικού χώρου που διαφοροποιούνε την εποχή του Shakespeare με αυτήν του Αισχύλου ή του Αριστοφάνη. Μια άλλη, η σπουδαιότερη ίσως, είναι η απουσία του Χορού από το Αναγεννησιακό θέατρο. Πάντως, "το ότι στις τραγωδίες των τελευταίων τετρακοσίων ετών έλειψε κατά κανόνα ο χορός -ή όπου αναστήθηκε, δεν είναι παρά φυσική εξέλιξη ενός

(1) πρβλ.: L. Tenenhouse / "Power on display", σελ. 17 κ.ε.

(2) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 2ος, σελ. 204-206.

(3) G. E. Brackets / "History of the theatre", σελ. 202-203.

(4) Ph. Hartoll / "Ιστορία του θεάτρου", σελ. 85-90.

γεγονότος που από τον Θέσπιδα ως τα πρώτα έργα του Αισχύλου, κι από τα ωριμότερα έργα του Αισχύλου ως τα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, είχε αρχίσει να σημειώνεται".<sup>1</sup>

Όμως, υπήρχανε και άλλες πολλές διαφορές πέρα από τον Χορό: "σε πείσμα της κλασικής επίδρασης η πρακτική και οι συμβάσεις του Μεσαιωνικού Θεάτρου στην Αγγλία συνεχίστηκαν στο μεγαλύτερο μέρος του 16ου αι. Πολλά από τα Ίντερλούδια της Αυλής και τα Σχολικά δράματα είναι περισσότερο μεσαιωνικά παρά αναγεννησιακά σε πνεύμα (spirit) και τόνο (tone). Επιπλέον οι ηθοποιοί (performers) των Ίντερλούδιων υπήρξαν στο μεγαλύτερο μέρος τους επαγγελματίες ηθοποιοί (players) που έπαιζαν και στην Αυλή και για το Απλό κοινό... Στοχεύοντας να κερδίσουν ευρύ ακροατήριο οι ηθοποιοί (actors) συνέδεαν στοιχεία των λαϊκών διασκεδάσεων με θέματα που προερχόντουσαν από διάφορες πηγές... Η σκηνογραφία ουδέποτε παρουσιάστηκε απόλυτα ξεκάθαρη -μόνο υποθέσεις των ιστορικών σχετικά με την κυριαρχία του προσκηνίου έχουμε... Λίγο πολύ, οι μελετητές συμφωνούν πως αν σκηνικά τεχνάσματα εχρησιμοποιούντο, αυτά απεικόνιζαν μάλλον μεσαιωνικά μέγαρα παρά ιταλικά προοπτικά σχήματα. Μια μελέτη του T.J. King πάνω σ' όλα τα έργα της περιόδου 1599-1642 κατέδειξε τα αντικείμενα που εχρησιμοποιούντο πάνω στη σκηνή... Η μουσική έπαιζε ένα σπουδαίο ρόλο στις θεατρικές παραστάσεις... Μετά το 1603 η ανάπτυξη της Αυλής συνέβαλε στην αύξηση της θεαματικότητας των παραστάσεων... Τα κουστούμια έμοιαζαν με τα μεσαιωνικά, και οι περισσότεροι χαρακτήρες, αδιάφορα από την ιστορική εποχή που υπεδύοντο, ντυνότουσαν με ελισαβετιανές φορεσιές. Εν τούτοις, υπήρχανε και άλλοι τύποι ρούχων".<sup>2</sup>

Τέλος, "τα αγόρια του θιάσου παίζανε τους ρόλους παιδιών σε όλα τα έργα. Και επειδή κατά τη βασιλεία της Ελισάβετ -και αρκετές δεκαετίες μετέπειτα- όπως δεν επιτρεπόταν ν' ανεβούν στη σκηνή γυναίκες... παίζανε επίσης τους γυναικείους ρόλους... Ο ηθοποιός έπρεπε να έχει καλή άρθρωση και να διαθέτη πλούσια, εκφραστική φωνή... (που) έπρεπε να αλλάζει, γιατί εκτός από τους πρωταγωνιστές, όλοι οι άλλοι παίζανε περισσότερους από έναν ρόλο σε μία παράσταση... (Ετσι) η μνήμη είταν το ίδιο σημαντική όσο και η φωνή... Έπρεπε να ξέρει (ο ηθοποιός) πως να βγάλει πέρα μια μάχη σώμα με σώμα".<sup>3</sup>

### **Β3. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

Στο 1ο κεφάλαιο αυτού του βιβλίου της μελέτης παρακολουθήσαμε τη διαδρομή που το θέατρο, και η Κοινωνική συνείδηση των Ευρωπαίων θεατών -για να θυμηθούμε την κεντρική θέση της μελέτης-, διέγραψαν από την εποχή της πτώσης της κλασικής Ελλάδας, μέσα από την πανευρωπαϊκή διάσταση του καρλομάγειου κράτους, και έως την αφύπνιση των Εθνικών οντοτήτων-συνειδητήσεων. Διαπιστώσαμε πως για το μεγάλο αυτό χρονικό διάστημα, όπως η πανανθρώπινη θρησκευτική ιδεολογία και η εξουσία έλεγχαν τις πολιτιστικές (και όλες τις άλλες) εκδηλώσεις -σε Δύση και Ανατολή- η θεατρική τέχνη και η σχέση που ανέπτυξε με το Κοινό είχαν υποχωρήσει σε προγενέστερες φάσεις της ανάπτυξής τους, φάσεις που ήδη έχουμε διαγνώσει στην προπαισιοστράτεια Αθήνα, και κατά τις οποίες υπερέχει όχι το στοιχείο της Τέχνης, μα αυτό της Τελετής. Στον συγκεκριμένο Ευρωπαϊκό χώρο που αναφερόμαστε, και κατά το δεδομένο χρονικό διάστημα, θεωρήσαμε πως ο Χριστιανικός τύπος λατρείας απετέλεσε τη βάση αυτών των Τελετών.

Βέβαια, όπως πολλές φορές το συναντήσαμε έως τώρα, επαναλήφθηκε και στη νέα χωροχρονική σύνθεση το φαινόμενο: στις παρυφές τόσο της οργανωμένης κοινότητας,

(1) Π. Κανελλόπουλος / "Ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος", IV., σελ. 24.

(2) G.G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 211-214.

(3) L. Wright / "Ο Σαίξπηρ και η εποχή του", σελ. 51-54.

όσο και στην κοινωνιών τη Συλλογική συνείδηση, να υπάρχει παρά τις απαγορεύσεις, και μάλιστα δυναμικά να εκδηλώνεται, μία συμπεριφορά έξω ή αντί κοινωνική, υπόλοιπο φυσικής-ορμικής διάθεσης, αδέσμευτο από τις εξουσιαστικές, τις πολιτισμικές δεσμεύσεις. Ο C.G. Jung συνεχίζοντας τη σκέψη του -ήδη έχουμε παραθέσει το μέρος που αφορούσε την αρχαία Ελλάδα- γράφει: "το πνεύμα των οργίων αυτών (των Διονυσιακών) συνέβαλε αρκετά στην ανάπτυξη του στωικού ιδεαλισμού του ασκητισμού στις αμέτρητες αιρέσεις και φιλοσοφικές σχολές του τελευταίου προ Χριστού αιώνα και παρήγαγε από το πολυθεϊστικό χάος της εποχής εκείνης τις διδόμενες ασκητικές θρησκείες του Μίθρα και του Χριστού. Ένα δεύτερο κύμα Διονυσιακής ακολουσίας εισήρθε στη Δύση κατά την Αναγέννηση... Στους περισσότερους ανθρώπους η αιτία του διχασμού είναι ότι η συνείδηση επιστρέφει να προσκολλάται στα ηθικά της ιδεώδη, ενώ το ασυνείδητο αγωνίζεται για τα ανήθικα ιδανικά του -με την σημερινή έννοια- που η συνείδηση προσπαθεί ν' απαρνηθεί".<sup>1</sup>

Πάνω σε αυτά τα δεδομένα αναπτύχθηκε η Εθνική συνείδηση και το θέατρο των αναγεννησιακών κρατών, αυτών που προέκυψαν με τη διαδοχή της "αυτοκρατορίας".

"Η Ιταλία με την Κομμέντια ντελ Αρτε πρόσφερε στη σύγχρονη Ευρώπη τους πρώτους καθαρά επαγγελματίες ηθοποιούς σε οργανωμένους θιάσους, ενώ, παράλληλα, με το έργο των Αναγεννησιακών αρχιτεκτόνων, προετοίμασε το δρόμο για την εμφάνιση του κλειστά θεάτρου με το ζωγραφισμένο σκηνικό και το αψιδωτό προσκήνιο. Η Αγγλία όμως διεκδικεί τον τίτλο της πατρίδας του πρώτου σύγχρονου συγγραφέα που μπορεί να συγκριθεί με τους δασκάλους του Αρχαίου Ελληνικού δράματος, του Σαίξπηρ (1564-1616). Ο Σαίξπηρ άρχισε να γράφει τον καιρό που το Ελισαβετιανό θέατρο βρισκόταν ακόμα στα σπάργανα, και οι επιδράσεις που διαμόρφωσαν τον ίδιο αλλά και το έργο του πρέπει να αναζητηθούν τόσο στην πατρίδα του όσο και στην Ηπειρωτική Ευρώπη".<sup>2</sup>

Στην Αγγλία "το πνεύμα της αναγέννησης εξεράγει όταν βασιλεύει ο οίκος των Tudors, και σύντομα επηρέασε και τη δραματουργία. Πίσω από τη νέα διάσταση που η τέχνη προσέλαβε, υπήρχαν τα Ηθικοπλαστικά δράματα και τα Ανθρωπιστικά έργα τα Σχολικά... Παραστάσεις φαίνεται να είχαν αρχίσει στο πανεπιστήμιο του Cambridge γύρω στο 1520, και σύντομα έγιναν συνήθειες και σε άλλα μέρη... Πολλά από τα έργα παιζόνταν στα λατινικά, άλλα όμως παιζόνταν στα αγγλικά. Το ακροατήριο αποτελείτο από μείγμα φοιτητών και επισκεπτών... Σε αντίθεση με την κλασική επίδραση, μεσαιωνικές πρακτικές και συνήθειες συνέχισαν να κυριαρχούν στο Αγγλικό δράμα το μεγαλύτερο μέρος του 16ου αι. Πολλά από τα Αυλικά ιντερλούδία και τα Σχολικά έργα ήταν περισσότερο κοντά στον μεσαίωνα, παρά στο Κλασικό πνεύμα και την Μορφή. Επί πλέον, οι ηθοποιοί που παρουσίαζαν τα Ιντερλούδία ήτανε στο μέγα μέρος τους επαγγελματίες, και έπαιζαν τόσο για την Αυλή, όσο και γενικά για το Κοινό. Προκειμένου να κερδίσουν Πλατύ κοινό οι ερμηνευτές αυτοί, ανακάτευαν στοιχεία προερχόμενα από διαφορετικές πηγές. Ξένες νουβέλες και Ιπποτικές ιστορίες μπερδεύονταν με ισπανικά έργα, όπως και Κλασικοί μύθοι με την Αγγλική ιστορία και τις γελοιοποιημένες φιγούρες της Κωμωδίας... Γύρω στο 1580 όλες οι τάσεις του δράματος άρχισαν να προσεγγίζουν, όπως μία ομάδα καλλιεργημένων ατόμων -γνωστή με το όνομα: "The University Wits"- άρχισε να γράφει για τη λαϊκή σκηνή. Οι περισσότεροι γνωστοί από τους συγγραφείς αυτούς ήταν οι Thomas Kyd, Christopher Marlowe, John Lyly, και Robert Creene".<sup>3</sup>

Μέσα σε αυτήν την πραγματικότητα βρέθηκε ο Shakespeare όταν έφτασε στο Λονδίνο. Ατυχώς, "είναι άγνωστη η χρονολογία που αναχώρησε (από το Stratford). Φαίνεται όμως εύλογο να έφυγε μέσα στα δύο χρόνια μετά τη γέννηση των διδύμων".<sup>4</sup>

(1) C.G. Jung / "Αναλυτική ψυχολογία", σελ. 19-20.

(2) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 82.

(3) G.G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 188-192.

(4) L. Wright / "Ο Σαίξπηρ και η εποχή του", σελ. 29.



Επομένως, αν υπολογίσουμε ότι τα δίδυμα γεννήθηκαν τον Γενάρη του 1583, μπορούμε να προσδιορίσουμε κατά προσέγγιση τη χρονολογία που ο ποιητής έφθασε στο Λονδίνο.

Εκεί, την ίδια εκείνη εποχή, "η Oxford και το Cambridge αποτελούσαν τους ναούς της μόρφωσης. Ακόμα και ο Erasmus είχε δώσει εκεί διαλέξεις. Στις σαιξπηρικές ημέρες, το New College εθεωρείτο ήδη παλιό... Εάν ο Shakespeare είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει μαθήματα, ίσως εκεί να βελτίωσε τα ελληνικά του, και ίσως να μελέτησε Όμηρο και Ευριπίδη -στο πρωτότυπο... Άλλοι δραματουργοί της ίδιας γενιάς -ο Marlowe, ο Greene, ο Peele- υπερηφανεύονταν για την ακαδημαϊκή τους μόρφωση. Για τον Shakespeare ήταν επιβεβλημένο να βρει τον δρόμο του μακριά από τη διάκριση του "Πανεπιστημιακού πνεύματος" (*University Wit*)... Στην πόλη αυτή ο ποιητής πέτυχε την πρώτη του ανάγνωση, το 1592. Η πρώτη αυτή αναφορά στο όνομά του, ανάμοια από τις συνήθειες, είναι εχθρική. Πεθαίνοντας ο Rombert Greene, ποιητής και μέλος του πανεπιστημίου του Cambridge, έγραψε το κύκνειο άσμα του, προς τον εκδότη του George Peele, τον οποίο και τους άλλους φίλους του εξόρκιζε να παρατήσουν το θέατρο, ιδιαίτερα την εποχή εκείνη, που είχε ξεπεταχτεί από το τίποτα ένας κόρακας, στολισμένος με τα φτερά τους, και διαθέτοντας καρδιά τίγρης τυλιγμένη σε πετσά ηθοποιού θαρρεί πως είναι ικανός να κομπάζει με το δίχως ρίμα στίχο του ως ο καλύτερος από σας, και όντας πέρα για πέρα ένας επιτήδειος, που κάνει όλες τις δουλειές και τις τέχνες, ξιπάζει θεωρώντας τον εαυτό του σαν τον μοναδικό Shake-scene στη χώρα. Ω, πως θα 'θελα να εκλιπαρήσω τα τόσα διαλεχτά πνεύματά σας (*καταλήγει ο Green*) να ασχοληθούν με πιο ωφέλιμα πράγματα, και να αφήσουν τους πιθήκους αυτούς να μιμούνται όσα έξοχα γράφατε στο παρελθόν, και έτσι να μη γνωρίζετε πια ποτέ σε κανένα τα θαυμαστά σας εφευρήματα".<sup>1</sup>

Καταλαβαίνουμε έτσι, πως χωρίς αμφιβολία το λονδρέζικο περιβάλλον υπήρξε εχθρικό για τον ποιητή, τουλάχιστον στην αρχική φάση της εκεί καλλιτεχνικής του προσπάθειας. Ο λόγος βέβαια, πιστεύω έγινε σαφής, οφειλόταν στη φτώχη του μόρφωσι, τη μη ακαδημαϊκή.

### Γ. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Θα προχωρήσουμε τώρα σε μία περιληπτική αναφορά των συνθηκών μέσα από τις οποίες διαμορφώθηκε η ιστορική πραγματικότητα της Αγγλίας των Νέων χρόνων, με στόχο: α) να εντάξουμε το θεατρικό έργο-παράσταση στο χωροχρονικό στίγμα όπου επιτελέστηκε για πρώτη φορά, και β) να γεφυρώσουμε την ιστορική-πολιτιστική πορεία της ανθρωπότητας από τη μεσαιωνική της εποχή, που την αφήσαμε, έως το 1591 με 1593, που ο "Ριχάρδος Γ'" δημιουργήθηκε.

"Από τα τέλη ήδη των μέσων χρόνων η τέχνη του πολέμου υπέστη μεταβολήν, εξ αιτίας της χρησιμοποίησεως της πυρίτιδος δια πολεμικούς σκοπούς. Την δύναμη της πυρίτιδος επεχείρησαν να χρησιμοποιήσουν οι Ευρωπαίοι κατά τον 13ο αι., δια να εκσφενδονίζουν βλήματα. Ούτω κατεσκεύασαν νέον όπλον, το τηλεβόλον ή μομπάρδα. Ητο από σίδηρον και ορείχαλκον. Κατά τον 14ο αι. εχρησιμοποιείτο από τους στρατούς πολλών χωρών της Ευρώπης. Κατά τον 15ο αι. η μομπάρδα εφωδιάσθη με 4 τροχούς, οι οποίοι αργότερον περιορίσθησαν εις δύο. Ηδη έγινε φανερόν ότι εις το μέλλον, την έκβασιν του πολέμου θα ερρύθμιζε το πυροβολικόν. Τα παλαιά αμυντικά όπλα, η προσωπική ανδρεία και οι ιπποτικοί πύργοι περιέπεσαν εις δευτέραν μοίρα. Η μεταβολή της πολεμικής τέχνης και η οικονομική ανάπτυξις είχαν επιπτώσεις επί των πολιτικών πραγμάτων εις την Ευρώπην. Οι ηγεμόνες της Ευρώπης συνεκρότησαν μισθοφορικούς στρατούς, οι οποίοι ενίσχυσαν την εξουσίαν των. Ούτως επεβλήθησαν

(1) S. Schoenbaum / "Shakespeare, the globe and the world", σελ. 54, 60-61, όπου και το γράμμα του Greene.

επί των φεουδαρχιών και των οργανώσεων, οι οποίες επενέβαινον κατά τους Μέσους χρόνους εις την διοίκησην. Ως αποτέλεσμα ήλθεν η κατάλυσις της φεουδαρχίας και η τάσις των ηγεμόνων της Ευρώπης να κυβερνήσουν αυταρχικώς. Ούτω κατά τας αρχάς των Νέων χρόνων ήρχισε να εγκαθίσταται η Απόλυτος Μοναρχία. Επρωτοστάτησαν οι μικροί ηγεμόνες και οι τύραννοι της Ιταλίας. Τούτους ηκολούθησαν οι κυβερνήται μεγάλων κρατών. Κατά τον 15ο αι. οι βασιλείς της Γαλλίας απέκτησαν πρώτοι μόνιμον στρατόν. Το παράδειγμά των ηκολούθησαν οι άλλοι ηγεμόνες. Την Απόλυτον Μοναρχίαν εδέχθησαν, ως ιδανικόν πολίτευμα, οι διανοούμενοι του 16ου αι., διότι δι' αυτού ετίθετο φραγμός εις τας αυθαιρεσίας των μικρών τυραννίσκων. Επί πλέον δι' αυτής αποκαθίστατο η εθνική ενότης των λαών, η οποία είχε δεχθή πλήγμα, εξ αιτίας της διασπάσεως της εξουσίας. Κατά τον Μεσαίωνα το εθνικόν αίσθημα δεν ήτο ανεπτυγμένον. Αντιθέτως ισχυρόν ήτο το θρησκευτικόν. Αυτό απετέλει το διακριτικόν γνώρισμα των λαών. Κατά την αυτήν χρονικήν περίοδον εδέσποζον εις τον ευρωπαϊκόν χώρον υπερεθνικαί εξουσίαι, που εκυριάρχουν επί λαών με διαφορετικήν εθνότητα, γλώσσαν, θρησκείαν και πολιτιστικόν εν γένει βίον. Όταν το 476 κατελύθη το Δυτικόν Ρωμαϊκόν κράτος, ουσιαστικός αρχηγός των χριστιανικών λαών κατέστη ο Πάπας. Δεν έλειψαν όμως οι ισχυροί ηγεμόνες, που επεδίωξαν να ανασυστήσουν το Δυτικόν Ρωμαϊκόν κράτος. Από του 13ου αι. οι υπερεθνικαί εξουσίαι ήρχισαν να υποχωρούν. Ιδιαιτέρως μετά τον παραμερισμόν της οικογενείας Στάουφεν (1250) η Γερμανική αυτοκρατορία φθίνει προς όφελος των μικρών κρατών. Εκ παραλλήλου και η παπική εξουσία ευρίσκετο υπό δοκιμασίαν. Ο Πάπας, άλλοτε πρόσφυξ και άλλοτε αιχμάλωτος των Γάλλων εις την Αβινιόν (1309-1377) είναι ανίσχυρος να ασκήση επιρροήν και να πραγματοποιήση το όνειρον της παγκοσμίου μοναρχίας. Επί πλέον οι λαοί κατείχοντο από τον πόθο να συγκροτήσουν εθνικά κράτη. Η τάσις των αυτή ηυνοήθη από τους ηγεμόνας εις την Γαλλίαν, εις την Ισπανίαν και εις την Αγγλίαν, όπου εδημιουργήθησαν μεγάλα κράτη με βάση την εθνικήν ενότητα. Αντιθέτως η τάσις αυτή δεν εύρε πρόσφορον έδαφος εις την Γερμανίαν και εις την Ιταλίαν. Γενικώς όμως η Ευρώπη κατά τον 16ο αι. δοκιμάζεται από δυναστικούς πολέμους και από θρησκευτικάς διενέξεις. Οι χώραι και οι λαοί είναι δέσμιοι των δυναστικών συμφερόντων... (Ειδικά η Αγγλία) εδημιουργήθη από την ένωσιν των παλαιών κατοίκων της Βρεττανίας, των Βρεττανών, και ενός Γερμανικού φύλου, το οποίον μετώκησεν εις την Μ. Βρεττανίαν (5ος αι.), των Αγγλοσαξόνων. Κατά τας αρχάς των Μέσων χρόνων οι Αγγλοι ήσαν αρκετά ανεπτυγμένοι. Βραδύτερον υπέστησαν επίδρασιν των Γάλλων (Γουλιέλμος ο κατακτητής, 1066). Η διοίκησις της Αγγλίας εστηρίχθη εις το τιμαριωτικόν σύστημα, με βασιλείαν πολύ ισχυράν. Το Κοινοβούλιον είναι το ιδιάζον γνώρισμα της πολιτικής ζωής της Αγγλίας. Είναι συμβούλιον γαιοκτημόνων, το οποίον εκφέρει γνώμην περί των φορολογικών υποθέσεων του Κράτους. Όταν ο βασιλεύς Ιωάννης ο Ακτήμων (13ος αι.) επεχείρησε να καταργήση το δικαίωμα αυτό, εύρε σθεναράν αντίδρασιν και υπεχρέωθη να επικυρωση τούτο δια επισήμου εγγράφου, της Magna Charta. Κατά το τέλος των Μέσων χρόνων οι βασιλείς της Αγγλίας συνεπλάκησαν με αυτούς της Γαλλίας, διότι ήθελον να διατηρήσουν αγγλικά εδάφη εις την Γαλλίαν. Οι διάφοροι φάσεις αυτού του πολέμου διήρκεσαν περισσότερον από 100 έτη, και ωνομάσθη "Εκατονταετής πόλεμος", (1337-1453). Οι Αγγλοι ηττήθησαν. Από την ήτταν των αυτών δεν ωφελήθη μόνον η Γαλλία, αλλά και η Αγγλία. Η ήττα των απετέλεσεν αρχήν ναυτικής αναπτύξεως αυτών και κυριαρχίας των επί των κρατών Σκωτίας και Ιρλανδίας. Αργότερον, επί τριάκοντα έτη, η Αγγλία συνεκλονίσθη υπό των εμφυλίων πολέμων των βασιλικών οίκων Λανκάστερ και Υόρκ, τον πόλεμον των Δύο Ρόδων (1455-1485). Αποτέλεσμα του εμφυλίου πολέμου ήτο η εξασθένισις του Κοινοβουλίου και η ενίσχυσις της βασιλείας. Η βασιλεία του Ερρίκου Ζ' Τυδώρ (1485-1509) έθεσε τέρμα εις τον εμφύλιον πόλεμον".<sup>1</sup>

*Δύο είναι τα περισσότερο σημαντικά περιστατικά, τα οποία άμεσα συνδέονται με*

(1) Β. Κυριακίδης / "Πίνακες Ιστορίας".

την Εθνική των Αγγλων συνείδηση, και κατ' επέκταση με την ουσία που προσδιορίζει τη σχέση της θεατρικής λειτουργίας με το Αγγλικό κοινό. Και τα δύο αυτά γεγονότα αποτελέσανε πολιτικές πράξεις του βασιλιά-απόλυτου μονάρχη Henry VIII Tudor, και καθόρισαν, σε μέγιστο βαθμό, το ιστορικό μέλλον της χώρας.

Συγκεκριμένα αναφερόμαστε: α) στην "Πράξη διαδοχής" (30 Μαρτίου 1534) και β) στο "Καταστατικό της υπεροχής" (11 Νοεμβρίου 1534), σε δύο δηλαδή νομοθετήματα, τα οποία βρίσκονται σε άμεση αλληλεξάρτηση τόσο μεταξύ τους, όσο και με τις υπάρχουσες ιστορικές - αλλά και τις προσωπικές - συνθήκες που ο Henry VIII αντιμετώπισε.<sup>1</sup>

Με την Πράξη διαδοχής ο βασιλιάς αποσκοπούσε, και πέτυχε, να κηρύξει άκυρο τον γάμο του με την Catherine και, έτσι, να χαρακτηρίσει τη Mary νόθο και να ονομάσει την Elizabeth διάδοχο του θρόνου του, εκτός από την περίπτωση που η Άννα γεννούσε γιο. Ταυτόχρονα, με την ίδια Πράξη νομιμοποίησε τον γάμο του με την Άννα και καθιέρωσε ως βαρύ αδίκημα την αμφισβήτησή του ή την αμφισβήτηση της νομιμότητας των παιδιών που θα προέρχονταν από αυτόν, απ' όπου, φυσικά, και αν προερχόταν η αμφισβήτηση αυτή, και κύρια από την Εκκλησία και τον πάπα.

Με το Καταστατικό επισημοποιήθηκε η Υπεροχή του βασιλιά επί της Εκκλησίας και του κράτους, και ιδρύθηκε η νέα Εθνική εκκλησία της Αγγλίας, η Ecclesia Anglicana.<sup>2</sup>

## Γ1. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΟΥ "ΡΙΧΑΡΔΟΥ Γ'"

"Είναι τόσο μεγάλη η επίδραση που έχει ασκήσει ο Σαίξπηρ επάνω στο πνεύμα των ανθρώπων του καιρού μας ως νέα μεγάλη πηγή τραγωδίας, πηγή ανεξάρτητη από την αττική τραγωδία, ώστε υπάρχουν κριτικοί που δεν κρίνουν τον Σαίξπηρ με μέτρο τον Αισχύλο ή τον Σοφοκλή ή τον Ευριπίδη, αλλά κρίνουν τις τραγωδίες των αρχαίων με μέτρο τον Σαίξπηρ... Επικρατεί η άποψη ότι η μεγάλη διαφορά μεταξύ της αρχαίας τραγωδίας και του Ελισαβετιανού δράματος, ειδικότερα των δραματικών έργων του Σαίξπηρ, έγκειται σε ό,τι εντονότερα, ίσως, από όλους έχει τονίσει ο Τζων Ηρβιν. Προλογίζοντας μίαν από τις πολλές καλές εκδόσεις των Αιάντων του Σαίξπηρ, γράφει: Η τραγωδία στα ελληνικά θεατρικά έργα, είναι προκαθορισμένη και οι χαρακτήρες δεν παίρνουν αποφασιστικό μέρος σ' αυτήν, δουλειά τους είναι να πράξουν και να πεθάνουν. Αλλά η τραγωδία, στα Ελισαβετιανά θεατρικά έργα, έρχεται κατ' ευθείαν από την καρδιά των ίδιων των ανθρώπων... Η αγγλική, ειδικότερα, ιστορία των τριακοσίων περίπου πριν από τις μέρες του ετών, ήταν, για τον Σαίξπηρ, δεσμευτική. Ήταν περίπου ό,τι ήταν ο Μύθος για τους αρχαίους τραγικούς. Τα περισσότερα ιστορικά δράματα του Σαίξπηρ είναι -όπως και το έργο του Μάρλοου "Εδουάρδος ο Β'" - ολόκληρα "χρονικά". Μεταφέρουν πιστά στο θέατρο το χρονικό του βίου, των πράξεων και της φοβερής μοίρας Αγγλων βασιλέων. Πάντως -ας το ξαναπούμε- πιο ελεύθερος, ως πλάστης ανθρώπων, ήταν ο Σαίξπηρ και στα έργα του αυτά απ' ό,τι ήταν οι αρχαίοι".<sup>3</sup>

Τη διαφωνία μας σε όσα από τα ανωτέρω σχετίζονται με το Κλασικό θέατρο της Ελλάδας ήδη, άμεσα ή έμμεσα, την έχουμε δηλώσει. Τώρα θα προσπαθήσουμε να αντιταχθούμε και σ' αυτές από τις παραθέσεις που θέλουν δεσμευτική την ιστορία για το Σαίξπηρικό δράμα.

Πιστεύεται ότι ο ποιητής άντλησε το απαραίτητο ιστορικό υλικό (για τον Ριχάρδο τον Γ') από τα χρονικά του Hall και του Holinsent που βασίστηκαν με τη σειρά τους στις σημειώσεις του Sir Thomas More, του από το 1518 μυστικοσυμβούλου

(1) πρβλ.: G. R. Elton / "England under the Tudors", IV., σελ. 100 κ.ε.

(2) πρβλ.: J. Guy / "Tudor England", σελ. 136.

(3) Π. Κανελλόπουλος / "Ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος", IV., σελ. 30-31.

του Henry VIII. Συγκεκριμένα, "λίγους μήνες μετά τη συγγραφή της "Utopia" ο More εισήλθε στην υπηρεσία του Henry VIII, και σύντομα σκόπευε να γράψει υβριστικά γράμματα ενάντια στον Λούθηρο (Luther) και τους Προτεστάντες... Ήταν η εποχή που έγραψε μία από τις πολεμικές (επιστολές) του κατά των Προτεστάντων, γιατί θεωρούσε ότι μερικά από τα πρώτα του βιβλία (και εδώ εννοούσε την "Utopia") ουδέποτε θα μεταφράζονταν στ' αγγλικά (το έργο είχε γραφεί στα λατινικά), ώστε να γίνει προσιτό στους απλούς ανθρώπους. Μάλιστα, υποστήριζε πως αν ποτέ μεταφραζόταν, αυτός ο ίδιος θα έκαιγε τα αντίτυπα".<sup>1</sup>

Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει στο σημείο αυτό η έντονη θρησκευτική αντιπαράθεση, η οποία ειδικά εκείνα τα χρόνια σημειώθηκε στην Αγγλία. Εξάλλου, από τις ιδέες της "Utopia" προκύπτει ότι ο More είχε κάθε λόγο να εχθρεύεται τον Richard III, τόσο μάλιστα ώστε να τον παραμορφώσει (και να παρασύρει τον Shakespeare σε μία παράλληλη παραμόρφωση) όχι μονάχα ως προς την πολιτεία που ο βασιλιάς άσκησε, αλλά και ως προς τη φυσική του εμφάνιση. Αναφερόμαστε σε παραμορφώσεις που, τελικά, υπερβαίνουν την ιστορική αλήθεια, την αντικειμενικότητα, χάριν στην ιδεολογική-Ταξική συνείδηση την οποία υπηρετούν. Για τον More, ο Richard δεν ήταν άλλο παρά ο εκπρόσωπος της απολυταρχίας, πολύ περισσότερο της απολυταρχίας του αγγλικού ΙΕ αιώνα, όταν οι συνωμοσίες, οι εμφύλιες διενέξεις, οι προδοσίες και τα εγκλήματα αποτελούσαν μέρος της καθημερινότητας, στην παλατιανή ζωή, επομένως και στην άσκηση της πολιτικής.

As παρακολουθήσουμε όμως για λίγο τις ιδέες του More, όπως τις διατυπώνει στην "Utopia" του.

Θα πρέπει, εισαγωγικά, να πούμε ότι "οι ουτοπίες, δηλαδή οι περιγραφές ενός κόσμου συγκροτημένου πάνω σε διαφορετικές αρχές από αυτές που υπήρχαν στον πραγματικό κόσμο, άθισαν πολύ την εποχή της Αναγέννησης, αποδεικνύοντας έτσι τον διαχωρισμό ανάμεσα στις δύο τάσεις της εποχής: για την ψυχική ανάταση και την καθημερινή πραγματικότητα. Αυτός που αντιμετωπίζει το μέλλον, ιδιαίτερα το μακρινό μέλλον, αισιόδοξα, έχει μια αισιολοδοξία για το παρόν, πιστεύει... (Με τη λογική αυτή), η "Utopia" του More θεωρείται η αντανάκλαση αυτής της διαλεκτικής στην οποία εμφανίζεται μια συγκεκριμένη ανθρωπιστική σκέψη... Το έργο χωρίζεται σε δύο μέρη. Το ένα περιγράφει με μελανά χρώματα την Αγγλία της Αναγέννησης και το δεύτερο συνθέτει μια λαμπρή όψη ενός νησιού χωρίς προβλήματα, όπου όλες οι δυσκολίες: πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές και θρησκευτικές, έχουν εξαφανιστεί... (Εκεί) η οικονομική ζωή κατευθύνεται από το κράτος και η περιουσία είναι κοινή. Η ισότητα είναι καθολική και η ευγένεια εξαιρετική... Η κυβέρνηση, που κρατά ακριβείς στατιστικές για την επάρκεια των αγαθών στα μαγαζιά, σταματά την παραγωγή όταν υπάρξει κίνδυνος κορεσμού... (Στην Utopia) δεν υπάρχει εγχώριο νόμισμα, αρκεί να ζητήσεις αυτό που χρειάζεσαι... (Φυσικά), οι περισσότεροι πλούσιες πόλεις βοηθούν τις φτωχότερες, ακριβώς όπως οι οικογένειες που έχουν πολλά παιδιά αναθέτουν τη συντήρηση όσων δεν μπορούν να καλύψουν, σε άλλες οικογένειες που έχουν λιγότερα παιδιά (και μεγαλύτερες, έτσι, δυνατότητες)... Τα πολύτιμα μέταλλα τα περιφρονούν, τα χρησιμοποιούν μόνο για να φτιάχνουν αλυσίδες για τους φυλακισμένους και δοχεία νυκτός. Κάθε δέκα χρόνια γίνεται μετακίνηση των κατοίκων, και τα σπίτια παραχωρούνται στην τύχη. Στα γεύματα, που επίσης είναι κοινά, οι γέροι κάθονται δίπλα-δίπλα με τους νέους και οι άντρες απέναντι από τις γυναίκες. Τα παιδιά δε μένουν όρθια, και σερβίρουν... Πριν από το γεύμα διαβάζεται ένα κείμενο ηθικής και μετά το γεύμα ακολουθεί μια ευχάριστη συζήτηση, ενώ, συγχρόνως, ακούγεται μουσική... (Οι πολίτες της Utopia) είναι γενναίοι στον πόλεμο, (παρ' όλ' αυτό) όμως είναι ειρηνιστές... Η δουλεία υπάρχει στο νησί, αλλά αποφεύγονται συστηματικά οι θανατικές ποινές. Οι σκλάβοι είναι αιχμάλωτοι πολέμου ή παραβάτες του νόμου... (Ως προς το θρησκευτικό ζήτημα), υπάρχουν πολλοί

(1) J. Ridden / "The Tudor age", σελ. 112 κ.ε.

Θεοί στην Utopia, παρ' όλο που οι κάτοικοι έχουν εγκαταλείψει τους κοινούς Θεούς και πιστεύουν σε μία ανώτερη Θεότητα, τον Μίθρα, ο οποίος θεμελιώνει τις αρχές της ειρήνης και της δόξας. (Επειδή) οι Ουτοπιστές φοβούνται τον φανατισμό ίδρυσαν μια Εθνική λατρεία. Αθεϊσμός υπάρχει, αλλά οι άθεοι αποκλείονται από τις δημόσιες εκδηλώσεις. Οι ιερείς είναι λίγιοι, δεκατρείς για κάθε πόλη, και ζουν απαραίτητα βίο ηθικό ως άγιοι. Λειτουργούν απλές θρησκευτικές τελετές, χωρίς θυσίες, και δεν ασκούν μαγεία".<sup>1</sup>

Κρίνοντας τα όσα το παρατιθέμενο απόσπασμα μας παρουσιάζει από τον φανταστικό-ουτοπικό χώρο του More, και προκειμένου να συλλάβουμε τη σωστή τους διάσταση, όπως ακριβώς κάνουμε και με τα δραματουργικά έργα που αναλύουμε, θα πρέπει να τα εντάξουμε στον Χώρο και τον Χρόνο όπου δημιουργήθηκαν, προς τον οποίο εκφράστηκαν, και από τον οποίο έλαβαν τα γενεσιουργά τους ερεθίσματα. Με άλλα λόγια θα πρέπει να θεωρήσουμε την "Utopia" ως μία κριτική-πρόταση προς την υπάρχουσα-τείνοια να διαμορφωθεί Συλλογική της εποχής συνείδηση.

Παρουσιάζεται στο σημείο αυτό μια καλή ευκαιρία ώστε να διευκρινίσουμε πως η όποια πρόταση εκδηλώνεται με στόχο να επηρεάσει τη Συλλογική συνείδηση, δεν συνεπάγεται και την ταυτόχρονη αποδοχή της. Θα μπορούσε δηλαδή είτε να αγνοηθεί (με όποια διαδικασία) η δεδομένη πρόταση ή να υπερκερασθεί από μίαν άλλη-αντίπαλη πρόταση. Αυτή, άλλωστε, είναι και η έννοια της (συνεχώς διαμορφούμενης) Συλλογικής συνείδησης, ότι δηλαδή συγχρονίζει το Περιεχόμενο που περιλαμβάνει την κάθε στιγμή, την παγιωμένη της Μορφή, ως προς τις προτάσεις που η διαρκώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα -και εδώ περιλαμβάνονται και οι προτάσεις, όποιας Μορφής, άρα και της καλλιτεχνικής δημιουργίας- που ενεργούν-εκφράζουν τη (στιγμιαία) δεδομένη αυτή πραγματικότητα.

Επομένως, για να επανέλθουμε στην "Utopia", θα πούμε ότι ο More ασκεί μία κριτική και μία πρόταση προς την υπάρχουσα πραγματικότητα, αλλά και προς την κρατούσα Συλλογική συνείδηση, η οποία φέρεται ως παγιωμένη μέσα στην πραγματικότητα που ίσχυε στο χωροχρονικό σημείο της αναγεννησιακής Αγγλίας.

Αλλωστε, "ο Thomas More -ειρωνικά, στο πρώτο βιβλίο της "Utopia" (1516)- είχε επαναλάβει τον μύθο, όπου ένα πρόβατο έφαγε τους ανθρώπους... (Στην ουσία του το έργο αυτό) ήτανε μία σημαίνουσα κριτική στην εράσμεια απόρριψη, μια πολιτική πράξη- επίσης ήτανε μια κριτική στην, με οποιοδήποτε τρόπο, αφέλη πολιτική και κοινωνική αξίωση ανάληψης, την οποία πολλοί ουμανιστές σκιαγράφησαν... (Για παράδειγμα, δίδασκε) ότι δεν μπορούμε να επιστρέψουμε στο καλό, έτσι πρέπει να κάνουμε όσο το δυνατόν λιγότερο κακό γίνεται".<sup>2</sup>

Και ολοκληρώνοντας την ένστασή μας ως προς την εξάρτηση του ποιητή από την ιστορική πραγματικότητα, θα υποστηρίξουμε ότι υπάρχει μία ακόμη σύμπτωση, λιγότερο εμφανής αυτή, που μας οδηγεί στην υπόθεση πως κάθε άλλο παρά η Ιστορία δέσμευε τον Shakespeare, αντίθετα, ο δημιουργός ήτανε που χρησιμοποιούσε τις ιστορικές περιγραφές, συνθέτοντας τα γεγονότα, την αλληλουχία τους και το χρονικό σημείο της πραγμάτωσής τους, με τον ανάλογο τρόπο, και τη σκοπιμότητα, που οι Έλληνες τραγωδοί ανέθεταν τον Μύθο. Έτσι, με το τέλος του "Ριχάρδου Γ'", παρουσιάζει και το τέλος μιας τραγικής-ιστορικής εποχής (του Μεσαίωνα). Ο βασιλιάς, ο δολοφόνος άρπαγας του θρόνου πεθαίνει. Η τάξη αποκαθίσταται ή, έστω, οι ελπίδες αναγεννιόνται. Είναι "η σκηνή που αναπαριστάνει μια από τις αποφασιστικές στιγμές της αγγλικής ιστορίας: ο Ριχάρδος εκθρονίζεται από τον παππού της Ελισάβετ-της βασίλισσας που παρακολουθούσε την παράσταση του δράματος- Ερρίκο Ζ". Όπως η μάχη αυτή σημειώνει την ανάρρηση της δυναστείας των Τυδώρ, οικογένειας της Ελισάβετ, έτσι και ο Ριχάρδος Γ' στάθηκε ορόσημο για τον Σαίξπηρ".<sup>3</sup>

(1) J. Delumeau / "La civilisation de la Renaissance", σελ. 318-322.

(2) J. Guy / "Tudor England", σελ. 92, 118, 159.

(3) L. Wright / "Ο Σαίξπηρ και η εποχή του", σελ. 133.

#### Δ. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

Εξέχουσα φυσιογνωμία για την περίοδο που αναφερόμαστε υπήρξε η Αγγλίδα βασίλισσα Elizabeth. Το όνομα, η προσωπικότητα και η πολιτική της οποίας, εν πολλοίς καθόρισαν όχι μόνο την ιστορία της Αγγλίας, όχι μόνο την ιστορία της Αναγέννησης στην Ευρώπη, αλλά και το μέλλον, αυτή την ίδια την Ιστορία.

Βέβαια, στην πραγματικότητα, "η ιστορία του ελισαβετιανού έθνους δεν είναι η ιστορία της βασίλισσας, της διακυβέρνησής και της κυβέρνησής της, των πολιτικών ή οικονομικών συστημάτων, αλλά είναι το σύνολο της κοινωνικής διαφοροποίησης που οι Άγγλοι πέτυχαν, ανταποκρινόμενοι στις πιέσεις των νέων εμπειριών, σε όλους τους τομείς της ζωής τους. Γενικά, είναι η ιστορία της κουλτούρας, της θρησκείας και κάθε άλλου τομέα που αναφέρεται στην κοινωνική οργάνωση και λειτουργία".<sup>1</sup>

Ετσι, όταν διατυπώσαμε την άποψη της σημαντικότητας που η Elizabeth κατέχει στο σύνολο της ιστορικής πορείας του κόσμου, δεν εννοούσαμε ακριβώς και μόνο το φυσικό πρόσωπο Elizabeth, αλλά τον φορέα της εξουσίας που πέτυχε με τις επεμβάσεις-προτάσεις του να συλλάβει-εκφράσει ή να συγχρονίσει-επηρεάσει τη Συλλογική συνείδηση των πολιτών της αναγεννησιακής Αγγλίας, και μάλιστα με τέτοιο τρόπο, ώστε να την καταστήσει κυρίαρχη-ικανή να αποτελέσει πρότυπο για μίμηση. Σίγουρα δεν διαμόρφωσε μόνη η Elizabeth την Ιστορία. Όμως, χωρίς αυτήν η Ιστορία θα είχε διαμορφωθεί με διαφορετικό τρόπο.

Η βασίλισσα "ήταν μόνο 13 όταν ο Henry VIII πέθανε, αλλά τη στιγμή του θανάτου του Edward VI ήταν κοντά στα 20 και αποτελεί έκπληξη το ότι δεν είχε ήδη παντρευτεί".<sup>2</sup>

Αναφερθήκαμε μόλις σε ένα από τα σημαντικότερα και πλέον χαρακτηριστικά φαινόμενα, που σφράγισαν το άτομο και τη βασίλισσα Elizabeth. "Το πρόβλημα είναι πολύπλοκο. Η Elizabeth υπήρξε μια γυναίκα υψηλής αίσθησης (emotions) -και πως να μην ήταν με τέτοιους γονείς- αλλά ο θρόνος της στάθηκε απαγορευτικός. Και ήταν αυτή η απαγόρευση που αδρανοποίησε τη μεγάλη συναισθηματική περιπλοκή με τον Earl of Leicester, και η οποία αργότερα έκανε ανέλλιδη την εξαιρετική συγγένεια με τον Duke of Alençon, μια συγγένεια που φαινόταν κάθε άλλο παρά ανεπιθύμητη στη βασίλισσα. Αν ο γάμος αυτός προβαλόταν ως πιθανός σ' αυτήν, κάθε εξέλιξη θα ήταν πιθανή. Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν να παραμείνει παρθένος από ανάγκη, και η παρθενία να καταστεί η ανάγκη της".<sup>3</sup>

Το ότι η Elizabeth παρέμεινε ανύπαντρη καθόρισε, πιστεύω, τη Συλλογική συνείδηση των πολιτών, για τον λόγο αυτό και επιμένουμε τόσο στην προβολή του θέματος. Γιατί, σε συνδυασμό με την Πράξη διαδοχής που θέσπιζε το κληρονομικό δικαίωμα, η βασίλισσα απετέλεσε το "αντικείμενο πόθου και θαυμασμού"<sup>4</sup> των υπηκόων της -παραμένοντας η πλέον ανεκτίμητη υποψήφια σύζυγος για τους ευγενείς της Αγγλίας. Με τον τρόπο αυτό όμως φέρεται να ενσάρκωνε το ιδανικό-ταυτότητα του έθνους, αλλά και να καθιέρωνε την ταυτότητα αυτή, αφού, από την άλλη πλευρά, κάνοντας χρήση των προνομίων της, ήλεγχε κάθε γάμο ανάμεσα στους υπηκόους της, οι οποίοι έφεραν κληρονομικά δικαιώματα (σε τίτλους ή οικονομικές αξίες). Και πάλι, ταυτόχρονα, η ίδια είχε υποστηρίξει ένα σύστημα προνομίων, τα οποία προσέφερε με στόχο να ανταμείβει-εξουσιάζει τους ισχυρούς-ικανούς (όχι απαραίτητα τιτλούχους) του βασιλείου.

Με άλλα λόγια, ακολούθησε την πολιτική του οίκου της. "Συνοπτικά, οι Tudors επιτυχώς καθιέρωσαν τη βασιλεία, μετά από τη χασομική κατάσταση που επικρατούσε την εποχή των πολέμων ανάμεσα στους βαρόνους τον 15ο αι., παίρνοντας την εξουσία

(1) J. Hurstfield / "The Elizabethan nation", σελ. 101-102.

(2) J. Ridley / "Elizabeth I", σελ. 206-207.

(3) όπως (1), σελ. 23-24.

(4) πρβλ.: L. Tennenhouse / "Power on display", σελ. 27.

στα χέρια τους. Χρησιμοποίησαν μία σειρά από μεθόδους για την επιτυχία του εγχειρήματός τους, αλλά, ίσως, η πλέον αποδοτική ήταν η δημιουργία μίας εθνικής υπηρεσίας επανδρωμένης από πολίτες, οι οποίοι άφειλαν την ευγένεια και τη θέση τους απευθείας στον μονάρχη και στις ικανότητες-εκπαίδευσή τους".<sup>1</sup>

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τη χωροχρονική σύμπτωση, και το οποίο όμοια έχει προέλθει από μία πολιτική πράξη του Henry VIII -το Καταστατικό της υπεροχής, όπως ήδη έχουμε σημειώσει- είναι η συγκέντρωση στα ελισαβετιανά χέρια, εκτός της πολιτικής, και της εκκλησιαστικής εξουσίας.

"Σε κάθε εποχή και κάθε κοινωνία-χώρα, μια τέτοια οργάνωση θα θεωρείτο φοβερή. Στην ελισαβετιανή όμως Αγγλία αποτελούσε φοβέρα για την καθιέρωση της εξουσίας επί της Εκκλησίας και του κράτους".<sup>2</sup>

Άλλωστε, ως μην ξεχνάμε πως συχνά χρειάστηκε να υπερασπιστεί την *Ecclesia Anglicana*, που ο Henry VIII ίδρυσε, και μάλιστα ενάντια στις απαιτήσεις του Καθολικού πάπα, ο οποίος συχνά την εκβίαζε με την απειλή του αφορισμού και με τον χαρακτηρισμό της νόθου.

Ουσιαστικά η Elizabeth είχε παραλάβει ένα κράτος με πολλά προβλήματα. "Τι είναι η Αγγλία του Henry VIII; Ένα κράτος όπου η ανικανότητα κρατάει τα σκήπτρα. Ψευτιά, κατεργαριά και κλεψιά συνθέτουν την καθημερινή πραγματικότητα. Οι άχρηστοι ευγενείς καταστρέφουν τους τίμιους επαγγελματίες. Οι μεγάλοι γαιοκτήμονες αντικαθιστώντας τις καλλιέργειες με την κτηνοτροφία, κυνηγούν τους αγρότες και αυξάνουν τον αριθμό των ανέργων. Η όλη κατάσταση αντανακλά τη συνομοσία των πλουσίων ενάντια στους φτωχούς. Η εξωτερική πολιτική των εθνών του XVI αι. είναι τις περισσότερες φορές φιλοπόλεμη και στενοκέφαλη".<sup>3</sup>

Εν τούτοις, η βασίλισσα επέτυχε. Αν και ανέλαβε ένα έθνος χωρίς Ταυτότητα, κατάφερε να το μεταμορφώσει, και να του προσδώσει ιδανικά και αίσθημα υπερηφάνειας. Πέτυχε να διαφυλάξει και να αξιοποιήσει τις (προοδευτικές) πράξεις του Henry VIII. Δίκαια επομένως, οι άνθρωποι της βασιλείας της, οι οποίοι "είχαν κουραστεί να κυβερνούνται ή να ενοχλούνται από ιερείς"<sup>4</sup> εθεώρησαν ότι "όταν αυτή χαμογελούσε, έμοιαζε σαν να εμφανίζεται μία καθαρή ηλιακτίδα".<sup>5</sup>

Συμπερασματικά, η βασιλεία της έθεσε "τας βάσεις της ναυτικής, βιομηχανικής αναπτύξεως, καθώς και του αποικιακού κράτους της Αγγλίας. Εκυβέρνησεν απολυταρχικώς και διεμόρφωσε την Αγγλικανικήν εκκλησίαν, με επί κεφαλής τον βασιλέα. Περιήφημος έγινε η αντιζηλία αυτής και της εξαδέλφης της Μαρίας Στούαρτ, η οποία είχε δικαιώματα επί του θρόνου. Διπλωματικώς φερομένη την απεμόνωσε και τελικώς την εθανάτωσεν. Υπήρξεν νηφαλία εις την εξωτερικήν πολιτικήν της. Τίθεται επί κεφαλής των διαμαρτυρομένων εις Σκωτίαν, Κάτω Χώρας και Γαλλίαν, εναντίον του Φιλίππου Β' της Ισπανίας. Δια της καταστροφής της Αηττήτου Αρμάδας του Φιλίππου της Ισπανίας, θεμελιούται η αρχή της αγγλικής κοσμοκρατορίας".<sup>6</sup>

Εκείνο που μένει να συμπληρώσουμε σε όλα αυτά είναι η αγάπη (ή το πολιτικό ενδιαφέρον) που η Elizabeth έδειξε στο θέατρο, όπως επίσης και σε άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Όπως ήδη, με προηγούμενη ευκαιρία έχουμε αναφέρει, η βασίλισσα ενθάρρυνε την καλλιτεχνική παρουσία, με την προϋπόθεση φυσικά ότι την ήλεγχε -αν όχι την κατεύθυνε, όπως άλλωστε και κάθε κοινωνική εκδήλωση- με απαίτηση η όποια δημιουργία-παρουσίαση να κάλυπτε την πολιτική-κοινωνική της οπτική και τις φιλοδοξίες.

Δεν θα πρέπει να προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι όποτε αναφερόμαστε στην

(1) J. Cox / "Shakespeare and the dramaturgy of power", σελ. 42.

(2) J.E. Neale / "Elizabeth I and her Parliaments", σελ. 17.

(3) J. Delumeau / "La civilisation de la Renaissance", σελ. 318.

(4) G.R. Elton / "England under the Tudors", IV, σελ. 104.

(5) A. Plowden / "Elizabeth I", σελ. 107.

(6) Β. Κυριακίδης / "Πίνακες Ιστορίας".

αναγεννησιακή περίοδο, συνηθίζουμε να επικεντρώνουμε το ενδιαφέρον μας στους φορείς εξουσίας, είτε αυτοί είναι οι βασιλείς ή οι εκάστοτε ισχυροί της κοινωνίας. Ο λόγος, πιστεύω, που συμβαίνει αυτό, οφείλεται στον μικρό ρόλο που οι λαϊκές μάζες διεδραμάτισαν σ' εκείνη την ιστορική περίοδο. Πραγματικά, πολιτική επιστήμη και πρακτική αγνοούν τον λαό, ενδιαφέρονται μόνο για τα ισχυρά άτομα, για τους φορείς εξουσίας (δύναμης, με όποια μορφή). Όπως ακόμη δεν έχουν διαμορφωθεί τα εθνικά κράτη —ή, τουλάχιστον, δεν έχουν καταστεί συνείδηση— το κάθε άτομο, ο πολίτης αποζητά την προσωπική υπεροχή έναντι στο υπόλοιπο κοινωνικό σώμα. Με τον τρόπο αυτό όμως, φαίνεται λογικό τα άτομα να διαμόρφωσαν την ιστορία της περιόδου, και όμοια λογικό είναι οι μελετητές να αναφέρονται σ' αυτά είτε γιατί οι πληροφορίες το επιβάλλουν ή γιατί οι δικές τους πράξεις φέρουν ιστορικό ενδιαφέρον.

Προεκτείνοντας τη σκέψη αυτή, ως προς τις κοινωνικές συνέπειες που μία τέτοια συμπεριφορά-κατάσταση επιφέρει, νομίζω, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το ενδιαφέρον του ατόμου, και μάλιστα από την τάξη που ανήκε, επικεντρωνόταν στη δυνατότητα κατοχής-άσκησης υπεροχής.

Ο John D. Cox στο μελέτημά του, "Shakespeare and the dramaturgy of power", προκειμένου να αιτιολογήσει την εναγώνια αναζήτηση της υπεροχής κατά τα ελισαβετιανά χρόνια, σημειώνει: "πολιτικά και κοινωνιολογικά, η σπουδαιότερη αλλαγή που επήλθε στην Αναγέννηση ήταν η ενδυνάμωση της κεντρικής εξουσίας... Η ζωτικότητα της πολιτικής ιδεολογίας του Augustine κατά τον 16ο αι. είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή σε σύγκριση με την κυρίαρχη ιδεολογία της συγκεντρωμένης-κεντρικής δύναμης... Αν και η επίδραση του Augustine μπορεί να επηρέασε τον More, είναι πολύ διαφορετική για τον Shakespeare, που δεν είχε φοιτήσει σε πανεπιστήμιο, παρά διδάχθηκε στα πανδοχεία της Αυλής, και ο οποίος παρέμεινε σε όλη του τη ζωή σε μία χαμηλότερη κοινωνική τάξη από τον More... Το πορτραίτο της δύναμης στα μεσαιωνικά θρησκευτικά δράματα είναι πραγματικά κατασκευασμένο πάνω στις αρχές της Ανθρώπινης Πολιτείας, όπως ο Augustine την περιγράφει... Αυτή η αίσθηση της δύναμης —φόβος στην περίπτωση μας— υποβάλλει σε μία ακούσια φυσική απόκριση, είναι μία εσωτερική, βαθειά ψυχολογική βεβαίωση, η οποία θα ήταν μορατό να σεβαστεί τα τόσο αρχαϊκά συμφοραζόμενα. Αλλά το πρωτότυπο της ενδοσκοπήσεως δεν είναι του Freud, είναι του Augustine, ο οποίος συμφωνεί ότι τα κορμιά των εκπαισμένων δημιουργημάτων υφίστανται την τιμωρία της απώλειας του εκούσιου αυτοελέγχου".<sup>1</sup>

Αυτό ήτανε ό,τι καθόρισε την κοινωνική συγκρότηση και την πολιτική επιδίωξη των ελισαβετιανών χρόνων. Από τη μια μεριά υπήρχε η απαραίτητη απαίτηση των καιρών, που η σύμπτωση του Χώρου και του Χρόνου πρόβαλε, για ισχυρή κεντρική εξουσία επομένως, για ισχυρή βασιλεία. Από την άλλη, δέσποζε ο συγκεκριμένος τύπος —κοινωνικά αποδεκτός— συμπεριφοράς, ώστε να κερδίσει ένα μέρος της δύναμης, τελικά τη βασιλική εύνοια, ο κάθε πολίτης. Ο πιο σίγουρος δρόμος πέρναγε από τα προνόμια που η βασίλισσα χάριζε, ανάμεσα σ' αυτά και η άδεια γάμου με γόνο πλούσιας και αριστοκρατικής οικογένειας.

"Αρχίζοντας στα 1570 και συνεχίζοντας για σχεδόν 30 χρόνια, η λογοτεχνική τάξη της Αγγλίας ανέπτυξε το είδος που φαίνεται να δηλώνει μια σφόδρα απαιτητική για συγγραφή έργων με κεντρικό θέμα το ερωτικό πάθος... Το δράμα, επίσης, έθεσε τον έρωτα ως το πρωταρχικό ενδιαφέρον του. Αυλικές διασκεδάσεις —Μάσκες ή Εργαμαζί με τις Τραγωδίες και τις Κωμωδίες, παρυστάνονταν στα πανδοχεία της Αυλής ή στις Μεγάλες σάλες των επωνύμων ελισαβετιανών, και φαίνεται να βασιζόνταν πάνω στην απεικόνιση της επιτρεπόμενης και απαγορευμένης φόρμας για τη σεξουαλική συγγένεια. Αλλά, από τη λογοτεχνική ιστορική οπτική, ίσως, το πιο σπουδαίο επιγεγόμενο της νέας *ars erotica* ήταν η ανάπτυξη των Δημοσίων Θεάτρων, τα οποία

(1) J.D. Cox / "Shakespeare and the dramaturgy of power", σελ. 3, 17, 21.



εργάζονταν διαφορετρόπως, μέσα στην ίδια προβληματική της Επιθυμίας... Θα συμφωνήσω, πως γράφοντας για θέματα σχετικά με την ερωτική επιθυμία ή την ερωτοτροπία και τον γάμο στην ελισαβετιανή Αγγλία, ήταν ως να συνέλεγες πολιτικά επιχειρήματα... Αργότερα, το 1578, η βασίλισσα εκδήλωσε την πρόθεσή της για έναν πιθανό γάμο με τον Duke of Anjou... Η αρχική αντίδραση δικαιολογήθηκε πάνω στη θρησκευτική αντίθεση... Αλλά οι φωνές που εγέρθηκαν, σε αντίθεση με αυτόν τον γάμο δεν εδράζονταν απλώς στη θρησκεία. Ένας μεγαλύτερος φόβος, που είχε να κάνει με την εθνική ακεραιότητα της Αγγλίας, τις καθοδηγούσε... Πάνω, και ενάντια, στο σύστημα που ήθελε μόνο αρσενικοί να καταλαμβάνουν πατριαρχική δύναμη, ο Henry VIII ακολούθησε έναν ειδικό θεσμό πρωτοτοκικών σύμφωνα με τον οποίο η κόρη του πρώτου γιου θα κληρονομούσε, προηγουμένη του γιου του δεύτερου γιου... Όταν η κληρονομιά ήταν "μεγαλύτερας ευγένειας", ο οικογενειακός τίτλος και η πατριαρχική πρωτοκαθεδρία πέρναγαν, μέσω αυτής, στον άντρα της και στον νεθερού της την οικογένεια. Επί πλέον, η παραξενιά συνεχιζόταν με τη σύνδεση της δύναμης με το sex μάλλον, παρά με την bloodline του πατέρα και τελικά, κατέστησε τον γάμο της Elizabeth επικίνδυνο-γέννησε τον φόβο για υποδούλωση της αγγλικής ακεραιότητας".<sup>1</sup>

### **E. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΟΥ "ΡΙΧΑΡΔΟΥ Γ'"**

Μία προσεκτική ανάγνωση του καταλόγου των προσώπων που ο Shakespeare συμπεριέλαβε στον "Ριχάρδο Γ'"<sup>2</sup> είναι ικανή, ώστε να φανερώσει το ιστορικό υλικό το οποίο χρησιμοποίησε. Εκείνο που εμείς θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε είναι ότι ο ποιητής, προφασιζόμενος πως ενδιαφέρεται για τα ιστορικά δεδομένα τα οποία και φαίνεται να απεικονίζει, ουσιαστικά ανέλυε τη σύγχρονή του κοινωνική πραγματικότητα· επικοινωνούσε με το Κοινό του -την Αυλή της Elizabeth και τον λαό- συζητώντας μαζί του γύρω από ζητήματα άμεσης προτεραιότητας και μέγιστης σημασίας.

Με τις ίδιες σκέψεις αρχίζει την ανάλυση του "Ριχάρδου Γ'" και ο J. Kott,<sup>3</sup> ο οποίος και συνεχίζει μετά τη μακρότατη σειρά των ονομάτων: "ο Σαίξπηρ είναι όπως ο κόσμος ή όπως η ζωή. Κάθε εποχή βρίσκει σ' αυτόν ό,τι γυρεύει και ό,τι θέλει να δει... Για τον Σαίξπηρ η ιστορία παραμένει ακίνητη... Κάθε μια από αυτές τις μεγάλες ιστορικές τραγωδίες αρχίζει μ' έναν αγώνα για την κατάληψη του θρόνου ή για τη σταθεροποίηση. Κάθε μια τελειώνει με το θάνατο του μονάρχη και με μια νέα στέψη... Στις δύο πρώτες πράξεις του Ριχάρδου Γ' συμπυκνώνει έντεκα χρόνια ιστορίας, σαν να είτανε μια βδομάδα... Ο χρόνος δεν υπάρχει. Υπάρχει μόνον η ιστορία... (Ομως) ο Σαίξπηρ δεν δραματοποιεί μόνο την ιστορία· δραματοποιεί και την ψυχολογία, μας τη δίνει σε μεγάλες φέτες και κει μέσα αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας... Η σαιξπηρική τραγωδία δεν είναι, όπως οι αρχαίες τραγωδίες, ένα δράμα ηθικής στάσης ενώπιον των αθανάτων θεών· δεν υπάρχει ειμαρμένη που προδικάζει τη μοίρα των ηρώων. Η μεγαλοσύνη του Σαίξπηρ έγκειται στο ότι γνώριζε το βαθμό που οι άνθρωποι εμπλέκονται στην ιστορία. Μερικοί δημιουργούν ιστορία και πέφτουνε θύματά της. Άλλοι φαντάζονται ότι τη δημιουργούν, αλλά κι αυτοί πέφτουνε θύματά της. Οι πρώτοι είναι βασιλιάδες· οι δεύτεροι -οι έμπιστοι των βασιλιάδων που εκτελούν τις διαταγές τους και που είναι τα γρανάζια του Μεγάλου Μηχανισμού. Υπάρχει και μια τρίτη κατηγορία: οι κοινοί πολίτες του βασιλείου... Και μόλις τώρα θα δούμε πως εκείνοι που νομίζουνε ότι δημιουργούνε ιστορία στην πραγματικότητα εμπλέκονται στον Μεγάλο Μηχανισμό. Θα δούμε την εικόνα της πολιτικής πράξης στην καθαρή της μορφή· απογυμνωμένη από κάθε μυθολογία, σχεδιασμένη με αδρές γραμμές.

(1) L. Tennenhouse / "Power on display", σελ. 17-23.

(2) Για τη μελέτη χρησιμοποιήθηκε το μεταφρασμένο από τον Β. Ρώτα και την Β. Δαμιανάκου κείμενο.

(3) J. Kott / "Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας", σελ. 15-67.

θα δούμε δραματοποιημένο ένα κεφάλαιο από τον Ηγεμόνα του Μακιαβέλλι... (Τελικά, νομίζω, είναι βέβαιο πως θα δούμε αυτά όλα και) ό,τι άλλο θέλουμε να δούμε",<sup>1</sup> όπως ο ίδιος ο J. Kott προείπε.

Προσπαθήσαμε σε όλο το 1ο βιβλίο αυτής της μελέτης να αποδείξουμε την εξάρτηση που το Κλασικό δράμα και η παραποίηση του Μύθου δέχθηκαν από την κοινωνική-πολιτική πραγματικότητα, η οποία επικρατούσε στον Χώρο και τον Χρόνο που η κάθε μία από τις "δραματικές εκδόσεις" παριστάνετο. Με την ίδια λογική θα προσπαθήσουμε στο 2ο βιβλίο να δείξουμε την ανάλογη εξάρτηση του Αναγεννησιακού δράματος από τον κοινωνικό-πολιτικό περίγυρο. Είναι σημαντικό από τώρα να δηλώσουμε πως για τη μελέτη μας κάθε έννοια Ειμαρμένης ή (όποιου) "Μεγάλου μηχανισμού", ακόμα και κάθε μακιαβελλική θεωρία, δεν αποτελεί υπερβατικό-νοητικό ή μεταφυσικό-φαινόμενο ανεξάρτητο από την εμπειρία και την έλλογη προσπάθεια ελέγχου της κοινωνίας (πρβλ.: "Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν", "Αγαμέμνων" -160). Πιστεύω, ο κάθε δημιουργός, από τον Αισχύλο έως τον Shakespeare, με αυτό το νόημα χρησιμοποιεί την υπερανθρώπινη δύναμη, δηλαδή όχι ως υπερφυσική, αλλά ως υπερκοινωνική, τελικά, ως έκφραση της (δεσμευτικής και διαμορφούμενης συνεχώς) Κοινωνικής συνείδησης.

Ο "Ριχάρδος Γ'" αρχίζει με τον μονόλογο του Γλόστερ, του ανερχόμενου βασιλιά-τυράννου: "την άγρια του όψη σμάλυνε ο κατσούφης πόλεμος- και τώρα -αντί σε ολάρματες φοράδες καβαλάρης να φοβερίζει τους περίτρομους αντιπάλους-, σεισολυγίζεται σε μιας κυράς την κάμαρη ηδονιζόμενος στις λάγνες νότες του λαγούτου. Μα εγώ, που δεν είμαι φτιαγμένος για παιχνίδια και τσαλίμια, ή να λιγώνομαι μπρος σε καθρέπτη ερωτιάρη, εγώ ο χοντρά σταμπαρισμένος, ο λειψός απ' του έρωτα το μεγαλείο για να καρδώνομαι μπροστά σε μια ζωθιά μαυλίστρα- εγώ ο κολοβωμένος απ' αυτή την ωραία χάρη, που με γέλασε στα μέτρα η υποκρίτρα η φύση, παραμορφωμένος, μισερός, πριν την ώρα μου σταλμένος σ' τούτ' τον κόσμο, ούτε μισοφτιαγμένος καν, σακάτης και παράταιρος, που με γαβγίζουν τα σκυλιά καθώς περνάω κουτσαίνοντας, ε, εγώ, στους απασόλαλους αυτούς ειρηνικούς καιρούς, άλλη χαρά δεν έχω να περνάω τον καιρό μου, παρά μόν' να θωρώ τον ίσκιο μου στον ήλιο και να σχολιάζω ο ίδιος το άσκημό μου φτιάξιμο. Γι' αυτό, αφού δεν μπορώ να γίνω εραστής, για να περνώ αυτές τις όλο ωραία λόγια ημέρες, είμ' αποφασισμένος να γίνω αχρείος και να μισώ τις μάταιες γλύκες του καιρού μας" (πράξη Α', σκηνή 1).

Ο ποιητής, το γράψαμε και προηγούμενα, δεν έλαβε πανεπιστημιακή μόρφωση: "οι καιροί είναι τώρα (1576) δύσκολοι για την οικογένεια Σαίξπηρ, και ο Ουίλλιαμ θα πρέπει, αναμφίβολα, να εγκατέλειψε το σχολείο, ίσως πριν κλείσει τα δεκατρία".<sup>2</sup> Παρ' όλ' αυτό, συνέλαβε μία από τις βασικότερες αρχές της ψυχαναλυτικής θεωρίας: "τί αφήνουν οι άνθρωποι με τη συμπεριφορά τους να διαφανεί σα σκοπός και πρόθεση της ζωής τους, τί ζητούν οι ίδιοι από τη ζωή, τί θέλουν να πετύχουν με αυτή. Η απάντησή εδω δεν είναι δύσκολη- επιδιώκουν την ευτυχία, θέλουν να γίνουν και να μείνουν ευτυχισμένοι... Ο άνθρωπος της πράξης δε θα απομακρυνθεί από το περιβάλλον, πάνω στο οποίο μπορεί να δοκιμάζει τη δύναμή του".<sup>3</sup>

(1) J. Kott / "Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας", σελ. 17.

(2) L. Wright / "Ο Σαίξπηρ και η εποχή του", σελ. 28.

(3) S. Freud / "Ο πολιτισμός πηγὴ δυστυχίας", σελ. 14, 24.

Ο Γλόστερ, όμως, συνεχίζει: "δίχτυα έχω στήσει, μηχανές σατανικές,  
με μαντείες μεθυσμένες, λίβελλους κι ονειράτα,  
... κι αν ίσως είναι  
ο βασιλιάς Εδουάρδος τόσο αληθινός και δίκιος  
όσο είμαι 'γω ραδιούργος, ψεύτης και προδότης,  
...  
Κρυφτείτε, σκέψετε, μέσα μου".

Γίναμε μόλις μάρτυρες μιας εκ βάθους ομολογίας. Ο ραδιούργος, ο ψεύτης και προδότης Γλόστερ μας αποκάλυψε, και μόνο σε μας, ό,τι σκέπτεται, ό,τι κρύβει μέσα του. Γίναμε μέτοχοι στη Συνείδησή του, στην επερχόμενη πράξη του.

Ας θυμηθούμε τον Αριστοτέλειο λόγο: "επειδή η τραγωδία είναι μίμηση μιας πράξης που γίνεται από κάποιους ανθρώπους (που δρουν), αναγκαστικά τους ξεχωρίζουμε τι λογής είναι από το χαρακτήρα και τη σκέψη. Απ' αυτά τα δυο άλλωστε ξεχωρίζουμε και τις πράξεις, τι λογής είναι. Διορισμένως είναι οι αιτίες των πράξεων και συνεπώς μ' αυτές τις πράξεις τους οι άνθρωποι πετυχαίνουν ή αποτυχαίνουν στη ζωή τους",<sup>1</sup>

Προβάλλοντας, έτσι, τις σκέψεις του ο Γλόστερ —όχι στον Χορό, όπως θα έκανε ο Αρχαίος τραγικός, αλλά άμεσα στο Κοινό του— μας προδιαθέτει αυτές τις σκέψεις του να κρίνουμε, ανάλογα με τα (ψυχολογικά) αίτια που τις γέννησαν, και σύμφωνα με το αποτέλεσμα, την επιτυχία ή την αποτυχία της ζωής του. Μας αποκαλύπτει τον χαρακτήρα του, σε όλη τη διάρκεια του δράματος και μάλιστα, σε αντιδιαστολή με το ήθος (έτσι ο Αριστοτέλης ονομάζει τον χαρακτήρα) του Χώρου και του Χρόνου που διαδραματίζονται οι πράξεις του, δηλαδή σε αντίθεση, και μάλιστα αιτιολογημένη με ψυχαναλυτικές εξηγήσεις, με τα ήθη των συν-κοινωνών του, την ίδια την Κοινωνική συνείδηση. Αντιπαλεύει την Κοινωνική συνείδηση το Ξεχωριστό άτομο Γλόστερ. Την αντιπαλεύει, γιατί δεν είναι καθόλου βολικιά προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ατομικές του ανάγκες, που όντας αδάμαστες —μία από τις σημαντικότερες ιδιότητες των χαρακτήρων των Ξεχωριστών πρώων και στον Αισχύλο— τον κατευθύνουν, με σκοπό να τις ικανοποιήσει, να υπερβεί τη συλλογική πίστη και την τάξη, να χρησιμοποιήσει όποια φυσική ή υπερφυσική δύναμη δεσμεύει, να δουλώσει, τέλος, τους συμπαλίτες του να τον υπακούσουν (από φόβο μάλλον και όχι αποδοχή) και να προσαρμόσουν την Κοινή-Συλλογική τους συνείδηση στη δικιά του Ατομική. Αναρωτιόμαστε, σε ποιό άραγε πεδίο τόλμησε περισσότερο η υβρίστρια Κλυταιμίστρα του "Άγαμέμνονα". Πιστεύω, τίποτα άλλο, τίποτα διαφορετικό. Ίσως τα φαινόμενα μονάχα να μεταβλήθηκαν, οι κώδικες του χωροχρονικού σημείου. Ο τύραννος, ο υβριστής, όπου, με όποιο τρόπο και όποτε, έχει την ίδια αιτιολογία, ταυτόσημη πρακτική και σκοπιμότητα. Η μόνη διαφορά που γίνεται αντιληπτή, είναι η ρητή φιλοσοφική θέση του Αισχύλου πάνω στην έννοια "Υβρις": ενώ ο *Shakespeare*, αντίθετα, με έμμεσο τρόπο (έντεχνα και περιγραφικά), με ένα είδος παραβολής που θυμίζει τα κυρήγματα ενός προφήτη προς τους (λαϊκούς) πιστούς του θεού που επαγγέλλεται, μελετάει την ίδια —ανονομάτιστη πάντως— κοινωνιολογική αρχή, και με παράλληλο (κεντρικό για τη δραματοουργία του) ενδιαφέρον.

Αλλά και οι άλλοι Ηρώες-Ξεχωριστά άτομα ανταποκρίνονται στην "Υβριν" του μελλοντικού βασιλιά-τυράννου. Μόνο που η αντίδρασή τους, στη δική του υπέρβαση, ποικίλλει. Κάποιοι απ' αυτούς τον πιστεύουν για δίκαιο διεκδικητή του θρόνου, ως ενσάρκωσή της Κοινωνικής συνείδησης, των αρχών της ευνομίας και της υπεροχής του ισχυρότερου. Τον συνδράμουν αυτοί και επιζητάνε να ανταμοιφτούνε από την προσφορά τους, όταν ο Γλόστερ "θα έλθει εν τη βασιλεία του". Πάντως, προς το παρόν, οι σύμμαχοι αυτού του είδους είναι έντιμοι, σύμφωνοι με την (κατά την άποψή τους) Κοινωνική συνείδηση και του έθνους το συμφέρον. Ως παράδειγμα γι' αυτήν την περίπτωση θα εξετάσουμε τον χαρακτήρα του Μπάκιγχαμ, ο οποίος προτρέπει τον

(1) Αριστοτέλης / "Πολιτικά", 1450a.

Γλόστερ να αναλάβει δράση: "κύριέ μου, όποιος κι αν αναχωρήσει για τον Πρίγκιπα, για τον θεό, εμείς οι δυο μας να μη μείνουμε; γιατί στον δρόμο θα βρω ευκαιρία, σαν πρόλογο στην ιστορία που τελευταία τη συζητήσαμε, να ξεκόψω τους ξιπασμένους συγγενείς της βασίλισσας απ' τον πρίγκιπα" (πρ. Β', σκ. 2).

Ενώ ο Γλόστερ υποκρίνεται: "συ, άλλο μου εγώ, μυστικοσύμβουλέ μου, μαντείο μου προφήτη μου! -ακριβέ μου ξάδελφε, οδήγα με και σαν παιδί εγώ θ' ακολουθήσω".

Είναι, πιστεύω, αρκετά ανορθόδοξη η συμπεριφορά και τα λόγια του Μπάκιγχαμ, ώστε να τον υπολογίσουμε για απλό εκτελεστικό όργανο, για "γρανάζι".

Από τη μία πλευρά υπάρχει η πανουργία του Γλόστερ, η απόφασή του με κάθε τρόπο και μέσο να πετύχει τον στόχο του. Τις απαιτήσεις του τις παρουσιάζει σαν νόμιμες όχι γιατί είναι τέτοιες ή γιατί τις μεταμφιέζει. Την πραγματικότητα αλλάζει, την αλήθεια στρεβλώνει, ώστε να τις προσαρμόσει πάνω στις απαιτήσεις του, και έτσι να εμφανίσει τις τελευταίες ως νόμιμες. Διαβάζει την ιστορία με τέτοιο τρόπο, ώστε να φανεί νόμιμη η διεκδίκησή του. Έτσι εξαπατά τον τίμιο Μπάκιγχαμ. Τον παγιδεύει. Τον υποχρεώνει, στο όνομα της σεβαστής Κοινωνικής συνείδησης, να γίνει όργανό του για να προωθήσει της Αγγλίας -όπως νομίζει, και όπως πρέπει να επιθυμεί- το συμφέρον, για να υπηρετήσει τη δική του Συνείδηση, που όμως την ταυτίζει -ως τίμιος που είναι- με αυτήν που θεωρεί Κοινωνική συνείδηση.

Τελικά "η ιστορία (που) πρώτα θα τους εξευτελίσει, και μετά θα τους κόψει τα κεφάλια",<sup>1</sup> όπως σωστά παρατηρεί ο J. Kott, υπάρχει διαφορετική για τον καθένα. Καθένας τους, ανάλογα με τη Συνείδησή του και τις πράξεις του τη δημιουργεί, ανάλογα με τις προθέσεις και τις γνώσεις του (το διάβασμα που κάνει πάνω στην Ιστορία) την υφίσταται. Καλά καλά δεν στέκονται να γνωρίσουν ο ένας τον άλλο. Ο,τι νομίζονε ζούνε, γι' αυτό και αγωνίζονται, μαζί του συμμαχούν ή πολεμάνε· η Συνείδηση που κατέχουνε τους καθοδηγεί.

Προς το τέλος μόνο του δράματος (πρ. Δ', σκ. 2), όταν η ανηθικότητα του Ριχάρδου Γ' (ήδη έχει στεφθεί) εξαντλεί τα όρια του Μπάκιγχαμ και αφυπνίζει την (ξεγελασμένη ως τώρα) Συνείδησή του, τότε μονάχα -και πάντα κρίνοντας την Ιστορία μέσα από την προσωπική του εμπειρία ή και την προσφορά- παραπονιέται. Δεν διαμαρτύρεται, βέβαια, απέναντι στην Ιστορία, αλλά απέναντι σ' αυτόν που θεώρησε για προσωποποίησή της, αυτόν που υπρέτησε, νομίζοντας πως την Ιστορία ή την Κοινωνική, την Εθνική συνείδηση, υπηρετεί· τελικά, απέναντι στον βασιλιά Ριχάρδο Γ': "ώστε έτσι; Ξεπληρώνει την τρανή μου υπηρεσία

με τέτοια καταφρόνια; Βασιλιά τον έκαμα  
γι' αυτό;"

Κι αν τώρα μόλις διαφεύσθηκε η ελπίδα του να ανταμειφθεί, σύμφωνα με τα συμφωνημένα, για τις υπηρεσίες που πρόσφερε, και καταλαβαίνει έτσι του βασιλιά το χαρακτήρα, παρ' όλ' αυτό, ως τώρα δεν υπήρξε υβριστής ο Μπάκιγχαμ. Ο,τι έκανε, ακόμα και η απαίτησή του για "αμοιβή", στάθηκε σύμφωνο με την Κοινωνική της εποχής του συνείδηση. Δεν υπερέβαλε το Εγώ του για να ωφεληθεί, αλλά για να ωφελήσει (όπως πίστευε). Η απαίτηση για "πληρωμή" -καλύτερα, η προσφορά που του έγινε- ήταν το νόμιμο και δίκαιο αίτημα του ισχυρού άρχοντα που στηρίζει τον ισχυρό βασιλιά, και για τον λόγο αυτό -τελικά για το συμφέρον του έθνους- πρέπει να είναι ισχυρός. Αφού, όμως, όλη η δύναμη εκπήγαζε από τα βασιλικά χέρια, ο βασιλιάς ήτανε αυτός που θα τον έκανε -όπως και του υποσχέθηκε- ισχυρό. Ο Μπάκιγχαμ έκανε τον Ριχάρδο Γ' βασιλιά, γιατί φανταζόταν πως αυτός ήτανε ο νόμιμος και ο ικανότερος διεκδικητής του θρόνου, ο πιο κατάλληλος να καλύψει του έθνους το συμφέρον. Έτσι ξεκίνησε, όχι για να ωφεληθεί.

(1) J. Kott / "Σειξπηρ, ο σύγχρονός μας", σελ. 34.

Δεν χρειάζεται να επιμείνουμε περισσότερο, αρκεί να συγκρίνουμε τον Μπάκιγχαμ με τον άλλο υπρέτη του Ριχάρδου Γ', με τον Τύρρελ, τον "πιστότατο υπήκοο", αυτόν που ανταποκρίθηκε στην αναζήτηση του βασιλιά για "κάναν που το φθοροποιό χρυσάφι να τον μαυλίσει σ' ένα φονικό κρυφό". Ως έναν "κύριο δυσάρεστημένο" μας τον αστήγουν, "που τα ταπεινά του μέσα δεν ισοφαρίζουν με την ξηπασιά του" (ηρ. δ', σκ. 2). Αυτός, ναι! Είναι απλό εκτελεστικό όργανο, "γρανάζι" είναι στην Ιστορία που ο Ριχάρδος δημιουργεί. Οχι αναίτια, πάντως. Χρυσάφι χρειάζεται, δύναμη για να ικανοποιήσει το υβριστικό του Εγώ. Αδιαφορεί για ηθικές και νόμους, για βασιλείς και έθνος. Να ζήσει απαιτεί. Με όποιο τρόπο, και δεν υπάρχουν πολλοί να τα καταφέρει, να γράψει ή καλύτερα να διαβάσει με τον δικό του τον τρόπο την Ιστορία.

Όμως, όλα αυτά τα γνωρίζουμε εμείς, οι θεατές. Μονάχα εμείς έχουμε την εποπτεία του όλου, εμείς μόνο μπορούμε να κατανοήσουμε την Ιστορία, να τη συνθέσουμε. Γιατί εμείς γνωρίζουμε τις αντιδράσεις του κάθε δημιουργού ή αναγνώστη της Ιστορίας, που παρουσιάζεται μπροστά μας. Δεν αντιλαμβανόμαστε μόνο τις πράξεις τους, αλλά και τη σκέψη τους κατέχουμε. Εμείς είμαστε και από την Ιστορία πιο πλούσιοι. Η Ιστορία δεν υπάρχει -και ας αναφερόμαστε σε ένα ιστορικό δράμα. Γίνεται η Ιστορία. Και γίνεται αυτή τη στιγμή, μπροστά μας (ή έστω αναπλάθεται από τον δραματουργό, με πρόφαση τις εμπειρίες του παρελθόντος). Από αυτούς τους τρεις, και από τους άλλους Ηρωες του "Ριχάρδου Γ'", δημιουργείται η Ιστορία, από τις σκέψεις, τις πράξεις, τις ανάγκες, τιςπίστεις και τις δυνατότητες του Εγώ τους κόντρα στις αντιδράσεις του Χωροχρόνου -της Κοινωνικής συνείδησης και των Ξεχωριστών ατόμων-συμπολιτών τους. Η κάθε Συνείδηση, Ατομική ή Συλλογική, συμμετέχει ισότιμα στη δημιουργία της Ιστορίας, καθεμία με τον τρόπο και τις δυνατότητές της. Ο "ελέω θεού βασιλιάς", το "εκτελεστικό όργανο", το "έμπιστο γρανάζι" Μπάκιγχαμ και ο "κοινός πολίτης του βασιλείου" Τύρρελ, γράφουν ή διαβάζουν μαζί, ταυτόχρονα την Ιστορία. Αν υπάρχει "Μεγάλος Μηχανισμός", αυτός δεν είναι έξω τους, δεν ανήκει στην άγραφη -γραφόμενη ή αναγιγνωσκόμενη- Ιστορία. Μέσα τους είναι. Αφορά τον καθένα χωριστά και τον Κόσμο όλο, το Έθνος ή την Κοινωνία, την ίδια τη Φύση.

Λίγοι μόνο Ηρωες, τραγικότατοι και αυτοί, μας προσφέρουν τη δυνατότητα μιας άλλης προσέγγισης. Πρόκειται για αυτούς που βρίσκονται πάνω στα όρια του έργου, για αυτούς που είτε πάσχουν ανενεργοί (ανήμποροι) τις συνέπειες της περασμένης δράσης και των σκέψεών τους ή θα ενεργήσουν στο μέλλον. Δεν είναι σημερινοί όλοι αυτοί. Δεν δρουν ουσιαστικά τώρα, μονάχα υφίστανται. Και μάλιστα, και τα εργαλίσια τους, όμοια, είτε προέρχονται από το παρελθόν -άχρηστα πια- ή αναφέρονται στο μέλλον -αχρησιμοποίητα ακόμα- διαφορετικά από τα σύγχρονα, άγνωστα. Πρόκειται για τα άτομα που ανταποκρίνονται σε άλλες χωροχρονικές παραμέτρους. Γι' αυτά που ορίζουν τη μετάβαση από το Χθες στο Σήμερα ή που κυοφορούν τη μετάβαση από το Σήμερα στο Αύριο. Πρόκειται τελικά για τους Ηρωες που ζήσανε πριν από την αρχή του δράματος, και για τους άλλους που θα ζήσουνε μετά το τέλος του. Όλοι οι υπόλοιποι, οι Σημερινοί-Ενεργοί ήρωες, αυτοί που υπάρχουνε στη διάρκεια της παράστασης, θα πεθάνουνε κατά τη διάρκειά της.

Αυτό, πιστεύω, αποτελεί τη σοφία του Shakespeare: ο μέτοχος θεατής ζει πριν το έργο, βιώνει το έργο, και επιβιώνει μετά την Αυλαία (που δεν υπήρχε στο Ελισαβετιανό θέατρο). Αυτό, όμως, θα το ελέγξουμε στον κατάλληλο τόπο της μελέτης. Προς το παρόν ας πλησιάσουμε τους άλλους δύο τύπους Ηρώων-ανθρώπινων χαρακτήρων, τους Χθесиνοί και τους Αυριανούς, μέσα από τον "Ριχάρδο Γ'".

Στην Α' πράξη, σκηνή 3η, μπαίνει η βασίλισσα Μαργαρίτα (από το πίσω μέρος). Ερχεται κρυφά, όπως ζει κρυφά -αφού είναι εξόριστη- για να γκρινιάξει, να επιτεθεί σε όλους, να καταραστεί. Υπήρξε, Χθες, βασίλισσα! Αδίκησε και σκότωσε τότε, παλιά, πριν την έναρξη του έργου. Την ίδια εκείνη παρωχημένη εποχή, σε ένα άλλο δράμα, αδικήθηκε και αυτή, της στέρησαν δόξες και αγαπημένους ανθρώπους. Σήμερα,

στον "Ριχάρδο Γ'", δεν ζει. Θυμάται μονάχα. Θυμάται και καταριέται. Τα λόγια της γίνανε σοφά από τη γνώση, τον πόνο δηλαδή. Και τώρα, τα ίδια αυτά λόγια ως ηχώ ακούει από τους Σημερινούς ήρωες, λίγο πριν τη δική τους πτώση, την τελική τους κρίση. Είναι η μήνη η Μαργαρίτα. Χρησιμοποιεί παλιά εργαλεία, κατάρες και μίσος, γιατί μόνο αυτά κατέχει. Οι Σύγχρονοι ήρωες, αυτοί που πάσχουν μα και δρουν μπροστά μας, δικοί της απόγονοι είναι. Αυτή αποτελεί τη μήτρα. Απ' αυτήν ξεπήδησε το Σημερινό δράμα, από τις σκέψεις και τις πράξεις τις δικιές της και των δικών της Σύγχρονων ηρώων, αυτών που τότε, παλιά, στο προηγούμενο δράμα γράφανε ή διαβάσανε την Ιστορία. Ο "Ριχάρδος Γ'" ορίζει την ιστορική-δραματουργική της προέκταση. Και αυτή, η βασίλισσα Μαργαρίτα, ζει ακόμα στο τότε. Κρίνει με τα μέτρα του Χθες, απελπίζεται (και μόνο), για ό,τι ποτέ δε θα γυρίσει. Ναι, θυμάται! Το Ξεπερασμένο χθες θυμάται, τα παλιά, και αυτά γεφυρώνει δραματουργικά με τη σύγχρονη ιστορική-δραματουργική πραγματικότητα.

Υπάρχει και μια δεύτερη μήτρα στον "Ριχάρδο Γ'", η μητέρα του Γλόστερ, η φυσική πηγή από την οποία ξεπρόβαλε ο Ηρώας του τωρινού ιστορικού δράματος, η Δούκισσα Γιόρκ. Πάσχει και αυτή, καταστρέφεται και καταριέται (πρ. Δ', σκ. 4):

"ω! εκείνη που άμποτε να σε είχε εμποδίσει,  
 μεσ' στον κατάρατό της κόλληο πνίγοντάς σε,  
 απ' όλες, άθλιε, τις σφαγές που έχεις κάνει!"

Η Δούκισσα Γιόρκ, όμως, καταριέται τη μητρότητά της, τον ίδιο τον εαυτό της και τον γιο της. Αντίθετα από την ενσαρκώτρια της πολιτικής-κοινωνικής-ιστορικής μήτρας, τη Μαργαρίτα, που αρνείται το Σήμερα επειδή εύχεται το (συμφέρον) Χθες, το όμοια αξιοκατάρατο για τους θεατές, η Δούκισσα ενσαρκώτρια-φορέας της φυσικής μήτρας αρνείται το Σήμερα επειδή εύχεται τον θάνατο, τον περισσότερο συμφέροντα και από την κόλαση: "ήρθες στη γη για να την κάμεις κόλαση για μένα" (πρ. Δ', σκ. 4). Ζει στο Σήμερα η Δούκισσα, και ανήμπορη να πράξει, το καταριέται. Επεται της Μαργαρίτας, η οποία ζει στο Χθες. Η μία είναι η προέκταση η απαραίτητη της Φύσης, η άλλη είναι η προέκταση (προς το παρελθόν) της Κοινωνίας-του Έθνους. Και οι δύο συμπληρώνουν-ολοκληρώνουν τη μέχρι σήμερα φυσική-κοινωνική-πολιτική ή ιστορική διαδρομή. Ξεπερασμένες και οι δύο, προδομένες και υπεύθυνες (έκων-άκων). Αν αυτό δεν είναι Ειμαρμένη, τότε τι είναι;

Ακόμα ένα Πρόσωπο-Ηρώας, για να τελειώσουμε με το παρελθόν, γεφυρώνει το Τότε και το Τώρα: είναι ο ετοιμοθάνατος βασιλιάς Εδουάρδος, ο οποίος: "καθημερινά προσμένω από τον Άιτρωτή μου μήνυμα για να Άιτρωθώ από δω" (πρ. Β', σκ. 1). Εζήσε και αυτός το Τότε, Πριν. Τώρα, με το ξεκίνημα αυτού του δράματος πεθαίνει. Ο αθέλητος θάνατός του, όπως και οι συνέπειες από τις λανθασμένες ή εξαπατημένες πράξεις του, ανοίγουνε το δρόμο στην επέλαση του Γλόστερ, του αδελφού του, στη σύνθεση του Παρόντος, στο Σύγχρονο φτιάξιμο ή το διάβασμα της Ιστορίας (και του δράματος). Τελευταία του πράξη είναι η προσπάθεια να συμφιλιώσει τους άρχοντες που περιβάλλουν τον θρόνο και εγγυούνται την εξασφάλιση των εθνικών συμφερόντων. Τελευταία του σκέψη-αίσθηση είναι η φρίκη, όταν πιστεύει πως αυτός σκότωσε τον άλλο αδελφό, τον Κλάρενς. Με την πράξη του αποδεικνύει τη σοφία του: η Άγγλία, αυτό μονάχα χρειάζεται: συμφιλίωση και πρόκριτους αφοσιωμένους στο κοινό συμφέρον. Ο ίδιος ό,τι πράττει, με γνώμονα αυτό το σκεπτικό το πράττει, για να υπηρετήσει την Κοινωνική-Εθνική συνείδηση, όχι την Άτομική του. Έχει άλλον τρόπο για να "Άιτρωθεί" αυτός: τώρα τη χώρα ενδιαφέρεται να Άιτρώσει. Από την άλλη μεριά, με το ένοχο συναίσθημά του, που ο ποιητής και το Κοινό γνωρίζουνε πως είναι εξαπατημένο από του Γλόστερ τη ραδιουργία, αναγνωρίζει πως απέτυχε. Αυτό του ο χαρακτήρας, με αυτές τις επιδιώξεις και την έσχατη αποτυχία του, μαρτυράνε ότι ο Εδουάρδος είναι αξιοκατάκριτος. Τώρα, τη στιγμή που το δραματικό ξαναδιάβασμα της Ιστορίας αρχίζει για μία ακόμη φορά, ο καιρός δεν φτάνει για να ζήσει ή να καθαρθεί ο Εδουάρδος. Είναι αργά πλέον! Η νέα έκδοση της ιστορικής "αλήθειας" τον έχει ξεπεράσει, όμοια όπως και η ζωή. Τότε που μπορούσε, που έπρεπε, δεν

έπραξε σοφά, υπήρξε υβριστής. Τώρα που έγινε σοφός είναι ανήμπορος να δράσει, άχρηστος και αποτυχημένος. Έτσι, το Χθες που δεν σεβάστηκε, τώρα, που μεταμορφώνεται σε Σήμερα, τον εκδικείται -"θεόθεν Δίκη" λες, τον προσπερνά. Θερίζει ό,τι έσπειρε: τον θάνατο και την απόγνωση. Ο θεός, η Κοινωνία και ο Γλόστερ τον έχουν ήδη τυλίξει στου "Αγαμέμνονα" το αδίστακτο δίκτυ.

Υπάρχει, πάντως, και η άλλη όχθη στο δράμα αυτό της κατάρας, η ελπιδοφόρα διέξοδος του Αύριο. Τελειώνοντας τον "Ριχάρδο Γ'" ο ποιητής, παρασύρει στη φυσική και κοινωνική αφάνεια τον σημερινό υβριστή βασιλιά, τον τελευταίο συνδεδειγμένο κρίκο αυτής της αιματινής αλυσίδας. Ταυτόχρονα ο Ρίτσαμοντ ο νικητής στέφεται νέος βασιλιάς. Με ένα θάνατο και μια στέψη άρχισε η παράσταση, με ένα θάνατο και μια στέψη τελειώνει. Τότε όμως, στην αρχή, ο καινούργιος βασιλιάς πρόβαλε μέσα από τη μαυρίλα του Χθες, χρησιμοποιούσε τα αποτυχημένα όπλα του Χθες, πολιτευότανε και απειλούσε ανάλογα με το Χθες. Τώρα, στο τέλος, ο καινούργιος βασιλιάς φτάνει απ' Εξω, "πέρα απ' τις θάλασσες". Φέρνει μαζί του τις ευχές και τις ελπίδες του μέσου πολίτη Αγγλου, και των συνετών αρχόντων -νεκρών ή ζωντανών- τη συμμαχία. Οι πρώτες του πράξεις δεν είναι απειλή, συμφιλίωση και λήθη προτείνει. Εφτάσε να δικαιώσει την Κοινωνική-Εθνική συνείδηση, να παρηγορήσει την Αγγλία, να θάψει το Πικρό χθες και να φωτίσει το Ελπιδοφόρο αύριο, τους Νέους χρόνους. Αν η κατάρα της Μαργαρίτας και της Δούκισσας η κατάρα είχανε προέκταση στην κατάρα του Ριχάρδου, μόνο ένας νεοφερμένος, κάποιος Εξω από τον κύκλο των παιδών και των δεδηλωμένων μεθόδων, ένας αγνός από τη μόλυνση του συστήματος θα μπορούσε να επέμβει νικηφόρα. Αυτός υπάρχει τώρα ο Ρίτσαμοντ, ένα Άτομο φορέας, και υπερασπιστής της Εθνικής-Κοινωνικής συνείδησης και του συμφέροντος, ο οποίος ξαναδιαβάζει την Ιστορία με τρόπο Σύγχρονο, αναγκαίο, μη υβριστικό.

Τελειώνοντας ο "Ριχάρδος Γ'" παρασύρει στον θάνατο όχι μονάχα τον ομώνυμο εκτελεστή βασιλιά, αλλά και το Χθες. Αυτό, πιστεύω, φιλοδόξησε ο Shakespeare: αναζήτησε το Παρελθόν, τη ρίζα και τα χνάρια της ιστορικής διαδρομής, τα μετέφερε ζωντανά στο Δραματουργικό παρόν, μας τα γνώρισε, και τέλος τα εξόρκισε στη λήθη. Το Μέλλον, το οποίο μόλις βιώνουμε (ως Σύγχρονο παρόν), το καινούργιο διάβασμα της (ίδιης παλιάς) Ιστορίας, παρουσιάζεται ελπιδοφόρο, καθαγμένο από τις παλιές κατάρες. Ο Ρίτσαμοντ κλείνει το δράμα (πρ. Ε', σκ. 4) με λόγια και Λόγο ευνομίας, που θυμίζει έντονα τον επίλογο της Αθηνάς στις αισχύλειες "Ευμενίδες":

"μη ζήσουν προκοπή να ιδούν στη χώρα τούτην όσοι  
θα ήθελαν να πληγώσουν την ωραία της ειρήνη!  
Πάει ο εμφύλιος σπαραγμός, η ειρήνη ξαναζει!  
να ζήσει εδώ πολλών καιρό, το αμύν ο θεός ας πει".

## ΣΤ. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Η εποχή που ανταποκρίνεται στον όρο Αναγέννηση, πιστεύεται από τις πιο σημαντικές στην πορεία του Πολιτισμού της ανθρωπότητας γενικά, και της Ευρώπης ειδικότερα. "Οι άνθρωποι που έζησαν τότε, είχαν αναμφίβολα την εντύπωση ότι έμπαιναν σ' ένα νέο κόσμο. Ο Ερασμος, ο μεγάλος ουμανιστής λόγιος, που θεωρούσε όλη την Ευρώπη σαν πατρίδα του, αυτή ακριβώς την αντίληψη εξέφραζε, όταν φώναζε: "Α-θάνατε θεέ, μακάρι να γινόμουνα πάλι νέος στην καινούργια εποχή που βλέπω ν' ανατέλει". Ένας Γάλλος, μιλώντας με κάποια έπαρση, καταχώρησε σε κατάλογο τις ανακαλύψεις της εποχής, για ν' αποδείξει το μεγαλείο της: "Τα πλοία διαπλέουν ολόγυρα τη γήινη σφαίρα, ανακαλύφθηκε η μεγαλύτερη ήπειρος της γης, επινοήθηκαν η πυξίδα, το τυπογραφικό πιεστήριο που διαδίδει τη γνώση, η πυρίτιδα που φέρνει επανάσταση στην πολεμική τέχνη, παλαιά χειρόγραφα ανακαλύφθηκαν και αποκαταστάθηκε η μάθηση. Όλα αυτά μαρτυρούν το θρίαμβο της νέας εποχής μας". Η ονομασία: "Αναγέννηση", επινοήθηκε από έναν Ιταλό, την κατάλληλη στιγμή, γεγονός που δεν

συνέβη με πολλές ονομασίες ιστορικών περιόδων. Αυτό έγινε γύρω στο 1550 και λίγο αργότερα, ένας άλλος Ιταλός ονόμασε την προηγούμενη περίοδο, Μεσαίωνα... Για πολύ καιρό θεωρούσαν σαν απαρχή της νέας αυτής περιόδου το 1453, έτος που η Κωνσταντινούπολη, ο μεγάλος αυτός χριστιανικός προμαχώνας της Ανατολής, έπεσε στα χέρια των Τούρκων. Είχε γίνει πιστευτό, ότι οι φυγάδες λόγιοι, έφεραν στην Ευρώπη τα πολύτιμα εκείνα ελληνικά χειρόγραφα, που το περιεχόμενό τους έσπειρε το σπόρο της νέας γνώσεως. Αλλά οι Έλληνες λόγιοι είχαν βγει στην Ευρώπη τουλάχιστον έναν αιώνα πριν απ' αυτή τη χρονολογία και η πτώση της Κωνσταντινουπόλεως, αντί να προμηθεύσει μια νέα πηγή χειρογράφων, έβαλε τέρμα σε μια που ήδη υπήρχε. Ωστόσο το 1453 είναι μια συμβατική χρονολογία, που χρησιμοποιείται μόνο και μόνο επειδή οι Ευρωπαίοι, έχοντας χάσει το στήριγμά τους στην Ανατολή, αναγκάστηκαν να στραφούν προς τη δύση, εγκαταλείποντας το κατακτητικό εκείνο όνειρο, που είχε ξεσηκώσει τις σταυροφορίες. Και αν η πτώση της Κωνσταντινουπόλεως μπορεί να θεωρηθεί σαν σημείο ενάρξεως της Αναγεννήσεως, τότε ο τριακονταετής πόλεμος του 1618-1648 μπορεί να είναι το τέλος, έτσι που τα δύο αυτά σημεία να δείχνουν το δρόμο που η Ευρώπη περπάτησε στη διάρκεια διακοσίων ετών. Ο αγώνας για την Κωνσταντινούπολη, ήταν το κεντρικό σημείο της πάλης Χριστιανών και Μουσουλμάνων. Ο τριακονταετής πόλεμος ήταν αγώνας μεταξύ Χριστιανών. Γύρω στο 1500 η χριστιανική κυριαρχία είχε πια πεθάνει. Το ιδεώδες της ενιαίας Ευρώπης, κάτω από ένα μονάρχη και ένα ιερέα, ο τελευταίος ωχρός ίσκιος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, αργοσερνόταν ακόμη ανάμεσα στους ανθρώπους των γραμμάτων. Σ' αυτό το ιδεώδες, που έβλεπε στον πάπα τον πνευματικό τοποτηρητή του Χριστού και το δίδυμο αδελφό του αυτοκράτορα, που ήταν στρατηγός του Χριστού, σ' αυτό το ιδεώδες που έβλεπε και τους δύο από κοινού να έχουν τον έλεγχο όλων των Χριστιανών, υπήρχε μια ελκυστική αλλά απατηλή αρμονία. Τώρα η πραγματικότητα ειρωνευόταν το ιδεώδες. Η παπασύνη είχε καταστρέψει τη δύναμη της αυτοκρατορίας σε μια ανελέητη πάλη για την εξασφάλιση της υπεροχής και ζητούσε να ελέγχει την Ευρώπη μόνη της, εξευτελιζοντας τις πνευματικές της εξουσίες για χάρη της κοσμικής κυριαρχίας. Από τα ερείπια της αυτοκρατορίας, ξεπήδησαν νέα έθνη που χώρισαν την ήπειρο με τα τεχνικά τους σύνορα και αΐωναν μια θέση κάτω από τον ήλιο".<sup>1</sup>

*Μέσα από τις συνθήκες αυτές διαμορφώθηκε η έννοια του έθνους, και η Εθνική συνείδηση, για τους Ευρωπαίους· αφού λέγοντας "έθνος", ορίζουμε μία: "ευρύτερη κοινωνία ανθρώπων, τους οποίους ενώνουν κοινές πολιτιστικές αντιλήψεις (culture) και κοινή συνειδητότητα (consciousness). Το έθνος καταλαμβάνει μια κοινή εδαφική περιοχή, γι' αυτό και τα μέλη που το απαρτίζουν έχουν κοινά συμφέροντα χώρου και εδάφους. Ωστόσο, η αποφασιστική συνδετική δύναμη του έθνους προέρχεται κατά ποικίλους τρόπους από μίαν έντονη αίσθηση της δικής του ιστορίας, της ιδιαίτερης θρησκείας ή της μοναδικής κουλτούρας του, στην οποία περιλαμβάνεται και η γλώσσα".<sup>2</sup>*

*Ειδικά για την Αγγλία της Αναγέννησης, η αίσθηση του έθνους, και η Συνείδηση που αυτό καλλιεργούσε -συνείδηση Εθνική, άρα Κοινωνική- στα μέλη του, τους Άγγλους πολίτες, εκπήγαζε: α) από τη θρησκευτική μεταρρύθμιση του Ερρίκου Η', β) από τη συγκεκριμένη πολιτική-κοινωνική κατάσταση, γ) από τα ιστορικά γεγονότα που είχαν προηγηθεί -την ήττα στον εκατονταετή πόλεμο και τον εμφύλιο πόλεμο των Δύο Ρόδων, δ) από τις εδαφικές διεκδικήσεις, που πάντως ξεκίναγαν από τη διάθεση μεγέθυνσης της (υπάρχουσας) αγγλικής επικράτειας, ε) από την ιδιαίτερη, φυσικά, γλώσσα, και τέλος, στ) από τη μοναδική (πρωτότυπη και λαϊκή) κουλτούρα, την οποία ο Shakespeare, λαμπρότερα από κάθε άλλον, μορφοποίησε.*

*Πρέπει ακόμα να σημειώσουμε ότι "το πέρασμα από το Μεσαίωνα στην Αναγέννηση προσφέρει ιδανικές συνθήκες για τη δημιουργία τραγωδίας, γιατί αυτή γεννιέται*

(1) E.R. Chabazien / "Η καθημερινή ζωή στην αναγέννηση", σελ. 5-8.

(2) ηρβλ. Άπμπα / "Ήθελικό κοινωνικών επιστημών" / UNESKO.



μόνο σε μια εποχή που η πίστη και η αμφισβήτηση συνυπάρχουν- ο Μεσαίωνας δεν μπορούσε να δημιουργήσει τραγωδία χωρίς αμφισβήτηση, και ο 20ος αιώνας δεν μπορεί να δημιουργήσει τραγωδία χωρίς πίστη. Ο 16ος αιώνας κληρονόμησε από το Μεσαίωνα την πίστη σε μια υπέρτατη τάξη και αρμονία. Ο σκοπός του ανθρώπου ήταν να γνωρίσει αυτή την παγκόσμια τάξη, που ο ίδιος αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της, και που περιλαμβάνει το σύμπαν, την κοινωνία και τα ζωντανά όντα σε μια μοναδική ενότητα βγαλμένη από το χέρι του θεού. Η θέση του ανθρώπου σ' αυτό το απόλυτα ιεραρχούμενο σύμπαν ήταν μοναδική και συνάμα κρίσιμη. Τοποθετημένος πάνω από το ζώο και κάτω από τον άγγελο, κλείνει μέσα του τη μυστηριώδη ένωση της ύλης με το πνεύμα. Η μοίρα του είναι να υψωθεί πάνω από την ύλη και με τη βοήθεια του λογικού, που είναι προνόμιο αποκλειστικά δικό του, να φτάσει το θεό. Ο άνθρωπος όμως πρέπει να κάνει και κάτι άλλο: να κυβερνά τον κόσμο που γι' αυτόν δημιουργήθηκε. Στο πρόσωπο του βασιλιά, ο Σαίξπηρ και οι σύγχρονοί του έβλεπαν την ίδια την παγκόσμια αρχή της δικαιοσύνης. Η πιο ακλόνητη πεποίθηση το 16ο αιώνα ήταν ότι το σύμπαν, το κράτος και το άτομο αποτελούν τρεις μορφές της ίδιας αδιάσπαστης ενότητας. Αυτή ήταν η αιτιόδοξη θεωρία που παρουσίαζε τον άνθρωπο σαν την κορυφή της δημιουργίας... Κι αν το μεγαλύτερο κακό είναι η απομόνωση, η ξεχωριστή ύπαρξη, το μεγαλύτερο καλό είναι ο κοινός δεσμός που μας ενώνει όλους. Η δύναμη του φυσικού δεσμού είναι η μόνη τελική πραγματικότητα για τα ανθρώπινα μέτρα κι ο άνθρωπος πρέπει να παραδώσει τον εαυτό του σ' αυτόν, αδέσμευτο κι ελεύθερο, χωρίς επιφύλαξη και υστεροβουλία".<sup>1</sup>

Αυτήν ακριβώς την πεποίθηση, τη Συλλογική συνείδηση των ανθρώπων του 16ου αιώνα, η οποία, όπως ήδη σημειώσαμε, ισούτο με την αίσθηση-πίστη στην Εθνική ιδέα και την Ταυτότητα του έθνους, δημιούργησε η χωροχρονική σύμπτωση. Πρόκειται, δηλαδή, για μια αναγκαία εξέλιξη στην κοινωνική-πολιτική-πολιτιστική πορεία της Ευρώπης.

Αναφερόμαστε στην εποχή που όλες οι ουτοπίες του παρελθόντος, ελπίδες φυγής από τη δεδομένη πραγματικότητα, είχαν καταρριφθεί: "ο 16ος αιώνας βλέπει επίσης να διαλύονται λίγο-λίγο αυτά τα θαυμαστά κράτη ως οπτασίες, τα κράτη που είχαν τραβήξει τους Ευρωπαίους μακριά από την Ευρώπη".<sup>2</sup>

Έτσι, μετά την αποτυχία της ανεύρεσης του χαμένου παράδεισου (και της εύκολης, πλούσιας ζωής) έξω από τα όρια του πραγματικού -είτε αυτό οριζόταν από τις γεωγραφικές παραλλήλους ή από την Προεθνική-Συλλογική συνείδηση, που την περιφρουρούσε ο ένας θεός, ο ένας βασιλιάς και ο ένας ιεράρχης- οι πολίτες των διαφόρων κρατών της Ευρώπης οδηγήθηκαν-εξαναγκάστηκαν από το ίδιο το χωροχρονικό στίγμα να προσανατολιστούν στη μόνη δυνατή κατεύθυνση, και έτσι να ενδιαφερθούν -αμφιπνίσουν την Εθνική τους συνείδηση.

Στη σαιξπηρική Αγγλία εκφραστής και εγγυητής αυτού του δεσμού -φυσικού και κοινωνικού- υπήρξε η βασίλισσα Elizabeth. Αυτή αποτέλεσε την ενσάρκωτη μορφή της Εθνικής συνείδησης. Η μοναχική χώρα, αντιμέτωπη με την υπόλοιπη πολεμική, επεκτατική Ευρώπη, συγκρουόμενη με την παπική τάξη και τη θεία ευνομία που αυτή προσέφερε, τραυματισμένη από τους διαδοχικούς πολέμους και τις ασίγαστες φιλοδοξίες των αλληλοσυγκρουόμενων αρχόντων της, στο πρόσωπο της Elizabeth απαιτήσε την εθνική της ύπαρξη και την καταξίωση. Η ιστορία, που αναγνωρίζει την επιτυχή έκβαση στις προσπάθειες της Μεγάλης Βασίλισσας, δεν παύει να σημειώνει (με θαυμασμό, είναι αλήθεια) τις δυσκολίες που αυτή αντιπαρήλαθε, όπως και τις μεθόδους με τις οποίες κατάφερε να επιβιώσει και να σταθεροποιήσει της Αγγλίας την Εθνική συνείδηση. Το κράτος όλο εκινείτο γύρω από την Αυλή της. Μοιράζοντας προνόμια ή λεγχε τη βούληση και την πίστη των υπηκόων της. Επιβάλλοντας τη θέλησή της σε κάθε ζήτημα κοινωνικής-οικονομικής οργάνωσης, συχνά με σκληρότητα εξαρτούσε τη

(1) Αικ. Βούκα Καμπίτογλου / "Δύο αναφορές στο Σαίξπηρ", σελ. 13-15, 49.

(2) J. Delumeau / "La civilisation de la Renaissance", σελ. 307.

δομή, τη λειτουργικότητα και την ιδεολογία του κράτους από τις δικές της (εθνικές) αντιλήψεις. Θυσιάζοντας, τέλος, τον δικό της, ποθητό πολλές φορές, γάμο, περιφρόνησε την εδαφική-εθνική ακεραιότητα της Αγγλίας, και καθόρισε την ηθική (και τη σεξουαλική) συμπεριφορά των υπηκόων της βασιλείας της. Και όλα αυτά όχι μονάχα με την ανοχή των πολιτών ή, περισσότερο, τον εξαναγκασμό τους, αλλά, όπως σημειώσαμε προηγούμενα, κατ' απαίτησή τους. Ο λαός χρειαζότανε, στην αναγεννησιακή Αγγλία, αγωνιούσε για να αποκτήσει, μίαν Εθνική ταυτότητα-συνείδηση. Η Elizabeth, πιστεύοντας στην πραγματική αυτή ανάγκη του, θριάμβευσε, και μαζί της το έθνος, ακολουθώντας -και εκμεταλλευόμενη- αυτήν την επιταγή και τις προτάσεις που η βασίλισσα έκανε, ώστε αυτή η ανάγκη να καλυφθεί.

Και όπως η αφύπνιση της Εθνικής συνείδησης χαρακτηρίζει την Ευρώπη ολόκληρη, και προέκυψε ως ένα από τα βασικά συστατικά στοιχεία που επέφεραν το τέλος του Μεσαίωνα και την αρχή της Αναγέννησης, αυτόν τον ξεπερασμένο Μεσαίωνα αρνήθηκαν τα ευρωπαϊκά έθνη (και η Αγγλία πρώτη πρώτη, και ένεκα της θρησκευτικής μεταρρύθμισης), ώστε να θεμελιώσουν τη Νέα συνείδηση και την εθνική πολιτική.

## **Ζ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ "ΡΙΧΑΡΔΟΥ Γ'"**

Και στο σημείο αυτό, όπως ήδη κάναμε σε κάθε ένα από τα δραματουργικά δημιουργήματα της κλασικής Αθήνας που προσεγγίσαμε, θα προσπαθήσουμε να υποτάξουμε την αισθητική και την αντιληπτική μας δεκτικότητα στα δεδομένα-σημαινόμενα της Συλλογικής συνείδησης, ώστε, τελικά, να προσπαθήσουμε (υποθετικά και αξιωματικά) να σταθούμε δίπλα στο έργο ισοτίμη με το Κοινό της πρώτης παράστασής του, τους αναγεννησιακούς Αγγλους θεατές.

Βέβαια, είναι ανάγκη να το επαναλάβουμε ξανά, ενώ για το Αθηναϊκό κοινό ο όρος Συλλογική συνείδηση ανταποκρινόταν στις διαστάσεις της "Πόλεως", για τους Αγγλους κοινωνούς κατελάμβανε μιαν άλλη διάσταση -ανάλογη και όμοια συγχρονισμένη με την Χωροχρονική σύμπτωση-, αυτήν του Έθνους.

Ο "Ριχάρδος Γ'", πιστεύω, δημιουργήθηκε όχι μόνο σύμφωνος με τις ανάγκες αυτού του Χώρου-Χρόνου, αλλά δημιουργήθηκε προκειμένου αυτές τις ανάγκες να καλύψει. Ο ίδιος ο ομώνυμος βασιλιάς, ως "ο τραγικός ήρωας του Σαίξπηρ, είναι μια μεγέθυνση του κοινού ανθρώπου μέσα στην ένταση του πάθους του, μια ένταση που τότε κάνει, σύμφωνα με τα λόγια του Γουόλτερ Πάτερ, να καίγεται με μια "δυνατή, σμαραγδένια φλόγα". Ο αχρείος του, απέναντι στο μέγα πάθος του, χρησιμοποιεί αυτό το μέγα πάθος με την "ψυχρή φωτιά" του φανατικού. Ο φανατικός, λέει ο Φρομ, (may man preach? -Νέα Υόρκη, 1961- σελ. 24-25), είναι: ένας έντονα ναρκισιστής, αποκομμένος απ' τον εξωτερικό κόσμο. Στην πραγματικότητα, δεν αισθάνεται τίποτε εφόσον το γνήσιο αίσθημα είναι πάντοτε αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον εαυτό μας και στον κόσμο... Ζει μέσα σε μια κατάσταση ναρκισιστικής έξωσης, εφόσον έχει ηνίξει το αίσθημα της απομόνωσης και του κενού του σε μια πλήρη υποταγή στο είδωλο και στην ταυτόχρονη θεοποίηση του εγώ του, που αποτελεί μέρος του είδωλου... Να μια έξοχη απόδοση του Ριχάρδου του Τρίτου, του Ιάγου και του Εδμόνδου, που έχουν απορροφηθεί απ' την ψευδομακιαβελική πίστη της λατρείας μιας φύσης, της οποίας ο νόμος, όπως τον διακηρύττει ο Εδμόνδος, είναι ο νόμος του άκρατου εγωισμού. Ο καθένας απ' αυτούς, θύοντας σ' αυτό το βωμό, θύει στον εαυτό του, ενεργεί ψύχραιμα, χωρίς αίσθημα προς τους άλλους, αλλά σε μια "κατάσταση ναρκισιστικής έξωσης" μέσα στην οποία τέρνεται με ειρωνείες που μόνον αυτός μπορεί να καταλάβει. Ωστόσο, η αίσθηση ερημιάς του Ριχάρδου ξεσπά στα λόγια του, "Κανένα πλάσμα του θεού δε μ' αγαπά, κι αν πεθάνω, καμιά ψυχή στον κόσμο δε θα με ληηθεί" (ηρ. Ε', σκ. 3)".<sup>1</sup>

1) P. Seagel / "Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και στη δική μας", σελ. 19.

Γι' αυτόν τον λόγο, νομίζω πρέπει να συμφωνήσουμε, ο Ριχάρδος, ως Ιστορικό ή Δραματουργικό άτομο, υποχρεούται να πεθάνει. Μόνο έτσι θα καθάρει τους θεατές, τους συμπολίτες του. Ο ίδιος το ομολογεί:

"ω δειλή μου συνείδηση, πόσο με θλίβεις!  
Τα φώτα καιν γαλάζια. Είναι νεκρά μεσάνυχτα.  
Κρύες του τρόμου στάλες στέκονται στο κρέας μου  
που τρέμει. Τί! φοβάμαι τον εαυτό μου; Εδώ  
δεν είναι άλλος κανείς: ο Ρίτσαρντ αγαπάει τον Ρίτσαρντ-  
ώστε είμαι γω: είναι δω κάνας φονιάς;  
Όχι. Ναι, είμ' εγώ: τότε να φύγω: τί! από τον εαυτό μου;  
Εχω μεγάλη αιτία: έξω κι αν εκδικηθώ.  
Τί! Εγώ στον εαυτό μου; Θχού! αγαπάω τον εαυτό μου.  
Γιατί; Για ό,τι καλό έχει κάνει ο εαυτός μου  
στον εαυτό μου; Α, όχι: αλί! μάλλον μισώ  
τον εαυτό μου για έργα μισητά που έχει κάνει  
ο εαυτός μου. Είμαι κακούργος. Λέω ψέματα-  
δεν είμαι. Παλαβέ, μίλα καλά για τον εαυτό σου:  
τρελέ, μην κολακεύεις. Η συνείδησή μου  
έχει χιλιάδες γλώσσες διάφορες, και κάθε γλώσσα  
λέει άλλη ιστορία, κι η κάθε ιστορία  
είναι μια καταδίκη πως είμαι κακούργος.  
Επιτορκία, επιτορκία στον ανώτατο βαθμό-  
ο φόνος, ο άγιος φόνος στον φριχτότερο βαθμό-  
όλες οι αμαρτίες, όλα τα είδη, όλες  
εκτελεσμένες σε όλους τους βαθμούς, μαζεύονται  
πάνω από το είδωλο και φωνάζουν όλες  
ένοχος! ένοχος!" (ηρ. Ε', σκ. 3).

Ένα μεσαιωνικό κατάλοιπο είναι ο Ριχάρδος. Πλάσμα-ενσάρκωτης ενός πνεύματος ναρκισσιστικού, ενός αφέντη αδέσμευτου από κοινωνικές ή και εθνικές σκοπιμότητες. Σκοτεινός όσο και η αγγλική ιστορία που το "Μεσαιωνικό ιδεώδες" διάβασε ή έγραψε στο πρόσφατο παρελθόν, μοναχικός όσο και τα "ανυπόστατα" κοινωνικά μέλη της Μεσαιωνικής περιόδου, αυταρχικός όσο και ο "Ηγεμόνας" ή ο "Πατέρας", ο κακούργος βασιλιάς έπρεπε να πεθάνει, και πέθανε, για να θεμελιώσει με την τελετή της αναγκαστικής του θυσίας -ας μην ξεχνάμε:

"μου φάνηκε πως οι ψυχές όλων που 'χω σκοτώσει  
ήρθαν στην τέντα μου· κι η καθεμιά φοβέρισε  
εκδίκηση αύριο στου Ρίτσαρντ το κεφάλι" (ηρ. Ε', σκ. 3).

Πρόκειται για τη θυσία που το έθνος, ως Ιστορική πορεία, ως Παρελθόν, Παρόν και Μέλλον απαίτησε, ακριβώς για να θεμελιώσει τη Συνείδηση του, την Εθνική συνείδηση.

## Η. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Το αγγλικό κράτος εκείνη την εποχή είχε ταυτίσει την ύπαρξη και την ανέλιξη του στις ελισαβετιανής βασιλείας την επιτυχία. Ιστορία και θρησκεία, οικονομία και εδαφική ανεξαρτησία, οργάνωση κοινωνική και πολιτική, κουλτούρα και ιδεολογία, ό,τι τελικά χαρακτηρίσαμε ταυτότητα και συνείδηση Εθνική από τον θρόνο εκπήγαζε και από τη δική του διαχείριση απαιτούσε τη δικαίωση. Η Αγγλία, δοξάζοντας την εθνική της αφύπνιση, δόξαζε (και υποτασσότανε) στη μονάρχη. Κάθε άτομο, κάθε θεσμός, όλο το έθνος, αναζητούσαν εναγώνια και περιφρουρούσαν την Εθνική τους συνείδηση. Και το θέατρο μέσα σε όλα τα άλλα, πρωτεύον όργανο, προς

την κατεύθυνση αυτή κινήθηκε. Ο λαϊκός Shakespeare, ανεπιφύλακτος από τάσεις ξένες, στέριωσε με την ποιήσή του αυτής της εποχής την ύψιστη αναζήτηση.

Στην αρχαία Ελλάδα, είδαμε, το θέατρο βοηθήθηκε ποικιλότροπα από Χορηγούς. Στην αναγεννησιακή Αγγλία οι Αρχόντες-Χορηγοί του πρόσφεραν, αν όχι τόσο την οικονομική κάλυψη, τουλάχιστον την απαραίτητη για να υπάρξει προστασία. Μέγιστος όλων των Χορηγών-προστατών, σε όλους τους τομείς μάλιστα, υπήρξε η Elizabeth. Πρωταρχικά προστάτευε το έθνος, τη σύγχρονη ιδεολογία που αναγεννιόταν. Άμεσα ή έμμεσα στήριξε ό,τι την ιδέα του έθνους προήγαγε. Και με ανάλογο τρόπο, ό,τι χρησιμοποιήθηκε από αυτή, για να είναι ικανό να χρησιμοποιηθεί, την Εθνική συνείδηση προπαγάνδισε. Ο ποιητής, το θέατρο και το Κοινό της αναγεννησιακής Αγγλίας, ταυτισμένοι όλοι με την ανάγκη να προσδιορίσουνε την εθνική τους ταυτότητα, να ξεπεράσουνε τα μαύρα χρόνια του μεσαιωνικού "Ριχάρδου Γ'", προς αυτήν την κατεύθυνση στράφηκαν: ύμνησαν την Εθνική συνείδηση που έπρεπε να σταθεροποιηθεί και λάτρεψαν τη βασίλισσα που αγωνίστηκε ανετά να ενδυναμώσει τόσο τη Συνείδηση του έθνους, όσο και κάθε πολίτη ή θεσμού χωριστά -μαζί και του θεάτρου, και του Κοινού του- ώστε όλοι μαζί, το έθνος ενωμένο, να προβάλλουν, να επιβάλλουν μέσα στο χωροχρονικό πεδίο, και σύμφωνα με την ιστορική αναγκαιότητα, την Εθνική τους συνείδηση.

Παρά αυτά, εφόσον το αγγλικό έθνος στη συγκεκριμένη χωροχρονική στιγμή βρισκόταν στη φάση της γένεσής του -φάση ανάλογη με αυτήν της αισχύλειας Αθήνας, τουλάχιστον όταν παραστάθηκαν οι "Πέρσες"- λογικό είναι πως ομάδες διάφορες, με διαφορετική ιδεολογία και πολιτικές επιλογές, συναγωνίζονταν για την επικυριαρχία τους πάνω στο σύνολο των πολιτών επιδιώκοντας τον έλεγχο του οργανωμένου ή οργανούμενου κράτους. Και αν ίσως το φαινόμενο αυτό είναι ό,τι χαρακτηρίζει την κοινωνική-πολιτική συγκρότηση γενικά, στη διάρκεια της γενετικής (όπως την ονομάσαμε) φάσης, όπως η κρατούσα δύναμη ή, έστω, η επικρατέστερη δεν έχει εδραιώσει την εξουσία της, ο ανταγωνισμός που υφίσταται υπερβαίνει τα αντιπολιτευτικά όρια και προσλαμβάνει διαστάσεις σύγκρουσης ανάμεσα στις αντίθετες-αντιτιθέμενες ομάδες, τελικά προσδιορίζει μίαν ασταθή κοινωνική-πολιτική πραγματικότητα.

Παρόμοιες συνθήκες ήδη περιγράψαμε να ισχύουν στην αναγεννησιακή Αγγλία, όταν αναφερθήκαμε στις δυσκολίες που η Elizabeth -αν και αποδεκτή μονάρχης- είχε να αντιμετωπίσει προκειμένου να επιβάλλει τη δική της (και της ομάδας της) τη γνώμη για ό,τι ήταν ωφέλιμο και εθνικά αναγκαίο, δηλαδή για αυτήν την ιδεολογική μορφή της Ταυτότητας του έθνους. Μεταξύ δε των συμμάχων της, σε μάλλον προεξάρχουσα θέση, υπολογίσαμε τη Σαιξπηρική δραματολογία. Το θέατρο των χρόνων εκείνων στηρίχθηκε, αλλά και στήριξε τη μονάρχη, λειτούργησε ως ένα από τα όπλα με τα οποία αυτή προστάτευε ή και επέβαλε την υπεροχή της και την ιδεολογική της καθοδήγηση. Οι φίλοι της βασίλισσας ήτανε ή προσποιούνταν τους φίλους του θεάτρου, στο βαθμό που το θέατρο προπαγάνδιζε αξίες ανάλογες με αυτές που οι ίδιοι επεδίωκαν να εμφυσήσουνε στους πολίτες-Κοινό. Με άλλα λόγια, το Αγγλικό θέατρο στη θεατρική του φάση ταυτίστηκε με την ελισαβετιανή εθνική ιδεολογία, την οποία πίστεψε και υπηρέτησε.

Στον αντίποδα αυτής της σύμπτωσης, οι αντίπαλοι της πολιτικής που η βασίλισσα και το θέατρό (της) ακολουθούσαν, οι άλλες ομάδες εκφραστές μιας διαφορετικής ιδεολογίας και κοινωνικής-πολιτικής πρακτικής, πολέμησαν ενάντια τόσο στην Elizabeth όσο και στον Shakespeare. Ο W. Durant σημειώνει: "εναντίον ενός προφανώς ασθενεστέρου εχθρού, μιας δρακός πουριτανών, αυτή (η Elizabeth) δεν ηδυνήθη να επικρατήσει. Ούτεοί ήσαν άνθρωποι υποστάτες την επίδραση του Καλβίνου- μερικοί είχαν επισκεφθή την Γενεύην του Καλβίνου ως μαριανοί πρόσφυγες- μερικοί εξ αυτών είχαν αναγνώσει την Βίβλον εις μίαν μετάφρασιν εκτελεσθείσαν και σχολιασθείσαν από καλβινιστάς εκ Γενεύης- μερικοί είχαν ακούσει ή αναγνώσει τα ηχήματα της σάλληγγος του Τζων Νοξ, μερικοί πιθανόν να είχαν ακούσει απηγήσεις των Ηολλάρδων "πτωχών ιερέων" του Ουίκλιφ... Ανεγνώριζον την Ελισάβετ ως κεφαλήν της Εκκλησίας

της Αγγλίας, αλλά μόνον δια ν' αποκλείση τον πάπαν- εις τας καρδίας των απέρριπτον πάντα έλεγχον του κράτους υπό της θρησκείας των. Περί το 1564 ήρχισαν να ονομάζωνται Πουριτανοί -με μειωτικήν έννοιαν- επειδή απήτουν την εκκαθάρισιν του αγγλικού προτεσταντισμού από όλας τας μορφάς πίστews και λατρείας, αι οποίαι δεν ευρίσκοντο εις την Καινήν Διαθήκην... Η πουριτανική επίθεσις κατά της Ελισάβετ έλαβε μορφήν (1569) όταν αι διδασκαλίαι του θωμά Κάρτραϊτ, καθηγητού της θεολογίας εις το Καϊμπριτζ, ετόνισαν την αντίθεσιν μεταξύ της πρεσβυτεριανής οργανώσεως της αρχαίας χριστιανικής εκκλησίας και της επισκοπικής συγκροτήσεως του αγγλικού συστήματος".<sup>2</sup>

Ετσι, μετά τον θάνατο της Elizabeth, το 1603, ο διάδοχός της James A', που "ενεφορείτο από απολυταρχικάς τάσεις και επίστευεν ότι ως βασιλεύς είχε απεριόριστον εξουσίαν... (Όπως και ο δικός του διάδοχος Charles A', που) αν και ήτανε διαφορετικός από τον πατέρα του, επολιτεύθη το ίδιον κακώς, ως και εκείνος, (και όπως ήλθαν σε ρήξη με το κοινοβούλιο, οδήγησαν τη χώρα στην επανάσταση του 1648. Ετσι επομένως) ήρχισεν εις την Αγγλίαν ο εμφύλιος πόλεμος. Τον βασιλέα υπεστήριζον οι ευγενείς, οι οπαδοί των επισκόπων και γενικώτερον αι βόρειοι και αι δυτικάι επαρχίαι. Το Κοινοβούλιον υπεστήριζον το ανατολικόν και το νότιον τμήμα της Αγγλίας. Ο στρατός του βασιλέως, αποτελούμενος από ησκημένους και τολμηρούς ευγενείς ιππείς, εσημείωσε πολλάς επιτυχίας. Αλλά, όταν το 1645 την διοίκησιν του στρατού του Κοινοβουλίου ανέλαβεν ο βουλευτής Ολιβερ Κρόμβελ η κατάστασις μετεβλήθη. Ο Κρόμβελ διωργάνωσε στρατόν εκ φανατικών πουριτανών, των οποίων εξήπτε το θρησκευτικό συναίσθημα. Επί πλέον έθεσεν αυτούς υπό αυστηράν πειθαρχίαν".<sup>2</sup>

Όμως, "όταν ξέσπασε ο Εμφύλιος, το θέατρο ήτο το πρώτο του θύμα. Τα θέατρα σφραγίστηκαν, το παίξιμο απαγορεύτηκε και οι ηθοποιοί διαλύθησαν είτε για να πάνε στο στρατό είτε για να βρουν άλλο επάγγελμα να ζήσουν. Ο πουριτανισμός, ο τόσο γραφικά παρουσιασμένος από τον Μπεν Τζόνσον στο Bartholomew Fair, είχε θριαμβεύσει, και το Λονδίνο επρόκειτο να παραμείνει τυπικά χωρίς θέατρο μέχρι το 1660 -αν και κατά καιρούς δόθηκαν ορισμένες λαθραίες παραστάσεις μικρών έργων... Η Αγγλική θεατρική παράδοση έκανε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα για να συνέλθει από το σκο αυτό των 18 ετών χωρίς θέατρο. Ο λαός έχασε τη συνήθειά του να πηγαίνει στο θέατρο, η παλιότερη γενιά των ηθοποιών χάθηκε χωρίς σχεδόν να αφήσει ίχνη, και, όταν το θέατρο ξανάρχισε τις δραστηριότητές του στα 1660, δεν είχε πια εκείνη την έντονη αίσθησι της συνέχειας που χαρακτηρίζει το Γαλλικό, λ.χ. θέατρο, παρόλο ότι η Γαλλία, και μέσω της Γαλλίας η Ισπανία, θα ασκούσαν έντονη επιρροή στη νέα Αγγλική σκηνή".<sup>3</sup>

Ο λόγος που η μελέτη μας σημειώνει αυτά τα (καθ' ύλην μη αρμόδια) γεγονότα, είναι για να τονίσει τη συμπληρωματική (και όχι κυρίαρχη) επίδραση που το θέατρο ασκεί πάνω στη διαμόρφωση της Συλλογικής συνείδησης. Έως τώρα θεωρήσαμε πως το βασικό μέλλημα της θεατρικής λειτουργίας, από την εποχή του Αισχύλου έως του Shakespeare τον καιρό, ήτανε ακριβώς η διαμόρφωση της Συλλογικής συνείδησης, Κοινωνικής ή Εθνικής, των πολιτών. Αν όμως, στο σημείο αυτό αναλογισθούμε την αποτυχία του Αισχύλου να πείσει το Κοινό του -πολίτες της Αθηναϊκής "πόλεως"- να αγνοήσουνε τις δυνατότητές τους για την άσκηση μίας επεκτατικής πολιτικής, και δίπλα σ' αυτήν προσθέσουμε και του Shakespeare την αποτυχία να παρασύρει το δικό του Κοινό -τους αναγεννησιακούς Άγγλους- να υποταχθούνε στην (εθνική) αυθεντία του συμβόλου μονάρχης απόλυτος άρχων, τότε είμαστε υποχρεωμένοι να ανασκευάσουμε την πρότασή μας: ναι, το θέατρο λειτούργησε ώστε να υπηρετήσσει τη διαμόρφωση ή την ενίσχυση της Συλλογικής συνείδησης. Αλλά πάντως, ενδιαφέρθηκε γι' αυτήν τη Συνείδηση που η εξουσία, όποια εξουσία έλεγχε τη θεατρική τέχνη, επιθυμούσε.

(1) W. Durant / "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού", 2., σελ. 33.

(2) B. Κυριακίδης / "Πίνακες ιστορίας".

(3) Ph. Hartoll / "Ιστορία του θεάτρου", σελ. 102-103.

Η σκέψη αυτή έρχεται ως το συνεπές αποτέλεσμα του συλλογισμού που τόσες φορές έχουμε κάνει: ότι κάθε μέλος -Ομάδα ή Άτομο- εκφράζει προτάσεις σχετικές με τη διαμόρφωση-αναπροσαρμογή της (συνεχώς προσαρμοζόμενης) Συλλογικής συνείδησης προς την πραγματικότητα (που συνεχώς ρέει) ή, έστω, προς την αίσθηση-αντίληψη περί της πραγματικότητας, την οποία οι κοινωνικοί φέρουν-οδηγούνται να φέρουν (υπακούοντας στη συνεχώς διαμορφούμενη Συλλογική συνείδηση).

Στην περίπτωση αυτή όμως, η πλέον ισχυρή-ικανή να επηρεάσει πρόταση έρχεται (πρωταρχικά) από την εξουσία, η οποία, εκτός από τη δυνατότητα να πείθει-εξαναγκάζει διαθέτει και τα κατάλληλα για να πετύχει όργανα.

Υποστηρίζουμε λοιπόν ότι το θέατρο αποτελεί, τουλάχιστον για τη χωροχρονική απόσταση που έως τώρα διάνυσε η μελέτη μας, ένα από τα σημαντικότερα όργανα. Αποψη που προϋποθέτει ότι το θέατρο-πρόταση προς διαμόρφωση Συλλογικής συνείδησης αποτελεί όργανο της εξουσίας, στο μέτρο που η εξουσία το ελέγχει. 'Η, πάλι, ότι επιτελεί το ίδιο άσκηση εξουσίας, όποτε αντιπολιτεύεται την (τυπικά) κυρίαρχη μορφή εξουσίας για να συγχρονιστεί ιδεολογικά με τις προτάσεις μίας άλλης (αντίπαλης) εξουσίας-πρότασης.

Και φυσικά, εύλογο φαίνεται, η κυρίαρχη εξουσία γνωρίζοντας τις δυνατότητες της θεατρικής λειτουργίας να χρησιμοποιεί ανάλογα το θέατρο. Αφού μάλιστα, αυτή μπορεί (συνήθως) να ελέγχει τα προσφερόμενα όργανα προς άσκηση εξουσίας.

Ετσι, είτε αναφερθούμε στους θεσμούς ή στους οικονομικούς όρους, η εξουσία έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί το θέατρο, πράγμα που έως αυτό το σημείο της μελέτης μας φαίνεται να έχει κάνει, ως έναν από τους μηχανισμούς που θα καλύψουν τη σχεδιασμένη πολιτική της κατεύθυνση και προς αυτή θα συμπαρασύρουν το Κοινό.

Στην αντίθετη περίπτωση, η εξουσία, όντας ανήμπορη να εκμεταλλευθεί αυτή της τη δυνατότητα ή, έστω, όταν για όποιους ειδικούς λόγους -όμοια χωροχρονικά καθορισμένους- η θεατρική λειτουργία ενεργεί ενάντια της, τότε φροντίζει η εξουσία να αποδυναμωθεί το θέατρο, να πέσει σε αχρησία-ανυποληψία.

Όπως και να 'χει, θέατρο ανεξάρτητο από την κοινωνική-πολιτική βούληση της ελέγχουσας εξουσίας δεν είναι (τουλάχιστον ως αυτό το σημείο της μελέτης) δυνατό να υπάρξει. Ετσι, όταν η πολιτική βούληση αλλάζει, αλλάζει και το "Περιεχόμενο" της θεατρικής τέχνης, και όποτε η εξουσία αλλάζει (ριζικά) μεταβάλλοντας ή ζητώντας να μεταβάλλει και τη Συλλογική συνείδηση των πολιτών, τότε το θέατρο, το οποίο έχει ταυτιστεί, ως λειτουργία και όχι ως "Περιεχόμενο", με εκείνη τη Συνείδηση που ανετράπει, χάνει τη δυνατότητα να ασκεί έλεγχο ή επιρροή στη διαμόρφωση της Νέας συνείδησης. Τότε το θέατρο υπολογίζεται για εχθρός της (νέας) Συλλογικής συνείδησης και παύεται ή ουσιαστικά και τυπικά μεταβάλλεται, αναγκάζεται να αλλάξει τη φάση της λειτουργίας του, να υποβιβασθεί, ίσως, σε Προγενέστερες μορφές λειτουργικότητας -Τελετουργικές, όπως έχουμε σημειώσει. Ετσι, από την αρχή θα προσαρμοστεί και θα επανατοποθετηθεί τη δράση του απέναντι στη νέα σχεδιασμένη διάσταση της Συλλογικής συνείδησης, είτε ως φυσική -αντικοινωνική- Τελετή ή ως κοινωνικό -εξουσιαστικό- όργανο.

## ΟΙ ΙΣΠΑΝΙΚΟΙ ΝΕΟΙ ΧΡΟΝΟΙ LOPE DE VEGA: FUENTEovejune

### A. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Και για την Ισπανία οι Νέοι χρόνοι σήμαναν την άνθιση της θεατρικής τέχνης και την παράλληλη ανάπτυξη της σχέσης του θεάτρου με το Κοινό. Η μελέτη μας θα προσεγγίσει τη νέα αυτή χωροχρονική διάσταση μέσα από το κείμενο *Fuenteovejune* του Lope Felix De Vega Carpio, το οποίο γράφτηκε και πρωτοπαρουσιάστηκε γύρω στο 1614, και το οποίο έχει χαρακτηριστεί ως το πρώτο δείγμα συγγραφής Κοινωνικοπολιτικού θεατρικού έργου, του συγκεκριμένου δηλαδή τύπου δράματος που αργότερα έγινε γνωστό από τους πειραματισμούς για τη δημιουργία ενός Προλεταριακού θεάτρου. Ακόμα η συμβολή της *Fuenteovejune* στην πολιτική αφύπνιση του προλεταριακού κινήματος γίνεται αισθητή και από μία άλλη μαρτυρία: "οι παραστάσεις του έργου στη Ρωσία, πριν και ύστερα από την επανάσταση του '17, είχαν μετατραπεί σε πολιτικές διαδηλώσεις. Το ισπανικό αυτό χωριό έγινε σύμβολο της επανάστασης που οραματιζόνταν και, ύστερα από την πραγματοποίησή της, της ιδανικοποιημένης επανάστασης του λαού ενάντια στους καταπιεστές του".<sup>1</sup>

### B. ΤΟ ΙΣΠΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Προκειμένου να κατανοήσουμε τον ποιητή και το συγκεκριμένο δράμα του πρέπει, όμοια όπως κάναμε έως τώρα, να εντάξουμε το *Fuenteovejune*, το "Προβατοπήγαδο"<sup>2</sup> δηλαδή, στη δεδομένη κατάσταση η οποία όριζε τα θεατρικά πράγματα του καιρού στην Ισπανία. "Όπως στην Αγγλία, το θέατρο της Ισπανίας αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια του 16ου και 17ου αι. Πραγματικά, τα χρόνια μεταξύ 1580 και 1680 υπήρξαν τόσο παραγωγικά, ώστε συχνά να αποκαλούνται ο Χρυσός αιώνας (Siglo de Oro) της Ισπανικής δραματολογίας. Πάντως, η ανάπτυξη αυτή διαφέρει σημαντικά από εκείνη της Αγγλίας. Πολλά από τα δράματα της περιόδου επηρεάζονται από τη μαυριτανική κατάληψη, η οποία άρχισε το 711 και διήρκεσε έως τον 15ο αιώνα".<sup>3</sup>

#### B1. ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

"Όπως σε άλλες χώρες, και για την Ισπανία η ιστορία του πρώιμου Επαγγελματικού Θεάτρου είναι σκοτεινή. Πάντως, στοιχεία φανερώνουν πως γύρω στο 1454 ηθοποιοί πληρώθηκαν για να παραστήσουν στα Corpus Christi, πως το 1539 έξι άνδρες προσλήφθηκαν για να παρουσιάσουν φάρσες στον καθεδρικό ναό του Toledo, και πως το 1529, 1535, και 1538 ιταλικοί θίασοι εμφανίστηκαν στην Ισπανία... Η πρώτη μεγάλη φυσιογνωμία του Επαγγελματικού Θεάτρου στην Ισπανία υπήρξε ο Lope de Rueda (1510-1565), του οποίου το πρώτο σημάδι δημιουργίας εντοπίζεται στο 1542 οπότε παρουσιάστηκε σε θρησκευτικά δράματα στη Seville. Γύρω στο 1551 προφανώς ήτανε διάσημος τόσο, ώστε να προσκληθεί από τους κυβερνήτες της Valladolid -κατοινής

(1) Β. Παύλινερ / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 97.

(2) Για τη μελέτη χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση της Κ. Κιάτρο.

(3) Β.Β. Brackett / "History of the theatre", σελ. 224.

πρωτεύουσας της Ισπανίας- για να παρουσιάσει τη δουλειά του μπροστά στον βασιλιά Philip II. Από το 1552 έως το 1558, ο Rueda παρέμεινε εκεί, και έναντι ετήσιου μισθού υπηρετούσε τις εορτές του Corpus Christi. Επιπρόσθετα, συχνά παρουσιάστηκε στην Αυλή και ευρύτατα έκανε περιοδείες. Ο Rueda ήταν ακόμα ο πρώτος ενδιαφέρων θεατρικός συγγραφέας που έγραψε για λαϊκό κοινό... Η δημοτικότητα του θεάτρου αυξήθηκε γύρω στο 1570. Ηθοποιοί γίνονταν δεκτοί με χαρά σε όλη την χώρα και θεατρικά κτίρια άρχισαν να εμφανίζονται. Τα μέγιστα θεατρικά κέντρα υπήρξαν η Madrid -η πρωτεύουσα της Ισπανίας από το 1560- και η Seville. Πάντως, και σε άλλες πόλεις, όπως οι Barcelona, Valencia, Granada, Cordova, επίσης χειροκροτήθηκαν οι θιάσοι. Αν και η απαίτηση για νέα έργα αναπτύχθηκε γρήγορα, μετά το θάνατο του Rueda, και έως το 1590 -οπότε εμφανίστηκε ο Lope de Vega- κανένας συγγραφέας δεν επέδειξε σπουδαία παρουσία... Είναι δύσκολο να υπολογίσουμε τον αριθμό των θιάσων στην Ισπανία μεταξύ του 1550 και του 1580. Πολλών η διάρκεια ήταν ιδιαίτερα βραχύβια και περιορίστηκε σε μία και μόνο θεατρική περίοδο. Συγχωνεύσεις ή διασπάσεις επίσης υπήρξαν συχνά. Ο αριθμός αυξήθηκε ταχύρρυθμα μετά τη δημιουργία μόνιμων θεατρικών χώρων, τόσο που η κυβέρνηση αποφάσισε να ρυθμίσει τα σχετικά με τη λειτουργία τους. Το 1603, το στέμμα περιορίσε τον αριθμό των αδειών για παράσταση μόνο σε οκτώ, αλλά το 1615 το νόμο αυτό έγινε δώδεκα. Τέτοιες ρυθμίσεις φαίνεται να αγνοήθηκαν και πρόσθετοι θιάσοι παρουσίαζαν τη δουλειά τους κατά την εποχή αυτή. Υπήρχαν δύο τύποι εταιρειών: οι μετοχικοί θιάσοι (compañias de parte) και οι θιάσοι όπου οι ηθοποιοί εργάζονταν έναντι μισθού υπό έναν μάνατζερ. Τα συμβόλαια διαρκούσαν συνήθως ένα ή δύο χρόνια. Το μέγεθος των εταιρειών διέφερε ανάλογα. Μεταξύ του 1610 και του 1640, την περίοδο της μέγιστης δημοτικότητας του θεάτρου, μία μέση εταιρεία περιλάμβανε από 16 έως 20 ηθοποιούς. Οι θιάσοι αποτελούντο από άνδρες και γυναίκες. Επιπρόσθετα, νεαρότερα μέλη ασκόντουσαν σε ένα είδος μαθητείας. Οι περισσότεροι θιάσοι προτιμούσαν να παρουσιάζονται στη Madrid ή τη Seville και έτσι οι άλλες πόλεις έπρεπε να αναζητήσουν θιάσους μέσω πρακτόρων. Πάντως, ακόμα και στη Madrid κανένας θιάσος δεν παρέμενε στο ίδιο θέατρο για πολύ. Αυτές οι μετακινήσεις κόστιζαν σε χρόνο και σε χρήμα... Πριν αρχίσει η παράσταση, η εταιρεία έπρεπε να βγάλει μία άδεια, την οποία συνήθως παραχωρούσε ένας κυβερνητικός υπάλληλος, αφού προηγουμένα είχε παρακολουθήσει τη δημόσια-ελεύθερη παρουσίαση του έργου. Μετά το 1600 όλα τα δράματα ελέγχονταν από τη λογοκρισία, και ένας δραματουργός ήταν δυνατόν να απαγορευτεί εάν δεν συμπλήρωνε τις απαραίτητες προϋποθέσεις. Καθώς δεν υπήρχε νόμος για την πνευματική ιδιοκτησία, ένα έργο μπορούσε να παρασταθεί από όποιο θιάσο διέθετε την άδεια και ένα αντίγραφο του κειμένου. Πριν το 1590 πολλοί συγγραφείς είχαν συνδεθεί σε εταιρείες ανάλογες με των ηθοποιών. Μετά το έτος αυτό, τέτοιες συνδέσεις θεωρούντο ασυνήθιστες και τα έργα αγοράζονταν ελεύθερα σε τιμές που ορίζονταν σύμφωνα με τη φήμη του συγγραφέα... Όπως από τα ρωμαϊκά χρόνια απαγορευόταν στους ηθοποιούς τα μυστήρια της Εκκλησίας, και ο Alfonso X υποστήριζε πως όλοι οι ηθοποιοί ήταν στιγματισμένοι άσπιοι, και ακόμα η μετακίνησή τους ήταν περιορισμένη στην Ισπανία έως τον 12ο αι., αυτή η εντύπωση, σε ελαστικότερη φυσικά ένταση, εξακολούθησε να δεσμεύει το θέατρο και κατά τον Χρυσό αιώνα. Κύρια, έπρεπε να αποφευχθεί η σύγκρουση με την Εκκλησία και τα διδάγματά της. Επί πλέον υπήρχαν κυβερνητικοί αξιωματούχοι επιφορτισμένοι να οργανώνουν τα Autos, κατά τις γιορτές στα Corpus Christi. Γενικά, πολλοί άνθρωποι της Εκκλησίας ήταν αντίθετοι με το θέατρο, ειδικότερα με τη χρησιμοποίηση επαγγελματιών ηθοποιών στα λατρευτικά-μυστηριακά έργα. Με κάθε ευκαιρία προέτρεπαν τον βασιλιά να προγράψει το δημόσιο θέατρο, και μάλιστα σε κάποιες λίγες περιπτώσεις το πέτυχαν για μικρές χρονικές περιόδους. Ευτυχώς, οι ηθοποιοί διέθεταν ισχυρούς συμμάχους ανάμεσα στους κυβερνητικούς αξιωματούχους... Οι άνθρωποι της Εκκλησίας εξασφάλισαν μια βασιλική απαγόρευση για τη συμμετοχή γυναικών στους θιάσους το 1587, η οποία όμως φαίνεται πως ποτέ δεν ίσχυσε. Πάντως στη συνέχεια, 1598/9,



το βασιλικό συμβούλιο αποφάσισε ότι καμμία γυναίκα δεν θα συμμετέχει σε παράσταση, αν ο σύζυγός της ή ο πατέρας της δεν ήταν μέλος του θιάσου. Στη συνέχεια, η επέκταση της αντιδικίας αυτής προφανώς κρύβεται πίσω από την απαγόρευση του 1608, η οποία καθιέρωσε μόνον οι άνδρες ηθοποιοί να παίζουν στα παρασκήνια και διέταξε οι καλόγεροι να μην παρακολουθούν θεατρικές παραστάσεις, όπως ακόμη απαγόρευε την παρουσίαση κοσμικών έργων μέσα στις εκκλησίες ή τα σπίτια των ευσεβών. Τον καιρό αυτό πλήρης λαοκρασία ασκήθηκε σε κάθε έργο και στο 1615 επεξετάθη και στον χορό, που είχε αρχίσει να γεννά πολλά παράπονα... Γνωρίζουμε τα ονόματα περισσότερων από 2000 ηθοποιών κατά τον Χρυσό αιώνα. Οι πιο πολλοί προέρχονταν από τη λαϊκή τάξη, όμως μεταξύ τους υπήρχαν και αριστοκράτες... Συνήθως οι ηθοποιοί πληρώνονταν μετά το τέλος της παράστασης. Στους συμμετοχικούς θιάσους τα κέρδη υπολογίζονταν μετά την αφαίρεση όλων των εξόδων. Η πληρωμή γινόταν σε ημερήσια βάση".<sup>1</sup>

## **Β2. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

α) Ο λόγος: ο *Lope Felix De Vega Carpio* δεν έδωσε μεγάλη προσοχή στην επεξεργασία των θεατρικών του κειμένων. Ο ίδιος, απαντώντας στην πρόσκληση της Ακαδημίας της Μαδρίτης σημειώνει: "ευγενείς και μεγαλοψυέστατοι ανθοί της Ισπανίας, σύναξη διάσημη αυτής της Ακαδημίας, που σύντομα θα περάσετε όχι μόνο την Ιταλία που ο Κικέρωνας, από αντιζηλία του για την Ελλάδα, με το ίδιο όνομα στόλισε, εκεί σιμά στη λίμνη του Αβέρνου, αλλά την ίδια την Αθήνα κάτω θανά βάλετε, όπου του Πλάτωνα η τρανή Ακαδημία έχει δει τέτοια κοσμοζάκουστη των φιλοσόφων σύναξη, ω μεγαλοψυέστατοι, την τέχνη μου ζητάτε να σας γράψω για το πως, σύμφωνα με τη γνώμη μου, πρέπει να γίνονται οι κωμωδίες... Εύκολο φαίνεται κ' εύκολο θε να 'ταν για οποιονδήποτε από σας που τις λιγότερες κωμωδίες έχει γράψει, κ' έτσι φυσικά για την Τέχνη πιο καλά θα είναι πληροφορημένος, γιατί, βλέπετε, εμένα αυτό που μ' έβλαψε είναι ότι τις έγραφα δίχως της Τέχνης τους κανόνες. Όχι γιατί τους αγνοούσα, δόξα το θεό από δέκα χρονώ παιδάκι ξεσκόλησα και διάβασα όλα τα σχετικά βιβλία, αλλά γιατί βρήκα τελικά, πως οι κωμωδίες, εκείνο τον καιρό, γράφονταν στην Ισπανία, όχι όπως οι πρώτοι τους δημιουργοί σκεφτήκαν πως έπρεπε να γράφονται στον κόσμο τούτο, αλλ' όπως τις έφτιαχναν οι βάρβαροι που τις χοντροκοπιές τους παραστήσαν στον άξεστο λαό. Και τέτοιες καθιερώθηκαν, ώστε εκείνος που με τέχνη θα θελήσει να τις γράψει, χωρίς δόξα και τιμή στο θάνατο θα φτάξει. Γιατί σ' άλλους λείπει η φώτιση, πιότερη δύναμη και μπόρεση έχει πάντα η συνήθεια. Έγραφα κ' εγώ καμμία φορά την Τέχνη ακολουθώντας που λιγοστοί κατέχουν, όμως όταν προσπαθώ σ' άλλους δρόμους να τραβήξω, βλέπω μπροστά μου να αρθρώνονται τα τέρατα της συμβατικότητας, αυτά που προτιμά ο ταπεινός λαός κ' ιδιαίτερα οι γυναίκες. Κι αφού μόνο τούτοι δύνανται να κρίνουν αυτή τη δύσκολη δουλειά, σαν έχω να γράψω κωμωδία τους κανόνες κλειδομανταλώνω μ' έξη κλειδιά απ' το γραφείο μου διώχνω τον Πλάυτο και Τερέντιο μη μου βάλουν τις φωνές, γιατί η αλήθεια συνηθίζει πιότερο μέσ' απ' τα βουβά βιβλία να φωνάζει, και γράφω με την τέχνη που ανακάλυψαν όσοι αποζητούν τα παλαμάκια του κοσμάκη, γιατί πρέπει είναι και σωστό να μιλάς χαζά, για να χαρεί ο λαός που δίνει τον παρά, ωστόσο η βέρα κωμωδία έχει σκοπό ορισμένο, καθώς το κάθε έπος ή ποίημα, και τούτος είναι να μιμηθεί τις πράξεις των ανθρώπων και να παραστήσει τις συνήθειες του αιώνα, κι όποια τέτοια μίμηση για να γίνει, τρία πράγματα χρειάζεται και τούτα είναι: Διαλεκτική, στίχος γλυκός, αρμονία μ' άλλα λόγια μουσική".<sup>2</sup>

*Πάντως, το "Fuenteovejuna" είναι γραμμένο (και μεταφρασμένο) σε στίχο.*

(1) D. G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 224-241.

(2) L. de Vega / "Νέα τέχνη για κωμωδίες", σελ. 1-3.

β) Ο τόπος: "οι δραματογράφοι, εις την ζητηράν αυτήν εποχήν, ήσαν πολυάριθμοι ως και οι ποιηταί. Έως τότε, όπως εις την σύγχρονον Αγγλίαν, το θέατρον ήτο μία αυτασκέδιστος κατασκευή- περιβαλλόντων ηθοποιών περιέφερον την τέχνην των άνευ κερδών εις τας πόλεις- η δε Ιερή Εξέτασις, αγωνιζομένη να περιορίση την χυδαιότητα των κωμωδιών των, απαγόρευεν όλα τα θεατρικά έργα (1520). Όταν η Μαδρίτη έγινε βασιλική διαμονή, (1561), δύο ομάδες ηθοποιών εξήτησαν την άδειαν του βασιλέως να εγκατασταθούν μονίμως εκεί. Η άδεια εδόθη, η εκκλησιαστική απαγόρευσις ήρθη (1572) και εκτίσθησαν δύο θέατρα, το θέατρον του Σταυρού και το θέατρον του Ηγεμόνας-αι δύο ονομασίαι εκφράζουσι τας κυριώτερας ασφαλίσεις και δυνάμεις εις την Ισπανίαν... Η μορφή του θεάτρου εξειλίχθη από τας αυλούς- περιβαλλομένης από οικίας και προχείρους εξέδρας- εις τας οποίας παριστάνοντο τα παλαιότερα θεατρικά έργα- αὐτῶ τα μόνιμα θέατρα εσχεδιάσθησαν ως σειραὶ καθισμάτων και θεωρείων περιβάλλουσαι μίαν κοινίστραν. Τα κοινώμια ήσαν Ισπανικά, διαδήλοτε και αν ήτο η εποχή η ο τόπος του έργου. Το κοινόν απετελείτο από όλες τας τάξεις. Γυναίκες προσήρχοντο, αλλά εκάσθητο εις ιδιαίτερον τμήμα και εφόρουν βαρείας καλύπτρας. Οι ηθοποιοί εζών εις μίαν αποκαρδιωτικὴν ἔλλειψιν ασφαλείας μεταξύ λίμων και συμπάσιων, παρηγορούντες την πτωχείαν των και την σένησον περιπλάνησιν των με σεξουαλικὴν συνάφειαν μεταξύ των και με ελπίδας. Ολίγοι ἄρρενες αστέρες απέκτησαν πλούτον και ιλιγγιώδη φήμην- αὐταὶ παρήλασαν εις τας κυριώτερας λεωφόρους της Μαδρίτης στρέψαντες τούς μύστακός των- και μερικαὶ πρωταγωνίστριαὶ εκοιμήθησαν με βασιλεις".<sup>1</sup>

"Παρόλο που το Αγγλικό και το Ισπανικό θέατρο παρουσιάζουν μια παράλληλη πορεία και παρόλο ότι τα θεατρικά κτήρια στις δύο χώρες εμφανίζουν μεγάλες ομοιότητες, ανάμεσα στα δύο αυτά θέατρα δεν υπήρχε καμιά σχεδόν επαφή, ίσως και λόγω των πολιτικών συνθηκών. Υπάρχουν πληροφορίες ότι ἄγγλοι ακραβάτες περιόδευσαν την Ισπανία λίγα χρόνια μετά την ίδρυση του "Δε Θήατερ" στο Λονδίνο, το 1576, και ίσως αυτοί να πληροφορήσαν τον Αμπρμπαιητζ και τον Χένσλοου για τα νέα θεατρικά κτήρια της Μαδρίτης. Τα θεατρικά έργα όμως του Ισπανικού χρυσού αιώνα φαίνεται ότι ήταν τόσο άγνωστα στους ἄγγλους δραματογράφους, όσο και τα δικά τους στους Ισπανούς. Πατέ πριν από την Παλιόρθωση-αυτή των Στιούαρτ το 1660- η ισπανική δραματική λογοτεχνία δεν είχε επηρεάσει την Αγγλία, και, όταν έγινε αυτό, έγινε πάλι με τη μεσολάβηση της Γαλλίας. Ένας από τους πρώτους θεατρονθρώπους, με τη σύγχρονη έννοια του όρου, της Ισπανίας υπήρξε ο Λόπε δε Ρουέδα (Lope de Rueda, 1505-65), θιασάρχης, ηθοποιός και συγγραφέας μιας σειράς από μικρές φάρσες, των pasos, που προορίζονταν να διασκεδάζουν το κοινό ανάμεσα στις πρόξεις σοβαρότερων έργων. Ο Λόπε δε Ρουέδα περιόδευε με το θίασό του, δίνοντας παραστάσεις στις αίθουσες των ευγενών και στις αυλές (corrales) ανάμεσα στα κτήρια. Τα corrales, όπως και οι πανδοχειακές αυλές της Αγγλίας, πρόσφεραν έτοιμους σκηνικούς χώρους. Όταν ἄλλωστε χτίστηκαν τα πρώτα επαγγελματικά θέατρα, ενσωμάτωσαν πολλά από τα στοιχεία των corrales. Στα corrales, το κοινό στεκόταν ὄρθια στην αυλή (patio) ή καθόταν στις γύρω γαλαρίες και στα θεωρεία. Υπήρχε μια ειδική γαλαρία για τις γυναίκες, και, πίσω από τη σκηνή, η οποία προεκτεινόταν μέσα στην πλατεία, υπήρχε ένα μπαλκόνι, όπου έφτανε κανείς ανεβαίνοντας μια σειρά από σκαλοπάτια. Το βάθος της σκηνής είχε πόρτες και παράθυρα και υπήρχε σίγουρα μια εσωτερική σκηνή-όμοια με την πολυσυζητημένη εσωτερική σκηνή του Ελισαβετιανού θεάτρου- που μπορούσε να αποκαλύπτεται τραβώντας μια κουρτίνα. Υπήρχαν επίσης καταπακτές στο πάτωμα της σκηνής, καθώς και μηχανές για να κατεβάζουν σύννεφα, θρόνους, ή θείες οπτασίες από ψηλά. Το όλο πράγμα θύμιζε τελικά έντονα τα θέατρα του Λονδίνου. Μερικά από τα θέατρα αυτά χτίστηκαν σε διάφορα μέρη της Ισπανίας, όμως τα δύο σπουδαιότερα, το "Κορράλ ντε λα Κρουζ" (1579) και το "Κορράλ ντελ Πρίντσιπε" (1582), βρίσκονταν στη Μαδρίτη. Όταν, χρόνια αργότερα, τα θέατρα της

(1) W. Durant / "Παγκόσμιος ιστορία πολιτισμού", Ζ., σελ. 341.

Μαδρίτης ξαναχτίστηκαν σε Ιταλικό στυλ, το πιο σημαντικό απ' αυτά διατήρησε έναν απόηχο των παλιότερων ημερών στο όνομα του: "Τεάτρο ντελ Πρίντσιπε". Οι επαγγελματίες ηθοποιοί της Ισπανίας επηρεάστηκαν βαθιά από τις επισκέψεις θιάσων της Κορμέντια ντελ Αρτε, και ιδιαίτερα από το θίασο του Γκανάσα. Κάτω από την επίδραση των Ιταλών, έγιναν δομικές αλλαγές στη διάταξη της σκηνής για να διευκολυνθεί η παρουσίαση των έργων, και καθιερώθηκε ένα υψηλό επίπεδο ερμηνείας",<sup>1</sup>

γ) *Η μορφή*: οι ηθοποιοί, άνδρες και γυναίκες, παρουσίαζαν την τέχνη τους εμπρός στο Ισπανικό κοινό, μέσα στο προαύλιο των corrales. Δούλευαν πάνω σε "μία εξέδρα μακριά και κάπως στενή χωρίς μπερντέ μπροστά, μα με μπερντέδες πίσω και στα πλάγια. Έτσι, όποτε χρειαζότανε, μπορούσε να φανερωθεί στους θεατές μια πιο εσωτερική σκηνή. Από πάνω απ' την εξέδρα όπου παίζανε οι ηθοποιοί απλωνότανε μια γαλαρία. Κανονικά τη χρησιμοποιούσανε για να παρασταίνουνε τα πάνω παράθυρα ενός σπιτιού ή το τείχος της πόλης. Είναι φανερό πως τούτη τη σκηνή τη χτίσανε με βάση τις ίδιες αρχές που κυριαρχήσανε και στο Λονδίνο κείνης της εποχής. Κι αυτή η ταυτότητα στις αρχές μας κάνει να σκεφτούμε πως η δραματική δύναμη που αναπτύχθηκε στις δύο χώρες βασίστηκε, ως ένα σημείο τουλάχιστο, στην αρμονία που μπήκε και στις δύο να δημιουργηθεί ανάμεσα στις επιθυμίες της εποχής και στις ευκαιρίες που δίνονταν στους ηθοποιούς. Εδώ υπήρχε θέατρο όπου οι φορεσιές των ηθοποιών παρουσιάζανε μπροστά στους θεατές ένα πανόραμα από χρώματα καλειδοσκοπικά, που βρισκότανε σε ασταμάτητη κίνηση. Εδώ υπήρχε σκηνή πολύ κατάλληλη για την απαγγελία ποιητικών στίχων. Εδώ τη φαντασία του ακροατηρίου την καλούσανε να παίξει ενεργό ρόλο. Μόνο αργότερα, το δέκατο έβδομο αιώνα, αρχίσανε συχνά να μεταχειρίζονται εφφέ σκηνικά και μηχανήματα. Το αποτέλεσμα ήτανε, όπως παρατήρησε ο Λόπε δε Βέγκα, πως το πνεύμα της δραματοουργίας το αληθινό εξασπίαστηκε. Όταν οι "θεατρώνες μεταχειριστούνε τα μηχανήματα", είπε, τότε "θα μεταχειριστούν οι παιητές μαραγκούς και οι ακροατές τα μάτια τους". Δε χωράει αμφιβολία ότι σ' αυτά τα θέατρα υπήρχανε πολλές ελλείψεις και πολλές υπερβολές. Δε χωράει αμφιβολία ότι θεατρώνες, ηθοποιοί και δραματοουργοί με το δικίο τους γκρινιάζανε πότε πότε. Μα βασικά οι συνθήκες ήτανε πολύ κατάλληλες για να δημιουργηθεί δράμα ζώντανό. Η Ισπανία δεν ήτανε σαν την Ιταλία υποταγμένη στους κανόνες τους κλασικούς που ορίζανε οι θεωρητικοί οι ακαδημαϊκοί. Τους τεχνίτες και τους αριστοκράτες τους έβλεπε η αγάπη τους για το θέατρο. Οι ηθοποιοί είχανε του κόσμου τις ευκαιρίες για κίνηση. Και οι δραματοουργοί βλέπανε πως πάνω σε κείνη τη σκηνή την υπαίθρια, που γι' αυτή τα γράφανε τα έργα τους, μπορούσανε να μιλάνε για της φαντασίας τους τα φτερουγίσματα και νάχουν επιτυχία. Μια και βρέθηκε το κατάλληλο το εκφραστικό μέσο, ήταν ο δρόμος ανοιχτός για ένα δράμα πλούσιο, φανταχτερό, που δεν το χορταίνανε κείνοι οι άντρες και κείνες οι γυναίκες της Αναγέννησης... Γράφοντας τα έργα του ο Λόπε έβαζε πάν' απ' όλα τ' άλλα τα πράματα την επιθυμία να αιχμαλωτίσει την προσοχή των ακροατών του... Το πρώτο που γνοιαζότανε ήτανε να γίνει ευχάριστος και το θεατρικό χτίριο ήταν ο τόπος όπου έδινε τις εξετάσεις του. Μπορεί να πεθύμησε να γράψει δράματα πιο "σωστά", μα στην πράξη ήτανε πρόθυμος να δώσει στο ακροατήριό του ό,τι το ακροατήριό ήθελε. Τα έργα του έχουνε τόνο λιρικό. Γιατί στα ισπανικά ακροατήρια του "Χρυσού Αιώνα", όπως και στην σύγχρονη Αγγλία, άρεσε ν' ακούνε λόγια γεμάτα πάθος και πλούσια μελωδία. Υπάρχει ρεαλισμός στο έργο του Λόπε δε Βέγκα, μα είναι ρεαλισμός που η φαντασία τούχει δώσει έμπνευση και βάθος, δεν είναι κείνο το πράγμα το βαρετό, το ξεπλυμένο, ή μίζερο, που σέρνεται μέσα σε πολλές μοντέρνες σκηνές. Εδώ έχουμε μπροστά μας θέατρο αληθινό -τολμηρό, όλο συγκίνηση, διαμορφωμένο σύμφωνα με τις συμβατικότητες του θεάτρου, θέατρο που οι χτυπητές οι αντιθέσεις του δώσανε δύναμη. Τα περισσότερα δράματα του Λόπε παρουσιάζουν αζεπέραστα εμπόδια στην ακρίβεια της ταξινόμησης.

(1) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 104-107.

Όλα σχεδόν έχουνε στοιχεία ανώτερα και κατώτερα, τραγικά και κωμικά. Μερικά τραβάνε κατά τη μια μεριά, μερικά κατά την άλλη. Πολλές πλοκές βασίζονται στην ιστορία, μα τα ιστορικά γεγονότα γίνονται θεατρικά, πολλά πηγάζουν απ' τους θρύλους, μα στο υλικό το ρομαντικό δίνει ζωντάνια η πετυχημένη η ηθογραφία. Το μόνο που είμαστε σε θέση να πούμε είναι πως παρακολουθώντας όλη την πορεία της θεατρικής του παραγωγής βλέπουμε ορισμένα έργα που μπορούμε να τα ονομάσουμε τραγωδίες, γιατί σ' αυτά υπογραμμίζονται πάν' απ' όλα οι σκοτεινές πράξεις οι καθορισμένες απ' τον κώδικα που πιστά τηρεί η αριστοκρατία σ' όλο τον κόσμο. Πως βλέπουμε άλλα έργα, όπου το σκοτάδι και το φως δημιουργούν εντύπωση κωμικοτραγική. Πως άλλα πάλι δίνουνε την κυριότερη θέση στα συμφέροντα της αγροτιάς ή στις εργοδοσιολογίες της νεολαίας ή στα καραγκιοζιλίκια των άμαθων ανθρώπων".<sup>1</sup>

*Σχετικά με τη θεατρική πρακτική.* "η παράσταση άρχιζε μ' ένα TONO (μία ουβερτούρα θα μπορούσαμε να πούμε) και τραγουδούσαν μερικοί μουσικοί που ανήκαν στο θίασο. Ακολουθούσε μια Loa (ένα είδος προλόγου) που τον έλεγε ένας απ' τους ηθοποιούς κι αμέσως άρχιζε η πρώτη πράξη. Αμέσως μετά ακολουθούσε ένα Entremes, (μονόπρακτη φάρσα) που τελείωνε τις περισσότερες φορές μ' έναν χορό. Τότε ερχόταν η σειρά της δεύτερης πράξης την ακολουθούσε ένα δεύτερο Entremes και τέλος η τρίτη πράξη. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις ακολουθούσε και μια mojiganga (ένα φινάλε). Διαλείμματα δεν υπήρχαν κι όλη η παράσταση διαρκούσε τρεις ώρες. Η μουσική έπαιζε σημαντικό ρόλο στο ισπανικό θέατρο κι είν' αλήθεια λυπηρό ότι ελάχιστα δείγματα διασώθηκαν. Πολλοί συνθέτες της εποχής έγραψαν μουσική για το θέατρο κι ένας από αυτούς ο Juan Blas de Castro, ήταν στενός φίλος του Βέγα... Την εποχή εκείνη δεν έδιναν μεγάλη σημασία στην ιστορική ακρίβεια των κοστούμιών. Ο ίδιος ο Βέγα, σχολιάζει στο "Arte Nuevo de Hacer Comedias" το πόσο κωμικό ήταν να βλέπεις τους Ρωμαίους να φορούν κοντοβράκι και τους Τούρκους τραχηλιά. Όσο για τα σκηνικά μπορούμε να πούμε ότι ήταν σχεδόν πρωτόγονα. Άρκούσαν λίγα σπίτια ζωγραφισμένα πάνω σ' έναν καμβά για να παραστήσουν κάποιο δρόμο, και λίγα δέντρα ένα δάσος. Κι όλ' ετούτα δοσμένα δίχως καμιά προσπάθεια προοπτικής. Όσο για τους ρόλους στα πρώτα χρόνια οι γυναικείοι ρόλοι παιζόνταν από αγόρια, όπως και στο αγγλικό θέατρο, και μόνο στα 1587 άρχισαν να εμφανίζονται από σκηνής γυναίκες".<sup>2</sup>

### **Β3. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

*Και για την Ισπανία, σε γενικές γραμμές, ισχύει ό,τι και για την Αγγλία: η λαμπρή ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης ταυτίζεται με τη δημιουργία ενός ποιητή. Φυσικά, αναφερόμαστε στον Lope Felix de Vega Carpio, (1562-1635), ο οποίος "ήταν δεκαοχτώ χρόνια μεγαλύτερος από τον Κεβέντο, σχεδόν συνομήλικος του Γκόνγκορα. Κανένας -ούτε ο μέγας της προηγούμενης γενεάς, ο μέγιστος όλων των Ισπανικών γενεών, ο Βερβάντες- δεν είχε αποκτήσει στις μέρες του το κύρος που κατάφερε ν' αποκτήσει, στους κύκλους της αυλής, της εκκλησίας, των ανθρώπων του πνεύματος, κι' αυτών ακόμα των λαϊκών στρωμάτων, ο Λόπε ντε Βέγκα. Τ' όνομά του, στις μέρες του, συναγωνίσθηκε, σε λάμψη, τις εγκόσμιες και εκκλησιαστικές εξουσίες. Ο Βερβάντες επιθυμούσε -και πάλεψε- να γίνει συγγραφέας θεατρικών έργων, και δεν το επέτυχε παρά μόνο σε μικρό βαθμό. Ο Λόπε ντε Βέγκα επιθυμούσε να διακριθεί -και πίστεψε ότι διακρίθηκε- σε όλα τ' άλλα είδη ποιητικού και αφηγηματικού λόγου, εκτός του προορισμένου για το θέατρο, αλλά, αν στις ίδιες τις μέρες του, προκαλούσε θαυμασμό (ποιός τολμούσε να μη θαυμάσει τον δικτάτορα των γραμμάτων;) με ό,τι κι' αν έγραψε, τ' όνομά του έχει συνδεθεί για μας σχεδόν μόνο με το θέατρο. Λέμε σχεδόν μόνο, αφού και μέσα σε θεατρικά του έργα, καθώς και σε άλλα ποιητικά*

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου", 2ος., σελ. 124-129.

(2) K. Κάστρα / Πρόλογος - Μετάφραση στο "Fuenteovejuna", σελ. 12-14.

του δημιουργήματα αφήκε να εκδηλωθεί η ωραία λυρική ηχοί του. Σκάρηια είναι μέσ' στα θεατρικά κομμάτια του ακόμα και ποιήματα με την μορφή μελωδικώτατων τραγουδιών, αλλά και σε ωδές του ή σε ειδυλλιακά ποιητικά έργα του... Υπάρχουν οι τόνοι ενός γνήσιου λυρισμού... Ο λόπε ντε Βέγκα καθιέρωσε ένα θεατρικό είδος - τις "comedias de capa y de espada" - που δεν ανήκει, αν εξετασθεί αυστηρά, σε κανένα είδος, το θεατρικό δράμα που δεν είναι κωμωδία (έγραψε και απλές κωμωδίες) αλλά που δε μπορεί και να ονομασθεί τραγωδία. Ανοιξε, μ' άλλα λόγια, το δρόμο -κ' αν ακόμα υπάρχουν προηγούμενα, το δικό του παράδειγμα ήταν αποφασιστικό- για ό,τι λέμε συνήθως κοινωνικό δράμα".<sup>1</sup>

Ο μέγιστος των συγγραφέων της Ισπανίας, ο Cervantes (1547-1616), προηγήθηκε χρονολογικά του Vega. Ανήκε στη γενιά "των συγγραφέων, πολλοί από τους οποίους επηρεάστηκαν άμεσα από κλασικούς δραματουργούς (ιδιαίτερα από τον Σενέκα) ενώ άλλοι από τους ιταλούς συγγραφείς της εποχής παίζονταν στα ισπανικά θέατρα. Άμεσα στα έργα του θερβάντες, δίπλα στον αθάνατο don Κιχώτη, υπάρχουν και κάμποσα λντερλούδια ή entremeses, που παίζονταν στο μεσοδιάστημα των πράξεων των μεγάλων έργων. Μάλιστα, ένα από τα καλύτερά του έργα θεωρείται η μοναδική του τραγωδία Νουμάνθια... (Πάντως), το θέατρο στην Ισπανία θα γνωρίσει τη μεγάλη του ακμή χάρη στη μεγαλοψυχία και τη γονιμότητα του λόπε δε Βέγκα, που υπήρξε και ο πρώτος μεγάλος ισπανός θεατρογράφος. Ο λόπε δε Βέγκα πιστεύεται ότι έγραψε 1200 έργα, από τα οποία επέζησαν περίπου 750. Μια τέτοια τεράστια παραγωγή δείχνει όχι μόνο μια μεγάλη ευχέρεια στη συγγραφή, αλλά και μια ακόρεστη απαίτηση από μέρος του κοινού για καινούργια έργα, απαίτηση που ο λόπε δε Βέγκα, γνωστός στον καιρό του σαν "τέρας της φύσης", μπόρεσε να ικανοποιήσει απόλυτα. Τα έργα του, γραμμένα σε στίχο ελεύθερης ροής, ασχολούνται με κάθε λογής θέματα (θρησκευτικά, ιστορικά, ποιμενικά, κοινωνικά) και καταγράφουν μια εξιδανικευμένη χριστιανική, για την ακρίβεια Καθολική, κοινωνία, σταθερά χωρισμένη σε τρεις τάξεις: βασιλιάδες, ευγενείς και λαϊκούς (συνήθως αγρότες). Ο βασιλιάς, με την υποστήριξη των ευγενών του, κυβερνάει. Ο λαός κυβερνιέται. Όμως οι κυβερνήτες έχουν εκτός από δικαιώματα και υποχρεώσεις, και οι αγρότες όχι μόνο υποχρεώσεις αλλά και δικαιώματα".<sup>2</sup>

### Γ. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Αναφερόμενος στη Χρυσή εποχή της Ισπανίας, ο W. Durant ομολογεί: "εκείνοι από εμάς που έχουν ανατραφή με τους Αγγλους ιστορικούς λησμονούν ευκόλως ότι μετά, όπως και προ της καταστροφής της Αρμάδας, η Ισπανία ήτο η μεγαλύτερα, πλουσιωτέρα και πλέον εκτεταμένη αυτοκρατορία επί της γης και ότι εθεώρει εαυτήν, όχι χωρίς λόγον, υπερτέραν της ελισαβετιανής Αγγλίας εις φιλολογίαν και της συγχρόνου Ιταλίας εις την τέχνην".<sup>3</sup>

Προσπαθώντας να σκιαγραφήσουμε την ιστορία της Ισπανίας, θα πούμε ότι: "κατά τον 11ον π.Χ. αιώνα κατελήφθη από τους Φοίνικας. Αργότερον την διεξεδίκησαν οι Καρχηδόνιοι και οι Ρωμαίοι, ενώ ήδη ενωρίτερον κελτικά φύλα είχαν εισχωρήσει εις τας περιοχάς της. Οι παλαιότεροι κάτοικοι της Ισπανίας εξελατινίσθησαν από τους Ρωμαίους, οι οποίοι την εξουσίαζον μέχρι των αρχών του 5ου μ.Χ. αιώνος, οπότε εισέβαλλον οι Βισιγότθοι και κατέλαβαν την χώραν. Κατά τας αρχάς του 8ου αιώνος, Αραβες εξ Αφρικής κατέλαβον τας ευφορωτέρας περιοχάς της χώρας... Οι Αραβες περιωρίσθησαν εις το νότιον τμήμα της Ισπανίας, όπου ίδρυσαν το βασίλειον της Γρανάδας. Τούτο επέζησεν επί 200 έτη και απετέλεσε το "κύκνειον άσμα" του αραβικού πολιτισμού. Το 1469 μ.Χ. επήλθε η ένωσις της Ισπανίας δια του γάμου του βασιλέως

(1) Π. Κανελλόπουλος / "Ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος", IV., σελ. 185-187.

(2) Ph. Harpell / "Ιστορία του θεάτρου", σελ. 107-108.

(3) W. Durant / "Παγκόσμιας ιστορία του πολιτισμού", Ζ., σελ. 305-307.

της Αραγωνίας Φερδινάνδου και της βασίλισσας της Καστίλης Ισαβέλλας, που μετά δέκα έτη, αφού κατέλαβον την Γρανάδα, εξηπάρισαν κάθε αραβική κυριαρχία εις την χώραν. Η πτώσις (δε) της Γρανάδας ανεκούφισε τον χριστιανικόν κόσμον, ο οποίος ανησυχεί δια την ραγδαίαν εξάπλωσιν των Οθωμανών εις την Ευρώπην, μετά την άλωσιν της Κωνσταντινουπόλεως. Ο Πάπας γνώμασε τον Φερδινάνδον Καθολικόν. Οι δύο βασιλείς εξουδετέρωσαν τους φεουδάρχας δια της δημιουργίας ειδικού δικαστηρίου, της γνωστής "Ιεράς Εξετάσεως", που κατεδίωξε και τους αλλοθρήσκους (Αραβας και Εβραίους) και εστηρίχθησαν εις την αναπτυσσομένην αστικήν τάξιν. Ο Φερδινάνδος, κληρονομικώ δικαιώματι, κατέλαβε το κράτος της Νεαπόλεως, ενώ δια συμφωνίας με τον Κολόμβον και δια της υπ' αυτού ανακαλύψεως της Αμερικής, ήνοιξεν ευρύτατον μέλλον δια την Ισπανίαν... Κατά το δεύτερον ήμισυ του 16ου αιώνας εβασίλευσεν ο υιός του Καρόλου Φίλιππος Β' (1556-1598). Υπήρξε κατά την περίοδον αυτήν ο πλουσιότερος και ο ισχυρότερος ηγεμών της Ευρώπης. Επί της βασιλείας του το Ισπανικόν κράτος ήτο εκτεταμένον, αφού περιελάμβανε την Ισπανίαν, τας Κάτω χώρας, το βασίλειον της Νεαπόλεως, την Σικελίαν και το Μεδιόλανον εις την Ιταλίαν και απεράντους κτήσεις εις την Αμερικήν. Αλλά η πολιτική του Philip II υπήρξεν επιζημία δια το κράτος. Διότι, επιδιώκων την εκρίζωσιν της θρησκευτικής μεταρρυθμίσεως, κατεδίωξε τους αλλοδόξους κάθε αποχρώσεως και περιεπλάκη εις εξωτερικούς πολέμους... (Συγκεκριμένα, σχετικά με την πολιτική που ο Φίλιππος Β' ακολούθησε), υπήρξε κυρίως θρησκευτική. Ως υπέρμαχος του Καθολικισμού μετεχειρίσθη τα πλέον βίαια μέσα εναντίον των αλλοδόξων του. Διηύθυνεν ο ίδιος την Ιεράν Εξέτασιν και ανέλαβε σταυροφορίας εναντίον: α) των Μωαμεθανών της Ισπανίας- β) των Τούρκων- γ) των διαμαρτυρομένων της Ισπανίας- δ) των αιρετικών άλλων χωρών. Δι' αυτής της πολιτικής εξώντωσε τους Βερβέρους, οι οποίοι ήσαν εξαραβισμένοι. Επιχειρήσας να εκριζώσει την μεταρρυθμίσιν εις τας Κάτω Χώρας, απέτυχεν. Ο στρατηγός του κόμης Άλβα, έγινε περιβόητος δια την σκληρότητά του. Εν συνεννοήσει με τον Πάπαν, κατήρτησεν τον στόλον, ο οποίος ενισχυθείς υπό της Βενετίας και του Φίλιππου Ντον Ζουάν του Αυστριακού, κατεναυμάχησε τον τουρκικόν στόλον εις την ναυμαχίαν του Λεπάντε ή της Ναυπάκτου (1571). Δια να προφυλάξη την πατρίδα του από το μόλυσμα των θρησκευτικών μεταρρυθμίσεων, έλαβε αυστηρότατα μέτρα. Εν ταιούτον ήτο η Ιερά Εξέτασις. Δια να επαναφέρει τον Καθολικισμόν εις την Αγγλίαν, συνεζεύχθη την βασίλισσαν Μαρίαν Τυδώρ, αργότερον υπεστήριξε την Μαρίαν Στιούαρτ και τέλος εις την προσπάθειάν του να αποβιβασθή εις Μ. Βρετανίαν, κατεστράφη ο στόλος του, η περίφημος Αήττητος Αρμάδα (1588)... (Όπως είναι φυσιολογικό), αυτή η πολιτική του Φίλιππου, εξήντησεν οικονομικώς την Ισπανίαν".<sup>1</sup>

## Γ1. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΗΣ "FUENTEovejuna"

"Η πόλις Fuenteovejuna, απ' όπου και το όνομα του έργου, βρίσκεται στην επαρχία Κόρντοβα, γύρω στα 70 χιλιόμετρα βορειοδυτικά της πόλης Κόρντοβα. Στην εποχή που διαδραματίζεται η υπόθεση, η Φουεντεοβεχούνα ήταν ένα χωριό μόλις 985 κατοίκων. Ο Λόπε ντε Βέγα πήρε το θέμα από ένα ιστορικό συμβάν, το οποίο περιγράφεται στο έργο του Rades de Andrada: "Chronica de las Ordenes y Cavallerias de Santiago, Calatrava y Alcantara"... Στο χρονικό του Rades περιγράφεται η επίθεση των χωρικών στο σπίτι του Διοικητή, η δολοφονία του, ο πανηγυρισμός, ακόμη κι ο σχηματισμός του "γυναικείου στρατού". Αναφέρεται επίσης η επίσκεψη του δικαστή στην Φουεντεοβεχούνα σταλμένος από τον Φερδινάνδο και την Ισαβέλλα για να εξακριβώσει ποιός έκανε το φόνο και να τιμωρηθούν οι ένοχοι. Αναφέρεται ακόμη κι η στερεότυπη απάντηση των κατοίκων, ότι ο μόνος ένοχος είναι η "Φουεντεοβεχούνα". Και

(1) Β. Κυριακίδης // "Πίνακες Ιστορίας".

τέλος όταν οι καθολικοί μονάρχες, έμαθαν την κακή συμπεριφορά του Διοικητή, διέταξαν να σταματήσει κάθε έρευνα".<sup>1</sup>

Όμως, σύμφωνα με τον Β. Πούχγερ, "ο 15ος αιώνας ήταν μια εποχή αναρχίας για την Ισπανία, στην οποία η αριστοκρατία βρισκόταν σε αντίθεση με το βασιλιά. Σε συνδυασμό μ' αυτό το "duelo a muerte entre la corona y sus grandes vasallos" θα πρέπει να εξεταστεί και η επανάσταση στη Φουεντεβεχούνα, που έγινε το 1476. Το χρονικό του Rades δημοσιεύεται μόλις 100 χρόνια αργότερα, το 1572 και καθρεφτίζει μια ισχυρή επίδραση προφορικών παραδόσεων που είχαν δημιουργηθεί στο μεταξύ. Δίνει μια παραμορφωμένη εικόνα των συμβάντων στη Φουεντεβεχούνα, τα οποία, στην πραγματικότητα, ήταν πολύ πιο ασήμαντα από όσο τα παρουσιάζει ο λόγιος. Από τις πληροφορίες πραγματικά ιστοριογράφων, όπως ο Alonso Fernandez de Palencia και άλλοι, ο Anibal ανασυνθέτει τον ιστορικό συσχετισμό: στο Cortes του Valladolid συμφωνήθηκε το 1442 με βασιλική συναίνεση, ότι οι εξαρτώμενοι από τους φεουδάρχες έχουν το δικαίωμα να επαναστατούν ενάντια στους αφέντες τους και να εξαρτώνται άμεσα από το θρόνο. Αυτό το μέτρο θεωρήθηκε γερό χτύπημα στην ισχυρή αριστοκρατία. Το 1460 ο Ερρίκος Δ' δωρίζει στο τάγμα της Καλατράβα το χωριό Φουεντεβεχούνα, το 1464, μετά από ανταλλάγματα με άλλα χωριά, και για δεύτερη φορά. Το 1465 ανακαλεί τη δωρεά, αλλά το στρατιωτικό τάγμα δεν του επιστρέφει το χωριό. Η Cordoba καταγγέλλει την παρανομία και στα 1475 το βασιλικό ζεύγος, ο Φερδινάνδος και η Ισαβέλλα, επιβεβαιώνουν την παρανομία. Τρεις φορές οι αποσταλμένοι του χωριού παίρνουν τη βασιλική άδεια για την επανάσταση, όπως και τη διαβεβαίωση πως κανείς δε θα τιμωρηθεί τότε η Cordoba σκηνοθετεί και καθοδηγεί την εξέγερση, στην οποία ο πληθυσμός της Φουεντεβεχούνα μερικά μόνο πήρε μέρος, και ύστερα από πιέσεις. Το χρονικό του Rades λοιπόν είναι προϊόν μιας προχωρημένης διαμόρφωσης ιστορικής μυθολογίας. Επίσης παραμόρφωση της ιστορικής πραγματικότητας αποτελεί η παρουσίαση της υπόθεσης γύρω από τη θιουδάβ Ρεάλ: ο Μέγας Διοικητής της Φουεντεβεχούνα δεν ήταν κανένα τέρας βίας και βιασμού· η εξέγερση δεν στρεφόταν προσωπικά εναντίον του, αλλά εναντίον της δεσποτείας του τάγματος της Καλατράβα· αυτός ήταν απλώς θύμα της πολιτικής κατάστασης. Δεν είχε επαφές με τους Πορτογάλους και πολέμησε στη θιουδάβ Ρεάλ υπέρ των καθολικών βασιλέων και εναντίον του Αρχηγού της Καλατράβα, με τον οποίο είχε εχθρικές σχέσεις. Η μορφή του ως σκηνικού τέρατος, όπως επίσης και το όνομά του, είναι εφευρήματα του πολύ μεταγενέστερου χρονικού του Rades. Σε πολλές περιπτώσεις λοιπόν ο Rades y Andradá διαστρέφει τα πράγματα στο ακριβώς αντίθετό τους".<sup>2</sup>

#### **Δ. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ**

Φαίνεται μοναδική η εμπειρία της Ισπανίας κατά τα Αναγεννησιακά χρόνια, τουλάχιστον σε ό,τι αναφέρεται στην εφαρμογή της Αντιμεταρρύθμισης, του κοινωνικού-πολιτικού-ιδεολογικού μηχανισμού που κινήθηκε για να αντιστρέψει την έκρηξη της Μεταρρύθμισης.

Συγκεκριμένα, λέγοντας Μεταρρύθμιση εννοούμε "το θρησκευτικόν κίνημα, το οποίον ανεπύχθη εις την δύσιν κατά τον 16ον αιώνα. Τούτο εδίχασε την Δυτικήν Εκκλησία και επροκάλεσε την διάσπασιν της θρησκευτικής ενότητος εις την δύσιν. Δεν έλειψαν αι οξύταται θρησκευτικαί διαμάχαι και οι αιματηροί πόλεμοι... (Ως αίτια για την εκδήλωση της Μεταρρύθμισης θεωρούνται) α) τα θρησκευτικά: ο όχι αδιάβλητος τρόπος ζωής των ανωτέρων κληρικών. Η εκμετάλλευσις των ιερών λειψάνων και η πώλησις των συγχωροχαρτίων... (Τα οποία είχαν ως αποτέλεσμα) την εξασθένεσιν της παπικής εξουσίας... (Και ως αίτιμα) την ηθική εξυγιάνσιν της Εκκλησίας.

(1) Κ. Κάστρο / Πρόλογος - Μετάφραση στο "Fuenteovejuna", σελ. 15-16.

(2) Β. Πούχγερ / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 121-122.

β) (Ως προς τα πνευματικά αίτια της Μεταρρύθμισης έχουμε) την κατάρρευση του σχολαστικισμού και την αδυναμία της Δυτικής Εκκλησίας να προσαρμοσθή προς το νέο θρησκευτικόν αίτημα των λαών δια μίαν θρησκείαν περισσότερο εσωτερικήν και ολιγότερον τυπικήν... γ) (Τέλος, ως προς τα πολιτικά αίτια) η αφήνισις της εθνικής συνειδήσεως των Γερμανών και η προσπάθεια των ηγεμόνων των να απαλλαγούν από την κηδεμονίαν του Πάπα... Κατά τον 16ον αιώνα η κίνησις προς αναμόρφωσιν της Εκκλησίας έλαβεν επικινδύνους διαστάσεις. Ειδικώτερον εις την Γερμανίαν επεκράτει πραγματικός αναβρασμός... Ο ιεροκήρυξ και καθηγητής της Βιττεμβέργης Μαρτίνος Λούθηρος εξεπροσώπησε την αντίδρασιν... Την αντίδρασιν εις την διδασκαλίαν του Λούθηρου εξεπροσώπησεν η Εκκλησία της Ρώμης και ο αυτοκράτωρ Κάρολος Ε΄. Ο τελευταίος, και διότι ήτο ένθερμος οπαδός του καθολικισμού, αλλά κυρίως, διότι ήτο υπέρμαχος της απολύτου μοναρχίας, έγινε πολέμιος της Μεταρρυθμίσεως, την οποίαν υπεστήριζον οι μικροί ηγεμόνες. Ο Πάπας εξ άλλου, εκηρύχθη κατά της Μεταρρυθμίσεως και αφώρισε τον Λούθηρον, ο οποίος όμως έκαυσε την "βούλαν" του, ως έγγραφον αιρετικόν. Το 1521 ο Κάρολος Ε΄ ηθέλησε να λύση την θρησκευτικήν διένεξιν εις την συνέλευσιν των Γερμανών ηγεμόνων, την δίαιταν. Ο Λούθηρος, προσελθών κατόπιν προσκλήσεως εις την δίαιταν, ηρνήθη να αποκηρύξη την διδασκαλίαν του. Ο αυτοκράτωρ τον έθεσε τότε υπό διωγμό και διέταξε να καίωται τα συγγράμματά του. Εσώθη ο Λούθηρος από τον εκλέκτορα της Σαξονίας Φρειδερίκον Σαφόν... (Ως αντίδραση στα κηρύγματα των μεταρρυθμιστών, και στην όλη κατάσταση) η παπική Εκκλησία αντέδρασε. Ούτω προεκήληθη η Αντιμεταρρύθμισις ή Καθολική μεταρρύθμισις. Στόχος της ήτο η καταπολέμησις του Προτεσταντισμού και η επαναφορά των αποσχισθέντων πιστών εις τους κόλπους της. Δια την πραγματοποίησιν του στόχου της εχρησιμοποιήθησαν: Η εν Τρεδέντω Σύνοδος, εις 3 φάσεις μεταξύ των ετών 1545-1563. Το Τάγμα των Ιησουιτών και η Ιερά Εξέτασις... Την Ιεράν Εξέτασιν συνεκρότουσ ό καρδινάλιοι. Είχε δικαίωμα ζωής και θανάτου επί θρησκευτικών ζητημάτων. Ποινή δια τους θρησκευτικώς παρεκτρεπομένους ήτο η καύσις επί της πυράς, η οποία ελαγίζετο ως θεάρεστον έργον, εφ' όσον, ως επίστευον, εκαιετο το αμαρτωλόν σωμα και εξηγνίζετο η ψυχή του καταδικασθέντος. Απηγόρευε την εκτύπωσιν συγγραμμάτων, χωρίς την προηγουμένην έγκρισιν της. Ακόμη συνέτασσε καταλόγους απηγορευμένων βιβλίων, τα οποία δεν επετρέπετο να αναγνωσθούν".<sup>1</sup>

Μέσα σ' αυτές, επομένως, τις συνθήκες οργανώθηκε και λειτούργησε η ισπανική αυτοκρατορία τη χωροχρονική περίοδο που την προσεγγίζουμε. Τόσο ο ιδρυτής του Τάγματος των Ιησουιτών, ο Λογιόλα, όσο και ο βασιλιάς Philip II υπήρξαν από τους ένθερμους πιστούς-υποστηρικτές της Παπικής εκκλησίας, και ενήργησαν ώστε ο ισπανικός λαός να ελέγχεται (στην πράξη και την ιδεολογία) από τις άκαμπτες επιταγές της.

Όργανό τους υπήρξε η αυστηρότητα Ιερή Εξέταση, η οποία έτσι, πέρα από τα όποια πολιτικά-θρησκευτικά αποτελέσματα επέφερε, καθόρισε την κοινωνική συμπεριφορά των πολιτών, το κοινό ήθος δηλαδή, τη Συλλογική συνείδηση. Μία από τις τεχνικές που χρησιμοποίησε, όπως σχεδόν πάντα συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις, ήτανε η ενίσχυση-υπερεκτίμηση και επιτακτική εφαρμογή του καθιερωμένου τρόπου συμπεριφοράς, δηλαδή της Παράδοσης.

Αν όμως συλλογισθούμε ότι οι αρχές της Αντιμεταρρύθμισης, όπως αντιστέκονταν στο (νέο) πνεύμα των Νέων χρόνων, αξίωναν την παραμονή στο Μεσαιωνικό status, και μάλιστα σε αντίθεση με τις αναζητήσεις και τις εφαρμογές των άλλων ευρωπαϊκών κρατών, καταλαβαίνουμε πως η εμπειρία αυτή της Ισπανίας υπήρξε οπισθοδρομική και, έτσι, ασύμφωνη με τις επιταγές των καιρών.

Ερευνώντας τις συνθήκες, αλλά και τη θέση που ο Lope De Vega κράτησε απέναντί τους, ο Β. Πούχνερ σημειώνει: "το κράτος του Φιλίππου Β΄ ήταν στην πραγματικότητα μια απολυταρχική συγκεντρωτική θεοκρατία με επικεφαλής έναν άνθρωπο, που

(1) Β. Κυριακίδης / "Πίνακες ιστορίας".



είχε ανεβάσει σε νομοθεσία τη σχεδόν καλογεριστική υπακοή στην καθολική εκκλησία, και του οποίου η περήφανη απομόνωση και αταραξία, που η Ισπανία την ονομάζουν *sosiego*, εξαπλώθηκε σε ολόκληρη την αυτοκρατορία του. Ο φανατικά θρησκευτός Φίλιππος, πίσω από την προσωπίδα της αυστηρότητας και της απόλυτης ηγεμίας, ασχολήθηκε με απίστευτη ακρίβεια και επιμέλεια με την πολιτική του. Αντίθετα, ο Φίλιππος Γ' (1598-1621) ήταν αδύνατος βασιλιάς, όχι λιγότερο αυστηρός καθολικός, σχεδόν άγιος. Η δίωξη των Αράβων κατά την πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα ήταν μια πράξη τυφλού φανατισμού, που έβλαψε τελικά πολύ την Ισπανία. Ξεκίνησε από ωροσκόπια, δεισιδαιμονίες και κληρική υποκίνηση. Ποια δύναμη είχε ο κλήρος, το δείχνουν μερικοί αριθμοί: 988 μοναστήρια με καλόγριες στη χώρα, "ο Davila υπολογίζει 32000 Δομινικανούς και Φραγκισκανούς". Ο κόμης Lerma, ευνοούμενος του βασιλιά, κατευθύνει την πολιτική, ενώ ο ίδιος επιδίδεται σε ασκήσεις μετάνοιας... Η λύση του προβλήματος βρίσκεται στις θεωρίες για την κρατική εξουσία στον καιρό του Λόπε. Το 1599 ο Juan de Mariana εκδίδει την πραγματεία *De rege et regis institutione*, η οποία δεν προκάλεσε αξιόλογες αντιδράσεις, πράγμα που σημαίνει πως καθρεφτίζει πιθανώς, απλώς τις συμβατικές απόψεις της εποχής. Ο Mariana διδάσκει ότι ένας βασιλιάς, που δεν έχει ως ανώτατο γνώμονα των πράξεών του το *bonum commune*, κι αν είναι νόμιμος, πρέπει να παραιτηθεί από τη βασιλεία του - στην περίπτωση της άρνησής του και της χρησιμοποίησης βίας για τη διατήρηση της εξουσίας του, ο λαός έχει το δικαίωμα να τον σκοτώσει. Αυτή η αντίληψη του Mariana βρίσκεται στην παράδοση της σχολαστικής φιλοσοφίας του δικαίου του θωμά του Ακινάτη και είναι προϊόν μιας συνεχούς εξέλιξης της σχολαστικής διδαχής, που συντελείται στη μεσαιωνική Ισπανία, εξέλιξης που οδήγησε σε μια ειδικευμένη ιστορικοπολιτική θεωρία. Κι εδώ, όπως σε τόσους άλλους τομείς της μεσαιωνικής σκέψης, ο Αριστοτέλης ήταν η βάση στην οποία οικοδόμησαν ο θωμάς ο Ακινάτης, ο Φραγκίσκος de Vittoria, ο Φραγκίσκος Suarez, ο Pietro Ribanedeira και στο τέλος ο Juan de Mariana επίσης".<sup>1</sup>

*Μέσα σ' αυτήν την κοινωνική κατάσταση και την πολιτική θεωρητική ή έμπρακτη πραγματικότητα, δημιούργησε ο Lope Felix de Vega Carpio και εκεί, τότε λειτούργησε η θεατρική του τέχνη απέναντι στο Ισπανικό κοινό. Και αποτελεί πρόκληση αληθινή η πολιτεία του ποιητή, η οποία, μάλιστα, φαντάζει υπερβολικά αξιοσημείωτη όποτε συγκρίνεται με τον μέσο τρόπο ζωής των συμπολιτών του: "όταν έγινε δέκα τριών ετών τόσκασε από το κολλέγιο μαζί μ' έναν συμμαθητή του. Πήγαν στη Σεγκόβια και μετά στην Αστόργκα, όπου και τους έπιασαν και τους έστειλαν πίσω στα σπίτια τους. Ο Λόπε, σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Αλκαλά όπου και έμεινε ως το 1582 περίπου. Στα 1583, τον συναντούμε στο στρατό για πρώτη φορά. Πήρε μέρος στην εκστρατεία στις Αζόρες κάτω από τις διαταγές του Μαρκησίου της Σάντα Κρουζ. Όταν επέστρεψε στη Μαδρίτη συνδέθηκε και ερωτεύθηκε την Ελενα Οζόριο, κόρη κάποιου Ιερώνυμου Βελάσκεθ, που ήταν ηθοποιός και παραγωγός, με τον οποίο ο Λόπε συμφώνησε να του γράφει έργα. Η Ελενα εμφανίζεται στα ποιήματά του ως "Φύλλις", και ως "Δωροθέα" σε μια νουβέλα με ομώνυμο τίτλο. Την εποχή αυτή ο Λόπε ντε Βέγα, αρχίζει να γίνεται διάσημος ως συγγραφέας και αναφέρεται μάλιστα στην "Calatea" του Cervantes (1585). Στα μέσα περίπου του 1587, η Ελενα, ερωτεύεται τον ανηψιό του Καρδινάλιου Γκρανβέλα κι ο Λόπε την εκδικείται γράφοντας και δημοσιεύοντας δηκτικούς λιβέλλους, εναντίον της και εναντίον όλης της οικογενείας Βελάσκεθ. Αυτή η ενέργεια επέφερε σαν συνέπεια την σύλληψη και την απομάκρυνσή του για οκτώ χρόνια από τη Μαδρίτη και για δύο από την Καστίλλη. Φεύγει από την Καστίλλη, αλλά φύση επαναστατική, ξαναγοριζει μετά λίγους μήνες στη Μαδρίτη παίζοντας το κεφάλι του για την Ιζαμπέλα, κόρη του Diego de Ampuero u Urbina. Όταν της γράφει χρησιμοποιεί τον αναγραμματισμό Μπελίζα (Belisa). Την παντρεύεται στις 10 Μαΐου και αμέσως μετά φεύγει να συναντήσει τον αδελφό του στο πλοίο "San*

(1) R. Παύλγκερ / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 103-105.

Juan" που ανήκε στην Μεγάλη Αρμάδα. Ο αδελφός του σκοτώθηκε αλλά ο Λόπε ξαναγύρισε στην Ισπανία με τη Φλιβερά ανάμνηση του στόλου. Το αξιοπερίεργο είναι ότι αν και βρισκόταν σε αποστολή, βρήκε το χρόνο να γράψει, γιατί έφερε μαζί του ένα χειρόγραφο ενός επικού ποιήματος: "La Hermosura de Angelica" (η ωραιότητα της Αγγελικής). Αποφάσισε να ζήσει στην Βαλένθια αλλά το 1590 τον συναντούμε στο Τολέδο κι αργότερα στην Αλβα ντε Τόρμες όπου και μπήκε στην υπηρεσία του δούκα της Αλβας. Όταν η γυναίκα του πέθανε στα 1595 ο Λόπε άρχισε να μπλέκεται σε διάφορες σκανδαλώδεις περιπέτειες και τρελούς έρωτες. Στα 1598 δημοσιεύει τα πρώτα ογκώδη έργα του... Την ίδια χρονιά παντρεύεται και πάλι, με τη Χουάνα ντε Γκουάρντα, κόρη κάποιου πλούσιου κρεοπώλη, μπαίνει στην υπηρεσία διαφόρων μαρκησιών και τελικά το 1599 τον συναντούμε στη Βαλένθια, το 1603 στη Σεβίλλη, όπου αποφασίζει να ζήσει μέχρι το τέλος της ζωής του στη Μαδρίτη. Στα 1609 μια μεγάλη αλλαγή γίνεται μέσα του. Απαρνιέται την προηγούμενη άστατη ζωή του κι αρχίζει να ζει ασκητικά και μέσα σε θρησκευτική κατάνυξη. Και τέσσερα χρόνια αργότερα μετά τον θάνατο της γυναίκας του χρίζεται ιερέας. Ο ασκητικός όμως τρόπος ζωής κράτησε μονάχα δυο χρόνια. Τον βρίσκουμε και πάλι στη Βαλένθια όπου πήγε να συναντήσει κάποια ηθοποιό, ερωμένη του που την αποκαλούσε "Loca" (τρελή). Αργότερα, νέος δεσμός με τη Μάρθα ντε Ναβάρες Σεντόγια, την οποία υμνεί σ' ένα ποίημά του με τ' όνομα "Αμαρυλλίς" και "Marcia Leonarda". Αυτά όλα όμως έδωσαν αφορμή και κατάλληλο έδαφος στους αντιπάλους του για να τον σχολιάσουν και να τον πολεμήσουν. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Λόπε γνώρισε πολλές άτυχίες. Επαγγελματικά ο Καλύτερόν, έφθασε στο μέγιστο ύψος της φήμης του πράγμα που απειλούσε την μακροχρόνια θητεία του στα γράμματα. Η Μάρθα ντε Ναβάρες, αρρώστησε και τυφλώθηκε και τελικά πέθανε· η κόρη του τόσκασε με κάποιον και τότε ήρθε και το μεγαλύτερο από όλα τα κτυπήματα: ο γιός του Lope Felix Carrio y Lujan πνίγηκε στη Βενεζουέλα το 1634. Ολ' ετούτα τα Φλιβερά γεγονότα ο Λόπε τα θεώρησε ως τιμωρία για τα πολλά αμαρτήματά του και θέλησε να τιμωρήσει τον εαυτό του μαστιγώνοντας το κορμί του μέχρι που οι τοίχοι του δωματίου βάφτηκαν με αίμα".<sup>1</sup> *Παρ' όλ' αυτά, λίγα χρόνια αργότερα, με μία νέα κορύφωση στην "αντιδραστική" του συμπεριφορά, ανάγκασε, "το 1647 την Ιερά Σύνοδο να κατάσχη εν δημοσιευθέν πιστεύω, το οποίον ήρχιζε: "πιστεύω εις Λόπε ντε Βέγκα τον παντοδύναμον ποιητήν ουρανού και γης".* Ίσως κανείς άλλος συγγραφέας εις την ιστορίαν δεν απήλαυσε ποτέ τόσην σύγχρονον φήμην· μόνον η δυσκολία της μεταφράσεως ομοιοκαταλήκτου ποιήσεως περιώρισε την φήμην αυτήν κατά το πλείστον εις την Ισπανίαν· αλλά και ούτω πως, κατά την διάρκειαν του βίου του τα θεατρικά του έργα παριστάνοντο Ισπανιστί εις την Νεάπολιν, την Ρώμην και το Μιλάνον· εις δε την Γαλλίαν και την Ιταλίαν, το όνομά του ετίθετο προ έργων, τα οποία δεν ήσαν ιδικά του δια να προσελκυσθή το κοινόν".<sup>2</sup>

## **E. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΗΣ "FUENTE OVEJUNA"**

Το δράμα αρχίζει με την είσοδο του "Μεγάλου Διοικητή", του Φερνάν Γκομέθ ντε Γκόνθμαν, και των συνοδών του. Βρισκόμαστε μπροστά στην κατοικία του "Αρχηγού του Τάγματος της Καλατράβα", στο Αλμάγκρο. Ο υπερφίαλος διοικητής, αφού τονίζει το όνομα και την ιδιότητά του, διαμαρτύρεται και απειλεί τον απόντα αρχηγό, για αυτήν ακριβώς την απουσία στην υποδοχή του. Τον χαρακτηρίζει δε αγενή, άρα και ασυνειπή, αφού: "το καθήκον της ευγένειας το ανέλαβε την ίδια κεινή μέρα που ο σταυρός της Καλατράβα σκέπασε το στήθος του. Και τούτο μόνο ήταν αρκετό να του διδάξει ευγένεια τι σημαίνει" (πράξη 1η, σκηνή 1η). *Ήδη, απ' αυτήν κι όλας την*

(1) Κ. Κάστρο / Πρόλογος - Μετάφραση στο "Φουεντεαβεχούνα", σελ. 7-9.

(2) W. Dugan / "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού", 2., σελ. 341.

πρώτη σκηνή, δηλώνεται η κυρίαρχη αίσθηση και η πίστη σε έναν κώδικα τιμής, αυτό που θεωρούμε πως –παραδοσιακά– καθόριζε τη συμπεριφορά των Ισπανών.

Ο αρχηγός του τάγματος, ο Ροντρίγκο Τελλέθ ντε Ζιρόν, ο οποίος εμφανίζεται με την έναρξη της δεύτερης σκηνής, φανερώνεται όμοια πιστός "στον ιερό σταυρό που στα στηθή φοράμε". Μάλιστα, χρωστάει μία σοβαρή υποχρέωση προς τον διοικητή, αφού αυτός τον βοήθησε να διοριστεί: "μου οφείλεις, είν' αλήθεια, σεβασμό. Γιατί για σένα εγώ, τη ζωή μου έβαλα σε κίνδυνο μεγάλο. Και σε χίλιες έμπλεξα διαφορές μέχρι να δεχτεί ο Πάπας την ηλικία σου να παραβλέπει". Εμμεσα αναφέρεται ο ποιητής στον εγκόσμιο θρίαμβο της Καθολικής εκκλησίας, στον ιερό εκπρόσωπο του Θεού, ο οποίος ελέγχει και κατευθύνει τις πολιτικές-κοινωνικές υποθέσεις σε συνεργασία με την κρατική εξουσία, τον βασιλιά, και μάλιστα σε μία αξιοκρατία που βασίζεται στην κληρονομική μεταβίβαση (λες και αποτελεί ατομική ιδιοκτησία) των εξουσιών και των τίτλων: "σε τόσο μεγάλα αξιώματα του πατέρα σου η αξία –είναι φανερό– σε έχει φέρει πέντε τώρα οκτώ χρόνια π' άφησε στα χέρια σου, την αρχηγία για μεγαλύτερη σιγουριά έβαλε βασιλιάδες και διοικητές τούτη την πράξη να δεχτούνε και να τη βεβαιώσουνε με όρκο. Ακόμα κι ο Πάπας Πίος ο δεύτερος έβαλε στο χαρτί τη μαλυβένια τη σφραγίδα".

Αυτήν την υποχρέωση καλεί ο διοικητής τον αρχηγό να του ξεπληρώσει, με το να υπακούσει στις συμβουλές του και να τοποθετηθεί στην ίδια πολιτική με αυτόν ευθεία, δηλαδή να πολεμήσει ενάντια στον Φερδινάνδο και την Ισαβέλλα, και υπέρ του Αλόνσο της Πορτογαλίας, γιατί: "θέλω όμως να σε προειδοποιήσω πως η τιμή σου απαιτεί να σταθείς με το μέρος των προγόνων σου... (και) στα μάτια όμως των δικών σου συγγενιών το αίτημά τους δεν είναι ούτε δίκαιο ούτε τόσο σωστό όσο του Αλόνσο". Τελικά, η σκηνή ολοκληρώνεται με την απόφαση του αρχηγού να σεβαστεί τις φεουδαρχικές προέλευσης αξίες της οικογένειάς του, και του διοικητή, και να πολεμήσει ενάντια στους βασιλιάδες.

Στην τρίτη σκηνή, δυο κοπέλες, η Πασκουέλα και η Λαουρένθια, μας αποκαλύπτουν μιαν άλλη όψη του διοικητή: "τάχα δεν ξέρεις πόσα κορίτσια στο χωριό που πιστέψανε στου διοικητή τα λόγια στέκουν τώρα ατιμασμένα", και ταυτόχρονα μας φανερώνουνε τη λαϊκή εντιμότητα, το ιδανικό της απλής ζωής: "και σαν ετοιμαστεί πια το φαγητό τι λιχουδιά, αλήθεια ένα λουκάνικο με το πιπέρι και το λάδι του. Κι ύστερα να πλώ ευχαριστημένη στο κρεβάτι μου. Να πω την προσευχούλα μου".

Αμέσως μετά, στην τέταρτη σκηνή, τρία αγόρια πλησιάζουν: ο Μέγκο, ο Μπαριλντο και ο Φροντόζο. Αρχικά συνομιλούν με μία διάθεση που μας παραπέμπει στην Αριστοφάνεια παράβαση –με τον έμμεσο τρόπο που διαγνώσαμε στον Ευριπίδη, και στη συνέχεια, τονίζοντας τις λαϊκές αξίες, φιλοσοφούν: "ο κόσμος εδώ ή παρά πέρα είν' όλος αρμονία. Η αρμονία είναι καθαρή αγάπη γιατί η αγάπη, είναι συμφωνία... Υπάρχει αγάπη και κυβερνά όλα τα πράγματα στη γη".

Ο ένας από τους υπηρέτες του διοικητή, ο Φλόρες, μας πληροφορεί στην πέμπτη σκηνή, περιγράφοντας με λεπτομέρειες όπως κάνανε και οι Άγγελοι των Τραγικών της Αθήνας, τον θρίαμβο των στρατιωτών που ο αρχηγός οδήγησε ενάντια στη βασιλική πόλη Σιουδάδ Ρεάλ: "οι άνδρες στην πόλη πήρανε τ' όπλα και δήλωσαν πως ποτέ δεν πρόκειται ν' απαρνηθούνε τη βασιλική κορώνα του Φερδινάνδου και της Ισαβέλλας κι ακόμα πως την πόλη τους και την περιουσία τους θα υπερασπιστούνε. Κι όμως όσο κι αν αντισταθήκαν ο αρχηγός την πόλη την έπηρε και διέταξε όλους τους επαναστάτες κι όλους όσους την τιμή του πρόσβαλαν να τους κόψουν το κεφάλι κι εκείνους που από χαμηλή τάξη προέρχονταν να τους βάλουν φίμωτρο στο στόμα και να τους μαστιγώσουνε δημόσια".

Με την είσοδο των θριαμβευτών και υπό το άκουσμα μουσικής προχωράμε στην έκτη σκηνή. Οι κάτοικοι της Fuenteovejuna, με τον δήμαρχο της πόλης Εστεμπάν, αποδίδουν τιμές και δώρα: "δεν έχουμε όπλα εδώ, ούτε κι άλογα μήτε πανοπλίες χρυσοστόλιστες εκτός κι αν δε μοιάζει με χρυσό, η αγάπη μας".

Αμέσως μετά τις δοξαστικές κουβέντες, ο διοικητής αποδεικνύει την άλλη του

όψη, αυτήν που εμείς ήδη γνωρίζουμε: "μόλις μπήκε μέσα, κλείδωσε Ορτούνιο. -Δεν τούφτασε του κύρη σας, τόσο κρέας που του χάρισανε σήμερα; -Κείνος το δικό σας θέλει".

Στις δύο επόμενες σκηνές μετατοπιζόμαστε στο βασιλικό παλάτι, όπου ο Φερδινάνδος και η Ισαβέλλα συσκέπτονται για το πως θα αντιμετωπίσουν τον Αλόνσο της Πορτογαλίας. Μπαίνουν οι σύμβουλοι της Σιουδάδ Ρεάλ, οι οποίοι τους πληροφορούν για την κατάληψη της πόλης τους και για το ότι: "ο Φερνάν Γκομέθ είναι στη Φουεντεβεχούνα, γιατί δική του πόλη είναι, έχει σπίτι εκεί, ολόκληρη κατοικία και ζει με μίαν ελευθερία που να στην περιγράψουμε δεν μπορούμε, εκείνο όμως που μπορούμε με σιγουριά να πούμε, είναι ότι στερεί από τους υπηκόους του κάθε ελπίδα ευτυχίας και χαράς". *Ακόμα δηλώνουν πως η αντίσταση της πόλης έχει μείνει ακεφαλή, αφού: "κανένας ευγενής δεν γλύτωσε. Όλοι τους αιχμάλωτοι, τραυματισμένοι ή νεκροί". Τελικά, ο Φερδινάνδος αποφασίζει άμεση αντεπίθεση: "μην τους αφήσετε σε ησυχία μέχρι να τιμωρηθούν για τη μεγάλη τους ανοησία".*

Στο μεταξύ, πίσω στη Fuenteovejune η Λαουρένθια και ο Φροντόζο μας μιλάνε για την αγάπη τους: "η γιατρεία είναι μία, να ενωθούμε και να δυο περισσότερα να γουργουρίζουμε γλυκά κι ευτυχισμένα αφού πρώτα στην εκκλησιά...". Αυτήν τη χαρά τους χαλάει ο διοικητής που έρχεται: "θα κυνηγά κανένα ελάφι! Κρύψου!". Αυτός δεν διστάζει να επιτεθεί στη Λαουρένθια: "αν τις άλλες φορές μπόρεσες να ξεφύγεις απ' τα ερωτικά μου παρακάλια τούτη τη φορά, το δάσος πούναι φίλος διακριτικός και σιωπηλός δε θα στο επιτρέψει". Τελευταία στιγμή εμφανίζεται ο κρυμμένος Φροντόζο και παίρνοντας το παρατημένο όπλο του διοικητή, τον απειλεί και σώζει την κοπέλα.

Με την αρχή της δεύτερης πράξης, στην πλατεία της Fuenteovejune, ο δήμαρχος και ένας σύμβουλος μιλάνε για την κακή σοδιά αυτής της χρονιάς, και καταφέρνουν κατά των αστρολόγων που "μ' ατέλειωτες ιστορίες να μας πείσουνε θένε, ενώ τα μυστικά ετούτα τα γνωρίζει μονάχα ο θεός".

Η ίδια αίσθηση κυριαρχεί και στη δεύτερη σκηνή, όπου ο σπουδαγμένος Λεονίλο αντιμετωπίζει την αισιοδοξία του χωριάτου Μπαρίλντο σχετικά με την αξία της μόρφωσης: "η υπερβολή των γνώσεων στη σύγχυση οδηγεί κι η επιθυμία για μόρφωση στην ματαιότητα χάνεται τ' ατέλειωτα τα νέφη".

Η ανάπτυξη της κρατούσας ιδεολογίας και πρόπουσας συμπεριφοράς των λαϊκών ηρώων του δράματος, συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή: "στις μέρες μας δεν αρκούνε τέσσερα χωράφια για προίκα. Έτσι το θέλει το έθιμο, λένε". Επίσης ακούγονται και οι πρώτες αντιδράσεις ενάντια στον διοικητή: "υπάρχει άραγε άλλος πιο βάρβαρος και πιο άναγδρος από δαύτον;".

Η εμφάνιση του διοικητή, ο οποίος έρχεται να απαιτήσει από τον δήμαρχο πατέρα της Λαουρένθια να συναιτίσει την κόρη του, πυροδοτεί την ατμόσφαιρα: "τα λόγια σας είναι προσβλητικά, κύριε! Κι όσο για τα έργα σας, κανείς μας δεν τα εγκρίνει!". Εδώ, ως απάντηση στην προηγούμενη Έμμεση παράβαση, ο διοικητής μοιρολογεί: "πώς με κουράζουν τούτοι οι χωριάτες! Αχ! Τι όμορφα πούναι στις πολιτείες όπου τους ανθρώπους με αξία κανείς δεν ενοχλεί. Κει πέρα οι άνδρες σ' εκτιμούν και κολλοκούν από πάνω, όταν τις γυναίκες τους, επισκέπτεσαι!". Η πρόθεση του ποιητή να δηλώσει με έμφαση την αντίθεση ανάμεσα στον ευγενή αξιωματούχο (κατάλοιπο της μεσαιωνικής τάξης και της ηθικής) και στους ανυπεράσπιστους χωριάτες (παραδοσιακός τρόπος ζωής, μη εκουγχρονισμένος όπως στην πολιτεία), εμφανίζεται απροκάλυπτη.

Και ενώ ο διοικητής αναμετρά τις ερωτικές του κατακτήσεις και τις απογοητεύσεις που έχει δεχθεί, και ομολογεί την απόφασή του να εκδικηθεί τον Φροντόζο για τη ντροπή που τον υπέβαλε, έρχεται ένας στρατιώτης, ο οποίος τον ειδοποιεί να φορέσει την πολεμική του στολή για να αντιμετωπίσει τους αποσταλμένους του βασιλιά που πολιορκούν τη Σιουδάδ Ρεάλ.

Σύντομα, η αυταρχικότητα του διοικητή και η έμπρακτη αντίθεσή του με το λαϊκό αίσθημα φτάνει στα άκρα. Όταν ο Μέγκο ζητάει με πέτρες να υπερασπιστεί τη χωριατοπούλα Γιακίνθα κόντρα στους υπηρέτες του διοικητή, αυτός διατάζει: "δέστε του τα χέρια!" Και στις διαμαρτυρίες του: "έτσι υπερασπιζόσαστε την τιμή της;" - απαντά: "να τον μαστιγώσετε. Πάρτε τον και δέστε τον σ' εκείνο κει το έλατο. Γυμνώστε τον και με τις ζώνες σας, δείρτε τον!". Είναι πραγματικά μία άδικη απόφαση, την οποία ο συμπαθής, σύμφωνα με την επιθυμία του ποιητή, Μέγκο, διογκώνει: "ουρανοί! θ' αφήσετε τέτοια αδικία να γίνει;". Αυτήν την ίδια κατάρρα, στο όνομα του θεού, θα ευχηθεί σε λίγο και η Γιακίνθα: "έκκληση κάνω στη θεία δικαιοσύνη τη μεγάλη σου σκληρότητα να τιμωρήσει!". Γίνεται φανερό ότι ο διοικητής, όπως υπερβαίνει τα όρια που η κοινωνική ανοχή είχε αποδεκτεί χάριν της ευγενικής του καταγωγής - "έχω έναν πατέρα τριμημένο που αν βέβαια στην ψηλή καταγωγή δε σου μοιάζει, στη συμπεριφορά όμως, σε ξεπερνά", του λέει η Γιακίνθα - προσβάλλει μό- όχι νο την Παραδοσιακή ηθική των χωριατών, αλλά, κύρια αυτό, προσβάλλει την από τον θεό εγγυημένη κοινωνική τάξη. Έτσι, ο Φερνάν Γκομέθ ντε Γκόνθμαν λίγο απέχει από το να ταυτιστεί με την αισχύλεια Κλυταιμίστρα, να χαρακτηριστεί υβριστής. Στην αρχή του δράματος επιτίθεται κατά της εγκόσμιας γαλήνης και του υπερασπιστή της βασιλικού ζεύγους. Υπερβαίνει δηλαδή την πολιτειακή του φύση, συγκρούεται με τον Νόμο, με το Κράτος. Στη συνέχεια, υπακούοντας στις Ασίγαστες ορμές του, που ορίζονται από στοιχεία ενός Φρουδικού πατέρα ή ενός μεσαιωνικού τυράννου-άρχοντα, επιτίθεται ενάντια στη θεία δικαιοσύνη, αυτή που στηρίζει την Ισπανική παραδοσιακή κοινωνία της Fuenteovejuna, του χωριού που ο ποιητής ως πρόσχημα χρησιμοποίησε για να περιγράψει, νομίζω, τη μετάβαση από τη μεσαιωνική αναρχία στην Εθνική συνείδηση και την οργάνωση των Νέων χρόνων. Στο δεύτερο αυτό στάδιο ο διοικητής υπερβαίνει και τον θείο νόμο, τουλάχιστον αυτόν τον θείο νόμο που ο λαός της Fuenteovejuna θεωρούσε γενεσιουργό για την κοινωνική του συνύπαρξη. Με τις ενέργειές του αυτές ο Φερνάν Γκομέθ ντε Γκόνθμαν φτάνει στο υπέρτατο σημείο της "Υβρεως". Μόνο η έλευση της Δίκης απομένει για να τελειώσει το δράμα του Vega. Μόνο που η Δίκη αυτή θα στηριχτεί στη δύναμη "των καθολικών βασιλιάδων -όπως το φωνάζει ο λαός- (που) σύντομα θα υποτάξουνε την Ισπανία (και) τότε, ελήιζω πως θάρθουν καλύτερες μέρες" (πράξη 2η, σκηνή 13η).

Ως τότε πάντως, σύμφωνα με την αμφίρροπη μάχη που θα κρίνει την επικράτηση των νέων, εθνικών ιδεών ή τον θρίαμβο της μεσαιωνικής συντήρησης, παρακολουθούμε τον δήμαρχο της Fuenteovejuna να διαμαρτύρεται: "δεν αντέχω άλλο, ν' ακούω για τις αδικίες που κάνει. Κι εγώ, τι τάχα, τούτη τη ράβδο στα χέρια μου κρατώ αφού δύναμη καμιά δεν έχω; Αχρηστο σύμβολο της μάταιης εξουσίας μου!". Ο αποδεκτός, ο "λαϊκός" άρχοντας του χωριού, αυτός που ήδη έχει αντισταθεί στις αυθαιρεσίες του διοικητή, αποδεικνύεται ανίσχυρος, ακριβώς γιατί η νέα τάξη που θα επιτρέψει την ουσιαστική του εξουσία μένει ακόμα ανεπαρκής να αντιπαλεύει την παλιά τάξη που ο διοικητής εξουσιαστικά επιβάλλει. Μάλιστα, μας ξαφνιάζει η προοδευτικότητα του δημάρχου αυτού: "εντάξει λοιπόν, ρώτησέ την κι αν δέχεται εκείνη, δέχομαι κι εγώ", απαντάει στην πρόταση του Φροντόζο για να παντρευτεί την κόρη του. Και ο γενναίος Φροντόζο όμως δεν πάει πίσω σε προοδευτικές αντιλήψεις: "προϊκα εγώ δε χρειάζομαι και λόγος δεν υπάρχει τέτοια πράγματα να σας απασχολούν".

Όταν ο διοικητής, ηττημένος στη μάχη της Σιουδάδ Ρεάλ επιστρέφει στη Fuenteovejuna παραμένει αμετανόητος αντίπαλος του βασιλικού ζεύγους: "και κοίταξε ν' αποφασίσεις, αν με το μέρος των συγγενών σου θάσαι, ή θα υποταχθείς στους καθολικούς βασιλιάδες", προβληματίζει τον αρχηγό. Εξακολουθεί να υβρίζει την εθνική ταυτότητα της Ισπανίας. Ταυτόχρονα πάλι, όπως χαλάει τον γάμο του Φροντόζο με τη Λαουρένθια και συλλαμβάνει και τρομοκρατεί τους άνδρες του χωριού, εξακολουθεί να βάζει ενάντια στις Παραδοσιακές αξίες, την εγκόσμια ευνομία σύμφωνα με την αντίληψη του λαού, που εγγυάται η κρατική -γινόμενη και ευκαταία- εξουσία του βασιλιά, και του θεού -της Καθολικής εκκλησίας- η αυθεντία. Για μία ακόμα φορά,

κορυφαία τώρα, υβρίζει ο διοικητής, και αναγκάζει έτσι τον δήμαρχο να κλείσει τη δεύτερη πράξη του δράματος με μία νέα ευχή για την έλευση της Δίκης: "υπάρχουν βασιλιάδες στην Καστίλλη που νέους νόμους φτιάχνουν για να μας γλυτώσουν απ' όλα ετούτα τα δεινά. Κι άσκημα θα κάνουν, όταν οι πόλεμοι τελειώσουν, ν' αφήσουνε στις πόλεις τους και στα χωριά τους άνθρωποι να υπάρχουν, τόσο δυνατοί επειδή στο στήθος τους μεγάλως σταυρούς φορούν. Αφήστε τους βασιλιάδες στο στήθος τους τέτοια εμβλήματα να φορέσουν! Γιατί, μονάχα σε στήθη βασιλικά τούτοι οι σταυροί αρμάζουν!".

Αυτή η τελευταία πρόκληση—"Υβρις" του διοικητή Φερνάν Γκομέθ ντε Γκόνθμαν είναι που αφυπνίζει τη λαϊκή αντίδραση των χωρικών της Fuenteovejuna. Στην αρχή της τρίτης και τελευταίας πράξης τους συναντάμε να συνεδριάζουν κρυφά, ώστε να βρουνε τον τρόπο να αντιδράσουνε. Έτσι αλληλουποβάλλονται στις ανάλογες διαδικασίες που τους ωθούνε στη δική τους υπέρβαση. Ο στόχος είναι: "πως θα δώσετε πίσω τη χαμένη τιμή της πατρίδας σας; της πατρίδας σας, που χάθηκε. Και ποιός από σας θε να τη δώσει, αφού ανάμεσά μας δεν υπάρχει ούτε ένας που τούτος ο βάρβαρος να μην έχει ατιμάσει. Απαντείστε μου: υπάρχει κανένας ανάμεσά σας που είτε η ζωή του είτε η τιμή του να μην έπαθε από τούτον τον εγκληματία; Γιατί κλαίγεστε και παραπονιέστε ο ένας στον άλλο, αφού πια τάχετε όλα χάσει τι άλλο περιμένετε; Τι δυστυχία είν' ετούτη; -Τι ζητάς απ' το λαό, τι θες να κάνεις; -Να πεθάνουμε ή να σκοτώσουμε τους τυράννους γιατί είμαστε πολλοί και είναι λίγοι. -Να σηκώσουμε όπλα ενάντια στον Κύριό μας; -Μετά το θεό, δεν έχουμε άλλον Κύριο από το βασιλιά κι όχι άνδρες βάρβαρους κι απάνθρωπους σαν εκείνον".

Την κατάσταση αυτήν επιτείνει ο ερχομός της ταλαιπωρημένης από τη φυλάκιση που ο διοικητής της επέβαλε, Λαουρένθια: "άντρες είστε εσείς; Πατεράδες και θεοί;... Πρόβατα είστε, καλὰ το λέει τ' όνομα του χωριού: Φουεντεοβεχούνα. Προβατοπηγή δηλαδή!... Σεις γεννηθήκατε λαγοί δειλοί- βάρβαροι κι όχι γενναίοι Ισπανοί". Μετά τα λόγια της αυτά, η πλάστιγγα εμφανώς γέρνει υπέρ της ενεργοποίησης των πολιτών: "ο λαός μονάχα να ενωθεί σε μίαν επιθυμία γιατί όλοι τους συμφωνούνε οι τύραννοι να πεθάνουν... Ζήτω οι βασιλιάδες μας!... θάνατος στους προδότες και στους τύραννους!". Και ενεργοποιούνται όλοι οι χωριάτες για τον φόνο του διοικητή: "δεν βλέπεις τάχα πως όλοι τρέχουνε τον Φερνάν Γκομέθ να σκοτώσουν; Γέροι, νέοι και παιδιά, όλοι τους βιαστικά πως τρέχουν για τούτον τον σκοπό;... Όλες μαζί στο σπίτι του να πάμε εκδίκηση να πάρουμε, και στο πέρασμά μας θε να τρομάξει η οικουμένη όλη. Γιακίνθα, συ που πιότερο απ' όλες μας υπόφερες, θάσαι δεκανέας σ' ετούτο τον στρατό από γυναίκες".

Στο μεταξύ, σκηνή τέταρτη, ο Φερνάν βασανίζει τον φροντόζο και ετοιμάζεται να τον κρεμάσει. Την ώρα ακριβώς αυτή, οι πολίτες φτάνουν: "σπάζουν τις πόρτες! -Τις πόρτες του σπιτιού μου! Πούναι και το διοικητήριο συνάμα! -Ερχονται! Όλοι μαζί έρχονται!".

Η επανάσταση που ο "αδικημένος λαός, όταν ξεσηκωθεί ποτέ του πίσω δε γυρνάει αν δεν πάρει πρώτα εκδίκηση αν δε χύσει το αίμα που ζητάει", έχει αρχίσει. Δεν είναι μόνο τα λόγια των επαναστατών: "ζήτω ο Φερδινάνδος και η Ισαβέλλα. θάνατος στους προδότες!" που το μαρτυρούνε, είναι και η αντίδραση του τυράννου: "σε τούτη δω την πόρτα, σα νάταν οχυρό με τ' άρματά μας τη μανία τους θα σταματήσουμε". Άλλωστε, μόλις εμφανιστούνε οι επαναστάτες, σκηνή έκτη, ο διάλογος γίνεται τόσο αποκαλυπτικός, ώστε κάθε υπόθεση για μη συνειδητή συμμετοχή τους στην επανάσταση ή για παραγνώριση των αιτίων της, μένει αστήρικτη: "ζήτω η Φουεντεοβεχούνα! θάνατος στους τυράννους! -λαέ, περίμενε! -Οι αδικημένοι, δεν περιμένουν ποτέ! -Πέστε μου τα παράπονά σας, και της ιησούσνης μου το λόγο σας δίνω ότι θα επανορθώσω τα σφάλματά αυτά. -Ζήτω ο βασιλιάς ο Φερδινάνδος! θάνατος στους κακούς τους χριστιανούς! θάνατος στους προδότες! -δεν θέλετε να μ' ακούσετε; Εγώ σας μιλώ, ο Κύριός σας. -Κύριοί μας, είναι μονάχα οι καθολικοί βασιλιάδες!".

Βέβαια, τη φονική διαδικασία δεν την παρακολουθούμε· η πράξη τελείται, όπως

και στο Κλασικό θέατρο της Αθήνας, στα παρασκηνία. Μαθαίνουμε πάντως τις φρικτές λεπτομέρειες, μαζί με τον Φερδινάνδο, όπως τις μεταφέρει ο τραυματισμένος υπηρέτης του διοικητή: "από τη Φουεντεοβεχούνα έρχομαι, όπου οι κάτοικοί της τον κύρη τους, άσπλαχνα τον θανατώσανε! Και τώρα ο Φερνάν Γκομέθ νεκρός κείτεται, σκοτωμένος απ' τους ανάξιους υπηκόους του... Όχι μονάχα δεν τον άκουσαν, αλλά μ' ακράτητη μανία τρύπησαν το στήθος που τον σταυρό φορούσε, με χιλίες φοβερές, με την αλήθεια, πηγάς! Κι απ' τα ψηλά τα παραθύρια κάτω, στη γη τον πέταξαν και οι γυναίκες, τον ξαναπήραν με τα κοντάρια τους και τα σπαθιά τους. Τελικά, μεταφέρανε το κορμί του σε κάποιο γειτονικό σπίτι και μάλλον ποιός θα του ξεριζώσει γρηγορώτερα τις τρίχες απ' το κεφάλι και τα γένια. Κι η μανία τους ολόένα μεγάλωνε, ώσπου του κόψανε και τα δύο τ' αυτιά. Με τα κοντάρια τους τους θυρεούς του ξήλωσαν, ζητώντας τους δικούς σας τους βασιλικούς να κρεμάσουν, γιατί αυτοί βαθιά τους έχουνε πηλώσει. Το σπίτι του, σε νάταν σπίτι εχθρικό λεηλατήσανε και τρελοί από χαρά τα υπάρχοντά του μεταξύ τους μοιραστήκανε". Φαίνεται ότι μία επαναστατική πράξη, όποτε και όπου να συμβεί, καθώς αποδεσμεύει τις απωθημένες και διογκωμένες δυνάμεις εκδίκησης, επιφέρει όμοια, πάντοτε και παντού, αποτελέσματα. Ο βασιλιάς, τρομαγμένος από την αταξία που παρουσιάστηκε ξαφνικά, και μάλιστα λίγο μετά την επικράτησή του ενάντια στον Αλόνσο της Πορτογαλίας, αποφασίζει να διερευνηθεί την αλήθεια των γεγονότων και να αποκαταστήσει την ευνομία: "να πάει γρήγορα ένας δικαστής την ιστορία τούτη να επαληθεύσει και τους ενόχους να τιμωρήσει με τρόπο παραδειγματικό". Αυτό, άλλωστε, σημασιοδοτεί και τη νομιμότητά του: δεν βιάζεται να αυθαιρετήσει, δεν ακολουθεί την εύκολη λύση να επιβάλλει την ηγεμονική-ταξική του θέληση και να διασφαλίσει τα συμφέροντα της χώρας, όποια αυτός, βασιζόμενος στις πληροφορίες του υπηρέτη θεωρεί για συμφέροντα. Θέλει να εξακριβώσει την αλήθεια. Σε αντίθεση με ό,τι ο διοικητής μας είχε συνηθίσει ως τώρα, ενδιαφέρεται να αποδώσει δίκαιο. Αυτή η αίσθηση του δικαίου και της ευνομίας, δεν μπορεί παρά να υπερβαίνει τα ταξικά όρια και να αναφέρεται στον λαό όλο, στο ισπανικό δηλαδή έθνος.

Αυτήν ακριβώς τη νέα αίσθηση -γέννημα των Νέων χρόνων, αντίθετη από τη μεσαιωνική υποταγή στην αυθαιρεσία του άρχοντα- δοξάζει ο λαός της Fuenteovejuna στην ένατη σκηνή του δράματος: "ζήτω οι βασιλιάδες οι Χριστιανικοί και ας πεθάνουν οι τυραννικοί". Ο λαός αυτός δεν επαναστάτησε ενάντια στη βασιλική εξουσία, αλλά ενάντια στην τυραννία των προαναγεννησιακών, επομένως μεσαιωνικών και, έτσι, προηγούμενων της Εθνικής συνείδησης, τυράννων. Με αυτήν τη λογική, ο λαός αποφασίζει πως η επανάστασή του κατά του διοικητή αποτελεί πράξη που αφορά όλους μαζί, μια και εφορεύεται από την Κοινή συνείδηση για τίμια και αξιοπρεπή ζωή, άξια της Παράδοσης και των (σύμφωνων με αυτή) Σύγχρονων αξιών, σχετικά με την εθνική ταυτότητα, τα ιδανικά και τη Συνείδηση, τέλος, των Ισπανών.

Αντίθεση σε όσα είπαμε ως τώρα παρουσιάζουν οι αντιδράσεις του αρχηγού, σκηνή ενδέκατη. Θυμωμένος τόσο, όσο ο βασιλιάς δεν υπήρξε, τρομάζει τον αγγελιοφόρο του φονικού με την απειλή να τον σκοτώσει: "Θε να σε θανατώσω για το φοβερό νέο που μου έφερες!". Είναι και αυτός, όμοια με τον δάσκαλό του, τον νεκρό διοικητή, υπόλοιπο της μεσαιωνικής σκέψης. Μόνο που αυτός είναι νέος στην ηλικία και αναγκάζεται να συμβιβαστεί: "και πως πήγανε στο βασιλιά να υποταχθούν αφού στη διοίκηση ανήκουν; -Μόνο μ' εκείνον μπορείτε αυτά να συζητήσετε. -Με δίκη μοναχά. Γιατί πάτε άφησε απ' τα χέρια του να φύγει κάτι πούχει πάρει; Είναι άρχοντες, βασιλιάδες είτε το θέλω είτε όχι, έτσι είναι. Αν στο βασιλιά υποταχτήκανε θα πνίξω την οργή μου. Η καλύτερη λύση είναι να δω τη μεγαλειότητά του. Σοβαρό ήταν το σφάλμα μου κι η νιότη μου, η μόνη δικαιολογία. Ντρέπομαι να πάω αλλά το απαιτεί η τιμή μου. Κι αν τώρα πια κάτι έχει σημασία, είναι να μην αμελήσω την τιμή μου να προστατέψω".

Αφού παρεμβάλλονται δύο σκηνές -δωδέκατη και δέκατη τρίτη- όπου ο δικαστής στέκεται αδύνατο να βρει ένοχο για τον φόνο άλλον έξω από τη "Fuenteovejuna",



ο αρχηγός παρουσιάζεται μπροστά στον βασιλιά και ταπεινά ζητάει συγγνώμη: "γελάστηκα, τ' ομολογώ κακές ακολούθησα συμβουλές αντίθετες με τη δική σας επιθυμία. Η συμβουλή του Φερνάντο και το δικό μου το συμφέρον να γελαστώ, στάθηκαν αιτία. Φέρθηκα άδικα, γι' αυτό κι εγώ, ταπεινά τη συγγνώμη σας, ζητώ. Κι αν αξίζω τη συγγνώμη σας και μου τη δώσετε, από σήμερα στην υπηρεσία σας θα μείνω. Και στη Γρανάδα όπου ηγαίνετε μαζί σας θάρθω, του σπασιού μου την αξία να σας δείξω". Ο βασιλιάς τον συγχωρεί: "σήκω από κάτω αρχηγέ. Όποτε κι αν θελήσεις νάρθεις καλοδεχούμενος θε νάσαι". Έτσι πραγματοποιείται η συμφιλίωση ανάμεσα στη βασιλική εξουσία και τη δύναμη των όπλων που οι ευγενείς ορίζουν: "των δυστυχισμένων είστε η παρηγοριά, -δεν είσαι μόνο στα έργα γενναίος κι άξιος αλλά και στα λόγια δυνατός". Πια, ο Πολιτικός λόγος, η σκοπιμότητα, το κοινό συμφέρον όπως αυτό εκφράζεται από την ανάγκη για ειρηνική-εθνική ταυτότητα, επικρατεί. Καθένας δέχεται πια τον άλλον όχι ως αντίπαλο, αλλά ως σύμμαχο. Για το καλό της Ισπανίας πασχίζουν όλοι, και είναι απαραίτητοι και ικανοί. Όσοι επιβίωσαν από την πολιτική ταραχή της μετάβασης στους νέους εθνικούς κώδικες συμπεριφοράς, οι νικητές ή οι "μετανιωμένοι" ηττημένοι, θα συνεργαστούν στο μέλλον για το όφελος της χώρας. Το παρελθόν της δίχασης και του εμφυλίου πολέμου, ιδέες όλες που παραπέμπουν στοσαιζπηρικό δράμα που αναλύσαμε προηγούμενα, ο απόηχος της μεσαιωνικής αταξίας, χάθηκαν μαζί με τον αμετανόητο τύραννο, τον διοικητή Φερνάν Γκομέθ ντε Γκόνθμαν.

Αυτός ο ίδιος πολιτικός λόγος θα υπερισχύσει, για να αθωώσει τους "επαναστάτες" (σκηνή δέκατη έκτη). Ο βασιλιάς, ξέροντας πως: "ούτε τα βασανιστήρια όμως, ούτε κι οι φοβέρες έφεραν αποτέλεσμα κανένα! (Και) είναι τόσο δύσκολο να βρεις ποιά η αλήθεια είναι που θα χρειαστεί ή να τους συγχωρήσετε ή όλους μαζί να τους σκοτώσετε". Ακούγοντας πως: "η τυραννία, η φοβερή σκληρότητα του νεκρού πια διοικητή, που χίλιες προσβολές μας έκανε ήταν η αιτία τούτης της καταστροφής". Καταλαβαίνοντας πως: "υπήκουσέ σου, θέλουμε νάμαστε! Ελπίζουμε στη μεγαλοψυχία σου κι ακόμη πως η αθωότητά μας θα χρησιμεύσει για εγγύηση". Αποφασίζει ο βασιλιάς: "μια και δεν αποδείχτηκε γραπτός όσο μεγάλο κι αν είναι το αδίκημα είμαι υποχρεωμένος συγχώρηση να δώσω. Η πόλη στο βασίλειό μου θ' ανήκει μια κι οι κάτοικοι, υπακοή και πίστη σε μένα δείξαν, περιμένοντας να βρεθεί κάποιος άλλος διοικητής". Τουλάχιστον, ο Φερδινάνδος παρουσιάζεται από τον ποιητή έξυπνος αρκετά, ώστε να πολιτευτεί και υπέρ της εθνικής επανασύνδεσης, και σύμφωνα με τη λαϊκή θέληση, τη Συνείδηση δηλαδή που η Ισπανία έφερε κατά τους Νέους χρόνους. Κι αν υπερβαίνει με τον τρόπο αυτό τον τύπο που απαιτεί τη σκληρή τιμωρία των επαναστατών, δεν είναι υβριστής, γιατί είναι νόμιμος και σύμφωνος με τον νόμο· όχι όποιον προϋπήρχε ως μεσαιωνικό κατάλοιπο, αλλά αυτόν που τώρα, μπροστά μας γίνεται, και ο οποίος θέλει πάνω απ' όλα να εξυπηρετήσει τα συμφέροντα του έθνους, την Εθνική συνείδηση της αναγεννώμενης Ισπανίας.

## ΣΤ. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Έχει γίνει ήδη φανερό, πιστεύω, πως τα στοιχεία που έως τώρα παραθέσαμε σχετικά με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της Ισπανίας του 17ου αι. αφορούν στο μέγιστο μέρος τους, αν όχι αποκλειστικά, τις τρεις ανώτερες τάξεις, οι οποίες ασκούσαν εξουσία ή και αντιπάλευαν μεταξύ τους για την υπεροχή στην κατεξουσίαση του Ισπανικού λαού. Πρόκειται για την τάξη των ευγενών-αξιωματούχων που πλαϊσιώνουν τον θρόνο και συντονίζονται με την πολιτική που ο βασιλιάς επιδιώκει να εφαρμόσει, για την τάξη των ηγετών της Εκκλησίας που συμμαχούν με τον βασιλιά, αλλά και συμβάλλουν στον σχεδιασμό της πολιτικής του και, τέλος, για την αντίπαλη τάξη των ευγενών, αυτών που αντιτίθενται στις επιλογές των συνασπισμένων αντιπάλων τους, του βασιλιά και της Εκκλησίας δηλαδή, και ενδιαφέρονται να καθιερώσουν



ή να διατηρήσουν αυτήν την τάξη πραγμάτων και αυτήν την πολιτική κατάσταση, που ικανοποιεί τα δικά τους (ταξικά) συμφέροντα.

Φυσικό φαίνεται, κάθε μία από τις αντίπαλες αυτές παρατάξεις, όπως αντιμετώπιζε την πραγματικότητα κάτω από την οπτική των δικών της προσδοκιών ή και της ιδεολογίας της, να επηρέαζε το σώμα των πολιτών της Ισπανίας έτσι, ώστε να το ελέγχει, είτε για να το κατευθύνει με άμεσο τρόπο να συντονίζεται στη συγκεκριμένη πολιτική που αυτή προτιμά, είτε για να το χρησιμοποιεί έμμεσα, ως σύμμαχο, για να αποδυναμώσει τους ανταγωνιστές της. Όμως, με τη λογική αυτή, μια και κάθε μία από τις εξουσιαστικές αυτές προσπάθειες δεν είχε επικρατήσει, και αφού η κάθε ομάδα εξέφραζε κάποια κοινωνική-πολιτική θέση την οποία προσπαθούσε να περάσει στον λαό της χώρας, η Συνείδηση του μέσου πολίτη της Ισπανίας, η Συλλογική του λαού συνείδηση, θα εμφανιζότανε διχασμένη ανάμεσα στις δύο διαφορετικές, και μάλλον αντιτιθέμενες, όψεις.

Μιλώντας για την ανάλογη Χρονική-ιστορική και κοινωνική σύνθεση τηςσαιζπηρικής Αγγλίας θεωρήσαμε πως το μέγιστο πρόβλημα οριζόταν από τη διάσταση των δύο "σωμάτων" της κοινωνίας (mass body, blood body), τα οποία στις σύγχρονες της Αναγέννησης συνθήκες έπρεπε να συνενωθούν ώστε να αποτελέσουν το όλον του αγγλικού έθνους. Με αντίστοιχο τρόπο, τα σώματα της ισπανικής κοινωνίας του 17ου αιώνα ήτανε αναγκαίο να βρουν την κοινή τους (άρχουσα) ιδεολογία, τη σύμπτωση και τη Συνείδησή τους. Μόνο που εδώ, στο ισπανικό χρονοχρονικό σημείο, τα σώματα αυτά δεν ήτανε δύο· ήτανε τέσσερα -ή έστω τρία- και καθένα από αυτά υπερασπιζότανε και επιζητούσε την επικράτηση μίας άλλης Κοινωνικής συνείδησης.

Σίγουρα, η προέλευση της όποιας τάσης εμφανίστηκε στην αντιπαλότητα αυτή, χάνεται στα προγενέστερα Μεσαιωνικά χρόνια. Τόσο η βασιλική αυταρχικότητα, η σύμφωνη με τον εκκλησιαστικό συντηρητισμό, όσο και οι φιλοδοξίες των ευγενών να κυριαρχήσουν στην Ισπανία βασισμένοι σε πρότυπα άλλων (ξεπερασμένων) χρόνων, έρχονταν σε αντίθεση με τις σύγχρονες ευρωπαϊκές εξελίξεις. Από την πλευρά τους και οι πολίτες, σαστισμένοι και αβοήθητοι, παραδομένοι στην Προ-αναγεννησιακή συνείδησή τους, υποταγμένοι στους αυστηρούς κώδικες της κοινωνικής συμπεριφοράς, την "τιμή", τη θεϊκή πίστη και την πολιτική υποταγή, παλινωδούσαν ανάμεσα σε μία οπισθοδρομική, όμως υπαρκτή-αξεπέραστη συνθήκη και σε μία ανάγκη εκσυγχρονισμού (ασύνειδη)· πάντως κυρίαρχη. Η συνένωση των πολλαπλών αυτών κοινωνικών σωμάτων της Ισπανίας, γέννημα κατ' εξοχή της Αναγεννησιακής σύμπτωσης, απέτέλεσε τη δεσπόζουσα και για τη χώρα αυτή αναγκαιότητα της εποχής.

Οι τάξεις των ισχυρών, μέσα από τη σύγκρουσή τους, αυτήν τη συνένωση επέδωκαν να πετύχουν. Κάθε μία όμως αποζητούσε τη δική της επικράτηση, σε βάρος των άλλων. Ήθελε δηλαδή να μοιράσει τους κοινωνικούς ρόλους με τέτοιο τρόπο, που τελικά αυτή η τάξη να άρχει, να εξουσιάζει τις υπόλοιπες. Και όπως οι ακολουθούμενες διαδικασίες στηρίζονταν στα γνωστά, και ισχύοντα ακόμα, μεσαιωνικά πρότυπα, ο ανταγωνισμός των τάξεων (σωμάτων) αυτών περιοριζόταν ανάμεσα στον βασιλιά και στους ευγενείς -εγκόσμιας ή εκκλησιαστικής προέλευσης. Έτσι όμως, ο λαός παγιδευμένος ανάμεσα στη σύγκρουση των ηγετών του, τους οποίους είχε μάθει να υπακούει και να σέβεται, χωρίς ουσιαστική συμμετοχή στα κοινά, παρέμενε αδιάφορος, αποξενωμένος από τις σύγχρονες πολιτικές δραστηριότητες, δέσμιος της δικής του Προ-αναγεννησιακής συνείδησης, όπως του την καλλιεργούσαν πάντοτε οι (πάντοτε) μεταξύ τους αντίπαλοι εξουσιαστές του. Με άλλα λόγια, η Εθνική συνείδηση των ισπανικών πολιτών, στοιχείο απαραίτητο για την υπέρβαση του Μεσαιωνικού κρατικού κατακερματισμού, έμενε ανενεργή και αδύναμη.

Αυτό, νομίζω, υπήρξε το ιδιαίζον πρόβλημα της Ισπανίας. Και όταν λέμε πως αυτή αρνήθηκε την Αναγέννηση, αυτό ακριβώς εννοούμε: καθυστέρησε να επαναπροσδιορίσει την Εθνική της συνείδηση ανάλογα με τις επιταγές των καιρών. Παρέμεινε για ένα διάστημα αναποφάσιστη, αβέβαιη να επιλέξει έναν τρόπο συμπεριφοράς κοινωνικής και πολιτικής, την οποία τα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κράτη είχαν αποσαφηνίσει, και

έτσι φανερώθηκε να υπερασπίζεται τις προγενέστερες μεσαιωνικές αρχές. Πάντως, όπως και να συνέβη, σημειώθηκε μία ανορθοδοξία προς τις πραγματικές εξελίξεις τέτοια, η οποία από μόνη της δεν άντεχε να διαιωνιστεί. Οι δυνητικές λύσεις ήταν δύο: ή η αφάνιση της Ισπανίας, υπό την πίεση των ευρωπαϊών ανταγωνιστών της, ή ο εκουγχρονισμός της. Δεν γνωρίζουμε πόσοι από τους πολίτες της, επωνύμους και μη, το είχαν κατανοήσει αυτό. Εκείνο που φαίνεται βέβαιο είναι πως ο ποιητής *Lope Felix de Vega Carpio* όχι μονάχα το ασπαζότανε, αλλά και πάσχισε, τουλάχιστον μέσα από το κρινόμενο δράμα του, να το επιμυστήσει στους συμπολίτες του.

Ο μέγιστος δραματογράφος της Ισπανίας, όπως ήδη περιγράψαμε, με τις πράξεις, το Έργο και τις σκέψεις του, πολιτεύτηκε έτσι που να μας είναι δύσκολο να τον κατατάξουμε σε μία από τις κοινωνικές τάξεις που αναγνωρίσαμε. Οι κώδικες της συμπεριφοράς του φέρουν διάφορα και διαφορετικά στοιχεία, συχνά αντικρουόμενα, τα οποία τον καθιερώνουν ως μία υπερταξική προσωπικότητα ή τον αποκαλύπτουν ως ένα άτομο που διήλθε όλες τις τάξεις, ώστε να προικίσει το πνεύμα του και να ασκηθεί, για να αποκρυσταλλώσει έτσι την (ισχυρή, ατομική) προσωπικότητά του. Υπήρξε κατ' επανάληψη θρησκόληπτος ή ασεβής, συντηρητικός ή επαναστάτης, μεσαιωνικός ή αναγεννησιακός άνδρας. Έχοντας σπουδάσει στο πανεπιστήμιο του *Alcala* έλαβε μίαν "μεσαιωνική μόρφωση και σκέψη",<sup>1</sup> σύμφωνα επομένως με την Κρατούσα συνείδηση της κοινωνίας του. Αργότερα, αν και εξορίζεται για οκτώ χρόνια, τον συναντάμε να υπηρετεί σαν πιστός στρατιώτης το όραμα της "ανίκητης" Αρμάδας. Και μετά τη συντριβή της τον παρακολουθούμε να υπηρετεί έναν ευγενή, τον Δούκα *Alba*, και να συχνάζει στο περίφημο πνευματικό-πανεπιστημιακό κέντρο της *Salamanca*. Τέλος, όταν επιστρέφει στη Μαδρίτη, "ως διακεκριμένος ποιητής εργάζεται στις υπηρεσίες του *Don Pedro Fernandez de Castro* και ο κόσμος του είναι η αυτοκρατορική αυλή".<sup>2</sup>

## **Z. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ "FUENTEOVEJUNE"**

Όπως πολλές φορές έως τώρα υποστηρίξαμε, τόσο το δραματικό έργο όσο και το Κοινό της παράστασής του εξαρτιόνταν από τη χωροχρονική διάσταση, τελικά από την Κρατούσα συνείδηση, είτε με την έννοια της εκδηλωμένης κατάστασης ή με αυτήν της προσδοκούμενης μεταβολής που αναφέρεται στη σχεδιασμένη πολιτική και την κοινωνική επιδίωξη, το προτεινόμενο, τελικά, μέσα από διάφορες άλλες προτάσεις, πρότυπο κοινωνικής συμπεριφοράς, αυτό που αναλογεί στη χωροχρονική σύνθεση, πάνω ή υπό την οποία ενεργεί η οργανωμένη-οργανούμενη κοινότητα.

Μελετώντας τη "*Fuenteovejune*" ο *B. Πούχγερ* καταλήγει στην άποψη: "η στάση του *Λόπε* ήταν η στάση ενός φανατικού πατριώτη και πιστού καθολικού... Όσο γνωρίζουμε από τη βιογραφία του *Λόπε*, μπορούμε να πούμε πως δεν είχε ποτέ άμεση επαφή με τα κατώτερα στρώματα του αγροτικού πληθυσμού... Όσο και αν η συμπάθειά μας σήμερα βρίσκεται στο πλευρό των αγροτών, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως στην περίπτωση της συγκεκριμένης σύγκρουσης, στο βίαιό των γυναικών τους και την ατίμωση των θυγατέρων τους, έχουν, σύμφωνα με τον κώδικα τιμής, άδικο. Αλλά για να τους κάνει ικανούς φορείς της σύγκρουσης, ο *Λόπε* τους αποδίδει αντιλήψεις περί τιμής που αρμόζουν στην αριστοκρατία και μόνο. Ο *Λόπε* παρουσιάζει αγρότες ως αριστοκράτες, και εδώ έγκειται το βαθιά αντιϊστορικό των έργων του... Αν στη βιογραφία του *Λόπε* δεν βρίσκουμε καμιά ένδειξη για αντιστασιακή συμπεριφορά απέναντι στην πολιτική, αντίθετα μόνο υπερβολικές και κακόγουστες κολακείες των προστατών του, τότε πως μπορούμε να εξηγήσουμε τη συγγραφή ενός έργου για λαϊκή επανάσταση ενάντια στην αριστοκρατία, που καταλήγει σε τυραννοκτονία;... Τα κίνητρα για τη δραματοποίηση του υλικού δεν είναι πολιτικά, αλλά μάλλον το ίδιο το περιστατικό,

(1) *B. Πούχγερ* / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 101.

(2) όπως (1), σελ. 102.

που προσφερόταν για μια δραματουργική επεξεργασία, κέντρισε το ενδιαφέρον του ποιητή. Έτσι, αν παραδεχτούμε έστω, πως η Φουεντεοβεχούνα είναι το πιο επαναστατικό έργο του Λόπε, βγαίνει αβίαστα το συμπέρασμα πως ο Λόπε δεν ήταν ούτε ο μεταρρυθμιστής ούτε ο άνθρωπος που θα αποκατάστανε την τάξη, δεν έδρασε ούτε ως επαναστάτης ούτε ως νεωτεριστής, είτε διαφωτιστικά είτε ανατρεπτικά... Η επανάσταση στη Φουεντεοβεχούνα δεν στρέφεται ενάντια στην τάξη που επικρατεί, στη μεσαιωνική πυραμίδα των κοινωνικών τάξεων, δεν είναι έκφραση μιας μαζικής κοινωνικής κινητοποίησης από τη βάση, αλλά καθοδηγείται απ' έξω, την επιτρέπει ο βασιλιάς και την εκτελούν μερικά και με απροθυμία οι κάτοικοι, γιατί τα συμφέροντά τους δεν τα λαμβάνει διόλου υπόψη κανένας: ήταν λοιπόν μια σκηνοθετημένη, στημένη επανάσταση, ως μέσο διόρθωσης ορισμένων συνδυασμών εξουσίας και παρουσίας ανάμεσα στο βασιλιά και στη φεουδαρχική αριστοκρατία. Ο Λόπε, που κατ' εξαίρεση ακολουθεί σ' αυτή την περίπτωση κατά γράμμα την πηγή του, βρίσκει τα γεγονότα ήδη ιδανικοποιημένα, μεταμορφωμένα σε μια μυθική ατμόσφαιρα, σχεδόν έτοιμα για την απλή δραματοποίησή τους. Ο άθλος του Λόπε είναι, βέβαια, πως τα παρουσιάζει με μορφή δραματικού καλλιτεχνήματος".<sup>1</sup>

Μία επισήμανση σοβαρή, αλλά και οφθαλμοφανής σχετικά με τη "Fuenteovejuna" όπως και ο Β. Πούχνερ την εντοπίζει, είναι η συλλογικότητα με την οποία παρουσιάζεται ο "ηρωικός" χαρακτήρας του δράματος: εννοώ, πως ακριβώς δεν υπάρχει ο ένας Ηρωας, ο Πρωταγωνιστής-εξιδανικευμένος εκφραστής των κεντρικών μηνυμάτων και των ιδιοτήτων που ο ποιητής θέλησε να μεταδώσει στο Κοινό του. Αντίθετα, ολόκληρο το χωριό, οι πολίτες όλοι ενσαρκώνουν την (όποια) ιδεολογία του Λόπε. Το Κοινό της παράστασης καλά καταλαβαίνει ό,τι ο δραματουργός ρητά ή και έμμεσα -σε όλη τη δομή του έργου του δηλώνει: η επανάσταση, ο φόνος, επιτελέστηκε από τη Fuenteovejuna! Νομίζω, αυτή η ένδειξη από μόνη της είναι ικανή να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο λαός, κατά τη θέληση του ποιητή και παρά την ιστορική αλήθεια, παρουσιάζεται συγκροτημένος, να ορίζεται από μίαν Ενιαία συνείδηση. Αδιαφορώντας προς το παρόν για το περιεχόμενο της Συλλογικής αυτής συνείδησης, ας σταθούμε λίγο σε αυτήν καθ' εαυτή την ύπαρξή της. Η εκδήλωση μίας Ιδιαίτερης και Ιδιότυπης συνείδησης Κοινής σε ένα σύνολο ατόμων, έως τώρα έτσι το δεχθήκαμε, οριοθετεί την ταυτότητα των μελών που συνυπάρχουν στον Δεδομένο χωροχρόνο. Δηλαδή, αναφορικά με την Ισπανία των Νέων χρόνων, οριοθετεί την Εθνική συνείδηση των πολιτών του κράτους. Απέναντί της, συχνά σε αντιπαράθεση ή και σύγκρουση με αυτή, στην ανάλογη χρονική στιγμή αλλά σε διαφορετικό Χωριακό (κοινωνικό, πολιτικό, ιστορικό) σημείο, αναπτύσσονταν οι Εθνικές συνειδήσεις των άλλων κρατών της Ευρώπης. Παρατηρήσαμε ήδη πως οι Διαφορετικές αυτές συνειδήσεις ξεπήδησαν από την κοινή, αρχικά μεσαιωνική ρίζα, και πως ξεχώρισαν αργότερα κάτω από τις συνθήκες που επικράτησαν με τη διαίρεση της μίας -καρλομάγνης- αυτοκρατορίας, σε τρία διαφορετικά κράτη. Αυτήν την αυταπόδεικτη πραγματικότητα δεν απαιτείται να την υποστηρίξουμε περισσότερο. Εκείνο στο οποίο θα επιμένουμε είναι η πρόθεση του ποιητή να παρουσιάσει ως δεδομένη την Εθνική συνείδηση της Ισπανίας, γεγονός αναληθές για την εποχή εκείνη. Από μόνη της η σύγκρουση που επικρατούσε στα ανώτερα πολιτειακά όργανα μας πείθει, καθώς κάθε μέρος εξέφραζε τα ομαδικά του συμφέροντα και τα διεκδικούσε σε βάρος των υπολοίπων μερών, πως ακριβώς δεν ήταν δυνατό να προβάλλεται στα Λαϊκά ιδανικά μία Αποκλειστική συνείδηση. Πού επομένως τη συνάντησε ο Λόπε και την περιέγραψε.

Ας προσεγγίσουμε τώρα το περιεχόμενο αυτής της Συνείδησης που ο ποιητής, έστω, εφηύρε. Φέρει, μας βεβαίωσε ο Β. Πούχνερ, στοιχεία της αριστοκρατικής δεοντολογίας. Πράγμα που σημαίνει πως ο Λόπε θεωρούσε τα αριστοκρατικά ιδανικά ικανά για να υπηρετήσουνε μίαν επαναστατική, και μάλιστα έμπρακτη, διαδικασία, και περισσότερο πως στη δική του τη νόηση η αριστοκρατία γινόταν αντιληπτή να φέρει

(1) Β. Πούχνερ / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 97-137.

Ενιαία συνείδηση. Όμως και αυτό ο ίδιος ο Β. Πούχνερ το ονόμασε αντιϊστορικό δημιούργημα, μια και η αριστοκρατική τάξη βρισκόταν στην πραγματικότητα τόσο σε ενδοταξικές αντιθέσεις, όσο και σε διαταξικές συγκρούσεις – με την Εκκλησία και τον βασιλιά, που και αυτοί είχαν τους αριστοκράτες συμμάχους τους, μέρος δηλαδή της αριστοκρατικής (άρα διαιρεμένης) τάξης.

Αν, τώρα, οι συλλογισμοί αυτοί, όπως πιστεύω, είναι ορθοί, έχουμε τη μέγιστη για τη χωροχρονική σύμπτωση επαναστατική πράξη· αυτή δηλαδή που ο Lope με τη "Fuenteovejuna" δίδαξε στο Σύγχρονό του κοινό. Και έχει σημασία να τονίσουμε για μία ακόμα φορά, στο σημείο αυτό της μελέτης μας, πως η προσπάθειά μας επικεντρώνεται στο να αναλύσουμε τα δραματουργικά έργα όχι με βάση την αίσθηση του δικού μας χωροχρονικού στίγματος, αλλά σύμφωνα με τα σημασιόμενα τα οποία αυτά τότε και εκεί (θα) σημασιοδοτούσαν. Με τη λογική και την ετυμολογία αυτή θεωρούμε τη "Fuenteovejuna" ως κείμενο επαναστατικό, μόνο και μόνο γιατί ο ποιητής, έκων ή άκων, διεκήρυξε με την παράστασή του προς το Ισπανικό κοινό πως η μόνη οδός η οποία επιτρέπει τη διατήρηση της Ισπανικής αρχής είναι η προσαρμογή της πολιτικής και της κοινωνιολογικής σκέψης, ηγετών και πολιτών της χώρας στα σύγχρονα εθνικά πρότυπα, αυτά που ήδη είχαν ανατείλλει και κατεύθυναν την Ευρώπη των Νέων χρόνων. Το ότι αυτή η σύγχρονη μορφή της Συλλογικής συνείδησης, που το δράμα υπερασπίζεται, στην πραγματικότητα υπέτασσε τη χώρα στη βασιλική αυθεντία, ήτανε, νομίζω, κάτι που θα έπρεπε να απασχολήσει τους επιστήμονες μάλλον, παρά τον καλλιτέχνη. Ο Lope, διαβάζοντας την ιστορική κατάσταση και την αναγκαιότητα των χωροχρονικών συντεταγμένων της Ισπανίας του 17ου αιώνα, θέλησε να δουλέψει προς την κατεύθυνση της αναμόρφωσης της Συλλογικής συνείδησης των συμπολιτών του και θέσει την τέχνη του στην υπηρεσία αυτού του στόχου.

Και ταυτίστηκε με την αντίληψη αυτή, είτε γιατί τη θεωρούσε ως τη μόνη έντιμη πρόταση, είτε γιατί επιτρεπότανε ή και επιβαλλότανε στη θεατρική τέχνη να λειτουργεί μόνο εφόσον ασπαζότανε αυτήν την πρόταση. Για τον λόγο αυτό ονομάσαμε προηγούμενα "έκων ή άκων" την προσφορά του ποιητή ως επαναστατική. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για το αντίστοιχο αυτού που ήδη διαγνώσαμε στη Σαϊξπηρική τέχνη που ενήργησε υπέρ της ελισαβετιανής εθνικής-πολιτικής γραμμής. Ο ποιητής, όπου και όποτε, δεν αποφασίζει. Ελέγχεται και στρατεύεται (έμμεσα ή άμεσα) να υπερασπιστεί τις αποφάσεις που οι ηγέτες της κοινωνίας επιδοκιμάζουν. Η ίδια η τέχνη του, το μοναδικό εργαλείο που διαθέτει, καθίσταται ικανή να εκφραστεί μόνο στο μέτρο που οι ισχυροί του κοινωνικού-πολιτικού στίβου της το επιτρέπουν. Και φυσικά, αυτοί υπολογίζουνε τη θεατρική τέχνη ως ένα από τα δικά τους εργαλεία, με τα οποία θα επιβάλλουν τις απόψεις τους στο Κοινό-πολίτες. Ειδικά για τον Lope και τη "Fuenteovejuna", η μετέπειτα ιστορική εξέλιξη, δηλαδή η αφύπνιση της Εθνικής συνείδησης των Ισπανών υπό τη βασιλική και την εκκλησιαστική αρχηγία, μας πείθει πως αυτός και η τέχνη του εύστοχα πολιτικά και άξια καλλιτεχνικά υπηρέτησαν την επαναστατική για τον χωροχρόνο μεταβολή. Μόνο με τη λογική αυτή μπορούμε να αξιολογήσουμε τη σύμπτωση που η πρόταση του δραματουργικού έργου πέτυχε με την επερχόμενη μορφή της γενόμενης συνεχώς Συλλογικής συνείδησης, και έτσι, κατά συνέπεια, υποθέτουμε ότι αυτή η ποιητική πρόταση υπερίσχυσε από τις άλλες –παράλληλες και αντίπαλες– που ασκήθηκαν στο ίδιο χωροχρονικό σημείο και με ένα ανάλογο αντικείμενο, δηλαδή, με στόχο τη διαμόρφωση μιας (άλλης) Συλλογικής συνείδησης.

Τελικά, αυτό ακριβώς δεν οδηγεί στην αποδοχή του δραματικού προϊόντος από το Κοινό και στην παραπέρα διάσωση του στον Χρόνο; Αυτό δεν είναι που καθιερώνει την αξία του ποιητή; Αυτό, όμοια, δεν τονίζει και δεν θέτει ως ουσιαστική την κοινωνική λειτουργία της Τέχνης, και μάλιστα σε χωροχρονικές διαστάσεις που της επιτρέπουν ή της επιβάλλουν να απευθύνεται στο κοινωνικό σύνολο, αφού η διαμορφούμενη Συλλογική συνείδηση αφορά το όλον κοινωνικό σώμα, με τη μορφή του Έθνους ή της "Πόλεως", και όχι τη διάσπασή της, τις Ατομικές-Ομαδικές συνειδήσεις;

## Η. ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Ο *Lope*, ήδη από την εποχή του απέλαβε τη φήμη, και μάλιστα αυτήν του την απέδωσε ο *Cervantes*, του "τέρατος της φύσεως... Αφού παρήγαγε χίλια θεατρικά έργα, κατέστη το είδωλον της Μαδρίτης. Ευγενείς και κοινοί άνθρωποι τον περιέβαλον με θαυμασμόν· ο πάπας του απέστειλε τον Σταυρόν της Μάλτας και του απένευμε τον τίτλον του διδάκτορος της Θεολογίας. Όταν εφεφάνιζετο εις τους δρόμους τα πλήθη τον περιεκύκλωνον με αγάπην· γυναίκες και παιδιά ησπάζοντο τας χείρας του και εζήτηουν την ευλογίαν του. Το όνομά του εδιδετο εις οιονδήποτε αντικείμενον που ήτο υπέρτατον εις το είδος του... Εις κριτικός ο οποίος ετόλμησε να κατακρίνει το έργον του, έζη με καθημερινόν φόβον να φονευθή από τους πιστούς του ποιητού".<sup>1</sup>

Ακόμα, "η αναφορά σε όλες τις επιδράσεις και τις πολύμορφες επιπτώσεις που είχε το έργο του Λόπε στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, δεν μπορεί να γίνει στα πλαίσια του μελετήματος αυτού", σημειώνει ο Β. Πούχγερ, στου οποίου το πόνημα: "*Ο χρυσός αιώνας και η πολιτική: η τυραννοκτονία στο έργο Fuente Ovejuna του Lope De Vega*" συχνά αναφερθήκαμε. Και συνεχίζει: "έτσι πρέπει να περιοριστώ σε μια επιλογή στοιχείων... Στη Γαλλία υπήρχε στο διάστημα 1640-1655 κάτι σαν ισπανική μόδα, κυρίως στη λογοτεχνία. Ο Λόπε επηρεάζει άμεσα τον *Alexandre Hardy*, τον *Jean Rotrou*, τον *Pierre Corneille*, το *Μολιέρο*, αλλά προπάντων τον *Paul Scarron*. Στην Αγγλία εμπνέονται κυρίως οι δραματικοί της *Restautation-Period*, και πιο συγκεκριμένα ο *James Shirley*, αλλά και οι *Fletcher*, *Heywood*, *Middleton*, *Dekker*, *Mas-singer* και άλλοι επηρεάζονται από το Λόπε. Στο ρεπερτόριο των αγγλικών και ολλανδικών περιπλανώμενων θιάσων στην κεντρική Ευρώπη υλοποιείται άμεσα η επιρροή του Λόπε, αλλά και σε δραματικές συλλογές των θεάτρων αυτών... Μέσω των θιάσων αυτών διαδίδονται τα έργα του Λόπε στις γερμανόφωνες χώρες... Το θέατρο ανακάλυψε το έργο Φουεντεοβεχούνα για το γερμανόφωνο κόσμο μόλις το 1935, με την ευκαιρία του γιορτασμού των 300 χρόνων από το θάνατο του Λόπε. Στο Κρατικό θέατρο του Αμβούργου, στις 26 Οκτωβρίου 1935, δόθηκε το έργο με τον τίτλο *Das brennende Dorf* (το χωριό στις φλόγες)... Η σημασία της παράστασης αυτής είναι ωστόσο μηδαμινή σε σύγκριση με τις σκηνοθεσίες που έγιναν στη Ρωσία. Η σχεδόν αδιάσπαστη συνέχεια των παραστάσεων της Φουεντεοβεχούνα στη Ρωσία καλύπτει το χρονικό διάστημα περίπου ενός αιώνα. Όλες αυτές οι παραστάσεις ανάγονται στην έκδοση μιας μετάφρασης του *Serge A. Juriew* (Πετρούπολη 1876), η οποία έκτοτε αναδημοσιεύεται και δισκευάζεται. Ο *Anibal* λέει τη γνώμη του για το ζήτημα, πως ήταν δυνατό να παίζεται ένα τέτοιο επαναστατικό έργο στην τσαρική Ρωσία: "Είναι μάλλον η καθαρά διατυπωμένη υπακοή του λαού στους μονάρχες, που στρέφεται και ενάντια στην τυραννική αριστοκρατία, που έκανε δυνατό να παιχθεί η Φουεντεοβεχούνα στην τσαρική Ρωσία..., γιατί ο εξαγριωμένος λαός δεν επαναστατεί ενάντια στους μονάρχες του, αλλά στους φεουδάρχες". Αλλά αυτή η υπόθεση δεν επαληθεύτηκε ούτε για την εποχή εκείνη: η παράσταση στο Μικρό θέατρο της Μόσχας μετατράπηκε σε πολιτική διαδήλωση, κυρίως με αφορμή τη συναρπαστική ερμηνεία του ρόλου της *Λαουρένθια* από τη νεαρή ηθοποιό *María Jermolova* (1853-1928), "που ήταν πρωταγωνίστρια του θιάσου για πολλές δεκαετίες, ονομαζόμενη από το *Στανισλάβσκι* ηρωική συμφωνία του ρωσικού θεάτρου... Η παράσταση μετατράπηκε σε πολιτική εκδήλωση και το έργο απαγορεύτηκε". Ηδη από την πρώτη παράσταση το στοιχείο της επανάστασης ανεξαρτητοποιείται από το γενικότερο συσχετισμό του και απολυτοποιείται· οι προκαθορισμένες προσδοκίες του κοινού το χρησιμοποιούν ως αγωγό έκρηξης, για την εκτόνωση των συσσωρευμένων πολιτικών εντάσεων. Το υπόλοιπο του έργου δεν ενδιαφέρει και πολύ. Αυτή η ερμηνευτική τάση υλοποιείται αργότερα κυρίως στις παραστάσεις μετά τη ρωσική επανάσταση".<sup>2</sup>

(1) *W. Durant* / "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού", Ζ., σελ. 343-344.

(2) *Β. Πούχγερ* / "Ευρωπαϊκή θεατρολογία", σελ. 114-119, 134-137.

Προχωρήσαμε λίγο περισσότερο έξω από τα χωροχρονικά όρια της πρώτης παράστασης του δράματος, γιατί πια, πλησιάζοντας στο τέλος της μελέτης μας, θα μας απασχολήσει όχι μονάχα η πρώτη παράσταση των δραμάτων, αλλά η κάθε τους παράσταση, με την ανάλογη πάντως αναφορά στον συγκεκριμένο χωροχρόνο όπου πραγματοποιείται. Μάλιστα, αυτή η διεύρυνση αποκτά ιδιαίτερη σπουδαιότητα όταν υπολογίσουμε τις πολλές προσπάθειες που γίνονται γύρω από την αναβίωση του Κλασικού ελληνικού δράματος, και την παιδευτική λειτουργία που σχεδιάζεται να παρέξει αυτό στο σύγχρονό μας Διεθνές κοινό.

Προς το παρόν, θα πούμε ότι η κάθε εποχή έχει τη δυνατότητα να φωτίζει αυτές τις πλευρές του δραματουργικού έργου, ώστε να μεγεθύνει όποια στοιχεία του πιστεύει για κατάλληλα να στηρίζουν την κοινωνική-πολιτική ή την ιδεολογική και την καλλιτεχνική της ανάγκη, και πάντα σε συμφωνία με το δεδομένο χωροχρονικό επίπεδο στο οποίο αναφέρεται.

Αν ο λαός και οι υπεύθυνοι για την πολιτιστική πολιτική της Ρωσίας των αρχών του αιώνα μας θεώρησαν πως πίσω από τον Λόγο της Fuenteovejuna μία επαναστατική πηγή ανάβλυζε τα μηνύματά της, ικανή να ποτίσει τις σύγχρονες πολιτικές ανάγκες του Ρωσικού κοινού, πολύ περισσότερο, πιστεύω, αυτό συνέβη στην Ισπανία των Νέων χρόνων. Αυτή η επανάσταση, που προηγουμένα αναγνωρίσαμε να διδάσκεται από τον ποιητή στο "Fuenteovejuna", στο πλέον πολιτικό-επαναστατικό του δράμα, είναι ό,τι ενθουσίασε τον ισπανικό λαό, πολίτες-κοινό. Σίγουρα οι προσλαμβάνουσές τους ήτανε διαφορετικές από αυτές των Ρώσων θεατών. Σίγουρα και οι ανάγκες των δύο χωροχρονικών στιγμάτων διαφέρουν διαμετρικά. Όμως, ως βέβαιο φαίνεται πως το ιδανικό της επανάστασης, με όποια ερμηνεία η κάθε εποχή του έδινε προκειμένου να το μεταφέρει στο δικό της χωροχρονικό Είναι, εξυπνέτησε, το επαναστατικό αυτό ιδανικό, και τις δύο (και όχι μονάχα) χώρες.

Οι πολίτες της Ισπανίας του 17ου αιώνα, για να κρατηθούνε στα όρια του κεφαλαίου, στο πρόσωπο και την πολιτεία του ποιητή Lope de Vega αναγνώρισαν το εξαιρετικό πνεύμα που θα τους οδηγούσε, όπως για τον εαυτό του είχε συνειδητά ή από ένστικτο πετύχει, έξω από τα στενά μεσαιωνικά (και αρνητικά για την εποχή) δεδομένα, τα οποία μεν ίσχυαν, δε έτειναν να υπερκεραστούν από τη νέα πολιτική-κοινωνιολογική σκέψη, και από τις σύγχρονες αναγκαιότητες.

Όμοια, το Ισπανικό κοινό των πρώτων παραστάσεων της "Fuenteovejuna" αποδεχότανε τον ποιητή και το δραματικό του έργο, γιατί τους συνειδητοποιούσε, τους δίδασκε γύρω από τις άμεσες προβληματικές της κοινωνίας τους, και τους κατεύθυνε να υπερβούνε -μέσω της δημιουργίας του και της ιδιότυπης σχέσης που ανέπτυσσε μαζί τους- τις συνθήκες και τις φιλοσοφίες (πολιτικές ή άλλες) που τους επανέφεραν στα Μεσαιωνικά χρόνια. Τους τόνιζε αυτές τις δυνατότητες και αυτές τις πνευματικές διεργασίες, που θα τους μετέφεραν στους Νέους χρόνους, στη σύγχρονη δηλαδή εποχή. Τους περιέγραφε με τέτοιο χαρακτήρα την πραγματικότητα και τη δική τους οργανική σύνδεση μαζί της, ώστε να τους ευαισθητοποιήσει, για να αποδεχθούνε τον νέο ιστορικό-πολιτικό-κοινωνικό ρόλο· από χωριάτες άβουλοι και απολιτικοί να μεταβληθούνε (ουσιαστικά και μέσα από συγκεκριμένες διαδικασίες), όσο το επέτρεπε ή και το επέβαλλε ο δεδομένος (από τις συνθήκες) σχεδιασμός, σε ενεργούς φορείς της Εθνικής -άρα και Πολιτικής- συνείδησης.

Στο ανάλογο πεδίο προβληματισμού γύρω από τον σαιξπηρικό "Ριχάρδο Γ'", θεωρήσαμε πως ο Άγγλος ποιητής διόγκωσε τα χαρακτηριστικά του Γλόστερ κρατώντας ρεαλιστικό το περιβάλλον του, και έτσι μας παρουσίασε -στο Κοινό της Αγγλίας, του 1591 ή 1593- ένα τέρας. Παράλληλο αποτέλεσμα πέτυχε, πιστεύω, και ο Ισπανός ποιητής, με άλλη όμως μέθοδο: υποχρεώνοντας το Κοινό του, τους Ισπανούς του 1614, να σοκαριστούνε όχι από την υπερβολική παραμόρφωση-κακότητα του Ηρωα-διοικητή, αλλά από τη λανθασμένη, την ηττοπαθή και ξεπερασμένη δική τους συμπεριφορά. Και ταυτόχρονα τους έδειξε τον τρόπο να υπερβούνε το (έτσι κι αλλιώς) χαμηλό τους πολιτικό-εθνικό επίπεδο. Είναι αυτό ακριβώς, προφανώς, το οποίο διατυπώνει ο

Β. Πούχνερ ως αδικαιολόγητη αντίδραση των χωριατών ενάντια στον συνεπή με τις δικαιοδοσίες του διοικητή. Δεν θέλησε ο Lope, όμοια όπως ο Shakespeare, να αποδώσει Εξπρεσιονιστικά τον χαρακτήρα του Ηρώα και Ρεαλιστικά (σχεδόν ουδέτερα) το φόντο της παρουσίας του. Προτίμησε το άλλο άκρο, ίδια θεμιτό, αποτελεσματικό και καλλιγραφημένο: απέναντι στον Ρεαλιστικό ήρωα αντέταξε τις Εξπρεσιονιστικά τονιασμένες -ως Συναίσθημα, σύγκρουση με την Παράδοση, αλλά και Δράση- τις (επιθυμητές) αντιδράσεις του Κοινού-Ισπανών πολιτών του 17ου αιώνα.

Τελικά, ο ποιητής στην περίπτωση αυτή συνέλαβε τη λανθάνουσα, αλλά και την αναγκαία για τη συνέχιση της ισπανικής ιστορικής πορείας, Εθνική συνείδηση, και τη μετέφερε στο Κοινό του με την απαιτούμενη στρατηγική -γέννημα και αυτή του χωροχρονικού σημείου- ώστε να αφυπνίσει αυτήν τη Συνείδηση σε αυτό το Κοινό, να το προάγει σε φορέα της (συνειδητοποιημένο και ενεργό), να τους μετουσιώσει από μεσαιωνικούς χωριάτες σε πολίτες της Ισπανίας των Νέων χρόνων.

Και ακριβώς επειδή ήτανε επίκαιρος στις θέσεις του ο Lope, δηλαδή συγχρονισμένος με τα συμφέροντα ή τα ενδιαφέροντα του Κοινού του -εδώ απευθύνεται ο όρος λανθάνουσα συνείδηση που χρησιμοποιήσα προηγούμενα- για τον λόγο αυτό και η φήμη που απολάμβανε αυτή η "ασυνείδητα δημιουργική μεγαλοφυΐα του στις μέρες του κιόλας", όπως μας το μεταφέρει ο Β. Πούχνερ, φανερώνεται από μία σύγχρονή του πηγή: "πολλοί ξένοι ήρθαν στη Μαδρίτη... να δουν τον Lope, μόνο για να βεβαιωθούνε πως είναι άνθρωπος".<sup>1</sup>

Αυτή άλλωστε, όπως αναρωτηθήκαμε και πιο πάνω, δεν είναι η μυθοποίηση ενός ποιητή του έθνους, ενός εθνικού δηλαδή -προς δόξα και ένεκα του έθνους- δημιουργού, σύμφωνα με την τρέχουσα ορολογία στις μέρες μας;

---

(1) Β. Πούχνερ / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 102.

## Η ΓΑΛΛΙΚΗ ΕΘΝΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ MOLIÈRE: ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

### A. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Ήταν το 1664, όταν "για τρίτη φορά ζητήθηκε η συμβολή του Μολιέρ στην ψυχαγωγία της Αυλής... Η κυριότερή του προσφορά στις μεγαλόπρεπες τις γιορτές των Βερσαίγ ήταν το έργο που πήρε τον τίτλο Γλέντια στο μαγεμένο νησιού (Plaisirs de l'île enchantée). Αυτή ήταν η πρώτη μορφή που πήρε η τόσο βαθυστόχαστη και τσουχτερή κωμωδία του: ο Ταρτούφος ή ο απατεώνας (Tartuffe ou l'imposteur). Δε μπορούμε βέβαια να πούμε με ακρίβεια τι σχέση είχε κείνο το πράμα με το θεατρικό έργο που έχουμε τώρα στα χέρια μας. Αφού όμως ύστερ' απ' την πρώτη παράσταση δεν ξαναπαίχτηκε ίσαμε το 1667 κι αφού ύστερ' απαγορεύτηκε ίσαμε το 1669, καταλαβαίνουμε πως βασικά είχε το ίδιο περιεχόμενο με το έργο που μας είναι σήμερα γνωστό".<sup>1</sup>

### B. ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Τα γαλλικά θεατρικά πράγματα, την εποχή που ο Jean Baptiste Poquelin, με το όνομα Molière (Μολιέρως), διδάσκει τις κωμωδίες του, είναι διαμετρικά αντίθετα τόσο από τα αγγλικά, όσο και από τα ισπανικά. Εκεί η θεατρική (Αναγεννησιακή ή των Νέων χρόνων) τέχνη εκδηλώθηκε -εκ του μηδενός σχεδόν- και κορυφώθηκε με τα δράματα των δύο μεγάλων εθνικών ποιητών που ήδη αναφερθήκαμε, του Shakespeare και του Lope. Εδώ η προσπάθεια για την καθιέρωση μίας θεατρικής γραφής συνειπύς με την αριστοτέλεια βάση της, αλλά και αντάξιας της πολιτιστικής ανάπτυξης της χώρας, έχει αρχίσει αρκετά χρόνια πριν ο Molière αναδείξει τις κωμωδίες του.

#### B1. ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

"Μέχρι το 1637, το Γαλλικό θέατρο ακολούθησε κατά βάση τον ίδιο δρόμο με το θέατρο άλλων χωρών. Το 1548 πάντως, απαγορεύτηκε στην Αδελφότητα του Πάθους, που διατηρούσε το μονοπώλιο των παραστάσεων στο Παρίσι, να παρουσιάζει στο εζής τα χαμηλού επιπέδου και κοσμικοποιημένα θρησκευτικά έργα που αποτελούσαν το παραδοσιακό της ρεπερτόριο. Αυτό επέτρεψε στο εμπορικό θέατρο να ακολουθήσει για ελεύθερα το δρόμο του. Η εξέλιξη επιβραδύνθηκε εξαιτίας των καταστροφών που προκάλεσαν οι αλληπάλληλοι Εμφύλιοι Πόλεμοι, και ο 16ος αιώνας, ο αιώνας δηλαδή της θεμελίωσης του επαγγελματικού θεάτρου στην Αγγλία και την Ισπανία, παρέμεινε μια περίοδος σύγχυσης και πειραματισμών. Τελικά πάντως, η επίδραση της Αναγέννησης υπερίσχυσε σε σχέση με τις εγχώριες φάρσες και τις Μωρίες (Soties), όπως επίσης και σε σχέση με τις Ιστορίες από τη Βίβλο, και το νέο δράμα θεμελιώθηκε με έργα γραμμένα πάνω σε κλασικό θεματολόγιο από διανοούμενους της νέας κουλτούρας. Αντίθετα από τους αγγλους δραματουργούς, που ανακάτευαν στα έργα τους το σοβαρό με το αστειό και σε ανάλογες πάντα ποσότητες, οι γάλλοι συγγραφείς, ακολουθώντας αυτό που πίστευαν ότι είναι το κλασικό πρότυπο, έκαναν σαφή διάκριση ανάμεσα στο

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου", 2ος, σελ. 357.



κωμικό και το τραγικό. Η στάση αυτή διατηρήθηκε, και ουσιαστικά ενισχύθηκε, και στους μεταγενέστερους δραματογράφους του 17ου αι. Το κλασικό πρότυπο αλλοιώνεται κάπως στα χέρια του Alexandre Hardy (1570-1632), που ήταν και ο πρώτος επαγγελματίας γάλλος θεατρογράφος... Η κωμωδία με την πραγματική έννοια του όρου φαίνεται ότι δεν ήταν δημοφιλής. Οι φάρσες βέβαια ήταν ακόμη πολύ αγαπητές, και οι πιο διάσημοι ηθοποιοί της εποχής ήταν οι φαρσοθεατρίνοι Τουρλουπέν (Turlupin), Γκωτιέ-Γκαργκιγ (Gaultier-Garguille) και Γκρο-Γκυγιώμ (Gros-Guillaume). Πέρα όμως απ' αυτούς, υπήρχε και ένας ικανός αριθμός σοβαρών ηθοποιών που ήταν έτοιμοι να ερμηνεύσουν τα έργα μεγάλων γάλλων δραματογράφων, όταν επιτέλους αυτοί εμφανίστηκαν. Ο Μοντοριύ (Montdory) και η Δεσποινίς ντε Βιλλιέ (De Villiers) μαζί μ' έναν πεπειραμένο θίασο, δε δίστασαν να ανεβάσουν τον Σιντ στο θέατρό τους στο Μαρραί. Το Ελισαβετιανό δράμα άνοιξε στα χέρια δραματογράφων που κατά κανόνα υπήρξαν οι ίδιοι ηθοποιοί. Η φόρμα της Γαλλικής τραγωδίας επιβλήθηκε αντίθετα απ' έξω, με την κωδικοποίηση των τριών ενότητων (*Χρόνου, Χώρου και Δράσης*), όπως αυτές είχαν διατυπωθεί από λογοτεχνικούς κριτικούς με βάση τα έργα του Αριστοτέλη. Αρχικά, οι τρεις αυτές ενότητες εφαρμόστηκαν στο ποιμενικό δράμα, που απέκτησε αξιολόγητη δημοτικότητα μετά το ανέβασμα μιας μετάφρασης της "Αμίντα" του Τορκουάτο Τάσσο. Η διαμάχη για τις τρεις ενότητες ανήκει στην ιστορία της λογοτεχνίας μάλλον παρά στην ιστορία του θεάτρου. Οι περιορισμοί που επιβλήθηκαν από τις ενότητες, και οι οποίοι θα ήταν κάτι το αφόρητο για τους άγγλους συγγραφείς, ταίριαζαν απόλυτα στη νοοτροπία των Γάλλων και στην αγάπη τους για τάξη και ευπρέπεια. Τα έργα που στηρίζονταν στο δόγμα των τριών ενότητων φαίνεται ότι είχαν μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό απ' ό,τι τα έργα που δεν έδειχναν την ίδια προσκόλληση σ' αυτό. Η ανάγκη να τοποθετηθεί η δράση μέσα σ' έναν καθορισμένο χώρο -σε μια βασιλική αυλή, λ.χ. ή σ' έναν ανακτορικό θάλαμο- καθώς και η ανάγκη να λυθεί η σύγκρουση μέσα σ' έναν καθορισμένο χρόνο (*συνήθως 24 ώρες*) μάλλον, όπως είναι εύλογο, την ένταση και έκανε μεγαλύτερη εντύπωση στο θεατή".<sup>1</sup>

*Αυτή η αντιπαλότητα, η σχετική με τις τρεις ενότητες, η οποία χαρακτήρισε τη Γαλλική λογοτεχνική δημιουργία, ξεκίνησε από μία πράξη πολιτική τόσο στην έμπνευση, όσο και στην εκτέλεση. Πρόκειται για την πρωτοβουλία του Richelieu, ο οποίος σύμφωνα με τις πολιτικές του επιθυμίες, που αποβλέπανε στην τάξη, στην ακρίβεια και στην ενότητα, κατηγορηματικά επιδοκίμαζε κείνους τους κριτικούς που γυρεύανε να επιβάλλουν τους ψευδοκλασικούς κανόνες. Την ομορφιά της λαϊκής κωμικοτραγωδίας τη θεωρούσε κατάρρα. Κι όλες οι προσπάθειες πούκανε για να βοηθήσει την πρόοδο της δραματικής τέχνης ήτανε προσανατολισμένες προς τη δημιουργία καθαρής κωμωδίας και καθαρής τραγωδίας και προς την απλότητα και επιζητούσε να διατηρηθούν οι ενότητες. Το έργο που παράγγειλε ο Ρισελιέ και που πραγματικά τόχε γράψει αυτός ως ένα σημείο -Η κωμωδία των Τουιλλερί (La comédie des Tuilleries)- ήτανε προορισμένο να δείξει τι έπρεπε να είναι αυτό το είδος της κωμωδίας. Απ' τους πέντε δραματογράφους που διάλεξε γι' αυτό το έργο ο μόνος που 'χε πραγματική μεγαλοφυΐα ήταν ο Κορνέιγ. Με τη "Μελίτη" του, που την έγραψε στα 1629, έδειξε πως είχε γνώσιες θεατρικές ικανότητες, πως είχε ηθογραφική δύναμη και πως τ' άρεσε να περιγράφει την κοινωνική ζωή με τρόπο ρεαλιστικό. Ανάμεσα σε τούτο το έργο και στην "Κωμωδία των Τουιλλερί" βγήκαν απ' την πέννα του κάμποσα άλλα ανάλογα έργα... Δε μπορούμε να υποστηρίξουμε πως το πείραμα πούκανε ο Ρισελιέ, να βάλει πολλούς δραματοποιούς να γράψουνε μαζί ένα έργο, ήτανε σπουδαία επιτυχία. Όμως δίχως άλλο η βαρύτητα πούδωσ' ο Ρισελιέ στην κλασική ακρίβεια, την ενσάρκωμένη στην απλή ηθοκή της κωμωδίας του και στις σκηνές της τις συμμετρικά ισόρροπες, ανταποκρινότανε στις ανάγκες της εποχής του. Κι αποδείχτηκε σε λίγο πως είχε πρωταρχική σημασία για την ανάπτυξη του γαλλικού θεάτρου. Και πως ξένη δεν ήτανε για το πνεύμα του Κορνέιγ. Γιατί ενώ έδειξε ο Κορνέιγ κάποια ανυποταξία*

(1) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του θεάτρου", σελ. 112-118.

στην υπερβολική την αυστηρότητα που επιθυμούσαν μερικοί κριτικοί να επιβάλουν στη σκηνή, ήτανε καταρτισμένος για να πειραματιστεί στην κλασική κωμωδία. Σχετικά όμως με τούτες του τις προσπάθειες στην κωμωδία πρέπει να παραδεχτούμε πως ο Κορνέιγ ήτανε πρόδρομος κι όχι τελειοποιημένος αριστοτέχνης. Με τη "Μελίτη" έδειξε στους συγχρόνους του πως τη ζωή την πραγματική, τη ζωή της κοινωνίας, μπορούσε κανένας με ευπρέπεια και με λεπτότητα να την αναπαραστήσει σε μορφή δραματική".<sup>1</sup>

Πραγματικά, η διάσπαση της κοινής γνώμης, ειδημόνων περί τα θεατρικά και μη, επιτελέστηκε, και μάλιστα εκρηκτικά, στην παράσταση του "Σιντ" (Le Cid -1636/7) του Corneille. Το δράμα αυτό "σημάδεψε τη στροφή της καριέρας του συγγραφέα, αλλά και αυτήν των γαλλικών γραμμάτων, ακριβώς ένεκα της καταλυτικής επενέργειας που άσκησε στη διαμάχη ανάμεσα στο παλιό και το νέο... Το έργο δεν ακολούθησε κάποιο από τους αναγνωρίσιμους δραματολογικούς τύπους... Η πικρία της σύγκρουσης καθόδηγησε τον Cardinal Richelieu να ζητήσει την ετυμηγορία για το δράμα από τη νεοδημιουργημένη Ακαδημία της Γαλλίας. Τα αποτελέσματα προορίζοντο για να κατευθύνουν το ενδιαφέρον του Κοινού πάνω στη νεοκλασική ιδέα. Μετά την ανάδειξη του ο Richelieu, είχε χρησιμοποιήσει τη θέση του, ώστε να ενθαρρύνει την ανάπτυξη της γαλλικής λογοτεχνίας και της Τέχνης, με τέτοιο τρόπο, ώστε η Γαλλία να καταστεί η πολιτιστική οδηγός της Ευρώπης. Τα οράματα του Richelieu εφαινοντο να ακολουθούν τα ιταλικά πρότυπα σχετικά με τη συγγραφή και τη σκηνική παρουσίαση... Η γαλλική Ακαδημία δημιουργήθηκε το 1629, όταν μια μικρή ομάδα ατόμων αρχισαν να συγκεντρώνονται και να συζητούνε για τη λογοτεχνία. Μαθαίνοντας για τις δραστηριότητές τους, ο Richelieu τους συνεβούλευσε να συγκροτήσουνε σώμα, έχοντας ως πρότυπο τις ιταλικές Ακαδημίες. Το 1636 αυτοί, απρόθυμα, έκαναν ό,τι τους ζήτησε, και το 1637 η γαλλική Ακαδημία έλαβε την κρατική έγκριση για το καταστατικό της, το οποίο ισχύει έως σήμερα... Η πρωταρχική αναζήτηση της Ακαδημίας υπήρξε η σχετική με τη γλώσσα και το ύφος της γαλλικής λογοτεχνίας".<sup>2</sup>

Ο ίδιος ο Corneille έλαβε μέρος στη συζήτηση με τους "Τρεις λόγους για το θέατρο", υπερασπιζόμενος έτσι τον "Σιντ". Ενδεικτικά, σ' αυτούς υποστήριξε: "αν και, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο μόνος σκοπός της δραματικής ποιήσεως είναι να αρέσει στους θεατές, και μοιλονότι η πλειονότητα αυτών των ποιημάτων άρεσε, εν τούτοις πιστεύω, πολλά απ' αυτά τα ποιήματα δεν πέτυχαν τον σκοπό της τέχνης... Είναι δεδομένο ότι υπάρχουν κανόνες, εφ' όσον υπάρχει μια τέχνη, αλλά δεν είναι δεδομένο ποιοί είναι. Συμφωνούν ως προς την ονομασία χωρίς να συμφωνούν και ως προς το πράγμα, και ομογνωμούν για τις λέξεις, ενώ αμφισβητούν την σημασία τους. Πρέπει να τηρήσουμε την ενότητα δράσης, τόπου και χρόνου, πράγμα για το οποίο κανείς δεν αμφιβάλλει· αλλά δεν είναι μικρή δυσκολία να γνωρίζει κανείς τι είναι αυτή η ενότητα δράσης και ως που μπορεί να φτάσει η ενότητα χρόνου και τόπου".<sup>3</sup>

Στη διαμάχη αυτή, στην οποία εκτός από τα μορφολογικά στοιχεία που ο "Σιντ" υπρέτησε, υπεκρύπτοντο και τα ηθολογικά διδάγματά του, τα αντίθετα στις συνήθειες Κοινού και λογίων, αναμείχθηκαν τα μεγαλύτερα ονόματα των κριτικών του θεάτρου: Chapelain, Scudéry, Sarasin, Hedelin, Abbe d' Aubignac, Ogier, κ.ά. Φυσικά, όλοι αυτοί περιστράφηκαν γύρω από τα θεωρητικά κείμενα των Ιταλών (Castelvetro, Scaliger, Robortello, κ.ά.), και πρώτιστα γύρω από την αριστοτέλεια "Ποιητική".<sup>4</sup>

Όπως και να 'χει, όταν ο Molière έγραψε και παρουσίασε το πρώτο του έργο ("Ο σουλλόγιστος ή η αναποδιά", L' étourdi ou le contretemps-1655), σε ηλικία τριάντα

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου", 2ος, σελ. 339-340.

(2) D. B. Brackets / "History of the theatre", σελ. 251-252.

(3) P. Corneille / "Λόγος για τη χρησιμότητα και τα μέρη του δραματικού ποιήματος", σελ. 1.

(4) πρβλ.: M. Carlson / "Theories of the theatre".

τριών χρόνων, αυτή η σύγκρουση γύρω από τη Μορφή και το Περιεχόμενο της Γαλλικής δραματουργικής τέχνης είχε ήδη επιπρεάσει σημαντικά τόσο τις προσδοκίες των δημιουργών, όσο και του Κοινού την αισθητική. Από την άλλη πάλι πλευρά, είμαστε υποχρεωμένοι να παραδεχτούμε πως η έντονη προσωπικότητα του Cardinal Richelieu και η πολιτική του φιλοσοφία επέβαλλαν στη θεατρική τέχνη έναν συγκεκριμένο τύπο εκφοράς, ανάλογο με τα ιδανικά που ο ίδιος, ως πρωθυπουργός υπηρετούσε, αλλά, σινεπώς, και σύμφωνα με τα χωροχρονικά δεδομένα της εποχής. "Οι ιδιαίτερες συνθήκες της Γαλλίας ήτανε τέλεια εναρμονισμένες με τις διαθέσεις του κόσμου όπου έπαιξε το ρόλο της. Κι ο ρόλος της αποδείχτηκε πρωταγωνιστικός. Αφού κατορθώθηκε η εθνική ενότητα, ήρθε το εθνικό μεγαλείο. Και στις υποθέσεις της Ευρώπης η γαλλική πολιτική είχε αποφασιστική επίδραση. Στο αίσθημα της καινούργιας ενότητας προστέθηκε κάτι από κείνη τη φιλοδοξία που φλόγιζε την Αγγλία πενήντα χρόνια πιο μπροστά. Τούτ' η φιλοδοξία ήτανε πολιτική, μα ήτανε και πολιτιστική. Το τέταρτο δεκάχρονο του αιώνα, όταν ο Ρισελιέ άρχιζε να θερίζει τους καρπούς της προσπάθειάς του, ίσαμε τα τελευταία χρόνια του Λουδοβίκου Ιδ' υπήρχε στο Παρίσι φανερός πόθος να δημιουργηθεί εθνική λογοτεχνία, να ερευνηθούνε τα μυστήρια της καλαισθησίας, να καθοριστούνε σίγουροι γνώμονες για σωστή κριτική. Απόδειξη της επιτυχίας που είχανε τούτες οι προσπάθειες είν' η κυρίαρχη θέση που πήρε ο γαλλικός πολιτισμός στις άλλες χώρες της Ευρώπης. Στους λογοτέχνες της Αγγλίας, της Γερμανίας, της Ρωσίας, οι λογοτέχνες οι γάλλοι δώσανε τα πρότυπα της λογοτεχνικής αρτιότητας. Όσο για το θέατρο ειδικά, ο δρόμος της επιτυχίας γινότανε πιο ομαλός, γιατί μ' όλο που εξακολουθούσαν οι επιτυχίες νάχουν ανεξάρτητα ενδιαφέροντα, το Παρίσι γρήγορα έγινε το κέντρο της πνευματικής δράσης. Μπορεί να προκόβανε τα θέατρα και σ' άλλες πολιτείες, να σταδιοδρομούσανε και κει δραματογράφοι και ηθοποιοί. Μα ο τελικός τους ο σκοπός ήτανε το Παρίσι. Και τα χειροκροτήματα της τελειωτικής αναγνώρισης απ' το Παρίσι και μόνο απ' το Παρίσι μπορούσανε οι καλλιτέχνες να τα πάρουνε... Με την ανάπτυξη της κλασικής θεατρικής λογοτεχνίας συνδέσανε τα ονόματά τους ηγεμόνες, καθώς και οι υπουργοί τους. Ο Λουδοβίκος ο Ιδ' πατρονάρισε το Μολιέρ και το Ρασίν. Και τα χρόνια τα προηγούμενα, που σταθήκανε αποφασιστικά για τη διαμόρφωση της δραματουργίας, ο Ρισελιέ με την άμεση την προσωπική του την ενθάρρυνση, στάθηκε ο αίτιος της δημιουργίας του νέου θεάτρου. Ενδιαφερότανε γενικά για την ανάπτυξη της γαλλικής λογοτεχνίας ο Ρισελιέ, μα είχε ειδικό ενδιαφέρον για το δράμα. Με τη δική του την επιρροή, ως ένα σημείο τουλάχιστον, το θέατρο παράτησε την παλιά τη σκηνοθεσία την ταυτόχρονη και καθιέρωσε το προσκηνιακό πλαίσιο το ιταλικό και τη σκηνογραφία την προοπτική. Το θέατρο το γνωστό με τ' όνομα Παλαιά Καρντινάλ κι αργότερα με τ' όνομα Παλαιά Ρουαγιάλ, που με άμεσες διαταγές του Ρισελιέ τόχτισε ο αρχιτέκτονας ο Μερσιέ, εγκαινιάστηκε με την παράσταση του Μιράμ στα 1641 και στάθηκε το πρότυπο που ζετόπισε το παλιό. Αντίς για τις πολλαπλές τις σκηνοθεσίες, που χρησιμοποιηθήκανε για τις κωμικοτραγωδίες στο Hotel de Bourgogne και που σέρνανε μαζί τους θύμψεις μεσαιωνικές, βλέπανε τότες οι άνθρωποι σκηνές κλασικά απλές, ενοποιημένες, εφοδιασμένες με παρασκήνια και με κουρτίνες κρεμασμένες στο πίσω μέρος και με μια βαθιά καμάρα για πλαίσιο, πούμοιαζε με κορνίζα ζωγραφικού πίνακα. Μ' όλο που το Παλαιά Καρντινάλ ήταν αρχικά αυλικό θέατρο, η επιρροή του απλώθηκε στα δημόσια θέατρα που ιδρυθήκανε αργότερα. Άλλο αυλικό θέατρο που είχε πολύ μεγάλη επιρροή είν' η Salle des Machines, που χτίστηκε απ' το Βιγκαράνι στις Τουιλερί (1661). Τόσο μεγάλη ήτανε κι άφηνε τόσο χώρο για τα σκηνικά, ώστε στα 1763, που κάηκε το Παλαιά Ρουαγιάλ, ο αρχιτέκτονας ο Σουφλό (Soufflot) δημιούργησε, μόνο απ' τη σκηνή, ένα θέατρο ολότελα καινούργιο κι αρκετά βολικό. Την ίδια εποχή, επειδή γίνανε πιο ομαλές οι συνθήκες της ζωής κ' επειδή το Παρίσι μεγάλωσε κ' έγινε η πρωτεύουσα της Γαλλίας, μπορούσανε να σχηματιστούνε θιάσοι πιο μόνιμοι από κείνους που επικρατούσανε τα χρόνια τα περασμένα. Το Hotel de Bourgogne απόχτησε κανονική διεύθυνση κι ο θιάσός του εξελίχτηκε στο Théâtre Francais, πούπαιζε σε

διάφορα χτίρια, όπως στο Theatre Guenegaud (1676) κι αργότερα στο νέο Théâtre Français, που το δημιούργησαν μεταποιώντας ένα γήπεδο του τέννις. Ο αντίπαλος του θιάσου, ο θιάσος του Théâtre du Marais, περηφανευόταν για τη γοητεία του τραγικού ηθοποιού Μοντορύ (Mondory). Η ιταλική κωμωδία τραβούσε την προσοχή με την ευθυμία της και την ελευθερία της και τη ζωντάνια της. Το σπουδαιότερο ήταν το ζακουστό το Illustre Théâtre, που σχηματίστηκε απ' το νεαρό το Μολιέρ στα 1643 και που ύστερ' από πολλές περιπέτειες στις επαρχίες δοξάστηκε άμα γύρισε στο Παρίσι το 1659".<sup>1</sup>

## **B2. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

α) Ο λόγος: αναμφίβολα ήτανε περιοριστικοί οι κανόνες οι σχετικοί με τις τρεις ενότιες, που όπως είδαμε, για ένα μεγάλο και καίριο χρονικό διάστημα, δέσμευσαν το Γαλλικό λογοτεχνικό έργο και τη δημιουργική σκέψη. Τόσο οι "Γνώμες της Ακαδημίας για την κωμικοτραγωδία", όσο και η "Απολογία" του Corneille και ο δημόσιος "Διάλογός" του με τους επιφανείς κριτικούς της εποχής, προσδιόρισαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο υποχρεούτο να κινείται το δραματουργικό ύφος και το ήθος του Κλασικισμού.

Ο Μολιέρ, όταν ξεκίνησε τη συγγραφική του σταδιοδρομία, ήδη είχε υπόψη του τα δεδομένα αυτά. Τα δημιουργήματα του Corneille και του Racine ήτανε πρόσφατα, και χωρίς αντίλογο αποτελούσανε το μέτρο σύγκρισης για κάθε δραματουργική αναζήτηση. Όπως σημειώνει ο Π. Κανελλόπουλος: "το θέατρο του Κορνέιγ και του Ρασίν είναι από τις μεγάλες προσφορές της Γαλλίας στο ευρωπαϊκό πνεύμα... Τα έργα του γαλλικού κλασικού θεάτρου του ΙΖ αιώνα διατηρούν και σήμερα το κύρος τους, όταν τα παίζουν άριστοι γαλλικοί θιάσοι και το διατηρούν προπάντων στα μάτια εκείνου που τα διαβάζει, αλλά δεν ζουν πια (ούτε στη Γαλλία) όπως ζούσαν, σαν αναπόσπαστο τμήμα του ίδιου του σώματος της γαλλικής κοινωνίας, στις μέρες του Λουδοβίκου του ΙΓ και του Λουδοβίκου του ΙΔ... (Πρόκειται για τη χωροχρονική σύμπτωση, την οποία η μελέτη μας θεώρησε καθοριστική για την πραγματικότητα, είτε αναφερόμαστε στην Τέχνη ή την κοινωνία. Βέβαια, αυτό δεν εννοεί -και εδώ διαφωνούμε με τον Π. Κανελλόπουλο- ότι έξω από το συγκεκριμένο χωροχρονικό σημείο η Τέχνη χάνει τη λειτουργικότητά της. Αντίθετα, πιστεύω, μεταφέρεται στο νέο σημείο, όπου και "μεταφράζεται" το σμαινόμενό της σύμφωνα με τους καινούργιους κώδικες, αυτούς που ισχύουν-ορίζουν τον νέο δέκτη-Κοινό, άρα την ανάλογη Συλλογική συνείδηση-πρόταση. Πάντως), η γαλλική κλασική τραγωδία ξεκίνησε από το θέατρο του σαλονιού (και έμεινε μέσ' στην ατμόσφαιρα αυτή) και όχι από το ύπαιθρο ή τα λαϊκά πανδοχεία... Στο βάθος, η γαλλική τραγωδία, ακόμα και στα χέρια του Κορνέιγ και του Ρασίν, δεν προκαλεί τη μαγική πλάνη που μας κάνει να πιστεύουμε ότι επάνω στη σκηνή έχει μεταφερθεί η ίδια η ζωή. Ποίηση -και μάλιστα υψηλή- είναι και οι τραγωδίες του Αισχύλου ή του Σαίξπηρ, αλλά μας παρασύρουν και στη μεγάλη (σωτήρια για την ψυχή) πλάνη, πως ό,τι συμβαίνει στο θέατρο είναι πραγματικότητα πιο αληθινή από τη δική μας, την καθημερινή, φευγαλέα και ασήμαντη... Ο Αλεξάντερ Αρντύ ήταν μια μετάβαση. Η γαλλική τραγωδία, από τον Ζαντέλ ως τον Αντουάν ντε Μονκρετιέν, ήταν ποιητική άσκηση βασισμένη σε λατινικά πρότυπα. Είχε απομακρύνει απότομα το θέατρο από την παράδοση των θρησκευτικών μυστηρίων ή από τη θεατρική εκμετάλλευση ιηποτικών ρομάντσων, που -δίχως άλλη πρόθεση, εκτός από την πρόθεση δημιουργίας στιγμιαίων εντυπώσεων- είχαν ρίξει το κύριο βάρος στη δράση, παραμελώντας την ποίηση, καθώς και κάθε θεατρικό ή λογοτεχνικό κανόνα... Τα ρωμαϊκά θέματα ταίριαζαν πολύ με το πνεύμα του Κορνέιγ, με το ποιητικό του ύφος, και γενικά με το κλασικό γαλλικό πνεύμα, όπως διαμορφώθηκε στον ΙΖ αιώνα. Εντονη

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου", 2ος, σελ. 297-301.

μεγαλοπρέπεια, μεγαλοστομία, χειρονομίες που εξαντλούνται στην εξωτερική εντύπωση που προκαλούν, περιορισμός του εσωτερικού κόσμου σε ό,τι μπορεί να εξωτερικευθεί με λαμπρό τρόπο και να γίνει θέαμα, αλλά και συγκρότηση υπαγορευμένη από το αίσθημα του μεγαλείου... Ο Μολιέρος είναι και κάτι -ή, σωστότερα, είναι προπάντων κάτι- πολύ ατομικό. Είναι μεγαλοφυΐα. Εφάμιλλός του είναι μόνον ο Αριστοφάνης. Και ο πιο βαρύτιμος κρίκος ανάμεσά τους είναι, όπως είπαμε σ' ένα προηγούμενο κεφάλαιο, ο Μπεν Τζόνσον. Ο Αριστοφάνης ήταν Αθηναίος πολίτης, και ο πολίτης, στην Αθήνα, μπορούσε να ναι και ηγέτης. Ο καθένας με τον τρόπο του. Ο Αριστοφάνης ήταν. Καθοδηγούσε τα πνεύματα των Αθηναίων και στα πολιτικά ακόμα πράγματα. Ήταν μέγας κωμωδιογράφος, γιατί ήταν και μέγας κριτικός. Μέγας κριτικός είναι και ο Μολιέρος. Αλλά αυτός δεν ήταν ελεύθερος πολίτης. Ήταν υπήκοος μιας μοναρχίας κ' έγινε μάλιστα ο προστατευόμενος ενός μεγάλου μονάρχη. Δεν ήταν νοσητό -όσο κι' αν η φύση τον επροίκισε με ελεύθερο πνεύμα- να κρίνει τα πολιτικά πράγματα... Ο Μολιέρος γεννήθηκε στο Παρίσι. Αλλά δεν ήταν μόνο Παριζιάνος. Γνώρισε καλά την επαρχία. Δεκατρία χρόνια, η ζωή της επαρχίας έγινε ζωή του. Η κλίση για το θέατρο ήταν μέσα του ισχυρότερη από καθετί άλλο. Δεν ήταν απλή κλίση. Ήταν υψηλή αποστολή, όπως ήταν και για τον Σαίξπηρ. Ο Κορνέιγ και ο Ρασίν ήταν μόνο θεατρικοί συγγραφείς. Ο Μολιέρος ήταν και ηθοποιός. Και προτιμούσε να υποδύεται ήρωες τραγωδιών -π.χ. τον Ιούλιο Καίσαρα στην τραγωδία του Κορνέιγ "ο Θάνατος του Πομπηίου"- παρά ηρώονα κωμωδιών. Και, αντίθετ' από τους διάσημους τραγικούς ηθοποιούς, που αρέσκονταν στη σχεδόν τραγουδιστή απαγγελία, ο Μολιέρος μιλούσε, παίζοντας, με τρόπο φυσικό".<sup>1</sup>

Θα κρατήσουμε μια μόνο επιφύλαξη σε όσα μόλις παραθέσαμε: όπως προσπαθήσαμε να αποδείξουμε στο τμήμα της μελέτης μας που ενδιαφέρθηκε για την Κλασική Αθήνα, οι Έλληνες ποιητές, Τραγωδοί ή Κωμωδιογράφοι, υπηρέτησαν -με όση επίφαση ελευθερίας και δημοκρατικότητας τους παρέιχε το χωροχρονικό στίγμα της κοινωνίας που έζησαν, άρα υπέρ της οποίας και ένεκα της οποίας δημιούργησαν- τη Συλλογική συνείδηση αυτής της κοινωνίας. Με άλλα λόγια, έμειναν δεσμευμένοι -μόνο έτσι είναι δυνατό να συμβεί, πάντα και παντού, σε ό,τι αφορά την κοινωνική δράση- από το χωροχρονικό τους στίγμα και από τις υφιστάμενες τάσεις-προτάσεις, οι οποίες επεδίωκαν να διαμορφώσουν την κρατούσα Συλλογική συνείδηση. Έτσι όμως, έγιναν αποδεκτοί από το Κοινό μόνο για τον λόγο ότι η δική τους (δια του Ποιητικού λόγου) πρόταση υπήρξε έγκυρη μέσα στον χωροχρονικό προσδιορισμό της και, επομένως, σύμφωνη με τις παράλληλες προτάσεις-επιδιώξεις των υπολοίπων φορέων εξουσίας, τελικά της πολιτικής εξουσίας, η οποία και χρησιμοποιούσε το θέατρο ως όργανο ικανό να υπηρετήσει τους στόχους της.

Στο σημείο που τώρα βρισκόμαστε, στον Γάλλο Molière, πιστεύω με ανάλογο τρόπο, ο ποιητής βρίσκεται δεσμευμένος από την πολιτική εξουσία, τον Louis XIII ή τον XIV. Και αν ακόμα παραδεχθούμε ότι η επίφαση ελευθερίας απουσιάζει, πάλι θα πρέπει να αναγνωρίσουμε την ουσιαστική δεσμευσή του -ανάλογη με αυτήν των Κλασικών της Αθήνας- από τους διαχειριστές του θεατρικού οργάνου.

Ακόμα περισσότερο, θα υποστηρίξουμε ότι και η Μορφή δια της οποίας η θεατρική τέχνη εκφέρεται, είναι καθορισμένη ανάλογα με το χωροχρονικό σημείο όπου αναφέρεται, από το οποίο προήλθε και χάριν του οποίου λειτουργεί.

"Η επιτυχία του Μολιέρου είναι τεράστια: το 1661 ο Λουδοβίκος ΙΔ ιδρύει την Académie Royale de Danse, και το 1669 το είδος του Ballet de Cour έχει πια σβήσει. Στα δραματουργικά σχέδια ο Μολιέρος όριζε ότι ο χορός και η μουσική εκφράζουν και τονίζουν τα συναισθηματικά στοιχεία του έργου, και το κείμενο τα διανοητικά. Τα μέσα αυτά εναλλάσσονται διαρκώς και, στα καλύτερά του έργα, ο μουσικός και χορευτικός ρυθμός μπαίνει και στη γλώσσα, έτσι ώστε τα θεατρικά μέσα και τα είδη της Τέχνης δεν ξεχωρίζουν πια. Τα χορευτικά κομμάτια συνδέονται άρρηκτα με

(1) Π. Κανελλόπουλος / "Ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος", IV., σελ. 379-405.

το δραματικό διάλογο, και στον πρόλογο του έργου *Amour Médécine* (1665) ο Μολιέρος μας πληροφορεί ότι το πιο σημαντικό στοιχείο της ερμηνείας είναι η κίνηση, δηλαδή το κείμενο και η απαγγελία πρέπει να συνδυαστούν σε χορευτικό ρυθμό... Είναι πολύ χαρακτηριστικό για το θέατρο του Μπαρόκ ότι σημαντικότερα στοιχεία του θεατρικού συνόλου θεωρούνταν τα σκηνικά, και όχι ο λόγος, ή η μουσική".<sup>1</sup>

Αυτή την έννοια της αμεσότητας, και τον απόλυτο συγχρονισμό με την πραγματικότητα, πρέπει καλά να τα κατανοήσουμε όταν προσεγγίζουμε τις *Κωμωδίες του Μολιέρε*. Σε κάθε ένα από τα συνθετικά της δραματουργίας του στοιχεία ο ποιητής τον "Ταρτούφ", συγκρατείται, και συνθέτει το έργο του, σε απόλυτη οργανική σύνδεση με το πραγματικό κοινωνικό Είναι. Με τη λογική αυτή μπορούμε να υπολογίσουμε τόσο το είδος του λόγου που ο Μολιέρε δούλεψε, όσο και τη δυσκολία που, όπως προηγούμενα σημειώσαμε, παρουσιάζει στη μετάφρασή του. Πραγματικά, ο μεταφραστής του κειμένου, προλογίζοντας την έκδοση του "Ταρτούφου", γράφει: "η μετάφραση αυτή είναι ένα πείραμα που έχει στόχο να δώσει λύση σε ένα θεωρητικό μεταφραστικό πρόβλημα... Ο Ταρτούφος δεν είναι μόνο το πιο πολυπαιγμένο έργο του Μολιέρου. Έχει γίνει αντικείμενο τόσων συζητήσεων μελετών και αμφισβητήσεων, που όχι μόνο η υπόθεση και η πλοκή του είναι γνωστές, αλλά και το κείμενό του. Εκτός από το όνομα του κεντρικού ήρωα που έχει γίνει επίθετο, συνώνυμο του "υποκριτής", υπάρχουν και φράσεις και στίχοι του έργου που έχουν περάσει στον καθημερινό λόγο... Αν πάρουμε ως αφετηρία κάθε μετάφρασης την αρχή ότι στόχος του μεταφραστή είναι να προκαλέσει στο κοινό του αντιδράσεις όσο το δυνατόν πιο συγγενείς με αυτές που προκάλεσε ο συγγραφέας στο δικό του το κοινό, τότε όλες οι πρόσφατες μεταφράσεις του Ταρτούφου, ανεξάρτητα από την ποιότητά τους, εμφανίζουν μια σημαντική ανεπάρκεια γιατί είναι γραμμένες σε πεζό λόγο ενώ το πρωτότυπο είναι σε ομοιοκατάληκτους στίχους. Ίσως οι στίχοι αυτοί να μην αποτελούν την υψηλότερη ποιητική έκφραση του γαλλικού 17<sup>ου</sup> αιώνα. Είναι εξάλλου γνωστό ότι ο Μολιέρος συχνά παρέβαινε τη χρονοβόρα υποχρέωση να γράφει σε στίχους και προτιμούσε τον πεζό λόγο (δον Ζουάν, Φιλάργυρος, Αρχοντοχωριάτης, Κατά φαντασίαν ασθενής...). Όπως και να 'χει όμως το πράμα, το λιγότερο που μπορεί να πει κανείς είναι ότι στο κείμενο του Ταρτούφου, οι στίχοι αποτελούν εξαιρετικά έντονο μορφολογικό στοιχείο (στο οποίο οφείλεται εν πολλοίς και η άνετη αποστήθισή τους) και ότι το κοινό στο οποίο αναφερθήκαμε θα ζητήσει να ξαναβρεί το μέτρο και την ομοιοκαταληξία στις σκηνές που γνωρίζει. Διαφορετικά, θα τις αναγνωρίσει μεν, χάρη στο περιεχόμενό τους, αλλά για να διαπιστώσει ταυτόχρονα ότι, στη μετάφραση, έχουν καταντήσει αγνώριστες... Σε ένα πραγματικό ποιητικό κείμενο, μορφή και περιεχόμενο είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους, σε σημείο που είναι εξαιρετικά απίθανο να μπορεί να υπάρξει το ένα χωρίς το άλλο. Στην περίπτωση όμως του Ταρτούφου δε συμβαίνει κάτι τέτοιο. Ο Μολιέρος δεν έγραφε ποίημα, έγραφε θεατρικό έργο σε στίχους όπως θα μπορούσε να το έχει γράψει σε πρόζα. Στόχος του ήταν να κάνει τα πορτρέτα του υποκριτή και του ανυπόφορου για την ευπιστία και το πείσμα του θεοφοβούμενου. Όλα αυτά, καθώς και η πλοκή του έργου, θα μπορούσαν κάλλιστα να υπάρξουν και χωρίς το στίχο, όπως υπάρχουν στον Φιλάργυρο ή στον Αρχοντοχωριάτη. Ο στίχος, λοιπόν, αποτελεί μεν έντονο μορφολογικό στοιχείο του κειμένου, αλλά στοιχείο πρόσθετο και όχι απαραίτητο εξαρχής. Η ύπαρξή του οφείλεται σε ελεύθερη απόφαση του συγγραφέα και δεν αποτελεί προϋπόθεση για την ύπαρξη του ίδιου του έργου. Επομένως όλοι οι πολύ βάσιμοι ενδοιασμοί που αφορούν γενικά τη μετάφραση ενός ποιητικού κειμένου, δεν ισχύουν στην περίπτωση του Ταρτούφου. Ένα πρόσθετο στοιχείο που ενδυναμώνει τον ισχυρισμό αυτό είναι το γεγονός ότι το έργο έχει ήδη επανειλημμένως μεταφραστεί σε πεζό και παιχθεί με επιτυχία χωρίς ποτέ κανείς από όσους αγνοούν το πρωτότυπο να έχει ενοχληθεί από την απουσία του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας... Μια τελευταία επιφύλαξη απέναντι στη συνύπαρξη των δύο

(1) Β. Παύλινερ / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 161-180.

μορφών του λόγου στο ίδιο έργο θα μπορούσε να είναι ότι το συχνό πέρασμα από τον πεζό λόγο στον έμμετρο ανανεώνει συνεχώς στο θεατή την εντύπωση της συμβατικότητας του έργου, πράγμα που δεν προκαλεί το πρωτότυπο... Η συμβατικότητα υπάρχει ούτως ή άλλως στο έργο, και μάλιστα ως ηθελημένο στοιχείο του. Όλα δείχνουν ότι ο Μολιέρος τη χρησιμοποιεί σαν φόντο επάνω στο οποίο αναδεικνύει πιο γλαφυρά τα ρεαλιστικά πορτρέτα των χαρακτήρων που σκιαγραφεί... Ένα μεγάλο μέρος του λεξιλογίου του Ταρτούφου είναι θρησκευτικό ή εκκλησιαστικό. Η μετάφραση επομένως του έργου στα ελληνικά συνεπάγεται, εκτός από τη μεταφορά του κειμένου από τη μια γλώσσα στην άλλη, και τη μεταφορά της καθολικής εκκλησιαστικής πραγματικότητας στην ορθόδοξη. Η μεταφορά αυτή όμως έπρεπε να γίνει με τέτοιο τρόπο ώστε σε καμία περίπτωση ο καθολικός ήρωας του μολιερικού έργου να μη θυμίσει ορθόδοξο Έλληνα. Έπρεπε δηλαδή, το λεξιλόγιο, διατηρώντας πάντα έναν έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα ώστε να αναγνωρίζεται άνετα από τον θεατή, να αποχρωματιστεί από κάθε αποκλειστικά καθολικό χαρακτήρα που θα κινδύνευε να το κάνει δυσνόητο, και να αποδοθεί με λεξιλόγιο απαλλαγμένο από κάθε αποκλειστικά ορθόδοξο χαρακτήρα".<sup>1</sup>

*Έχοντας, έτσι, υπόψη μας αυτές τις μεταφραστικές δυσκολίες του Molière, και δεχόμενοι την ιδιαιτερότητα του λόγου του "Ταρτούφου", το μόνο που θα μπορούσαμε να πούμε είναι πως για πρώτη φορά, σ' ό,τι ως τώρα η μελέτη μας παρακολούθησε, όχι μονάχα ο ποιητής ακολουθεί διαφορετικό -περισσότερο άμεσα από ό,τι οι σύγχρονοί του δραματογράφοι- λόγο για να επικοινωνήσει με το Κοινό του, αλλά, και χάρη στην καθρεπτική απεικόνιση της πραγματικότητας, διαφορίζει τον λόγο του αυτό από κωμωδία σε κωμωδία· ακόμα, τον εμπλουτίζει με στοιχεία (σημαίνοντα) τέτοια, που του προσδίδουν τον μέγιστο δυνατό βαθμό αληθοφάνειας.*

**β) Ο τόπος:** ο θίασος του πρώτου επαγγελματία Γάλλου θεατρογράφου, ο πρώτος δηλαδή επαγγελματικός θίασος που εμφανίστηκε στο Παρίσι, "αν και είχαν οπωσδήποτε προηγηθεί διάφοροι θίασοι της Κομμέντια ντελ'Arte... (αυτός του Alexandre Hardy, "κάτω από την καθοδήγηση του Βαλλεράν-Λεκόντ (Valleran-Lecomte), εγκαταστάθηκε στο παλιό θέατρο του "Οτέλ ντε Μπουργκόνι" (Hotel de Bourgogne), που νοικιάστηκε από την Αδελφότητα του Πάθους. Το θέατρο αυτό ήταν ένα μακρύ, στενό δωμάτιο -το Παρίσι δεν είχε ποτέ σαν το Λονδίνο και τη Μαδρίτη ανοιχτά θέατρα- με μια πλατφόρμα-σκηνή στη μια πλευρά του. Μπροστά από την πλατφόρμα-σκηνή υπήρχε μια πλατεία για να στέκονται οι θεατές. Η πλατεία, προεκτεινόμενη προς τα πίσω, κατέληγε σε σειρά υψηλών καθισμάτων. Τέλος, υπήρχαν και θεωρεία στα πλαϊνά. Τόσο η σκηνή όσο και η πλατεία ήταν φωτισμένες με κεριά, και όλα τα έργα παρουσιάζονταν με βάση το περασμένης ήδη κλίσης μόδας πολλαπλό σκηνικό. Μπορεί κανείς να σχηματίσει μια εντύπωση για το είδος αυτό σκηνικού από τα σχέδια του Μσελό (Mahelot), του σκηνογράφου του θιάσου του Βαλλεράν-Λεκόντ. Τα σχέδια αυτά δείχνουν ότι η Ιταλική σκηνογραφία δεν είχε ακόμη αντικαταστήσει τις παλιότερες μορφές. Τα έργα τέλος αυτά καθεαυτά ήταν σε μεγάλο βαθμό ρητορικές ασκήσεις, αφού ο κάθε ηθοποιός προχωρούσε μέχρι την άκρη της σκηνής για να απαγγείλει τους στίχους του και μετά αποτραβιόταν, δίνοντας τη θέση του στον επόμενο. Το Παρίσι δεν άργησε να αποκτήσει αρκετά θέατρα, σχεδιασμένα όλα πάνω στο ίδιο πρότυπο".<sup>2</sup>

*Παράλληλα, πλάι στα δημόσια θέατρα (public theatres) υπήρχαν οι σκηνές των βασιλικών μεγάρων ή αυτών των αριστοκρατών. Ας μην ξεχνάμε πως η θεατρική τέχνη, και για τη Γαλλία των Νέων χρόνων, διακρίθηκε πρωταρχικά ως τρόπος διασκέδασης της αριστοκρατικής τάξης, και από εκεί εκκίνησε για να κατακτήσει -μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις, άμεσα ή έμμεσα επεβλήθει από την εξουσία ώστε να καθιερωθεί ως μία μορφή (ελεγχόμενης) διασκέδασης- τα λαϊκά στρώματα. Ο ίδιος ο Καρδινάλιος Richelieu όχι μονάχα ενθάρρυνε τη δραματουργική δημιουργία, όχι μόνο θεωρούσε*

(1) Α. Αλεξάκης / Μετάφραση - Εισαγωγή στο "Ταρτούφος", σελ. 7-16.

(2) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 114-116.



τον εαυτό του ικανό δραματογράφο, αλλά και, "επιπλέον, μέσα στο δικό του παλάτι έκτισε το πρώτο ιταλικής τεχνοτροπίας θέατρο, στην Γαλλία".<sup>1</sup>

γ) *Η μορφή*: "ο Μολιέρος ήταν όχι μόνο ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, αλλά και πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης των δικών του έργων και θιασάρχης του δικού του θιάσου, δηλαδή θεατράνθρωπος στην κυριολεξία. Η ζωή του συμπίπτει με το κορύφωμα της γαλλικής δύναμης και του γαλλικού πολιτισμού, όπως εκφράστηκε στη μορφή του "Βασιλιά Ηλίου", του Λουδοβίκου Ιδ', και της αυλής του. Στο πρόσωπο και στο έργο του Μολιέρου συμφιλιώνονται τα δύο επικρατούντα ύφη της εποχής, ο Κλασικισμός και το Μπαρόκ. Ο Μολιέρος ήταν και σημαντικός πρωτοπόρος στην εξέλιξη της γαλλικής όπερας, στον "εγκαλλιισμό" της *Commedia dell'arte*, που οδηγεί έναν αιώνα αργότερα στην *Opéra comique*, και αποτελεί τελικά, με το έργο του, μαζί με τον Corneille και το Racine, την πνευματική βάση του θεατρού της *Comédie française*, του γαλλικού εθνικού θεάτρου. Έτσι, ο Μολιέρος βρίσκεται στο κέντρο της πολύπλευρης θεατρικής δραστηριότητας του Παρισιού το 17ο αιώνα και αποτελεί τη διασταύρωση διαφόρων θεατρικών εξελίξεων. Η Γαλλία του 17ου αιώνα ήταν η πρώτη δύναμη στην Ευρώπη. Για να εκφραστεί αυτή η δύναμη της εξουσίας, πραγματοποιούνταν στην αυλή μεγαλόηρες γιορτές, τα *festivals*. Ένα είδος αποθέωσης του βασιλιά και της οικογενείας του ήταν το *Ballet de Cour* (μπαλέτο της αυλής), μια επιβλητική πομπή με χορούς, ιντερμέδια και μασκαράτες. Ήταν ιδανικό για να προβάλλει τη λαμπρότητα της αυλής μπροστά σε ξένους πρεσβευτές κ.τ.λ... Το δραματοποιημένο μπαλέτο με αλληγορικές σκηνές και μουσική ήταν η βάση για το *Ballet de Cour*. Αρχίζει όμως να υποχωρεί η συμβολή της μουσικής, επιβάλλεται ο απαγγελλόμενος λόγος και δημιουργείται σιγά σιγά το *Ballet comique*... Για τριάντα χρόνια περίπου, ως την εμφάνιση του Lully και κατόπιν του Μολιέρου, το μπαλέτο κινείται σ' αυτό το πλαίσιο... Οι χορευτές ήταν αριστοκράτες από το περιβάλλον του βασιλιά, που χόρευε και ο ίδιος πολλές φορές... Αυτές οι δραματικές δυνατότητες που παρουσιάστηκαν με την αλλαγή των σκηνικών πολλαπλασιάστηκαν όταν ο Καρδινάλιος Richelieu άρχισε, το 1641, να δίνει κι αυτός στο ανάκτορό του παραστάσεις προς τιμήν του βασιλιά και της βασίλισσας, και κάλεσε για την κατασκευή του σκηνικού μηχανισμού το διακεκριμένο ιταλό σκηνογράφο Giacomo Torelli, που του έστησε μια τέλεια σκηνή, ικανή να φιλοξενήσει ως και ιταλική όπερα. Το κέντρο της τότε μπαλετομανίας ήταν η αριστοκρατία... Είναι παράξενο το γεγονός ότι, ενώ σε όλη την Ευρώπη κυριαρχούσε το 17ο αιώνα η ιταλική όπερα, στο Παρίσι δεν μπόρεσε να ριζώσει... Εκείνη την εποχή εμφανίζεται ο Μολιέρος... Και έτσι δημιουργήθηκε το καινούργιο είδος του *Comédie-Ballet*, η συμφιλίωση των στοιχείων της ιταλικής όπερας, των κωμωδιών του Μολιέρου και των παραδοσιακών κι εξελισσόμενων μορφών του *Ballet de Cour*. Μέσα στο πλαίσιο αυτό βρίσκονται τα καλύτερα και τα πιο γνωστά έργα του Μολιέρου. Να κάτι που πρέπει να τονιστεί σήμερα ιδιαίτερα: οι κωμωδίες του Μολιέρου προύποθέτουν, εμπριέχουν και απαιτούν για τη σκηνική τους παρουσίαση απαραίτητα τη χρησιμοποίηση των χορευτικών και μουσικών στοιχείων, πράγμα που χάθηκε στους μεταγενέστερους αιώνες του Διαφωτισμού και του "φιλολογικού" θεάτρου, που περιφρονούσαν το μπαλέτο και την όπερα. Σ' αυτό το είδος του χορομελοδράματος, το κείμενο, ο λόγος, αντιπροσωπεύει μικρό μόνο μέρος της όλης παράστασης... Σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του Μολιέρου έπαιξε και μια άλλη θεατρική εξέλιξη: η μετουσίωση, στο γαλλικό έδαφος, της *Commedia dell'arte* στη λεγόμενη *Comédie italienne*. Πρόκειται για μια αλληλεπίδραση ανάμεσα στη γαλλική κωμωδία και στις μορφές και την τυπολογία της *Commedia dell'arte*. Αυτό το γεγονός καθρεφτίζεται ολοφάνερα στα έργα του Μολιέρου. Χαρακτηριστική για τα ρεύματα αυτά είναι η απόλυτη προτεραιότητα του ηθοποιού έναντι του ποιητικού λόγου... Η επίδραση λοιπόν της *commedia dell'arte* στα έργα του Μολιέρου δεν βρίσκεται τόσο στο κείμενο,

(1) G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 252.



όσο στην τυπολογία, στο ρυθμό του παιξίματος, στη γρήγορη στιχομυθία, στις τυποποιημένες χειρονομίες (τα λεγόμενα lazzi) και το χιούμορ... Πρώτα πρώτα (οι Γάλλοι) ήθελαν να αποκαταστήσουν τον κωμικό λόγο, που μοιραία έλειπε από τις παραστάσεις των Ιταλών στη Γαλλία. Όπως ήταν επόμενο, οι σκηνές αυτές απέκτησαν επίκαιρο σατιρικό περιεχόμενο... Το θέατρο του αυτοσχεδιασμού εξελίσσεται σε θέατρο του έντεχνου λόγου. Αυτή είναι η ώρα της εμφάνισης του Μολιέρου. Η εξέλιξη από την Commedia dell' arte στην Comédie italienne στάθηκε σημαντικό κίνητρο για τις κωμωδίες του Μολιέρου, και το σύστημα των παλιών τύπων ξεχωρίζει εύκολα στα έργα του. Οι τύποι όμως αυτοί εξατομικεύονται, και ο ταχύς ρυθμός του αστείου διαλόγου μετατρέπεται σε μια γρήγορη ανταλλαγή απόψεων και θέσεων, σε "πόλεμο λέξεων" αλλά με φιλοσοφικές διαστάσεις. Τέλος, η παράσταση χάνει το χαρακτηριστικό της μηχανικής εναλλαγής κωμικών καταστάσεων, μεταμφιέσεων και παρεξηγήσεων, και αποκτά την υπόσταση του δραματουργικού δημιουργήματος... Θυμάσο ο Μολιέρος, από την αρχή της καριέρας του, ήταν όχι τόσο ποιητής όσο υποκριτής. Τα έργα του δεν αποσκοπούν να εκφράσουν μια ποιητική ή ιδεολογική άποψη ή φιλοσοφία, αλλά μάλλον να είναι απλώς καλά θεατρικά έργα, πετυχημένα ώστε να μπορεί να επιβιώσει ο θίασος παίζοντάς τα. Έτσι, στις κωμωδίες του αποτυπώνονται σε μεγάλο βαθμό οι αντιλήψεις και τα γούστα της εποχής του... Το υψηλό αισθητικό, γλωσσικό και δραματουργικό επίπεδο των έργων του Μολιέρου δεν είναι μόνο έκφραση της θεατρικής μεγαλοφυΐας του ποιητή τους, αλλά και απόρροια του ανελέητου ανταγωνισμού των θιάσων στη θεατρική ζωή στο Παρίσι της εποχής. Τα αριστουργήματα αυτά εκπονήθηκαν κατά τη διάρκεια ενός σκληρού αγώνα για επιβίωση. Τα θεατρικά πράγματα στην περιφέρεια της λαμπρής αυλής του βασιλιά Ηλίου και των προκατόχων του είναι ιδιαίτερα ρευστά και συγκεχυμένα: θίασοι τριών εθνικοτήτων παλεύουν για το ψωμί τους: Γάλλοι, Ιταλοί, και Ισπανοί... Μαζί με τις ενότητες αφομοιώνεται και η αριστοτέλεια έννοια της "μεσότητας", η οποία όμως αποκτά την έννοια της μετριότητας, δηλαδή τα πάθη του ήρωα δεν πρέπει να υπερβούν το ισχύον "καθωσπρέπει"... Η υπέρβαση του ορθολογισμού θα πραγματοποιηθεί όμως από τον Μολιέρο στις κωμωδίες του. Επειδή οι ήρωές του αντιβαίνουν στην κλασικιστική συμπεριφορά, δεν είναι "καθωσπρέπει", ακριβώς γι' αυτό θεωρούνται γελοίοι... Αυτή είναι μια σύγκρουση αξιών που αγγίζει τα όρια του τραγικού. Σε τέτοιες στιγμές η κριτική της εποχής του βασιλιά Ηλίου, που εξασκεί κρυφά ο Μολιέρος, αποκτά βάθος και επικαιρότητα. Τα λίγα θεωρητικά γραπτά του Μολιέρου, οι πρόλογοι των έργων του, απορρίπτονται τους αριστοτελικούς κανόνες, στα ίδια τα έργα του όμως ο Μολιέρος τους ακολουθεί. Θέμα των κωμωδιών του είναι το ανθρώπινο ελάττωμα. Ελαττώματα, κατά την αντίληψη αυτή, είναι ό,τι δεν βρίσκεται σε αρμονία με το σύστημα των κοινωνικών κανόνων της εποχής. Έτσι το θέατρο, και ιδιαίτερα η κωμωδία, γίνεται ένα διορθωτικό μέσο της κοινωνίας, που τιμωρεί τις παραβάσεις με τη γελοιοποίηση... Ο Μολιέρος πειραματίζεται με τους ήρωές του: τα πρόσωπα παρυσύρονται από κάποιο πάθος και υπερβαίνουν κάθε κοινωνική δέσμευση και κανόνα συμπεριφοράς. Οι διάφορες αντιδράσεις τους είναι κωμικές. Οι δύο πιθανές κατευθύνσεις στην εξέλιξη του χαρακτήρα τους είναι: από τη μια μεριά προσωπική ελευθερία, από την άλλη κοινωνικός εξαναγκασμός, από τη μια φυσικότητα, από την άλλη ετικέτα, συνειδητή ηθική πράξη ή σκέτη ανοησία".<sup>1</sup>

*Εκείνο που μένει να προσθέσουμε είναι πως: "η Γαλλική σκηνή ουδέποτε υπήρξε ολοκληρωτικά ανδροκρατούμενη, αλλά διέθετε νέες και όμορφες πρωταγωνίστριες από το πρώτο στάδιο".<sup>2</sup>*

*Πιστεύω, τα θεατρολογικά στοιχεία που παραθέσαμε προκειμένου να κατανοήσουμε τη Μορφή που η τέχνη του Moliere έφερε, είναι σύμφωνα με τη βασική θέση της μελέτης μας τη σύνδεση του θεάτρου με τους χωροχρονικά προσδιορισμένους κώδικες.*

(1) Β. Παύλνερ / "Ευρωπαϊκή Θεατρολογία", σελ. 161-160.

(2) Ph. Hartnell / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 114.

### Β3. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ήδη μιλήσαμε αρκετά για την εικόνα που το Γαλλικό θέατρο παρουσίαζε πριν από τον Molière, και πίσω, έως τη στιγμή που ο πρώτος αξιόλογος Γάλλος ποιητής, ο Alexandre Hardy, άρχισε να παρουσιάζει τη Δραματοουργία του. Απ' όσα σημειώσαμε γίνεται φανερό πως το θεατρικό είδος που ο Molière ανέδειξε, ρίζωσε πάνω στις ιταλικές επιρροές και στο κλασικό θέατρο, το ιδιόρρυθμο γέννημα της γαλλικής πολιτιστικής στάθμης του 17ου αιώνα· αλλά και της εμπρόθετης, της ορθολογικής απόφασης του Cardinal Richelieu να κατευθύνει όχι μόνο την πολιτική, αλλά και την καλλιτεχνική-πνευματική τύχη της Γαλλίας. Είναι εντυπωσιακή σύμπτωση που παρουσιάζεται, τηρουμένων των αναλογιών, ανάμεσα στο θέατρο της Αγγλίας, της Ισπανίας (που μελετήσαμε προηγουμένα) και σ' αυτό της Γαλλίας. Φαντάζει ως οι Νέοι χρόνοι, με όλα τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που παρουσιάζουνε, και τα οποία τους ορίζουνε, να λειτούργησαν με τρόπο παράλληλο-ταυτόσημο για κάθε μία από τις ευρωπαϊκές χώρες του 16ου/17ου αιώνα. Παντού, αναφέρομαι στις χωροχρονικές διαστάσεις που η μελέτη καταπιάνεται, το κέντρο ελέγχου των πολιτικών-κοινωνικών, αλλά και κάθε προσπάθεια για την αφύπνιση της Εθνικής συνείδησης, πέρανε μέσα από το Παλάτι, την Εκκλησία και τα συμφέροντα της Αριστοκρατικής τάξης. Οπου η αυθεντία του ενός, όπως στην ελισαβετιανή Αγγλία, αρρίοσι παρουσιαζότανε ως αναγκαία και έπειθε για τέτοια, υπέτασσε κάθε ροπή της γενόμενης Εθνικής συνείδησης σε μία (συλλογική-συνολική) εμφάνιση. Οπου η σύγκρουση εμφανιζότανε πραγματική, όπως στην Ισπανία, οι υπερισχύουσες δυνάμεις, οι συνασπισμένες συνήθως, επέβαλλαν την ιδεολογία τους. Οπου, τέλος, οι έντονες αντιθέσεις επεκτείνονταν ανάμεσα και στα τρία σώματα της άρχουσας κοινωνικής βαθμίδας, όπως στη Γαλλία (πράγμα που θα διαπιστώσουμε αμέσως μετά), η Εθνική συνείδηση που απαραίτητα θα ενεργοποιούταν, θα εκπορευότανε από εκείνη την εξουσία που στάθηκε ικανή να υπερνικήσει τις αντιδράσεις των (δύο) υπολοίπων αντιπάλων της -και μάλιστα με μεθόδους και μέσα θεμιτά ή όχι, όποιας δυνατής μορφής.

Ακολουθώντας όμως τον συλλογισμό αυτό, είναι εύκολο να συμπεράνουμε πως στη γαλλική περίπτωση η Ταυτότητα της Εθνικής συνείδησης δεν υπήρχε ως ένα σταθερό ιδεολογικό κατασκεύασμα, όπως προφανώς έγινε με την ελισαβετιανή προέλευσης αγγλική Εθνική συνείδηση ή τη συνασπισμένη πίστη του Ισπανού βασιλιά και της συντηρητικής Ισπανικής εκκλησίας, αλλά ως μία εν τω γίγνεσθαι -και μάλιστα μέσα από δυναμική αντιπαράθεση- κατάσταση. Με άλλα λόγια, γίνεται πιστεύω εμφανές, πως η Συνείδηση που το γαλλικό έθνος απέκτησε, κρίθηκε, πάντα μέσα στα συγκεκριμένα χωροχρονικά δεδομένα, *aposteriori*, αφού ο Louis XIV, ο βασιλιάς Ηλιος, κατάφερε να σταθεί πάνω από το έθνος, ως η ιδανική μορφή του Γάλλου πολίτη. Δηλαδή, ενώ η Elizabeth ήτανε, ενώ η υπεροχή του Philip και της Καθολικής εκκλησίας γινόταν αισθητή, στη Γαλλία του 17ου αι. αντίθετα, το παιχνίδι παιζότανε και η έκβαση του έμενε αβέβαιη.

Είπαμε πριν πως το Γαλλικό θέατρο υπήρξε το αποτέλεσμα ενός έθνους. Είπαμε ακόμα πως με τον Hardy πρωτοεμφανίστηκε ουσιαστικά το Γαλλικό δράμα και η παράστασή του -ή η σχέση του με το Γαλλικό κοινό, για τη μελέτη μας. Ταυτόχρονα όμως, είπαμε πως ο Molière επενέργησε, ώστε να αντιστρέψει την ιταλική επιρροή έτσι, που τελικά αυτός να εμφανίζεται ως ο δημιουργός της εθνικής γαλλικής δραματοουργίας, στον τομέα Κωμωδία. Και, περισσότερο, είπαμε πως η σκόπιμη και πολιτικά κατευθυνόμενη δράση του Richelieu ήτανε που στέρησε (ίσως και να ανέστειλε) την ανάπτυξη της κλασικής (εθνικής) γαλλικής τραγωδίας. Όμως, ποιόν δρόμο θα είχανε ακολουθήσει όλες αυτές οι προσπάθειες, αν η Γαλλία δεν είχε συλλάβει τη συγκεκριμένη Εθνική της συνείδηση στο πρόσωπο του Louis XIV, του, μεταξύ όλων, και προστάτη του Molière.

Θα προσπαθήσουμε τώρα να περιγράψουμε την αίσθηση που αυτός ο ιδανικός φορέας της Γαλλικής εθνικής συνείδησης έφερε, από τη βασιλική του καλλιέργεια, σε

σχέση με τη θεατρική τέχνη· γιατί πάνω σ' αυτήν ο νους του, και οι υποχρεώσεις που ο Χωροχρόνος του επέβαλε, τον οδήγησαν να αποδεχθεί ή και να υπερασπιστεί μία (αυτήν που μελετάμε) μορφή της. Άλλωστε, αυτή η αίσθηση του "ελέω θεού μον-άρχη" υποδηλώνει την υπάρχουσα (σε λανθάνουσα έστω συνειδητότητα) αντίληψη, για το ποιά υπήρξε (ή ποιά έτεινε να δημιουργηθεί) η Εθνική συνείδηση της Γαλλίας.

Πριν τον βασιλιά Ηλιο, το θέατρο λειτούργησε ως μέσο διασκέδασης της Αυλής. Συγκεκριμένα, "πριν από τη βασιλεία του Francis Ιου, το Νεοκλασικό δράμα είχε δημιουργήσει μίαν επίδραση τόσο πάνω στα "Σχολεία", όσο και στην "Αυλή". Όπως και σε άλλες χώρες, η τάση άρχισε με την ανάγνωση των Ρωμαϊκών έργων, ακολουθούμενη με λατινικές απομιμήσεις της κλασικής παραγωγής... Έργα των Σοφοκλή, Ευριπίδη και Αριστοφάνη, των Seneca, Plautus, και Terence, και κριτικές μελέτες των Αριστοτέλη και Horace είχαν εμφανιστεί πριν από το 1550. Πρόσφατα ιταλικά έργα επίσης μεταφράσθηκαν, όπως ακόμα και ιταλικές σημειώσεις πάνω στην Αριστοτέλεια "Ποιητική"... Προφανώς οι πιο χαρακτηριστικές εκδηλώσεις της περιόδου ήταν τα Court festivals... Μέσα από τέτοια θέαματα, τα Ballet de cour (η γαλλική έκδοση των ιταλικών Intermezzi και των αγγλικών Masques) αναπτύχθηκαν. Οι δημιουργοί επεδίωκαν να συνενώσουν μία δραματική πλοκή, Τραγούδι, Χορό και θέαμα, σε ενότητα... Βασίζονταν στον μύθο της Κίρκης (Circe), ο οποίος εντάσσει τους ανθρώπους σε μία ενάρετη ζωή ή τους μεταμορφώνει σε κτήνη. Η δράση εστιάζοταν σε έναν ηθικό αγώνα ανάμεσα στην "Αρετή" και την "Κακία", και ο βασιλιάς παρουσιαζόταν ως ο απελευθερωτής. Αυτές οι ιστορίες ξεδιπλώνονταν με μία σειρά από entrées, με διάφορες αλληγορικές και μυθολογικές φυσιογνωμίες, και τελείωναν με την αποκάλυψη της ένδοξης "αρετής" και με προσευχές για την σοφία του Γάλλου βασιλιά".<sup>1</sup>

Πάνω σ' αυτή τη βάση στηρίχθηκε τόσο η πίστη του Louis XIV για το ποιά υπήρξε το θέατρο και τί πράγμα εξυπρέτησε, όσο και για τις δυνατότητές του να επαναλάβει στο Παρόν, τώρα που η Εθνική συνείδηση γεννιόταν, τη συμβολή του, ώστε να εδραιωθεί αυτή με την αρμόζουσα μορφή, τη σύμφωνη και με τις χωροχρονικές απαιτήσεις και με τις επιδιώξεις του βασιλιά Ηλιου.

Πάνω σ' αυτή τη βάση, επομένως, οι καιροί και οι πολιτικοί άνδρες, αυτοί που προηγήθηκαν του Louis XIV (πολλά γεγονότα ήδη έχουμε αναφέρει) στερέωσαν τη σύγχρονη δραματολογία της Γαλλίας. Ο Π. Κανελλόπουλος μας μεταφέρει σχετικά, μία σημαντική άποψη: "ο Βολταίρος γράφει (πως) η εξαιρετική μοίρα (singulière de stinée) του αιώνα τούτου" (του ΙΖ) "έκαμε τον Μολιέρο σύγχρονο με τον Κορνέιγ και τον Ρασίν. Δεν είναι σωστό ότι, όταν εμφανίσθηκε ο Μολιέρος, βρήκε το θέατρο απόλυτα γυμνό από καλές κωμωδίες· ο ίδιος ο Κορνέιγ είχε ήδη δώσει τον "Ψεύτη", έργο χαρακτήρων και πλοκής (pièce de caractère et d' intrigue), πλοκής που την πήρε από το ισπανικό θέατρο, όπως πήρε και τον "Σιντ"- και ο Μολιέρος δεν είχε ακόμα παρουσιάσει παρά μόνο δύο από τ' αριστουργήματά του (ο Voltaire εννοεί, χωρίς άλλο τον "Ταρτούφο", 1664, και από τ' άλλα δώδεκα έργα, που είχε ήδη προσφέρει ο Moliere, την κωμωδία, πιθανότατα, "L' Ecole des femmes" 1662), όταν το κοινό είχε την "Κοκέττα μητέρα" (La mere coquette) του Κινώ (Philippe Quinault 1635-1688), "ένα έργο ταυτόχρονα χαρακτήρων και πλοκής, και μάλιστα ένα πρότυπο πλοκής: είναι του 1664. Είναι η πρώτη κωμωδία που ζωγραφίζονται εκείνοι, που από τότε ονομάζονται οι "μαρκήσιοι". Οι περισσότεροι από τους μεγιστάνες (des grands seigneurs) της αυλής του Λουδοβίκου του Ιδ ήθελαν να μιμηθούν αυτό το ύφος (cet air) μεγαλείου, λαμπρότητας και ευγένειας που είχε ο κύριός τους· όσοι ανήκαν σε κατώτερες βαθμίδες αντέγραφαν την υπερηφάνεια των πρώτων· και ήταν ανάμεσά τους άλλοι, και μάλιστα σε μεγάλον αριθμό, που έσπρωχναν αυτό το ύφος υπεροχής και αυτή την κυριαρχική επιθυμία να διακριθούν έως την πιο μεγάλη γελοιότητα. Το ελάττωμα τούτο διήρκεσε πολλόν καιρό. Ο Μολιέρος το χτύπησε συχνά· και βοήθησε στο να απαλλαγεί το κοινό (le public) από αυτούς τους σπουδαίους παρακατιανούς (de

(1) O. G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 244-247.

ces importants subalternes), καθώς επίσης από την επιτήδευση των "précieuses" (στο 1659 πρωτοπαίχθηκε η φάρσα του "Les Précieuses ridicules"), "από τον σχολαστικισμό (pedantisme) των λογίων γυναικών".<sup>1</sup>

Όμως, αυτή ακριβώς η πολιτική του θεατρικού κειμένου και της παράστασης, όπως εφορεύετο από τον Louis XIV, από τη μια πλευρά λειτουργούσε ως η προέκταση του προϋπάρχοντος ρόλου που το θέατρο -όπως σημειώσαμε- έπαιξε, από την άλλη πάλι πλευρά επέβαλλε τέτοια πρότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς, που πάνω τους θα στοιχειοθετείτο η Εθνική των Γάλλων συνείδηση. Αυτή δε με τη σειρά της απεικόνιζε την υπεροχή του βασιλιά πάνω στους ευγενείς και τον κλήρο, και τη δευτερογενή υπεροχή του κλήρου και των ευγενών πάνω στα μέλη των "κατώτερων βαθμίδων". Επιτρέποντας πάντως ο Louis XIV στον προστατευόμενό του κωμωδιογράφο να σατιρίζει τις συμπεριφορές των άλλων τάξεων, και των αντίπαλων προσώπων, εκτός από την ενθάρρυνση της Εθνικής συνείδησης που ο ίδιος επιθυμούσε, προωθούσε και τη δική του επιβολή πάνω στη Γαλλία όλη, τελικά ταυτιζόταν με την Εθνική συνείδηση, την ενσάρκωνε.

### Γ. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Δύο μεγάλοι άνδρες ήταν αυτοί που διατύπωσαν την ιστορική και την πολιτική πορεία της Γαλλίας στα χρόνια που μελετάμε: ο Cardinal Richelieu και ο Βασιλιάς Ηλίας. "Ο αιφνίδιος θάνατος του Ερρίκου του IVου (1610) αφήκε την Γαλλίαν εις μίαν νέαν αναταραχήν, ριζωμένην βαθύως εις την πάλην των ευγενών εναντίων της μοναρχίας, της μέσης τάξεως εναντίον της αριστοκρατίας, των Καθολικών εναντίον των Ουγενότων, του κλήρου εναντίον της μητρός του, και την Γαλλίαν εναντίον της Αυστρίας και της Ισπανίας... (Τότε), οι ευγενείς είδον εις την διεφθαρμένην ανικανότητα της κεντρικής κυβερνήσεως μίαν ευκαιρίαν ν' αποκαταστήσουν τας παλαιάς φεουδαλικάς κυριαρχίας των. Απήτησαν και επέτυχον την σύγκλησιν της Γενικής Συνελεύσεως, με την προϋπόθεσιν ότι αυτή θα ήτο, όπως συνήθως κατά το παρελθόν, η φωνή των και το όπλον των εναντίον της μοναρχίας. Αλλ' όταν αυτή συνήλθεν εις τους Παρισίους τον Οκτώβριον του 1614 εξεπλήγησαν δυσσaréστως από τη δύναμιν και τας προτάσεις της Τρίτης Τάξεως -της άνευ τίτλων και άνευ κουράς μάζης του λαού, αντιπροσωπευομένης τότε, όπως και τώρα, από δικηγόρους και εκφραζούσης την ισχύν και τους πόθους της μέσης τάξεως".<sup>2</sup>

Μέσα σ' αυτήν την "εσωτερική" πραγματικότητα ανέλαβε τις ευθύνες του γαλλικού έθνους ο Cardinal Richelieu ως πρωθυπουργός του Louis XIII, τον Αύγουστο του 1624. "Εκυβέρνησε την Γαλλία αυταρχικώς επί 18 έτη. Ανύψωσε την βασιλική εξουσία εις το εσωτερικό και την δύναμιν της Γαλλίας εις το εξωτερικό. Επέδωξε: Να διαλύση το κόμμα των Ουγενότων. Να ταπεινώση τους ευγενείς και τον πανίσχυρον ηγεμονικόν οίκον των Αψβούργων. Να ανυψώση το αξίωμα του βασιλέως. Επέτυχεν εις όλους τους στόχους του. Επέδωξε να καταστήση την Γαλλίαν ισχυρόν κράτος. Δι' αυτό ενίσχυσε το εμπόριον, την βιομηχανίαν και την εξαγωγήσιν των Γάλλων εις τας αποικίας. Εδημιούργησεν ισχυρόν στρατόν και στόλον. Παρ' όλα αυτά εκυβέρνα την Γαλλίαν κακώς. Ο ραδιούργος χαρακτήρ του δεν επέτρεψε την ανάδειξιν προσωπικοτήτων. Η οικονομική πολιτική του ήτο θλιβερά. Οι γεωργοί εστέναζον υπό το βάρος των φόρων. Όταν απέθανεν είχε προεξοφλήσει τα δημόσια έσοδα πολλών ετών. Απέθανε μισούμενος υπό πάντων. Ολίγους μήνας αργότερον (1643) απέθανε και ο Λουδοβίκος ΙΓ'. (Τον διεδέχθη ο Mazarin -1643/61), ο οποίος υπήρξε μετριοπαθής, ήπιος και επιδέξιος διπλωμάτης. Δεν απέφευγεν όμως την ραδιουργίαν και την υποκρισίαν. Ο Μαζαρέν εσυνέχισε τον Τριακονταετή πόλεμον. Ο γαλλικός στρατός εσημείωσε μεγάλας

(1) Π. Κανελλόπουλος / "Ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος", IV, σελ. 402.

(2) W. Durant / "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού", Ζ., σελ. 411-419.

επιτυχίας. Αποτέλεσμα αυτών υπήρξεν η ειρήνη της Βεστφαλίας (1648). Τα νέα φορολογικά μέτρα εδημιούργησαν έκρυθμον κατάστασιν εις τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα, την οποίαν επεδίωξαν να εκμεταλλευθούν οι ευγενείς. Η εξέγερσις γνωμάσθη χλευαστικώς Σφενδόνη και διήρκεσε επί 5 έτη (1648/53). Η χώρα περιήλθεν εις το χάος και ο καρδινάλιος αυτοεξωρίσθη δύο φορές. Η εξέγερσις κατεστάλη και ο Μαζαρέν εσυνέχισε να κυβερνά την Γαλλίαν. Ο Λουδοβίκος ήτο 22 ετών, όταν απέθανεν ο Μαζαρέν. Εως τότε δεν είχε αναμειχθή εις την διακυβέρνησιν της χώρας. Αμέσως μετά τον θάνατον του Μαζαρέν συνεκάλεσε το υπουργικόν συμβούλιον εις το οποίον εδήλωσεν ότι ουδεμία απόφασις θα λαμβάνεται, χωρίς την έγκρισίν του... Εκτίσε τα πολυτελέστατα ανάκτορα των Βερσαλλιών εις τα οποία εγκατεστάθη. Διέθετεν αυλήν πολυπρόσωπον και δαπανηροτάτην, ενώ η εθιμοτυπία ήτο αυστηροτάτη... Τον 17ον αι. ο πόλεμος εξηκολούθησε να είναι ενδημική κατάστασις, η δε ειρήνη βραχυχρόνιον διάλειμμα μεταξύ των συγκρούσεων. Τον Τριακονταετή πόλεμον (1618/48), διεδέχθη ο πόλεμος μεταξύ Γαλλίας και Ισπανίας (1648/59)... Στην εξωτερική του πολιτική, όπως τα κράτη της Ευρώπης ήσαν εξηντλημένα από τον Τριακονταετή και Ισπανικόν πόλεμον και από τας εσωτερικάς των διενέξεις, ο βασιλεύς της Γαλλίας, ως ισχυρότερος ηγεμών, ηθέλησε να επεκτείνη τα σύνορά του μέχρι του Ρήνου, τα φυσικά σύνορα της Γαλλίας, ως έλεγεν. Από τους ληστρικούς πολέμους του, όπως γνωμάσθησαν, η Γαλλία εξήλθεν εξηντλημένη. Εκράτησαν δε 23 έτη".<sup>1</sup>

#### **Δ. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ**

Μέσα σ' αυτό το ιστορικό πλαίσιο και αντιμετωπίζοντας αυτές τις εσωτερικές πολιτικοκοινωνικές δυσκολίες, αλλά και προβάλλοντας αυτές τις εξωτερικές (επιθετικές) λύσεις, κινήθηκε ο Louis XIV. Λίγα χρόνια αργότερα, "για να εξασφαλίσουν μια θέση στην ιστορία και να τονίσουν το ρόλο τους, οι άνθρωποι της Γαλλικής επανάστασης εφεύραν το 1789 την έννοια του "παλαιού καθεστώτος"... Τα χαρακτηριστικά που έχουν καθορισθή από την επαναστατική συνείδηση και παρουσιάζουν το παλαιό καθεστώς σαν μια παλαιά νόμιμη εξουσία η οποία έγινε ανυπόφορη για το λαό και γι' αυτό την ανέτρεψε. Το παλαιό καθεστώς ενσαρκώνει μια αυταρχική εξουσία και μια κοινωνική τάξη που βασιζόταν στα προνόμια, στο δεσποτισμό και στη δουλεία... Ο Λουδοβίκος ΙΔ' είναι το κλασικό σύμβολο του βασιλικού θριάμβου στη Γαλλία. Επί της βασιλείας του ο εκπρόσωπος των ανακτορικών γραφείων των Βερσαλλιών και εντελεδόχος της βασιλικής εξουσίας, κατένιξε, στις επαρχίες, τα παραδοσιακά προνόμια των δημαρχιών και των μεγάλων οικογενειών. Στα χρόνια του οι ευγενείς χαλιναγωγήθηκαν από το τυπικό της Αυλής και περιορίστηκαν στη στρατιωτική μονάχα δραστηριότητα ή στρατολογήθηκαν στις κρατικές διαχειρήσεις. Η "απόλυτη μοναρχία" αποτελεί τη νίκη της κεντρικής εξουσίας κατά της παραδοσιακής εξουσίας των αρχόντων και των κοινοτήτων. Η νίκη όμως αυτή ήταν αποτέλεσμα συμβιβασμού. Η γαλλική μοναρχία δεν ήταν "απόλυτη" με τη σύγχρονη έννοια της λέξεως, που θυμίζει ολοκληρωτικό κράτος. Γιατί πρώτ' απ' όλα ήταν δεσμευμένη με τους "βασικούς νόμους" του βασιλείου, που κανείς βασιλιάς δεν μπορούσε να τους αλλάξει: τους νόμους για τη διαδοχή του θρόνου και εκείνους, αίφνης, που καθόριζαν ότι δεν είχε κανένα δικαίωμα στην ιδιοκτησία των "υπηκόων" του. Κυρίως όμως, οι βασιλιάδες της Γαλλίας δεν άντλησαν την εξουσία τους από τα ερείπια της παραδοσιακής κοινωνίας. Την απέκτησαν με το τίμημα μιας σειράς αγώνων και συμβιβασμών με την κοινωνία εκείνη που, στο κάτω-κάτω, βρέθηκε ενσωματωμένη στο νέο κράτος με πολυποικίλους δεσμούς. Υπάρχουν πολλά ιδεολογικά αίτια που συμφωνούν με την άποψη ότι η γαλλική βασιλική οικογένεια δεν απαρνήθηκε ποτέ ολοκληρωτικά την παλαιά πατριαρχική αντίληψη της εξουσίας. Ο βασιλιάς της Γαλλίας παρέμεινε ο άρχων

(1) Β. Κυριακίδης / "Βίνακες Ιστορίας".

των αρχόντων και όταν ακόμα έγινε ο κύριος των γραφείων των Βερσαλλιών. Το φαινόμενο είχε και φορολογικά αίτια. Το έπραξε για να βρη τα μέσα να συνεχίση τον ατέλειωτο εκείνο πόλεμο για την πρωτοκαθεδρία που έκανε με τους Αψβούργους... Η λεγόμενη "απόλυτη" μοναρχία ήταν, λοιπόν, ένας ασταθής συμβιβασμός που αποσκοπούσε στη συγκρότηση ενός σύγχρονου κράτους και στη διατήρηση μιας κοινωνίας που κρατούσε από τους χρόνους της φεουδαρχίας. Το καθεστώς αυτό ήταν μια σύνθεση των παραδόσεων και της γραφειοκρατίας που οδηγούσε σε μια διαλεκτική διαβρωτική της κοινωνικής ιεραρχίας... Εκείνο που ήταν πιο σοβαρό για το "παλιό καθεστώς", όπως το διαμόρφωσε ο Λουδοβίκος Ιδ' ήταν ότι η κρατική εξουσία που ήταν τότε στο απόγειό της, δεν βρήκε ποτέ τα μέσα να ενοποιήση τις εθνοτικές τάξεις και να τους προσδώση το χαρακτήρα των εκπροσώπων της νομιμότητας. Αντίθετα, διατήρησε και μάλιστα κατακερμάτισε τις τάξεις που υπήρχαν. Ενοποιώντας την εθνική οικονομία, τοποθετώντας την παραγωγή και τις ανταλλαγές σε ορθολογιστική βάση, συντρίβοντας τις παλαιές αγροτικές κοινότητες που βασιζόνταν στην οικονομική αυτάρκεια και στην προστασία των αρχόντων, φρόντισε, περισσότερο από ποτέ, να διατηρήση τις παραδοσιακές διακρίσεις του κοινωνικού σώματος. Πολλαπλασίασε, αίφνης, τα διατάγματα για μεταρρυθμίσεις της αριστοκρατίας, διαγράφοντας τους ψευτοευγενείς για να τους υποχρεώση να πληρώσουν και πάλι φόρους και παζαρεύοντας έπειτα την επανεγγραφή τους στον κατάλογο των ευγενών. Με τον τρόπο αυτό, έθεσε εμπόδια στο μηχανισμό της κοινωνικής ανόδου, γιατί με την αγορά των τίτλων ευγενείας είχε επιτευχθή από τον 15ο αιώνα, η ανανέωση της γαλλικής αριστοκρατίας. Στα χρόνια του Λουδοβίκου Ιδ' η γαλλική αριστοκρατία, όσο έχανε έδαφος, τόσο περισσότερο παρέμενε προσκολλημένη στα προνόμιά της, παρά το γεγονός ότι το "αίμα", όσο και να λογαριαζόταν πολύ στην κοινωνική ιεραρχία, "ανέβαιναν" κοινωνικώς πολύ πιο γρήγορα όσοι είχαν χρήματα, παρά όσοι ήταν αριστοκράτες".<sup>1</sup>

## **E. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΟΥ "ΤΑΡΤΟΥΦΟΥ"**

Όπως πολλές φορές έως τώρα, τόσο στο κεφάλαιο αυτό -το αφιερωμένο στον *Molière*, όσο και στα προηγούμενα, που προσεγγίσαμε τα αριστοφάνεια κείμενα -ξανά θα ακολουθήσουμε τον παραλληλισμό ανάμεσα στην *Κωμωδία* και το *Χρονικό*.

Ο "*Ταρτούφος*" αρχίζει στο σπίτι του *Οργκόν*, στο Παρίσι. Η μητέρα του ιδιοκτήτη, η κυρία *Περνέλ*, είναι το πρώτο πρόσωπο που συναντάμε πάνω στη σκηνή. Μάλιστα τη συναντάμε τη στιγμή ακριβώς που ετοιμάζεται να φύγει, ώστε: "απ' όλους να γλιτώσω". Πρόκειται για μία παράξενη συμπεριφορά, η οποία προβληματίζει τη νύφη της κυρίας *Περνέλ*, τη σύζυγο του *Οργκόν*: "μα για πείτε μου, τι έγινε, Μητέρα, κι αμέσως μόλις ήρθατε, φεύγετε αποδώ πέρα;". Οι απαντήσεις που μας δίνει είναι αποκαλυπτικές για τον χαρακτήρα της: "κανένας δε δίνει δεκάρα να μ' ευχαριστήσαι... Ο,τι κι αν σας ορμήνεψα, όλοι σας κάνετε τ' ανάποδο, ο σεβασμός έχει πάει περίπατο, κι ο καθένας σας, ξετσίνωτα, λέει το μακρύ του και το κοντό του, σαν να μαστε μες στην αυλή του βασιλιά *Πεπώτου*!". *Κανένας και τίποτα δεν αξίζει μέσα σ' αυτό το σπίτι, κατά τη γνώμη της κυρίας Περνέλ*: "άκουσε, συ, και βάλε το καλά μες στο μυαλό σου, πως δεν είσαι παρά μια δούλα φλύαρη και γλωσσού... Εσύ, εγγονέ μου, είσαι βλάκας. Ναι, με περικεφαλαία!... Α! Να κι η αδελφή του, η χαμηλοβλεπούσα, που μας κάνει τη φρόνιμη και τη σιγανή! Μα το σιγανό ποτάμι να φοβάσαι... Όσο για σένα, νύφη μου, κι ας μην το κατοκάρεις, τα φερσίματά σου είναι τέτοια, που μόνο το κακό παράδειγμα μπορείς να τους δώσεις. Η συμπεριφορά της μακαρίτισσας της μητέρας τους ήταν ολότελα διαφορετική. Εσύ μου πηγαίνόρχεσαι ντυμένη σαν πριγκηπέσσα και γίνομαι άνω κάτω με τις τρελές σπατάλες σου,

(1) *Fr. Furet / "Το παλιό καθεστώς" / στα "Ιστορία των επαναστάσεων" - "Οι αστικές επαναστάσεις", σελ. 89-94.*

γιατί, στο κάτω κάτω, τόσα στολίδια, νύφη μου, ποτέ δεν έχουν θέση σ' αυτή που μόνο του άντρα της νοιάζεται για ν' αρέσει". Μονάχα για τον Ταρτούφο έχει να πει έναν λόγο καλό: "εκείνος είναι άνθρωπος του θεού κι όλοι σας έχετε χρέος να τον σεβόσαστε... Ό,τι και να σας λέει, καλά είναι ειπωμένο. Αγώνίζεται για να σας φέρει στην οδό της σωτηρίας, και απορώ πως δεν κατάφερε ακόμη ο γιός μου να σας κάνει να τον αγαπήσετε". Δεν συντρέχει λόγος να αναφερθούμε περισσότερο στη μητέρα του Οργκόν. Ούτε και ο ποιητής το κάνει, πέρα από τα όρια της πρώτης σκηνής στην πρώτη πράξη. Ο χαρακτήρας της απεικονίζεται με σαφήνεια: είναι το πρότυπο της ξεμωραμένης γριάς που από τη μια μεριά λυπάται για τις χαμένες αρχηγικές δυνατότητες, που χαιρότανε πριν λίγο, οπότε υποχρεώθηκε να τις παραχωρήσει στις επερχόμενες γενιές -σε άτομα άλλης χωροχρονικής διάστασης. Αυτό αποτελεί την πηγή της υστερίας της. Γι' αυτό και κρίνει, και κατακρίνει όλον τον κόσμο. Ο δικός της μόνο τρόπο ζωής, οι δικές της αξίες -το ένδοξο παρελθόν- αξίζουν εκτίμησης. Μας παρουσιάζει πάντως, και μάλιστα διογκωμένη μέσα από την ιδιόρρυθμη προσωπική της οπτική, την πραγματικότητα που ο Molière θέλει να χλευάσει. Κατηγορώντας τη σύγχρονη οικογενειακή κατάσταση του γιου της, κατηγορεί τη σύγχρονη κοινωνική κατάσταση της Γαλλίας. Και όπως είναι υστερική, σε υπερβολικό βαθμό διογκώνει ό,τι θεωρεί ανάξιο, και το παραδίδει στην κρίση μας έτσι (Εξπρεσιονιστικά) παραμορφωμένο, ώστε να μας οδηγήσει στον χλευασμό του. Και, για ν' αναφερθούμε στο Σύγχρονο του ποιητή κοινό, να το οδηγήσει στον αυτοχλευασμό του. Αυτή όλη κι όλη υπήρξε, πιστεύω, η πρόθεση του Molière, όταν σχεδίαζε τον χαρακτήρα της κυρίας Περνέλ. Από την άλλη όμως μεριά, καθώς αυτή τον μόνο άνθρωπο που υποστηρίζει τον ονομάζει Ταρτούφο, το Κοινό της παράστασης θα έχει σύντομα την ευκαιρία να αντιδιαστείλλει τα λόγια της με του Κεντρικού ήρωα τις πράξεις ή τον χαρακτήρα.

Το ερώτημα στο οποίο θα σταθούμε για λίγο, είναι η αιτία που κατηύθυνε τον Molière να συμπεριλάβει στην κωμωδία του τον Ηρωα κυρία Περνέλ, ο οποίος χαρακτηρίζεται: "σιωπή πανούκλα αυτή η γριά!... (Αφού) χωρίς αιτία και αφορμή, μας πέρασε γενεές δεκατέσσερις. Όσο για τον Ταρτούφο της, φαίνεται να τον έχει καπελώσει για τα καλά".

Αν αναλογισθούμε πως παράλληλη με τη μητέρα του συμπεριφορά, και αγάπη ανάλογη προς τον Ταρτούφο, έχει και ο Οργκόν, τότε δεν γίνεται να μην αναρωτηθούμε για ποιό λόγο ο ποιητής μας την παρουσιάζει.

Ας μην μακριγορούμε! Η μόνη διαφορά που χωρίζει το ζευγάρι Περνέλ-Οργκόν είναι αυτή της ηλικίας. Η πρώτη είναι απόστρατος, ορίζεται ως μνηστή κοινωνικής συμπεριφοράς και ιδεολογίας ξεπερασμένης, όμως διασωίζεται και εμφανίζεται μόνο μέσα από τον λόγο της. Δεν μετέχει στην παράσταση παρά ελάχιστα, διαπιστώνει μόνο και γκρινιαίνει. Αντίθετα, ο γιός της εμφανίζεται κοινωνικά ενεργός. Οι αντιλήψεις και οι ενέργειές του αφορούν την εξέλιξη του έργου. Η δική του η διαφωνία με την κατά τον ποιητή αρμόζουσα κοινωνική συμπεριφορά, η ταύτισή του με την πραγματικότητα που το Κοινό οδηγείται να χλευάσει, ενέχουν και επιφέρουν συνέπειες όχι μονάχα για το άτομό του, όχι μόνο συναισθηματικές προς τους άλλους, αλλά και πραγματικές, ανασταλτικές στην ομαλή εκσυγχρονιστική πορεία της κοινωνίας, η οποία, από τη δική του ενεργή δράση, αφήνεται στα νύχια των Ταρτούφων. Με άλλα λόγια, η κυρία Περνέλ γεννά τον οίκτο ή το γέλιο μας, χωρίς όμως να έχει προεκτάσεις στη σημερινή μας κατάσταση, χωρίς να εξαρτιόμαστε από την υστερία της τη μουσειακή. Ο Οργκόν είναι το πρόβλημά μας. Ο σύμφωνος με την αρρωστημένη μητέρα του γιος, ο οποίος και πρέπει, μέσα από την "καθαρτική" γελοιοποίηση να αναγεννηθεί μπροστά στα μάτια μας, να βρεθεί σε συμφωνία μαζί μας, να μεταβληθεί σε σύμμαχό μας (και της σύγχρονης οικογένειάς του σύμμαχος, φυσικά).

Ο ιστορικός ή και τραγικός Γλόστερ, είπαμε προηγούμενα, έφερε την παιδεία του ξεπερασμένου Μεσαίωνα. Γι' αυτό και έπρεπε να πεθάνει! Ο εξευτελιζόμενος Οργκόν φέρει ανάλογα παρωχημένη παιδεία, αυτήν την προ του Louis XIV Γαλλική εθνική παιδεία και την ιδεολογία. Για τον λόγο αυτό, στα όρια μιας Τραγωδίας, θα



έπρεπε όμοια να πεθάνει. Ο Μολιέρε όμως δεν έγραψε Τραγωδία. Έτσι, ο Ηρωάς του πρέπει, μέσα από τις διαδικασίες της Κάθαρσης να επαναεκπαιδευτεί, να προσαρμοστεί στις σύγχρονες κοινωνικές-εθνικές απαιτήσεις, τις οποίες, όπως είδαμε, διέτασε ο βασιλιάς Ηλιος.

Αυτήν τη διαδρομή, πιστεύω, παρακολουθούμε στον "Ταρτούφο": το απαράδεκτο χθες -η κυρία Περνέλ- άχρηστο και αδιάφορο, περιγράφεται για να σημασιοδοτήσει την αντιθεσή του με το πρέπον Σήμερα. Ήτανε αυτή! Πια δεν μας απασχολεί. Γελάμε με τις αξίες της, με τις παραξενιές της, μόνο και μόνο για να δηλώσουμε ότι ήδη την έχουμε ξεπεράσει. Στον αντίποδά της, οι Σύγχρονοι ήρωες, νέοι και γέροι, άνδρες και γυναίκες, "δούλοι" και διανοούμενοι, πασχίζουν να επιβάλλουν τις μοντέρνες θέσεις τους. Είναι ανίσχυροι όμως. Ο κυρίαρχος του παιχνιδιού, ο οικονομικός πατέρας τους, ο έμπορος Οργκόν τους εξουσιάζει. Και αυτός εμφανίζεται στο πλευρό της παρανοϊκής μητέρας του, ανάλογα ξεγελασμένος, θύμα του Ταρτούφου. Αυτός ο τελευταίος αποτελεί και το κέντρο του προβλήματος. Αυτός είναι ο ουσιαστικός εχθρός. Χρησιμοποιώντας μεθόδους του παρελθόντος, αν και έχει αναιρεθεί από τις σύγχρονες αντιλήψεις, καταφέρνει να υπάρχει, και μάλιστα να επιβάλλεται, ακριβώς γιατί πείθει τον Οργκόν να υποταχθεί στην εξουσία του. Έχει ανάγκη τη δύναμη του Οργκόν, χρειάζεται την οικονομική του υποστήριξη. Πρόκειται για τη στρατηγική που πάντα ακολούθησε. Τώρα όμως, πια, δεν πρέπει να ισχύει. Ο Οργκόν, όπως δίνει τη δυνατότητα σ' αυτήν τη στρατηγική να καρποφορεί, είναι όποιος πρέπει να αλλάξει. Ο εχθρός Ταρτούφος πρέπει να εξοντωθεί. Οι υπόλοιποι Ηρωες αξίζει να ζήσουν ευτυχισμένοι, ελεύθεροι να εκφράζονται τις σύγχρονες (κοινωνικές-εθνικές) αξίες τους.

Μόνο μία σημείωση θα κάνουμε πάνω στον χαρακτήρα και τις πράξεις του Ηρωα, ο οποίος χάρισε το όνομά του όχι μόνο στην κωμωδία του Μολιέρε, μα και στην ανθρωπότητα -ως συνώνυμο του "υποκριτής". Ο Ηρωας αυτός προέρχεται από τα κατώτερα κοινωνικά-ταξικά στρώματα. Είναι φτωχός, έξω από το επίσημο εκκλησιαστικό σώμα (κάτι ανάλογο του "Ερημίτη", που συχνά περιγράφεται ως στοιχείο εκείνου του χρονοχρονικού στίγματος). Είναι, με τα λόγια του Κλεάνθη, ένας απ' "αυτούς τους κίβδηλους, που τα φερσίματά τους, ο ζήλος, οι μετάνοιες, τα προσκυνήματά τους, οι προσευχές, οι στεναγμοί, το ταπεινό τους βλέμμα, οι αυστηρές νηστείες τους, όλ' αυτά είναι ψέμα! Τερτίλια είναι δολερά που μ' αυτά προσπαθούνε σε υψηλά αξιώματα να αναρριχηθούνε- να γίνουν πλούσιοι και τρανοί πατώντας στη θρησκεία και έχοντας, για σκάλα τους, των άλλων τη βλακεία. Δεν έχουν τίσινα επάνω τους, είν' όλο μαχθηρία, όταν θυμώσουν γίνονται σαν άγρια θηρία, και πάντοτε δικαιολογούν τα ανομήματά τους, τους δόλους, τις απάτες τους, τα κακουργήματά τους, με... την αγάπη του θεού -αυτή είν' η θεωρία: τάχα μου πως τους μάρανε του κόσμου η σωτηρία" (ηράξη 1η, σκηνή 5η).

Από το απόσπασμα αυτό γίνεται νοητό πως η πρόθεση του ποιητή δεν υπέκρυπτε μίαν ολοκληρωτική επίθεση ενάντια στον κλήρο. Δεν δηλώνει άθεος ή, έστω, αντίπαλος της Εκκλησίας ο Μολιέρε. Κατά πάσα πιθανότητα, και με τον ίδιο τον Ταρτούφο ελάχιστα θα ασχολιότανε, αν αυτός δεν αποτελούσε πρόβλημα κοινωνικό, αν δεν παρέσυρε τον Οργκόν στην καταστροφή, και περισσότερο, αν δεν ανέστειλλε με τη συμπεριφορά του το ιδεολογικό-εκαυγχρονιστικό πρόγραμμα του Λουίς XIV.

Είναι νόμιμος ο ποιητής, και οι Ηρωές του νομιμοποιούνται ανάλογα να αντιμετωπίσουνε την υπέρβαση που το άτομο προβαίνει ενάντια στο εθνικό όλο. Το μόνο που χρειάζεται είναι ακριβώς η συνειδητοποίηση αυτού του όλου, η αφοσίωση σ' αυτό. Πάντως, μέσα στα όρια του όλου αυτού χωράει η θεάρεστη και κοινωνικά χρήσιμη θρησκεία. Άρκεί να είναι νόμιμη κι αυτή, σύμφωνη να είναι η ιδεολογία της και οι ενέργειες των φορέων της με τις επιταγές της Εθνικής συνείδησης, αυτής που ο ενσάρκωτης της Λουίς XIV ορίζει και διακηρύττει. Άρκεί, σε τελευταία ανάλυση, να μην ενοχλεί, να μην εκμεταλλεύεται τον Οργκόν τον έμπορο, και να τον αφήσει έτσι απερίσπαστο να επιτελέσει τη δική του υπέρβαση, να ξεκόψει από της μητέρας



του την ιδεολογία και να εκσυγχρονιστεί, να αποδεκτεί τον εθνικό ή, έστω, τον οικονομικό ρόλο και τις υποχρεώσεις του.

Στην 4η σκηνή της 4ης πράξης, η σύζυγος του Οργκόν, προκειμένου να διαφωτίσει τον άντρα της για το ήθος του Ταρτούφου, προσποιείται ότι θα παραχωρήσει στον υποκριτή θεοφοβούμενο εχθρό τη συζυγική της πίστη. Αυτό αποτελεί και την αρχή του τέλους. Ο Οργκόν, επιτέλους, αρχίζει να καταλαβαίνει. Αυτή όμως η πρακτική ήτανε ξένη, όπως έχουμε δει, προς την προσωπική του Louis XIV συμπεριφορά. Συμπεραίνουμε έτσι, πως ο ρόλος που ο βασιλιάς επεφύλασσε για τον ανερχόμενο αστό-έμπορο Οργκόν ήτανε διαφορετικός απ' όποιον ο ίδιος, και μάλιστα ως ενσάρκωτής της Εθνικής συνείδησης, επέλεξε για τον εαυτό του. Το άτομο Louis είχε το δικαίωμα να ενεργεί ανάλογα με τις ατομικές του πίστεις, και σύμφωνα με τις δυνατότητες που ο Χωροχρόνος του τού επέτρεπε. Αυτός όμως ήτανε το ίδιο το κράτος. Ο Ηλιος ήτανε. Σε καμία περίπτωση δεν θα επέτρεπε τα ανάλογα ιδανικά να τα φέρουν οι πολίτες-υπήκοοί του. Όπως πολλές φορές είπαμε, ο Φροϋδικός πατέρας, και ο Louis XIV υπήρξε τέτοιος, είναι ο μόνος που επιτρέπει στον εαυτό του -και μόνο σ' αυτόν την απόλυτη ελευθερία. Το κράτος, το έθνος καλύτερα, δεν μπορεί να ανεχθεί πολλούς Πατεράδες. Εδώ υπάρχει η ανάγκη για μία ισχυρή ιδεολογική (εθνική) Ταυτότητα, τελικά, για υποταγή σε κάποια (πραγματική ή φανταστική) εξουσία. Ο Οργκόν πρέπει να μάθει να λατρεύει τον βασιλιά του -να αποδέχεται δηλαδή, και μάλιστα χωρίς αντίσταση, τη θέλησή του, πρέπει να μάθει να υπηρετεί την Εθνική της Γαλλίας συνείδηση, που στον Δεδομένο χωροχρόνο εκφραζόταν από τη δική του τάξη -αυτή των αστών, σύμφωνα πάντα με τον πολιτικό σχεδιασμό του βασιλιά. Ταυτόχρονα όμως πρέπει και να μάθει να υποτάσσεται στους κανόνες, στις αρχές αυτής της Συνείδησης, να μην την υπερβαίνει· ούτε προς τα πίσω, προς το Μεσαιωνικό παρελθόν, ούτε σε συσχετισμό με το βασιλικό πρότυπο του παρόντος. Και όλα αυτά, ο Molière επιζητάει να συμβούν με την ελεύθερη συμμετοχή, τη συμφωνία του (κάθε) Οργκόν. Δεν ενεργεί εξουσιαστικά ο ποιητής: "ο ίδιος ο βασιλιάς μας τα έδειξε, με το παράδειγμά του, πως η βία δεν έχει πέραση στον τόπο μας καμία!" (πράξη 5η σκηνή 2η). Διδάσκει! Και μάλιστα, καθώς χλευάζει ό,τι ενδιαφέρεται να εξορκίσει από τη Συνείδηση του Κοινού του, ακριβώς με αυτό το όπλο, με την Εξπρεσιονιστική μεγέθυνση ενός υπαρκτού κοινωνικού φαινομένου, αγωνίζεται να κατευθύνει τους Γάλλους πολίτες να συνειδητοποιήσουν τη νέα και αναγκαία εθνική τους Ταυτότητα.

Όλα αυτά γίνονται ξεκάθαρα με τη λύση του μύθου: ο νικητής Ταρτούφος, απροκάλυπτα πια, συντρίβει το μωρόπιστο Οργκόν, του οποίου το μοναδικό σφάλμα σε όλη τη διάρκεια της κωμωδίας ήτανε πως απίστησε στη νέα αυτή τάξη πραγμάτων, πως απέρριψε τη Νέα εθνική συνείδηση, τον ρόλο που ο βασιλιάς (και ο Χωροχρόνος) επέλεξαν να πιστέψει, ώστε να υπηρετήσει.

Τα συμβάντα δεν θα μείνουν όμως έτσι. Κι αν υποθέσουμε ότι ο συγκεκριμένος αστός-έμπορος Οργκόν, όπως παραμορφωμένο μας τον απεικόνισε ο Molière, υπήρξε άξιος της μοίρας του, ο πραγματικός αστός-έμπορος ή ότι άλλο- της Γαλλίας έπρεπε να επιβιώσει, ακριβώς ενάντια στη φθορά που ο Ταρτούφος και οι παλιές πίστεις τον εμπόδιζαν. Ο ιδανικός φορέας της νέας τάξης, είπαμε, ήτανε ο Louis XIV. Μόνο αυτός είχε συμφέρον, και υποχρέωση, να στηρίξει τους ανά τη Γαλλία "Οργκόν". Άλλωστε, ο Ταρτούφος έμμεσα ενάντια στη δική του ιδεολογία έβαλλε, το δικό του το πρόγραμμα πολемоύσε, το υπερέβαινε με σκοπό να καλύψει το (προεθνικής) ουσίας συμφέρον του. Ακόμα, δεν ήτανε λίγες οι φορές που τον κορόιδευε: "πάντα βάζω πάνω απ' όλα το καθήκον μου απέναντι στον βασιλιά. Αυτό σβήνει από μέσα μου κάθε ευγνωμοσύνη, και σ' αυτό θα θυσιάζα και φίλους, και γυναίκα, και γονείς, και τη ζωή μου ακόμα", διακηρύττει στην 7η σκηνή της 5ης πράξης.

Ο Louis XIV λοιπόν, πραγματικά επενέβη! Έσωσε έτσι τον (κάθε) Οργκόν, από τον (κάθε) Ταρτούφο. "Μ' αυτόν τον τρόπο, Κύριε, θέλησε ν' ανταμείψει τα όσα εκάνατε γι' αυτόν, και να σας αποδείξει πως ξέρει πάντα να εκτιμά μια υπηρεσία που έγινε μ' αυταπάρνηση και με αυτοθυσία, πως τους πιστούς ανθρώπους του ποτέ

δεν τους ξεχνάει, και πως πάντοτε το κακό με το καλό νικάει" (πράξη 5η, σκηνή 7η). Τελικά, με την παραίνεση του Κλεάνθη (του διανοούμενου της παρέας) ότι: "για τον καθένα μας είναι χρέος να συγχωρήσει (την ψυχή του Ταρτούφου) και να ευχηθεί στην αρετής το δρόμο να γυρίσει", μία παραίνεση (εθνικής) συμφιλίωσης, συμφωνεί και ο Οργκόν, κλείνοντας το έργο: "ναι, αυτά που λες είναι σωστά. Και με πολλή χαρά μου, γονατιστός ευχαριστώ θα πω στον άρχοντά μου. Πάω".

Θα τελειώσουμε κι εμείς την ανάλυση του "Ταρτούφου" με την Ηρώιδα Ντορίνα, την πανέξυπνη και θρασύτατη θεραπευνίδα των Οργκόν. Θεατρολογικά είναι εμφανές πως προέρχεται από την *Commedia dell' arte*. Κοινωνικά όμως τι εκφράζει; Είναι μία υπηρέτρια που χώνεται παντού, που τα πάντα τα καταλαβαίνει, χωρίς προσωπική ζωή και φροντίδα άλλη, παρά μονάχα την παροχή υπηρεσιών -την υπέρ το ζητούμενο ή το υποχρεωτικό- σ' ολόκληρη την οικογένεια. Φυσικά αντίκει στην κατώτερη τάξη. Επισκοπεί το όλο σύστημα -μέρος του οποίου αποτελεί- και επεμβαίνει διορθωτικά, ώστε να κατευθύνει τα αναμενόμενα σε αίσια έκβαση. Κέρδος της θα είναι η ισορροπία του συστήματος, η συνολική, μα και του κάθε ατόμου ξεχωριστά, η ευτυχία των μελών που απαρτίζουνε το σύστημα αυτό. Ιδεολογία της είναι ό,τι μπορούμε να ονομάσουμε με μία λέξη, ως Ταξική -δηλαδή Αστική- ιδεολογία, συνείδηση των Γάλλων πολιτών του 1664, που όντας η ευνοούμενη τάξη του Louis XIV (και της χωροχρονικής σύμπτωσης, απ' την οποία και οι δικές του αποφάσεις επηρεάζονταν) έτεινε να καθιερωθεί ως η Εθνική συνείδηση της Γαλλίας. Η Ντορίνα πράττει ό,τι μόνο ξέρει, ό,τι μονάχα πιστεύει: στηρίζει, αυτή η υπηρέτρια, η "δούλα", την ανερχόμενη αστική τάξη, ώστε να καταστήσει εθνικά κυρίαρχη τη (Νέα και Ευκαταία από το βασιλιά) συνείδησή της. Μέσα σ' αυτό το σύστημα υπάρχει, μόνο αυτό ελπίζει, γι' αυτό παλεύει. Αντίπαλοί της ορίζονται οι εχθροί της οικογένειας, είτε προέρχονται από άλλα συστήματα (διαταξική αντίθεση) ή είναι ενδογενείς -όπως ο ασυνειδητοποιήτος Οργκόν. Ουσιαστικά, η Ντορίνα αποτυγχάνει! Ο Ταρτούφος τη νίκησε και αυτήν. Φαίνεται, όταν αυτός θριαμβολογεί λίγο πριν το τέλος, ότι η αστική τάξη, που η όμοια ασυνειδητοποιημένη με τον αφέντη της Ντορίνα (παράλογα) στήριξε, δεν θα εγκαθιδρυθεί. Η ταρτούφεια αντίδραση φαίνεται πως υπερίσχυσε. Αιτία κατά τον ποιητή γι' αυτήν την αποτυχία αποτελεί όχι τόσο η πολεμική των άλλων τάξεων, η διαταξική σύγκρουση, αλλά οι ίδιες οι αδυναμίες της μορφοποιούμενης αστικής ιδεολογίας και πρακτικής.

Όπως είπαμε και προηγούμενα, παρά την ήττα της Ντορίνας, η κωμωδία "Ταρτούφος" είχε ευτυχές τέλος. Ο εκπρόσωπος της τάξης των εμπόρων αστών, ο Οργκόν, και η οικογένειά του, εδραιώθηκαν, συνειδητοποιήθηκαν, διαφύλαξαν την ιδεολογία τους και τη διέδωσαν. Η παλιά κοινωνική κατάσταση των Ταρτούφων υποχώρησε. Η Εθνική της Γαλλίας συνείδηση αναμορφώθηκε. Και όλα αυτά τα θαυμαστά συνέβησαν υπό την άμεση εποπτεία και την αποφασιστική συμμετοχή του βασιλιά Ηλίου. Αυτός λύτρωσε τον Οργκόν, αυτός τιμώρησε τον Ταρτούφο, αυτός δικαίωσε (με την οικονομική πολιτική του Colbert) τους ανερχόμενους (οικονομικά και κοινωνικά) εμπόρους και τους βιομηχάνους αστούς. Ο Louis XIV ενέκρινε και επέβαλε την αναπροσαρμογή της γαλλικής κοινωνίας, και του έθνους τη Συνείδηση. Αυτός υπέταξε τον κλήρο, αποδυνάμωσε του ευγενείς, ανώρθωσε τους αστούς. Μόνο η Ντορίνα του ξέφυγε, γι' αυτήν μονάχα αδιαφόρησε. Η δική της η σειρά θα έρθει λίγο αργότερα, σε μία άλλη χωροχρονική σύνθεση, στο γαλλικό 1789.

## ΣΤ. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Βασικό χαρακτηριστικό της Γαλλίας στα χρόνια που μελετάμε, στάθηκε η ιδιόμορφη σύνθεση -σύνδεση καλλίτερα- του κοινωνικού σώματος της χώρας. Πρόκειται για την αντίθετη με όσα ως τώρα συναντήσαμε στα άλλα ευρωπαϊκά -εν τω γίνεσθαι- έθνη, κατάσταση. Στην Αγγλία και την Ισπανία, πράγματι, διαπιστώσαμε να υπάρχει

η διάθεση των εξουσιαστικών ομάδων να υπερβούν τους αντιπάλους τους και να καθιερώσουν μία συνείδηση Εθνική, ανάλογη με την ιδιαίτερη της κάθε μίας (ομαδικής) ιδεολογίας και των (ταξικών) της συμφερόντων. Βέβαια, οι διαφορές των δύο χωροχρονικών αυτών σημείων υπήρξαν σαφείς· αυτό, άλλωστε, το τονίσαμε στα συγκεκριμένα κεφάλαια, όπου τις προσεγγίσαμε. Εκείνο όμως που ριζικά διαχωρίζει τις κοινωνικές-πολιτικές συνθήκες της Γαλλίας από την μια πλευρά, και της Αγγλίας ή της Ισπανίας από την άλλη, είναι η σύμφωνη προσπάθεια των δύο να στερεώσουν τη Συνείδηση του έθνους τους πάνω στις ήδη γνωστές, εκσυγχρονισμένες πάντως, αρχές και μεθόδους της υποταγής, υπό την κυρίαρχη εξουσία-φορέα της (άρχουσας) ιδεολογίας, η οποία έτσι θα επέφερε τη σύνθεση των επί μέρους (ομαδικών) και μέχρι τώρα αντιπαράθετων ιδεολογιών, που αφορούσαν την κάθε ηγετική-διεκδικήτρια της εξουσίας ομάδα.

Αντίθετα, στη Γαλλία τα γεγονότα πήραν άλλη τροπή. Εδώ, ο βασιλιάς Louis XIV, και πριν απ' αυτόν ο Cardinal Richelieu όρισαν, με αναμφισβήτητη αυθαιρεσία -συχνά κατευθύνοντας ή και βιάζοντας τις χωροχρονικές συμπτώσεις, την Εθνική των πολιτών συνείδηση. Με όμοια αυθαιρεσία, όπως είδαμε, όρισαν και τη θεατρική λειτουργία, και τη σχέση του θεάτρου με το Γαλλικό κοινό δηλαδή.

Το παράδοξο στον σχεδιασμό αυτής της πολιτικής που θα επέφερε την εδραίωση της Ευκταίας εθνικής συνείδησης, ήταν πως δεν βασίστηκε στις προϋπάρχουσες τάσεις. Αυτές τις αγνόησε! Για τον λόγο αυτό και τον ονομάζουμε αυθαίρετο. Και πιο πολύ, ο βασιλιάς Ηλίας, ως ο εμπνευστής της, αλλά και ως αυτός που εξουσιαστικά την επέβαλλε, απείχε, στην προσωπική του (τη φυσική και όχι την νομική) ζωή, από τον ιδανικό φορέα αυτής της Συνείδησης.

Ποια, όμως, υπήρξε αυτή η (Νέα) εθνική συνείδηση;

Σύμφωνα με τα ιστορικά και τα κοινωνικά-πολιτικά στοιχεία που παραθέσαμε έως το σημείο αυτό του κεφαλαίου, γίνεται, πιστεύω, φανερό η απουσία της.

Αντιμετωπίζουμε, έτσι, ένα οξύμωρο σχήμα: ο βασιλιάς Ηλίας υποστήριξε την υπέρβαση της Μεσαιωνικής συνείδησης του (γενόμενου) γαλλικού έθνους, συνεχίζοντας τη διαδρομή που ο Richelieu εγκαινίασε, βάζοντας στη θέση της όχι τη Συνείδηση των Νέων χρόνων, αλλά την Ατομική του συνείδηση -τα συμφέροντα ή τα ενδιαφέροντά του.

Διανύουμε τη χωροχρονικά καθορισμένη αποδέσωση της απολυταρχίας. Το μέγεθος δε του μεγαλείου της εστιάζεται στις οικονομικές ανάγκες και τις πρακτικές που απασχόλησαν τον βασιλιά Ηλίο, με κέντρο τους τη φορολογική πολιτική του. "Οι Βουρβώνοι -και πριν απ' αυτούς οι Βαλουά- αντλούσανε χρήματα από το κάθε τι, ακόμα και από τα προνόμια και τις "ελευθερίες" των κοινωνικών τάξεων. Τα προνόμια αποτελούσαν απαραίτητα δικαιώματα των ομάδων που τα είχαν, στη σχέση τους με την κεντρική εξουσία. Προνόμια απολάμβαναν πόλεις και επαγγελματικοί οργανισμοί. Πολλές κοινότητες δεν πλήρωναν φόρους. Όλα τούτα είχαν τις ρίζες τους στα βάθη του χρόνου. Τα είχε επιβάλει η παράδοση. Ο βασιλιάς δεν τους τα στέρησε, αλλά παζάρευε με τους προνομιούχους για να τους αποσπάσει χρήματα. Κάτω από την πίεση της ανάγκης, πολλές φορές τα επαύξησε, πουλώντας ένα μέρος της εξουσίας του σε ιδιώτες, με την ιδιόμορφη ονομασία των "υπηρεσιών", που σήμαινε το μόνιμο διορισμό κάποιου σε μια κυβερνητική θέση με σημαντικά οικονομικά πλεονεκτήματα. Ο θεσμός των υπηρεσιών ήταν παλαιός, αλλ' η κληρονομική μεταβίβασή του καθιερώθηκε στις αρχές του 17ου αιώνα. Από τότε άρχισε να ανθίσει η πώληση προνομιούχων υπηρεσιών, ανάλογα προς τις χρηματικές ανάγκες του βασιλιά, στα χρόνια του Τριακονταετούς Πολέμου. Παράλληλα με τη θέση του επιμελητή των βασιλικών διαχειρήσεων, υπαλλήλου μετακλητού, ο Λουδοβίκος ΙΓ' και ο Λουδοβίκος ΙΔ' συγκρότησαν ένα σώμα κρατικών αξιωματούχων που ήταν ταυτόχρονα και μεγαλοϊδιοκτήτες. Μαχαίρι δικοπο. Γιατί, αν η μαζική πώληση "υπηρεσιών" επέτρεπε την είσοδο στα βασιλικά ταμεία του χρήματος των πλουσίων, αστών (να θεωρήσουμε ανάμεσά τους και τον Οργκόν) και ευγενών, τους δέσμευε ταυτόχρονα με το κράτος, με το οποίο είχαν πια κοινά

συμφέροντα. Η νέα αυτή τάξη, αν και βρισκόταν υπό τον άμεσο έλεγχο των Ανακτόρων, αποκτούσε ταυτόχρονα και δικαιώματα που κατοχύρωναν την περιουσία της. Στη μεσοβασιλεία που χωρίζει το Λουδοβίκο ΙΓ' από το Λουδοβίκο ΙΔ', η εξέγερση του 1648, που την κατεύθυναν οι εκπρόσωποι των τοπικών βουλευτηρίων, δείχνει τους κινδύνους του συστήματος. Τυραννισμένος από τη νεανική αυτή ανάμνηση, ο Λουδοβίκος ΙΔ' προσπαθούσε να αμβλύνει κάθε αντιπολίτευση αλλά, δεσμευμένος από τις προσωπικές του ανάγκες και από το λόγο που έδωσαν οι προκάτοχοί του, δεν εξάλειψε τις πιθανότητες νέων κινδύνων, αφού διατήρησε τις συνθήκες που τους δημιουργούσαν".<sup>1</sup>

Αυτή η ιδιότυπη οικονομική φιλοσοφία και η απροσχημάτιστη φορολογική πολιτική που ο βασιλιάς Ηλίας ακολούθησε, καθόρισαν όχι μόνο το παρόν-ελεγχόμενο από τη μελέτη μας χωροχρονικό στίγμα, αλλά και την επερχόμενη επανάσταση.

Πέρα όμως από τα οικονομικά θέματα, συμπληρωματικά της διακυβέρνησης που ο Louis XIV άσκησε, υπήρξαν και άλλα σπουδαία, μάλιστα εξαιρετικά ενδιαφέροντα για τη μελέτη μας, περιστατικά, που και αυτά, με τη σειρά τους όρισαν τη γενόμενη Συλλογική-Κοινωνική συνείδηση των Γάλλων πολιτών και, παράλληλα, ενέπνευσαν, αλλά και ενεπνεύσθησαν από την πολιτική του Louis XIV.

Δεν πρέπει να μας διαφεύγει, όποτε αναφερόμαστε στην Ευρωπαϊκή αυτή χρονική περίοδο, όπως η κάθε εθνική ταυτότητα έτεινε να ξεπεράσει τα Μεσαιωνικά (προ ή και αντί-εθνικά) δεδομένα, είχε να αντιπαλέψει με τους φορείς που εξέφραζαν την εξουσιαστική δυνατότητα προς το κοινωνικό σώμα.

Ετσι, αν παραδεχθούμε ότι ο ένας, ο βασικότερος από τους φορείς αυτούς υπήρξε ο βασιλιάς -η βασιλεία για κάθε μία από τις ευρωπαϊκές χώρες-, όμοια θα υπολογίσουμε ότι το άλλο, μάλιστα συχνά αντίπαλο, άκρο-εκφραστής εξουσίας ήταν η Εκκλησία. Άλλωστε, αυτή η ίδια η εθνική αυτονόμηση δεν εννοούσε, ακριβώς, την Υπέρβαση της θρησκευτικής πίστης στη μία και, φυσικά, ελεγχόμενη από την Εκκλησιαστική αρχή, κοινωνία;

Παρακολουθήσαμε ήδη τις συνέπειες που είχε πάνω στη Διαμορφούμενη συλλογική-εθνική συνείδηση των Αγγλων πολιτών αυτή η αντιπαλότητα μεταξύ της εκκλησιαστικής και της πολιτικής εξουσίας. Τώρα θα ελέγξουμε τη γαλλική εμπειρία πάνω στο ίδιο αυτό ζήτημα.

Πραγματικά, και στη Γαλλία του Louis XIV -Ηλίου- ο 16ος αιώνας ανέδειξε την Προτεσταντική μεταρρύθμιση, δηλαδή την απαίτηση για έναν "εσωτερικό-προσωπικό Χριστιανισμό, που θα επανέφερε τους πιστούς στις συμπεριφορές-πνεύμα των πρώτων Χριστιανικών κοινοτήτων... Η Καθολική εκκλησία με τη σειρά της, στη Σύνοδο των 30, 1545-63, θα κάνει την εσωτερική της ανανέωση. Η Σύνοδος εκδήλωσε τρεις θέσεις: 1) καθόρισε την ουσία του Χριστιανισμού -ως αγάπη-, 2) καθόρισε την κεντρική εξουσία της Εκκλησίας και 3) επανατοποθέτησε τον Χριστιανισμό στην προσωπική και κοινωνική ζωή των ανθρώπων... (Ως συνέπεια των θέσεων αυτών, και ιδιαίτερα της τρίτης), ένα λαϊκό-μυστικό τάγμα ιδρύθηκε, με στόχο να καθάρει τη συμπεριφορά των Χριστιανών, επεμβαίνοντας, έτσι, στην κοινωνική ζωή. Τα μέλη του τάγματος ονομάστηκαν Devots (αφιερωμένοι), και η εισαγωγή στον τύπο της ζωής τους δίνεται στο βιβλίο "De saint" (Άγιος) του Francois de Sales... Χωρίς αμφιβολία υπήρξαν συντηρητικοί και το 1660, δηλαδή 5 χρόνια πριν από την παράσταση του "Ταρτούφου", διαλύθηκαν από τον Cardinal Mazarin. Πάντως, η ηθική στάση τους είχε μείνει... Ο ίδιος ο Louis XIV προσπάθησε να πετύχει επίσημη άδεια για την οργάνωση, από τον αρχιεπίσκοπο του Παρισιού. Κυριότερος δε υποστηρικτής τους υπήρξε η Άννα της Αυστρίας (η οποία, άλλωστε, βρισκόταν σε αντίθεση με τον Mazarin και τον Colbert). Το 1645 η οργάνωση είχε 24 παραρτήματα, ενώ το 1658, στην επαρχία, είχε 51 παραρτήματα... (Γενικά), η συμπεριφορά των Devots περιέχει

(1) Fr. Furet / "Το παλαιό καθεστώς" / στο "Ιστορία των επαναστάσεων"- "Οι αστικές επαναστάσεις", σελ. 92-93.

μία απειλή για το Άλλο, έναν βιασμό για τη Συνείδηση... Ο Μολιέρε αμφιβάλλει αν μπορεί να παρουσιαστεί στη σκηνή ένας γνήσιος *Devot*, και έχει λίγη σημασία αν αυτός θα είναι ειλικρινής και ηλίθιος -όπως ο Οργκόν- ή ψεύτης και επιδέξιος -όπως ο Ταρτούφος".<sup>2</sup>

Η δράση των *Devots* ουσιαστικά χαρακτηρίζει όλο το φάσμα της κοινωνικής ζωής της Γαλλίας, φυσικά και του θεάτρου -μάλιστα, ειδικότερα του "Ταρτούφου", όπως σύντομα θα δούμε.

Σε γενικές γραμμές, αυτή η αντίθεση του κοινωνικού σώματος, η οποία ισχύει και σήμερα, όπως στηρίζεται πάνω στη διαφορετική αποστολή, που κάθε ένα από τα κυρίαρχα ρεύματα χρεώνει στην Εκκλησία -και στις σχέσεις της με την κοινωνία-, απετέλεσε, και κατά την περίοδο της βασιλείας του Λουίς XIV, το σημαντικότερο πρόβλημα για τη Γαλλία. Μάλιστα, σε μεγάλο βαθμό καθόρισε την πολιτική που ο βασιλιάς Ηλίας ακολούθησε, αλλά και τη θεατρική πορεία του Μολιέρε.

Ο "αδιάφορος" και "μεγαλομανής" βασιλιάς, είπαμε, ενδιαφερόταν κύρια για την αύξηση των φορολογικών πόρων του (συχνά εμπόλεμου) κράτους του. Η αδιευκρίνιστη κοινωνική του πρόθεση, τουλάχιστον σε ό,τι αναφέρεται στην ταξική σύνθεση της Γαλλίας, του επέτρεψε να σταθεί πάνω από τον λαό-αστική τάξη, μα και αντίπαλα προς τους ευγενείς -πολιτικούς ή εκκλησιαστικούς. Κάθε αξία και προνόμιο είχαν το οικονομικό τους αντίκρισμα. Ο ίδιος ο βασιλιάς, περιτριγυρισμένος από την "Ευγενική" αυλή του, ζούσε αντίθετα από την προτεινόμενη, Χριστιανική-κοινωνική, συμπεριφορά των *Devots*. Ταυτόχρονα, ο ίδιος ο βασιλιάς αντιτίθετο με την οικονομική του πολιτική στα (αποκλειστικά) συμφέροντα της τάξης των ευγενών, και προωθούσε τα συμφέροντα όποιας τάξης, επομένως και της αστικής, στο μέτρο που τα μέλη της θα καθίσταντο ικανά, ικανότερα από τους ευγενείς, να ανταποκριθούν στις φορολογικές-οικονομικές απαιτήσεις του.

Από την πλευρά τους οι ευγενείς, νομίζω, θα ένιωθαν ακάλυπτοι με την, εχθρική προς την τάξη τους, πολιτική του Λουίς XIV. Θα εξαναγκάζοντο να υποκύπτουν στις προσωπικές ή τις βασιλικές επιταγές του Ηλίου, προκειμένου να κερδίσουν τη δυνατότητα να παραμείνουν ευγενείς, ικανοί -επομένως προνομιούχοι- να ανταποκριθούν στις φορολογικές υποχρεώσεις τους, και ταυτόχρονα να πλαισιώνουν τις πολυδάπανες Αυλικές διασκεδάσεις.

Τέλος, η αστική τάξη, η τάξη του Οργκόν δηλαδή, από τη μια μεριά θα αναζητούσε την ευκαιρία της οικονομικής ανόδου-οδηγό σε ανώτερα κοινωνικά στρώματα, και μάλιστα βατά για κάθε πολίτη -αδιάφορα από την ταξική του προέλευση, συναρτημένη μονάχα στις οικονομικές του δυνατότητες-, έστω κι αν η συνεπαγόμενη αυτή κοινωνική άνοδος θα υποδηλώνε τη φορολογική συμμετοχή στις κρατικές (του Λουίς XIV, ουσιαστικά) δαπάνες· από την άλλη μεριά θα δυναστεύετο από την προτεινόμενη κοινωνική συμπεριφορά, που και αυτή όμως εφέρετο διχασμένη ανάμεσα σε δύο προτάσεις: αυτήν της Βασιλικής αυλής, και την άλλη, των *Devots* ή του προ-εθνικού πνεύματος, του Μεσαιωνικού.

Αναφερόμαστε, για μία ακόμα φορά, σε μία μοναδική εμπειρία: η Γαλλική κοινωνική συνείδηση εκείνου του χωροχρονικού στίγματος δεν υπήρξε ή τουλάχιστον δεν συνετέθη έως τις ημέρες της επανάστασης. Οι πολλαπλές προτάσεις έμειναν ως προτάσεις και μόνο. Ο βασιλιάς που καθόριζε το Παρόν και το Μέλλον της Γαλλίας στάθηκε Εγωιστής, ξέμακρος από τις πραγματικές αναζητήσεις της Συλλογικής συνείδησης του κράτους. Αποδυνάμωσε και εκμεταλλεύτηκε κάθε τάξη, αδιάκριτα, ώστε να πετύχει ό,τι αυτός θεωρούσε συμφέρον της βασιλείας του. Ομοια δε, οι πολίτες της Γαλλίας βίωναν ως Άτομα, όχι ως Έθνος ή ως Τάξεις, την ανάδειξη της Συνείδησής τους. Υπήρξε Πατέρας, με την κυριολεξία του Ψυχαναλυτικού όρου ο Ηλίας. Οι καταπιεσμένοι Γιόι του όμως χρειάστηκαν λίγο χρόνο ακόμα για να ξεσπάσουν, το 1789, έναντι ενός άλλου Λουίς, του XVI.

(1) Α. Σίμον / "Μολιέρε, υπερίε", σελ. 284 κ.ε.

## Ζ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ "ΤΑΡΤΟΥΦΟΥ"

Όπως, ελπίζω, έγινε φανερό από τις σκέψεις και τα αποσπάσματα που έως τώρα σημειώσαμε, ότι ο Louis XIV στάθηκε στην κορυφή του γαλλικού κράτους, το οποίο κυβέρνησε αυταρχικά (ως Πατέρας), με μόνο γνώμονα τις δικές του απόψεις. Υπήρξε πραγματικά ο απόλυτος μονάρχης του έθνους, το οποίο ό' εκείνο το χωροχρονικό σημείο αποκτούσε (ή θα έπρεπε να αποκτήσει) την Εθνική του συνείδηση. Και είναι εμφανές, πως τη σφραγίδα του έφερε η όποιας μορφής (έστω και αρνητική) Συνείδηση, που αυτός πρότεινε-εδραίωσε στη χώρα. Ο βασιλιάς Ηλιος κρατήθηκε, παρά τις αντίθετες συνθήκες που ο Χωροχρόνος, σε ευρωπαϊκό μάλιστα επίπεδο, καθόριζε, πάνω από την Εκκλησία, πέρα από κάθε τάξη, μακριά από την παραδεκτή ή την Άλλού εφαρμοστέα πολιτική φιλοσοφία και πρακτική. Στην προσωπική του ζωή ενθάρσησε προκλητικά (και αντίπαλα) για τις ιδεολογικές αξίες που επέβαλλε στους υπηκόους του. Όμοια, επέτρεπε στην Αυλική συντροφιά του, στους ευγενείς, να απολαμβάνουν κοντά του έναν τρόπο ζωής περισσότερο σύμφωνο με τις Μεσαιωνικές αξίες.

Ας μην συνεχίσουμε με αυτόν τον ρυθμό. Ο Louis XIV μας προσφέρει μίαν αντίφαση. Ως άτομο έδρασε ελεύθερα, αγνοώντας ό,τι για τους άλλους καθιέρωνε ως ιδεολογία-Συλλογική συνείδηση, έστω και μέσα από την ουσιαστική αδιαφορία του προς αυτήν τη διαμόρφωση. Ως πολιτικός, με παράλληλη ελευθερία αγνόησε τους άλλους, κάθε τάξη, επιλέγοντας ό,τι ο ίδιος θεωρούσε άξιο· και αυτό δεσποτικά επέβαλλε. Όμως, και εδώ έγκειται η αντίφασή του, αλλά και η αντίφαση όλης της γαλλικής κοινωνίας, τελικά της Συλλογικής των πολιτών συνείδησης, η προσωπική πολιτεία και οι πολιτικές πράξεις του βασιλιά υπήρξαν διαμετρικά αντίθετες.

Έτσι, μη μπορώντας να αποτρέψει τους ευγενείς του από την ιδεολογία και την πολιτεία που αυτός ακολουθούσε στην προσωπική του ζωή, τους ανέχθηκε. Τους αποξένωσε πάντως από την ενεργό πολιτική ή τους ήλεγχε τόσο, ώστε να τους δεσμεύει σ' ό,τι αναφερόταν όχι στην ιδιωτική τους παρουσία -που και αυτό το έκανε, όσο, και κύρια, στη δημόσια εμφάνισή τους. Με άλλα λόγια, δόμησε τη δημιουργούμενη Εθνική συνείδηση ερήμην τους, σε ιδεολογική βάση διαφορετική από τις δικές τους συνθήσεις (ή τα συμφέροντα), αλλά και ξένη προς τη δική του ατομική αίσθηση της ευζωίας (την ταξική του αίσθηση). Δηλαδή, από το ένα μέρος συμφωνούσε με ό,τι ήξερε από τη βασιλική του παιδεία, και αυτό χαιρόταν παρέα με τους βασιλικούς του φίλους, από το άλλο μέρος μοχθούσε να οδηγήσει τη Γαλλία σ' έναν καινούργιο δρόμο, εχθρικό για τους ομοϊδεάτες του, αλλά ιστορικά αναγκαίο. Μόνο που όλα αυτά τα υπηρέτησε από σύμπτωση ή αδιαφορία και όχι ως συνεπής ηγέτης. Ακολούθησε, δηλαδή, τα προσωπικά συμφέροντά του, αυτά που πίστευε ότι συμπίπτουν με το εθνικό συμφέρον ή ενδιαφέρον, και απ' αυτά εξήρτησε τη φορολογική του πολιτική.

Ταυτόχρονα, με ιδιαίτερη σκληρότητα περιόρισε κάθε άλλη φωνή που θα μπορούσε να τον αντιπολιτευθεί, απ' όπου και να προερχόταν. Μείωσε την εγκόσμια εκκλησιαστική δύναμη, εκμηδένισε τις εξουσίες των (αντιφρονούντων) ευγενών. Αναδόμησε την οικονομία του κράτους. Καθόρισε τις νέες ηθικές αξίες και τις οικονομικές συμπεριφορές της αστικής τάξης.

Τελικά τα κατάφερε. Ακολουθώντας αντίρροπη διαδρομή απ' αυτήν που η Αγγλίδα Elizabeth είχε διανύσει λίγα χρόνια νωρίτερα, κατώρδωσε να φτάσει στο ίδιο με αυτήν τέρμα: να γίνει το σύμβολο ενός έθνους. Από πίστη ή από φόβο, κληρικοί και ευγενείς και ο λαός όχι μόνο υπηρετούσαν (συνήθως) τις προσταγές του, αλλά και τον θαυμάζανε, τον θεωρούσαν την προσωποποίηση του ιδανικού Γάλλου ηγεμόνα. Όλους τους είχε πείσει ή, έστω, τους ανάγκασε.

Που όμως στόχευε ο βασιλιάς, όταν αποφάσιζε τις καινοτομίες αυτές, και ποια ήταν η κεντρική ιδεολογία της γενόμενης (με όποιες σκόπιμες ή συγκυριακές μεθόδους-προθέσεις) Εθνικής συνείδησης;

Πιστεύω ότι μπορούμε να αναζητήσουμε τις απαντήσεις σ' αυτά τα ερωτήματά μας μέσα στο κείμενο του "Ταρτούφου", το οποίο ο Molière έποίησε για χάρη της δόξας

του βασιλιά-προστάτη του, και ύστερα από βασιλική πρόσκληση το πρωτοπαρουσίασε στις Γιορτές της αυλής του.

Πρέπει από την αρχή να το πούμε: το περίεργο στη σύλληψη της κωμωδίας αυτής είναι πως αν και απευθύνθηκε -αρχικά τουλάχιστον- σε ένα Κοινό ευγενών (αποδεκτών όμοιας με τον ποιητή βασιλικής εκτίμησης και πρόσκλησης), δεν αναφέρει, σε καμία περίπτωση, κάτι που να αφορά άμεσα αυτό το Κοινό. Ο Ήρωας που χάρισε το όνομά του στο δημιούργημα αυτό του Μολιέρε παρουσιάζεται -πάντα, βέβαια, υποκριτής- κάτι ανάλογο των "Ερημιτών" της εποχής. Ούτε στιγμή δεν μας επιτρέπει να τον εντάξουμε στο επίσημο εκκλησιαστικό σώμα. Ο δεύτερος μεγάλος ρόλος προσφέρεται στον Οργκόν, τον αστό-έμπορο. Αυτοί οι δύο συντηρούν τη δράση ως το τέλος. Ο περίγυρός τους απαρτίζεται από άτομα της οικογένειας του Οργκόν, αστούς όμοια με κείνον τόσο στην οικονομική κατάσταση, όσο και στην ιδεολογία. Υπάρχει ο διανοούμενος αδελφός, η ξεχασμένη στο παρελθόν της μητέρα του, ο εκρηκτικός έφηβος γιος του, η ρομαντική κόρη του, η γυναίκα του τέλος. Πιστεύουν όλοι τους, με τον τρόπο και τις δυνατότητές του ο καθένας, στον νέο κόσμο που λαμπρός προβάλλει εμπρός τους -στη Νέα εθνική συνείδηση που για τη δική τους οικονομική (ταξική) ανέλιξη φτιάχνεται. Μόνο τους εμπόδιο η ανικανότητά τους -κατάλοιπο άλλων εποχών και αναφομοίωτης ακόμα ιδεολογίας. Μέγας προστάτης τους ο ίδιος ο βασιλιάς, ο εγγυητής -και εμπνευστής- αυτής της Νέας τους συνείδησης.

Τι, επομένως, αφορούσε το Ευγενικό κοινό της πρώτης παράστασης του θεατρανθρώπου Μολιέρε ένα τέτοιο θέμα; Και αν υποθέσουμε πως μόνη προσδοκία του ποιητή υπήρξε η δοξολογία της βασιλικής αυθεντίας, πάλι μας είναι δύσκολο να κατανοήσουμε τον λόγο για τον οποίο δεν επεδίωξε να ικανοποιήσει το στόχο του με ένα πιο κατάλληλο για την περίπτωση και το Ειδικό κοινό του, έργο.

Θα μπορούσαμε, ίσως, να υποθέσουμε ότι ο Μολιέρε χλευάζει την αστική κοινωνία στο πρόσωπο του Οργκόν; Μα τότε, γιατί χρειάζεται αυτήν την (παρά) εκκλησιαστική πρόφαση; Γιατί ο βασιλιάς στο τέλος εμφανίζεται να προστατεύει τους αξιογέλαστους αστούς; Και ο επίσημος κλήρος, από ποιαν αφορμή εκκίνησε την οργή του ενάντια στο έργο;

Ας αναρωτηθούμε, ποιός είναι ο Χαρακτήρας και οι Πράξεις του Ταρτούφου, όπως ο ποιητής αποφάσισε. Νομίζω, με κάποια αυθαιρεσία, θα μπορούσαμε να τον ονομάσουμε υβριστή. Τίνος όμως; Οχι του κλήρου, μια και δεν ήταν κληρικός. Ούτε της τάξης των ευγενών, αφού ούτε τέτοιος υπήρξε. Τότε; Είναι εμφανές πως ο Ταρτούφος υβρίζει τον Οργκόν. Για την ακρίβεια, υβρίζει την καρικατούρα του μέσου Γάλλου αστού. Δηλαδή, υβρίζει το κακοποιημένο αποτέλεσμα που γεννιέται από την απόκλιση ανάμεσα σε ό,τι έπρεπε να είναι ο Γάλλος αστός (στον συγκεκριμένο χωροχρόνο), αν συμφωνούσε στην πράξη με την ιδεολογία του, και σε ό,τι ο ποιητής μας τον παρουσιάζει να είναι. Αλλά πάλι, αυτή η απόκλιση θα πρέπει να χαρακτηριστεί ως φυσιολογική, μια και ακόμα, όντας αναφομοίωτη η καινούργια ιδεολογία, δεν λειτουργούσε σε απόλυτο βαθμό. Έτσι, ο Ταρτούφος εμφανίζεται να μην υβρίζει ούτε το φυσικό (και δικαιολογημένα αβέβαιο) πρόσωπο του Οργκόν, έστω του μέσου αστού της Γαλλίας. Ουσιαστικά υβρίζει την υπό εφαρμογή ιδεολογία, την Εθνική τελικά συνείδηση που ο Louis XIV απαιτεί να αποδεκτούν οι αστοί του, οι οποίοι όμως, όντας εν τω γίγνεσθαι, πρέπει να εκπαιδευτούν και να πιστέψουν στη νέα πραγματικότητα. Εδώ φανερώνεται και η μόνη αξιογέλαστη συμπεριφορά του Οργκόν, η μοναδική υπεύθυνη αντίστασή του. Είναι αυτός που καθυστερεί, αν και προτρέπεται, να υπερβεί το παρελθόν του και να ταυτιστεί, έμπρακτα να αποδεκτεί τον ρόλο που ο ηγέτης της χώρας αποφάσισε πως ήτανε αναγκαίο ή και οφέλιμο να του αναθέσει.

Ο Μολιέρε, πιστεύω, με πρόφαση τον "Ταρτούφο", δεν τιμά μόνο τον βασιλιά για τη συμμετοχή του στη λύση του μύθου. Περισσότερο απ' όλα αναδεικνύει την ικανότητα και την αποφασιστικότητά του να στηρίζει τη δικής του έμπνευσης, Νέα εθνική συνείδηση, η οποία δεν αφορά, όπως οι προγενέστερες, αποκλειστικά τα ανώτερα στρώματα της κοινωνίας, αλλά επεκτείνεται και στην τάξη των βιομηχάνων και των



των εμπόρων αστών. Στον χαρακτήρα και τις πράξεις του Ταρτούφου, ο ποιητής καταδικάζει κάθε υποκριτική συμπεριφορά (προφανώς υπαρκτή στη σύγχρονή του Γαλλία, προφανώς κατάλοιπο της προηγούμενης -πριν τον Louis XIV, και πριν την Εθνική συνείδηση), απ' όποιον, όποιας τάξης, και αν προέρχεται. Διδάσκει έτσι αστούς κι ευγενείς Γάλλους για τα νέα καθήκοντα ή για τις υποχρεώσεις τους.

Ας αναρωτηθούμε, όμοια με τον A. Simon: "είναι στρατευμένος καλλιτέχνης" (ο Molière); Στρατευμένος δραματογράφος είναι απλά όποιος γράφει με πρόθεση να καταγγείλει μιαν αυθαιρεσία, να επιτεθεί στην εξουσία, και όλ' αυτά χωρίς να κρύβεται... (Όμως), η πίστη του Molière είναι πιο σύνθετη απ' αυτήν του Voltaire στην υπόθεση Dreyfus. Δεν χρησιμοποιεί το θέατρο, αλλά το στρατεύει στην ίδια τη ζωή. Δεν παλεύει για τις ιδέες του, αλλά για την ίδια την έννοια της ζωής. Το έργο του αρνιέται την ανωνυμία, την ανευθυνότητα, τη διαχρονικότητα. Αμφισβητεί τις συγκεκριμένες συμπεριφορές σεβόμενος, ταυτόχρονα, τη συνθετότητα της ιστορίας. Ο Molière μιλάει για τον εαυτό του και στο όνομα των τιμίμων ανθρώπων, δηλαδή του Κοινού".<sup>1</sup>

#### Η. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ - ΣΥΝΟΠΤΙΚΑ ΓΙΑ ΟΛΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ Β'

Δεν κατέχουμε αρκετά στοιχεία ώστε να κρίνουμε την ανταπόκριση των Γάλλων αστών, του Κοινού των δημοσίων θεάτρων απέναντι στον "Ταρτούφο". Είπαμε άλλωστε, πως το έργο παραστάθηκε αρχικά μόνο για τις Γιορτές της Αυλής του Louis XIV και πως αμέσως μετά απαγορεύτηκε. Είμαστε έτσι υποχρεωμένοι να παρακολουθήσουμε την αντίδραση των ισχυρών της Γαλλίας ενάντια στο έργο, τελικά τη διαδρομή που αυτό διέγραψε έως ότου να πάρει την οριστική άδεια για δημόσιες παραστάσεις. Περισσότερο, σύμφωνα με όσα ως τώρα υποστηρίξαμε, οι Γάλλοι (μεταβαίνοντας) αστοί ελάχιστη ακόμα δύναμη διέθεταν, αντίθετα από τους ισχυρούς (αν και φθίνοντες, κατά τις επιδιώξεις του Louis XIV για διεύρυνση του οικονομικού-φορολογούμενου σώματος) κληρικούς και (πολιτικούς) ευγενείς.

Σχετικά με την παράσταση, και μάλιστα τη δημόσια παράσταση του "Ταρτούφου", ο ίδιος ο βασιλιάς είχε προειδοποιήσει τον ποιητή για τις δυσκολίες που θα αντιμετώπιζε. Μια όμοια προειδοποίηση του απήθυνε και για το "Κριτική του σχολείου γυναικών" (*La critique de l'ecole des femmes*, 1663). Το περιεχόμενό τους ήταν το ίδιο: "να μην τα βάλει ο Molière με τους λαϊκούς Devots... (Ειδικά στον "Ταρτούφο"), οι Devots αναγνώρισαν τον εαυτό τους, όχι στο πρόσωπο του Ταρτούφου, αλλά στου Οργκόν, ο οποίος μιλούσε τη γλώσσα τους προς τον Κλεάνθη και κορόιδευε τις κυριότερες αρχές τους, που είναι η συμμετοχή της θρησκείας στην καθημερινή ζωή... Είναι φανερό ότι ο Molière θεωρεί κάθε μορφή φανατισμού ως καθαρή υποκρισία. Τί άλλο είναι ο φανατισμός παρά η πεποίθηση ότι κατέχεις μόνος εσύ όλη την αλήθεια και ότι ο σκοπός δικαιώνει τα μέσα. Όσο οι εχθροί του τον κτυπάνε, τόσο πιο καθαρά βλέπει αυτός. Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει ότι ο ρόλος που εκφράζει την άποψη του Molière, ο Κλεάνθης, είναι ένας ηρώμος Βολταιριστής, ούτε ότι ο Molière είναι ένας ελευθερόφων. Ποτέ δεν θα μάθουμε τι ακριβώς σκεπτότανε ο Molière".<sup>2</sup>

Τελικά, ο ποιητής αγνόησε τη βασιλική παρέμβαση και αναζήτησε μία δημόσια σκηνή για να παρουσιάσει τον "Ταρτούφο". Οι αντιδράσεις που ακολούθησαν υπήρξαν έντονες και θεαματικές: "μία θρησκευτική αδελφότης λαϊκών, η Εταιρεία της Αγίας Μεταλήψεως, που ήτο γνωστή αργότερα ως "Καβάλα των Ευσεβών" (*Cabale des Devots*), είχε ήδη ζητήσει από τα μέλη της να κινηθούν δια να επιτύχουν την διακοπή των παραστάσεων του έργου. Ο βασιλεύς, του οποίου ο δεσμός με την Λαβαλλιέρ είχε

(1) A. Simon / "Molière, une vie", σελ. 284.

(2) όπως (1), σελ. 288 κ.ε.



προκαλέσει σφοδράς επικρίσεις από τους "ευνσεβείς", ήτο διατεθειμένος να συμφωνήσει με τον Μολιέρον όταν όμως είδε την κωμωδία κατά την ειδική παράστασιν εις τας Βερσαλλίας, απέσυρε την άδειαν της παραστάσεώς της ενώπιον του παρισινού κοινού εις το Παλαι-Φουαγιάλ. Επαρηγόρησε τον Μολιέρον προσκαλών τούτον να διαβάσῃ τον "Ταρτούφον" εις το Φανταίνεμπλω, ενώπιον ενός εκλεκτού κύκλου περιλαμβόντος και αντιπροσωπείαν του πάπα, η οποία δεν διετύπωσε καμμίαν αντίρρησιν, από ό,τι τουλάχιστον είναι γνωστόν εις την ιστορίαν (21 Ιουλίου 1664). Κατά τον ίδιον εκείνον μήνα το δράμα επαίχθη εις το μέγαρον του δουκός και της δουκίσσης (Ερριέττας Αγγης) της Ορλεάνης, παρουσία της βασιλίσσης, της βασιλίσσης Μητρός και του βασιλέως. Η αδός είχε σχεδόν ανοιχθή δια μίαν δημοσίαν παράστασιν, όταν, τον Αύγουστον, ο Πιέρ Φουλλέ, εφημέριος του ναού του Αγίου Βαρθολομαίου, εδημοσίευσε έκκλησιν προς τον βασιλέα ν' απαγορευθή την παρουσίαν του έργου και επωφελήθη της ευκαιρίας δια να καταγγείλη τον Μολιέρον ως "άνθρωπον ή μάλλον δαιμόνα με σάρκα και μορφήν ανθρώπιου, ο οποίος είναι το ασεβέστερον και αισχροτέρον που έζησε ποτέ", δια το ότι έγραψε τον "Ταρτούφον", "προς εμπαιγμόν της όλης Εκκλησίας", έλεγε ο πατήρ Φουλλέ, ο Μολιέρος έπρεπε "να καθή ζωντανός επί της πυράς, δια να λάβη μίαν πρώτην ιδέαν του πυρός της Κολάσεως". Ο βασιλεύς επετίμησε τον Φουλλέ, αλλά εξηκολούθησε να αρνήται την άδειαν δημοσίας παραστάσεως του "Ταρτούφου". Δια να δείξη πάντως τα πραγματικά του αισθήματα, ο βασιλεύς ηύξησε την ετησίαν σύνταξιν του Μολιέρου εις 6000 λίβρας και αφήρεσε τον "Monsieur" την προστασίαν του θιάσου του Μολιέρου, που έγινε από τότε θιάσος του Βασιλέως. Η διαμάχη συνεχίσθη επί δύο έτη. Κατόπιν ο Μολιέρος εδιάβασε εις τον βασιλέα μίαν αναθεωρημένην μορφήν του "Ταρτούφου", με προσθήκην μερικών στίχων, όπου εδήλωσε ότι η σάτιρά του εστρέφετο όχι κατά της αληθούς πίστεως αλλά κατά της υποκρισίας. Η Μεγάλη Κυρία Ερριέττα υπεστήριξε την αίτησιν του συγγραφέως να του δοθή άδεια παραστάσεως. Ο Λουδοβίκος έδωσε προφορικόν συγκατάθεσιν και, ενώ απουσίαζε εις την εκστρατείαν της Φλάνδρας, εδίδετο η πρώτη δημοσία παράστασις του "Ταρτούφου" εις το Παλαι-Φουαγιάλ την 5η Αυγούστου 1667, τρία έτη μετά την πρώτην σύντομον εμφάνισιν του. Την επομένην, ο πρόεδρος του Παρισινού Κοινοβουλίου, που ήτο μέλος της Εταιρείας της Αγίας Μεταλήψεως, διέταξε το κλείσιμον του θεάτρου και την αφαιρέσιν όλων των αγγελιών της παραστάσεως από την πόλιν. Την 11ην Αυγούστου, ο αρχιεπίσκοπος Παρισίων απαγόρευσε, επί ποινή αφορισμού, την ανάγνωσιν, ακρόασιν ή εκτέλεσιν της κωμωδίας, δημοσία ή κατ' ιδίαν. Ο Μολιέρος εδήλωσε ότι, αν αυτός ο θρίαμβος "των Ταρτούφων" συνεχίζετο, θα εγκατέλειπε την θεατρικήν τέχνην. Όταν ο βασιλεύς επέστρεψε εις το Παρίσι, παρεκάλεσε τον ηργισμένον συγγραφέα να ηρεμήσῃ και να αναμείνῃ. Ο Μολιέρος υπεχώρησε εις την παράκλησιν και αντεμείφθη τελικώς με την ανάκλησιν της βασιλικής απαγορεύσεως. Την 5ην Φεβρουαρίου 1669 το έργον ήρχισε μίαν σειράν εικοσιοκτώ θριαμβευτικών παραστάσεων. Κατά την δημοσίαν πρεμιέραν το κοινόν που ησθήθη ήτο τόσο πολυάριθμον, ώστε πολλοί εκινδύνευσαν να πάθουν ασφυξίαν. Ητο το "ένδοξον δράμα" της σταδιοδρομίας του Μολιέρου. Από όλα τα γαλλικά κλασσικά δράματα έχει σημειώσει τον μεγαλύτερον αριθμόν παραστάσεων -2657 (μέχρι το 1960) εις την Κομεντι-Φρανσαιζ μόνον... Η σάτιρα εστρέφετο εξ ίσου εναντίον της Εταιρείας της Αγίας Μεταλήψεως, της οποίας τα μέλη, έστω και λαϊκοί, ανελάμβανον το έργον εξομολογητών, κατέδιδον τα παραπτώματα των ιδιωτών εις τας δημοσίας αρχάς και ανεμειγνύοντο εις τα οικογενειακά δια να ενισχύσουν την θρησκευτικήν πειθαρχίαν και αφοσίωσιν. Το έργον εις δύο σημεία αναφέρεται εις μίαν "καβάλαν" (στίχοι 397 και 1705), υπαινισσόμενον προφανώς την "Καβάλαν των Ευνσεβών". Αμέσως μετά την πρώτην δημοσίαν παράστασιν, η Εταιρεία της Αγίας Μεταλήψεως διελύθη".<sup>1</sup>

*Κρίνοντας τις πληροφορίες και τις απόψεις που ο Durant μας προσέφερε, πρέπει νομίζω να διατηρήσουμε ορισμένες επιφυλάξεις: 1) είναι, άραγε, πραγματικά δυνατό*

(1) W. Durant / "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού", Η., σελ. 124-138.

ο Louis XIV να αγνοούσε το Περιεχόμενο -σημαινόμενο ή μήνυμα- που η κωμωδία του προστατευόμενου του ποιητή θα μετέφερε στους καλεσμένους, κατά τη Γιορτή που ο ίδιος οργάνωνε: οι "Χαρές του μαγεμένου νησιού"; Ο αυταρχικός-συγκεντρωτικός του χαρακτήρας και ο τρόπος που πολιτεύτηκε μας επιτρέπουν να υποθέσουμε πως στην περίπτωση αυτής της Γιορτής θα ενεργούσε με τόση "ελαφρότητα"; Αυτή η παρατήρησή μας μάλιστα αποκτά ιδιαίτερη σπουδαιότητα, αν θυμηθούμε την πρόσφατη για τη γαλλική κοινωνία, και τα γράμματα, αναταραχή που ο "Σιντ" είχε προκαλέσει. 2) Όμως, και έτσι να συνέβησαν τα γεγονότα -όπως ο Durant τα παρουσιάζει-, τότε ποια να υπολογίσουμε πως ήτανε η αιτία που οδήγησε τον βασιλιά σ' αυτές τις συχνές μεταστροφές, στις ταλαντεύσεις, στην αντίθεση προς το ήθος και το ύψος της βασιλείας του, αναποφασιστικότητα; Προφανώς ή ήταν άλλος απ' όποιον περιγράψαμε ή αυτές οι αντιδράσεις του χαρακτηρίζονταν από πρωτόγνωρη ένταση, είτε, τέλος, η πολιτική της εποχής σύμπτωση απαιτούσε έναν τέτοιο (μη προκλητικό) ελιγμό από τον Louis XIV. 3) Αλλά και στην περίπτωση που, άσχετα από τα αίτια, ο βασιλιάς πολιτεύτηκε με τον τρόπο αυτό, ποια υπήρξαν τα δεδομένα που τελικά του επέτρεψαν να ευθυγραμμισθεί με τη "φυσιογνωμία" την οποία έως εκείνη τη στιγμή είχε προβάλλει, να επιτρέψει τις δημόσιες παραστάσεις του "Ταρτούφου" -αγνοώντας τις αντιδράσεις; 4) Και από την πλευρά της Εκκλησίας όμως, πως δικαιολογείται η έμμεση υποστήριξη που προσέφερε στην "Εταιρεία της Αγίας Μεταλήψεως", σε μία ανταγωνίστρια δηλαδή, παραθρησκευτική και λαϊκή οργάνωση; Γιατί δεν δέχθηκαν όλοι τη διαβεβαίωση του ποιητή ότι δεν έβαλλε ενάντια στην Επίσημη εκκλησία, και έτσι να συντονιστούν μαζί του και να αντιμετωπίσουν από κοινού τις "ταρτούφειες" παρά (ή και αντί) Εκκλησιαστικές εταιρείες; 5) Τελικά, όλοι αυτοί οι ηγέτες, πολιτικοί ή κληρικοί, έχοντας μάλιστα πρόσφατες τις μνήμες από τις παρεμφερείς αναστατώσεις που προκάλεσε ο "Σιντ", γιατί δεν αποδυνάμωσαν τους αντιπάλους τους χρησιμοποιώντας τη δημοτικότητα του ποιητή, αλλά αντίθετα, και τους (αντιπάλους) Ταρτούφους κάλυψαν και τον "Ταρτούφο" ανέδειξαν μετατρέποντάς τον σε φετίχ, αυξάνοντας έτσι τη δημοτικότητα του Molière;

Θα μπορούσαμε να συζητάμε επ' αόριστο πάνω στις προτάσεις αυτές. Πιστεύω όμως ότι η επιχειρηματολογία μας έγινε κατανοητή, και έτσι θα κλείσουμε το κεφάλαιο επαναλαμβάνοντας μερικές από τις απόψεις, που ήδη αναφέραμε και, πιστεύω, υποστηρίξαμε στη διάρκειά του.

Ο ελέω Θεού μονάρχης της Γαλλίας, όπως έλεγχε την όλη πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας, και την οδηγούσε στη συνειδητοποίηση μίας σύγχρονης εθνικής ταυτότητας, χρησιμοποίησε, προκειμένου να επιβληθεί, όποιο μέσο θεωρούσε κατάλληλο. Ένα μάλιστα από τα σπουδαιότερα όπλα του υπήρξε η θεατρική τέχνη. Ο βασιλιάς ήλεγχε τα πάντα. Ήλεγχε και το θέατρο. Τον ίδιο τον Molière τον προστάτευε, τον συμβούλευε -ίσως- ή και μεταξύ τους υπήρχε μία αμοιβαία αποδοχή σχετικά με την "πολιτική ευθυγράμμιση" της θεατρικής τέχνης. Δεν μπορούσε να γίνει διαφορετικά! Ο ποιητής από την πλευρά του δεν ήτανε ανάγκη να συμβιβάζεται. Θα μπορούσε κάλλιστα να ταυτίζεται ελεύθερα ο νους του με του Louis XIV την οπτική και να συμφωνεί έτσι με τις (προοδευτικές για τον χώρο-χρόνο, αντι-Μεσαιωνικές) αποφάσεις του ηγέτη.

Γύρω από τη Δράση πάντα, ένεκα μιας νομοτελειακής ανάγκης, αναπτύσσεται η Αντίδραση. Οι ευγενείς κι ο κλήρος, άτομα ή αξιωματούχοι μαθημένοι σε έναν άλλο τρόπο ζωής και υπηρετώντας ή κατευθυνόμενοι από άλλη ιδεολογία και διαφορετικά συμφέροντα, πάλευαν να προστατέψουν τα "κεκτημένα" τους. Πρωταρχικός τους αντίπαλος εθεωρείτο ο Louis XIV. Αυτός όμως φαινότανε άτρωτος στις άμεσες επιθέσεις τους. Μία επομένως λύση τους απέμενε: να βάλουν ενάντια στον βασιλιά και στην πολιτική που ασκούσε, έμμεσα. Ένας από τους στόχους τους κατέστη, με αυτό το σκεπτικό, και το θέατρο του Molière.

Ουσιαστικά, τουλάχιστον με τον "Ταρτούφο", ο ποικιλόμορφος δημιουργός, αυτό πιστεύω και αυτό προσπάθησα να αποδείξω, υπηρέτησε την ανάγκη για διεύρυνση και

για ανανέωση των φορέων-τάξεων που ενεργά θα στηρίζανε τις αποφάσεις του βασιλιά Ηλίου να εδραιώσει μία χώρα και ένα έθνος σύγχρονο και ισχυρό, ακόμα και αποδοτικότερο σε φορολογική βάση. Ο δρόμος για την επιτυχία αυτών των επιδιώξεων περναγε (μόνο) μέσα από την οικονομική ανόρθωση, την έστω ασυνείδητη, της νέας τάξης των αστών. Έτσι, οι αστοί έπρεπε να βοηθηθούν να υπερβούν τις συνήθειές τους, που ήταν Μεσαιωνικής προέλευσης. Ο Λαϊκής παιδείας Μολιέρε δεν μπορεί παρά ελεύθερα να επέλεξε αυτήν την πολιτική πρόταση για τον "Ταρτούφο". Αφού αυτή συνέπεσε να συμφωνούσε με τις δικές του πολιτικές προσπάθειες, ο Louis XIV στήριξε την κωμωδία. Παρ' όλ' αυτά, η Αντίδραση —με την έμμεση μορφή που σημειώσαμε πριν— επετέθη στο έργο και τον ποιητή. Ο Louis XIV, πρέπει να του αναγνωρίσουμε αυτό, για μία ακόμα φορά στήριξε τον Μολιέρε· αφού έτσι στήριζε το δικό του βασιλικό έργο. Μόνο, όπως ήτανε υποχρεωτικό και κατανοητό, το στήριζε με τον δικό του πολιτικό τρόπο, τις πληροφορίες του και τους ρυθμούς του. Γι' αυτόν δεν ήταν παρά μία πολιτική πρόταση ανάμεσα σε τόσες άλλες. Έπρεπε επομένως να την αντιμετωπίσει με την ανάλογη στρατηγική και σύμφωνα με τις αναμενόμενες συνέπειες, τελικά, να την αντιμετωπίσει ακριβώς ως πολιτική-κοινωνική πρόταση, η οποία αφορούσε τη Διαμορφούμενη συλλογική συνείδηση των πολιτών της Γαλλίας.

Μπορεί να υπήρξε λανθάνουσα, ως προς την πρόθεση, η πρόταση του βασιλιά Ηλίου: έστω και αν ο κυρίαρχος στόχος του ήτανε η στήριξη της "Πατρικής" αυθεντίας, ενάντια σε όλες τις τάξεις των Γάλλων κοινωνιών, έστω και αν οι πολεμικές του επιχειρήσεις και ο τρόπος ζωής της Αυλής απαιτούσαν υπερβολικές δαπάνες με αποτέλεσμα να τον οδηγούνε στην επιβολή υπέρογκης φορολογίας —προς κάθε πλευρά—, έστω και αν αδιαφόρησε για το διαμορφούμενο εθνικό μέλλον—Συλλογική συνείδηση, τελικά πέτυχε, αντιστρατευόμενος τις πρακτικές και τις κατεστημένες Μεσαιωνικές αντιλήψεις, να θεμελιώσει τη Γαλλία των Νέων χρόνων.

Σίγουρα δεν έδωσε λύση στα μεγάλα κοινωνικά-πολιτικά προβλήματα. Βασίστηκε υπερβολικά στο Εγώ του για να πετύχει την ικανοποίηση των γαλλικών συμφερόντων ή των ενδιαφερόντων. Όμως, κλονίζοντας τις Μεσαιωνικές δυνάμεις και προβάλλοντας τη δυνατότητα της αστικής τάξης να επιδιώξει την κοινωνική και οικονομική της πρόωθηση, κατάφερε —με λανθάνοντα έστω τρόπο— να αναμορφώσει τη Συλλογική συνείδηση της Γαλλίας, να την προάγει στα απαιτητά για τη χωροχρονική σύνθεση όρια της Εθνικής συνείδησης.

Και ακριβώς, επειδή η Εθνική αυτή συνείδηση έμεινε εδραιωμένη πάνω στις ταξικές διαφορές-αντιπαλότητες, υπό τη διαιρετική (και εγωκεντρική) πολιτική του βασιλιά Ηλίου, χρειάστηκε ένα χρονικό διάστημα (και παράλληλες πολιτικές από τους διαδόχους του Louis XIV —τον XV και τον XVI—), ώστε να ωριμάσει και να εκδηλωθεί, τελικά, με τη Γαλλική επανάσταση του 1789.

ΒΙΒΛΙΟ Γ'

Η "σχέση": 1) στη Νεότερη Ευρώπη  
2) στη Σύγχρονη εποχή



**Η ΠΡΟΘΕΣΗ ΤΩΝ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΠΙΛΟΓΩΝ,  
ΔΡΑΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΩΝ**

Στο τελευταίο βιβλίο της μελέτης προσεγγίζουμε το Νεότερο και το Σύγχρονο θέατρο, τον Ευρωπαϊκό δηλαδή χωροχρόνο κατά το τέλος του 19ου αι. και μετά, έως Σήμερα.

Από την περίοδο αυτή επιλέξαμε δύο δράματα-δραματοουργούς, μια και πλέον οι συνθήκες έχουν μεταβληθεί και, έτσι, όταν αναφερόμαστε στον Χωροχρόνο εννοούμε τον Διεθνή -με κέντρο, φυσικά, την Ευρώπη και την Αμερική- και, ταυτόχρονα, ο ρόλος που η σκηνοθετική άποψη επεμβαίνει πάνω στην παράσταση του δράματος υπερκαλύπτει, πλέον, την πρόθεση του δραματοουργού, μεταφέροντας το δημιούργημα στη νέα χωροχρονική διάσταση και προβάλλοντάς το στο Ανάλογο κοινό.

Προκειμένου να αντιμετωπίσουμε αυτήν την προβληματική επιλέξαμε να μελετήσουμε τα δράματα: 1) "**Βουκόλακες**"-*Ibsen*, σε δύο, μάλιστα διαφορετικές, σκηνοθετικές (άρα χωροχρονικά καθορισμένες) παραστάσεις: α) προς το ευρύ Αστικό κοινό, β) προς το Σοσιαλιστικό κοινό της μετεπαναστατικής Ρωσίας. Στην πρώτη περίπτωση, το δράμα αυτό επιλέχθηκε ως το πλέον γνωστό του Νορβηγού συγγραφέα, ως αυτό που προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, ως δράμα, γενικά, που υπερέβη τον Χωροχρόνο όπου δημιουργήθηκε και έτσι επέδρασε πάνω στο Διεθνές αστικό κοινό. Στην δεύτερη περίπτωση, η επιλογή μας βασίστηκε στη Διαφορετική οπτική υπό την οποία το Διαφορετικό κοινό προσέλαβε το σημαίνόμενο του δράματος και στην εξίσου έντονη αίσθησι-αποδοχή που του προκλήθηκε, τόσο, ώστε να επηρεάσει την αρχική αντίδραση των αστών, να επιδράσει (μαζί με τους άλλους παράγοντες, που θα μελετήσουμε) να μεταβληθεί και αυτή σε αποδοχή.

Το τελευταίο δράμα που η μελέτη μας προσεγγίζει είναι το "**Περιμένοντας τον Γκοντό**"-*Beckett*, ως το χαρακτηριστικότερο δείγμα γραφής του θεάτρου του Παραλόγου, ως δράμα που η προβληματική του ανταποκρίνεται στη Σύγχρονη προβληματική του Υπαρξισμού, ως ένα από τα σημαντικότερα θεατρικά κείμενα που έχουμε γνωρίσει, ως επαναστατικό -με τη θεατρολογική, την κοινωνιολογική και τη φιλοσοφική άποψη- δράμα, το οποίο επέβαλε μια νέα αισθητική θέση.

## ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΕΘΝΙΚΑ ΣΥΝΟΡΑ IBSEN: ΒΡΥΚΟΛΑΚΕΣ

### A. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Οι "Βρυκόλακες" του Ibsen γράφτηκαν το 1881 (προφανώς) στη Ρώμη, όπου ο Νορβηγός ποιητής, από το 1880 έχει επιστρέψει και εγκατασταθεί ξανά -πρώτη του, προσωρινή εγκατάσταση εκεί το 1878-, "αυτοεξόριστος με τη γυναίκα του Σουζάνα και το γιό του Σίγκουρντ, ενώ η παγκόσμια πρεμιέρα του έργου δόθηκε στο Σικάγο στις 20 Μάη 1882".<sup>1</sup>

Η Α. Βαρβαρέσου, μεταφράστρια του κειμένου για την παράστασή του στο Εθνικό θέατρο της Ελλάδας το 1987-88 σημειώνει: "αν ζητήσουμε να οριοθετήσουμε τους Βρυκόλακες στη στιγμή που γραφτήκανε, όσον αφορά στην ζωή του Ibsen, θα δούμε πως αυτό το "οικογενειακό δράμα", όπως το ονομάζει ο συγγραφέας, σηματοδοτεί μια ξεκάθαρη μεταβολή της σκέψης του, μια αλλαγή στα ενδιαφέροντά του, και μια θαρραλέα αντιμετώπιση των προβλημάτων, αυτής της ζωντανής κοινωνίας γύρω του, πέρα από την ποίηση, τη φαντασία και τους θρύλους της χώρας του που τον είχαν μαγέψει και εμπνεύσει ως τότε... Αυτός ο ξαφνικός προβληματισμός του Ibsen, όμως, δεν ήταν καθόλου ξαφνικός στην ουσία. Ήταν απόρροια των νέων ιδεών της εποχής για την πνευματική ελευθερία, για την ισότητα των συζύγων και για τη θέση της γυναίκας μέσα στο κοινωνικό σύνολο. Σ' ένα αποκαλυπτικό γράμμα του της 26ης Φεβρ. του 1888, εξηγεί ο ίδιος: "... Όταν το 1868 εγκαταστάθηκα στη Δρέσδη, βρισκόμουν ακόμα κάτω από την επίδραση της πατρίδας μου και αντιμετώπιζα τη ζωή με τρόπο "σκανδιναβικό". Τότε ήταν που έζησα, από κοντά, το ζύνημα της Γερμανίας κι έγινα μάρτυρας του πολέμου και των όσων επακολούθησαν... Αυτό έγινε αφαρμή να γίνουν πολλές αλλαγές μέσα μου. Ως τότε, η άποψή μου για την ιστορία και την ανθρωπότητα, περιοριζότανε στα όρια της χώρας μου. Από κει και πέρα οι ορίζοντες άνοιξαν και τα είδα όλα με διαφορετικό μάτι...". Παρόμοια θέματα απασχολούσανε τη σκέψη και το εκκολλητόμενο γυναικείο κίνημα της Σκανδιναβίας εκείνης της εποχής".<sup>2</sup>

Από μόνα τους τα λόγια που παραθέσαμε είναι ικανά να σημασιοδοτήσουνε, νομίζω, τη νέα διάσταση που η θεατρική λειτουργία και η σχέση με το Κοινό απέκτησε στη χωροχρονική σύμπτωση που μελετάμε, δηλαδή στην "πολιτιστικά αναπτυγμένη" ή "εκπολιτίζουσα" Ευρώπη, αυτήν που "εξάγει" κουλτούρα και ιδεολογία -αν και δεν ενεργεί με βάση τα έως τώρα γνωστά μας πρότυπα του συγκροτημένου υπό τη μίαν Εθνική αρχή ή συνείδηση κράτους-, την Ευρώπη (και την αμερικάνικη προέκτασή της) του 19ου αιώνα.

Φαίνεται έτσι, ως η Συλλογική συνείδηση -των Ευρωπαίων πολιτών ή του Κοινού της θεατρικής παράστασης- να έχει μεταβληθεί, ώστε υπερβαίνοντας τα όρια της εθνικής ταυτότητας να διαλογίζεται και να διακηρύττει μίαν καινούργια για τις εμπειρίες της μελέτης μας μορφή. Πια, ο ποιητής αντλεί τα ερεθίσματά του όχι μονάχα από τον Εθνικό χωροχρόνο, αλλά (ανάλογα με τις τότε απόψεις και τις συνθήκες) από τον "Διεθνή" -ευρύτερης δηλαδή σύνθεσης- Υπερεθνικό-Υπερκρατικό χωροχρόνο.

(1) Τ. Τσιρομπίνος / "Οι βρυκόλακες του Ibsen στο ελληνικό θέατρο" / στο Πρόγραμμα της παράστασης του έργου από το Εθνικό θέατρο, 1987-88.

(2) Α. Βαρβαρέσου / "Γύρω από τους βρυκόλακες", όπως (1).

Με ανάλογο τρόπο το Κοινό προς το οποίο εκδηλώνεται το δραματουργικό δημιούργημα και το οποίο συμβάλλει αποφασιστικά στη διαμοιβή της σχέσης που εξετάζουμε, οδηγείται να διαμορφώσει μίαν ενιαία Συλλογική συνείδηση όχι πάνω στην αρχή της μίας (όποιας) εθνικής ενότητας, αλλά σ' αυτήν της υπερεθνικής. Με άλλα λόγια θεωρείται ως ομάδα υπερκρατική το Κοινό, που αποτελείται από μέλη μίας πλατιάς "πολυεθνικής" κοινωνίας. Τέλος, το θέατρο εξυπηρετεί πια όχι τον άμεσο πολιτικό σχεδιασμό που η μία κρατική εξουσία (υφισταμένη ή τείνουσα) επιζητά να εφαρμόσει ανεξάρτητα ή και αντίπαλα από τις άλλες κρατικές δυνάμεις, έχοντας ως γνώμονα τα δικά της (ή και του έθνους, όπως όμως εκείνη τα εννοεί) συμφέροντα και την ιδεολογία, αλλά υπακούει το θέατρο σε κάποια διαφορετική αξία, την οποία και εξυπηρετεί, πρεσβεύοντας έτσι να διαμορφώσει την κατάλληλη Συλλογική συνείδηση στο (νέας διάστασης) Κοινό του. Πιστεύω, και αυτό θα προσπαθήσω να δείξω στη συνέχεια του κεφαλαίου, πως η αξία αυτή, που πάνω της βασίζεται πια η Συλλογική συνείδηση την οποία το θέατρο του 19ου αι. -τουλάχιστον με τους "Βουκόλακες" του Ibsen εξυπηρετεί, είναι ό,τι ονομάζουμε ιδεολογία ταξική, και μάλιστα "αστική" ιδεολογία.

Εξάβαια, όλα αυτά δεν σημαίνουν την ουσιαστική άρνηση ή την υπέρβαση της (κάθε) εθνικής ταυτότητας ή της (εκάστοτε) κρατικής εξουσίας μάλλον, παρά υπονοούν την προβολή των επί μέρους Εθνικών συνειδητήσεων κάτω από το πρίσμα μιας νέας ιδεολογικής προοπτικής -διεθνιστικής απόχρωσης. Σ' αυτήν τη χωροχρονική σύμπτωση τα έθνη συγκλίνουν, αλλά και ανταγωνίζονται -όντας εδραιωμένα- με τρόπο ανάλογο σε κείνον που σημειώσαμε να διευθύνει τη μεταξύ των ανταγωνιστριών, για την εθνική κυριαρχία (αρχουσών) τάξεων, μέσα στα όρια του αναγεννησιακού κράτους.

Πια, σύμφωνα με τη νέα δεοντολογία, η έννοια της Εθνικής συνείδησης ενυπάρχει κυρίαρχη -παράλληλα με την ταξική (την αστική στην περίπτωση του Ibsen) ιδεολογία, αυτήν που ονομάσαμε υπερεθνική. Ο ίδιος ο ποιητής, αντιλέγοντας στα λόγια του, που σημειώσαμε πιο πάνω, γράφει: "όποιος επιθυμεί να με καταλάβει πλήρως, πρέπει να γνωρίζει τη Νορβηγία. Η φαντασμαγορική αλλά και αυστηρή φύση που περιβάλλει τους ανθρώπους στον βορρά, καθώς και η απομονωμένη ζωή των κατοίκων (συνήθως τα σπίτια απέχουν μίλια μεταξύ τους) τους επιβάλλει να μη γνοιάζονται για τους άλλους γύρω τους, αλλά να ενδιαφέρονται αποκλειστικά για τους εαυτούς τους. Έτσι οι άνθρωποι γίνονται βαρύτεροι και σοβαροί, συλλογισμένοι και γεμάτοι αμφιβολίες, πολύ συχνά δε απελπισμένοι. Στη Νορβηγία κάθε δεύτερος άνθρωπος είναι ένας φιλόσοφος. Και αυτοί οι σκοτεινοί χειμῶνες με τις αδιαπέραστες ομίχλες - α, α! πόσο παθούν τον ήλιο!".<sup>1</sup> Αυτοί οι αντιφατικοί λόγοι του ποιητή, νομίζω, ορίζουν με τον καλύτερο τρόπο όχι μονάχα τις δικές του -άρα και του Κοινού του- τις επιρροές: από τη μια στέκει η γενέτειρα Νορβηγία, από την άλλη η εμπόλεμη Γερμανία· αλλά, και κύρια αυτό, η αντίφαση των λόγων του υποστηρίζει τη διπολικότητα που χαρακτήριζε τη Συλλογική συνείδηση εκείνες τις χωροχρονικές συντεταγμένες: στο ένα άκρο έστεκε η Εθνική συνείδηση και στο άλλο η υπερεθνική Ταξική ιδεολογία.

## B. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ 19 αι.

Ακολουθώντας όσα έως τώρα υποστηρίξαμε, και σε αντίθεση με τη μέχρι τώρα πρακτική μας, θα προσεγγίσουμε το θέατρο του Ibsen και ειδικότερα τους "Βουκόλακες" όχι με την περιορισμένη οπτική Νορβηγικό ή έστω Σκανδιναβικό θέατρο, αλλά με την ευρύτερη: θέατρο του 19ου αι. στην Ευρώπη και την Αμερική.

Αλλωστε, με ταυτόσημο τρόπο προσεγγίζουν τον Ibsen και οι ιστορικοί του

(1) "Απόσπασμα μίας από τις τελευταίες συνεντεύξεις του Ερρίκου Ibsen-27.10.1902" / από το Πρόγραμμα της παράστασης των "Βουκόλακων" στα Εθνικά, 1987/88.



θεάτρου, δηλαδή ως Ρεαλιστή δημιουργό, άρα του προσδίδουν στοιχεία ιδεολογίας -τεχνοτροπίας (αισθητικής), και μάλιστα σε σύγκριση με τους συναδέλφους του δραματοουργούς όποιας εθνικότητας. Ενδεικτικά μεταφέρουμε: "Ίσαμε τα 1870 πάνω κάτω είχαν γίνει στη ρεαλιστική τη θεατρική λογοτεχνία αρκετοί πειραματισμοί ώστε να μούνε θεμέλια γερά για το έργο του κορυφαίου αριστοτέχνη. Ίσαμε τότες καμιά μεταβολή αναμφισβήτητη δεν είχε εμφανιστεί σε τούτη την τεχνοτροπία. Ίσαμε τότες δεν είχε γίνει καμιά απόπειρα να ξεδιαλεχτεί μέσ' απ' τις διάφορες μορφές που πήρε το νέο δράμα και να καθιερωθεί μια και μόνη μορφή που ν' ανταποκρίνεται τέλεια στις απαιτήσεις της εποχής... (Όσο για τις απαιτήσεις αυτές, τις συγχρονισμένες με τη χωροχρονική διάσταση, αποκαλύπτονται μέσα από δύο εξελίξεις, οι οποίες και) βοηθούσανε πραγματικά τη νέα δραματοουργία να φτάσει στο μεσορρήνιά της. Στη Γαλλία οι διάφοροι κριτικοί είχαν εξετάσει ποιές αρετές χρειάζονται για τα θεατρικά έργα τα ρεαλιστικά. Στη Γερμανία ένας θεωρητικός, ο Ερμαν Χέττνερ (Hermann Hettner), φίλος του Χέμπελ, δημοσίεψε ένα λιγισέλιδο τόμο με τον τίτλο: Το μοντέρνο δράμα (Das moderne Drama, 1850), βιβλίο προορισμένο πολύ να βοηθήσει το θέμα του να εξελιχτεί. Βασικά η θέση που υποστηρίζει ο Χέττνερ είναι πως ο Χέμπελ έδειξε το δρόμο που οδηγούσε σε μια μεγάλη αναζωογόνηση του θεάτρου, μα πως το κατόρθωμά του αυτό δε μπόρεσε να φτάσει στο ύψος της επιδίωξής του. Πως στους αγώνες που γίνονται μέσα στο κοινωνικό εργοστάσιο υπάρχουνε τα θεμέλια της νέας μορφής της τραγωδίας. Και πως όσοι δραματοουργοί προσπαθήσουνε να την αναπτύξουνε τούτη τη νέα μορφή πρέπει να βαλθούνε να πετύχουνε την ψυχολογική αλήθεια και να νιώσουνε βαθιά τις δυνάμεις της κοινωνίας. Κι ο ίδιος ο Ίψεν έγραψε κάποιου πόση εντύπωση τούκανε η κριτική πραγματεία του Χέττνερ... Κι άλλοι πάλι δραματογράφοι τη δραματοουργία, και γενικά τη λογοτεχνία, δεν τη θεωρούσανε μέσο για να εκφράσουν αιώνιες αξίες (γιατί γι' αυτές πιστεύανε πως ήτανε παραμύθια και τίποτα παραπάνω), τη θεωρούσανε όργανο προορισμένο να κάνει καλύτερες τις συνθήκες της ζωής".<sup>1</sup>

Και όλα τούτα, όπως γίνεται νοητό, αναφέρονται σε ευρωπαϊκό επίπεδο.

Πραγματικά, προσεγγίζουμε την εποχή, τον Χώρο και τον Χρόνο, όπου οι προβληματισμοί του πολιτισμού -σε θεωρητικό ή εφαρμοσμένο επίπεδο- κατευθύνθηκαν προς την κοινωνική διάσταση.

Όχι, βέβαια, πως έως τώρα, και ειδικά στις χωροχρονικές συμπτώσεις που η μελέτη μας πλησίασε, η διάσταση αυτή απουσίαζε. Κάθε άλλο μάλιστα: η προσπάθειά μας επικεντρώθηκε, ακριβώς, στο να συνδέσει τον κοινωνικό παράγοντα με τη θεατρική λειτουργία.

Η διαφορά, πάντως, που στη νέα σύνθεση διαπιστώνεται είναι πως ο Ανθρώπινος νους, σε αντίθεση με την έως τώρα πορεία της σκέψης του, στέκεται αποκάλυπτα μπροστά στα κοινωνικά προβλήματα, τα αντιμετωπίζει ως τέτοια αποκλειστικά, και έτσι -συχνά δυναμικά, μέσα από τις ταξικές αντιθέσεις- προσπαθεί να τα επιλύσει. Δεν απαιτεί πλέον το άλλοθι (τουλάχιστον όχι πάντα, όχι στο γενικό του φάσμα) της θείας αυθεντίας. Αγνοεί την έννοια της "Υβρεως" ή, καλύτερα, και αυτήν την αντιμετωπίζει υπό την οπτική της Ταξικής συνείδησης, ως προϊόν κοινωνικό δηλαδή, και ως όργανο ικανό να τον βοηθήσει να επιλύσει τα πραγματικά του προβλήματα.

## **Β1. ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

Μέσα στις νέες αυτές συνθήκες και στις αντιλήψεις, ακολουθώντας τις εξελίξεις, τα θεατρικά πράγματα παρουσιάζονται αλλαγμένα απ' όποια έως τώρα τα γνωρίσαμε. Ο O.G. Brockett θεωρεί πως: "ο 19ος αι. επρόκειτο να επιφέρει τις πλέον ριζικές κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές από την εποχή της Αναγέννησης". Και

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 4ος, σελ. 7-8.

συνεχίζει αναφερόμενος στην επικρατούσα για κάθε κράτος θεατρική κατάσταση: "η ζωντικότητα του γερμανικού θεάτρου μεταξύ του 1805 και του 1815 περιορίστηκε από τη γαλλική κατάληψη, κατά τη διάρκεια της οποίας πολλοί κρατικοί θιάσοι έχασαν τις επιχορηγήσεις τους. Ενώ η πτώση του Ναπολέοντα επανέφερε την οικονομική υποστήριξη, ταυτόχρονα, επέβαλε και έναν μεγαλύτερο πολιτικό έλεγχο. Κυβερνητικοί αξιωματούχοι, πολλοί από τους οποίους δεν είχαν την παραμικρή θεατρική παιδεία, διορίστηκαν ως επόπτες των κρατικών θεάτρων, με την αιτιολογία πως αυτοί μπορούσαν να μεσολαβήσουν ανάμεσα στα κοινωνικά αγαθά και στις πρακτικές των θεατρανθρώπων, τις συχνά "εκ των ενόντων". Ως αποτέλεσμα, η εξουσία των διευθυντών σκηνής υπεσκόπητο, κι ένας γραφειοκρατικός οργανισμός ανεπτύσσεται σε κάθε εταιρεία. Η πρωτοβουλία σύντομα παρήκμασε και οι στερεότυπες παρουσιάσεις εκτόπισαν τη μεταρρύθμιση. Η λογοκρατία, η οποία σε πολλές σκηνές υπήρξε σιδηρά, επίσης συνέβαλε στη μετριότητα, αποθαρρύνοντας ό,τι θεωρούσε ισχυρά προσβλητικό ή επικίνδυνο. Ως αποτέλεσμα, το Γερμανικό θέατρο του 19ου αι. σχεδίαζόταν να γίνει επιδέξιο μα και ελεγχόμενο ουσιαστικό. Σε μερικές εταιρείες δούλεψαν αθηναία εμπνευσμένα άτομα: το θέατρο γενικά ευημερούσε. Στους επιδοτούμενους θιάσους οι ηθοποιοί ήταν σχετικά ασφαλείς, γιατί τώρα υπήρχαν κοινωνικές παροχές με δικαίωμα σύνταξης. Τα ελλείματα των εταιρειών συμπληρώνονταν από τις κυβερνήσεις, που επίσης φρόντιζαν τα οικοδομήματα. Το 1842 η Γερμανία είχε 65 θέατρα που απασχολούσαν περίπου 5000 ηθοποιούς, τραγουδιστές και μουσικούς. Το 1850, μαζί η πολιτεία (η ομοσπονδία) και οι τοπικές κυβερνήσεις αποφάσισαν να υποστηρίξουν το θέατρο, και πάνω σ' αυτήν την απόφαση κάθε περιφερειακή πόλη απέκτησε τον δικό της θιάσο... (Σχετικά τώρα με τη Γαλλία), ο αριθμός των θεάτρων στο Παρίσι αύξανε σταθερά κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αι. Αν και η κυβέρνηση επέβαλε έλεγχο για την έκδοση άδειας, οι οκτώ εταιρείες οι εγκεκριμένες από τον Ναπολέοντα το 1807, είχαν αναπτυχθεί σε είκοσι οκτώ το 1855... Με το πέρασμα του καιρού, τα θέατρα του "Βουλεβάρτου" (της Λευφόρου -boulevard) θεωρήθηκαν τα περισσότερο έμπειρα, συχνά πρωτοπαρουσίαζαν νέους συγγραφείς ή μεθόδους παραγωγής αρκετό χρόνο πριν αυτοί γίνουν δεκτοί στους κρατικούς θιάσους... Ξέχωρα από την Comédie Française, όλοι οι άλλοι παρισίνοί θιάσοι (με λίγες εξαιρέσεις) διοικούνται από διευθυντές οι οποίοι μίσθωναν ηθοποιούς με συμβόλαιο. Αντίθετα, η Comédie Française εξακολουθούσε να παραμένει συνεταιριστικός θιάσος, διευθυνόμενη από κανόνες παρεμφερείς με εκείνους που ίσχυαν πριν την επανάσταση. Η επόμενη διευθέτηση έγινε από τον Ναπολέοντα το 1812, με το "Decree of Moscow", το οποίο προσπάθησε μέσα από 101 άρθρα να ρυθμίσει μερικά από τα πρώτα προβλήματα. Ένα αποθεματικό κεφάλαιο διέτιθετο για συντάξεις και για να καλύπτει τα ελλείματα. Κάθε εταίρος (societaire) εξασφάλιζε τώρα έναν ελάχιστο ετήσιο μισθό και, πρόσθετα, λάβαινε μία μικρή αμοιβή για κάθε παράσταση που συμμετείχε... Τα άλλα κρατικά θέατρα παρέμεναν υπό την διοίκηση του διευθυντού, ο οποίος είχε απόλυτο έλεγχο πάνω σε ηθοποιούς και ρεπερτόριο: πάντως, η δουλειά του ελεγχόταν από την κυβέρνηση... Όλοι οι θιάσοι στο Παρίσι καθιέρωσαν το σύστημα ρεπερτορίου γύρω στα 1850... (Σχετικά με την Αγγλική σκηνή) την περίοδο 1790 έως 1815 υπήρξε περισσότερο από κάθε άλλη αντίπαλος της γαλλικής. Οι πολιτικές της έτειναν να απομονώσουν τη Γαλλία. (Η προσπάθεια της Αγγλίας να αποκόψει όλες τις θαλάσσιες προσεγγίσεις στη Γαλλία απέτυχε κάτω από τον πόλεμο του 1812 με την Αμερική, ενώ) η βιομηχανική επανάσταση, που άρχισε στο τέλος του 18ου αι. είχε καταστήσει την Αγγλία το κυρίαρχο βιομηχανικά και εμπορικά έθνος του κόσμου με την έναρξη του 19ου αι. Επιπλέον, οι ναπολεόντειοι πόλεμοι οδήγησαν την Αγγλία να αναζητήσει τη θεραπεία δίνοντας έμφαση σε μία πολιτική και κοινωνική αναμόρφωση. Αλλά, όπως και στα υπόλοιπα κράτη, η μετά τον Ναπολέοντα εποχή υπήρξε συντηρητική, σε θέματα διακυβέρνησης, περιόδος... Λίγο πολύ, από το 1790 έως περίπου το 1846 η Αγγλία υπήρξε σχεδόν χωρίς διακοπή ένα κράτος σε αναταραχή ένεκα του πολέμου, των οικονομικών συνθηκών, του εξαστισμού και των κοινωνικών συνθηκών. Το 1800 το Λονδίνο ήταν η μεγαλύτερη πόλη του

κόσμου, και το 1842 ο πληθυσμός του είχε διπλασιασθεί -σε δύο εκατομμύρια. Κατά τα χρόνια εκείνα οι εργαζόμενες τάξεις άρχισαν να παρακολουθούν θέατρο σε μεγάλο ποσοστό για πρώτη φορά, και να ασκούν σοβαρή επιρροή πάνω του. Τα αποτελέσματα υπήρξαν διάφορα: πρώτον, τα προνομιούχα θέατρα ήταν μεγάλα. Η χωρητικότητα του Covent Garden ήταν το 1792/3 περίπου 3000... Δεύτερον, μικρότερα θέατρα άνοιγαν στο Λονδίνο... Τρίτον, καθένα απέκτησε εξειδικευμένο ρεπερτόριο... Σε μία προσπάθεια να παρασυρθεί το ακροατήριο σε μία ανταγωνιστική φάση, τα προνομιούχα θέατρα ανέπτυξαν τις παρουσιάσεις τους σε Ελάσσον δράμα. Επί πλέον, αναζητώντας να προσφέρουν τη διασκέδαση για κάθε γούστο, τα βραδινά προγράμματα διαρκούσαν ως πέντε ή και έξι ώρες. Μερικές φορές παιζόντουσαν μέχρι και τρία έργα μέσα στο ίδιο βράδυ. Ένα πρόγραμμα αποτελούμενο από δύο πλήρη έργα, έναν επίλογο και διάφορες άλλες, μικρότερης βαρύτητας πράξεις ήτανε σύνηθες μεταξύ του 1820 και του 1843... (Τέλος, σχετικά με το Αμερικάνικο θέατρο της πρώτης περιόδου του 19ου αι.) οι παραστάσεις συνεχίστηκαν, σύντομα μετά το τέλος του πολέμου για την ανεξαρτησία... Μεταξύ του 1794 και του 1815 η φιλαδέλφεια κατέστη το θεατρικό κέντρο της Αμερικής". *Συνεχίζοντας ο O.G. Brackett αναφέρει μία σειρά από ονόματα θεατρικών ηθοποιών, μουσικών, κ.α. - οι οποίοι, στη βάση της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, του ταλέντου και της οργανωτικής τους ικανότητας, πρωτοστάτησαν στη δημιουργία και την ανάπτυξη θιάσων. Για την περίοδο που αναφερόμαστε: "το μέγιστο μέρος του ρεπερτορίου ήτανε αγγλικής προέλευσης. Παρ' όλ' αυτά, Αμερικανοί θεατρικοί συγγραφείς (Tyler, Dunlap, Payne) πάσχισαν να ιδρύσουν ένα γηγενές θεατρικό κίνημα... (Εκτοτε, οι επινοήσεις των "επενδυτών" πάνω στη θεατρική αγορά ακολούθησαν την εδαφική και την οικονομική ανάπτυξη της χώρας. Ενώ το πρώτο μεγάλο βήμα προς την κατεύθυνση του Επαγγελματικού Θεάτρου στη Δύση έγινε το 1815, όταν ο Samuel Drake (1769-1854) πήρε έναν θίασο από την Albany (στη Georgia) και τον έφερε δια ξηράς στο Pittsburgh, και μετά, κάτω στο Ohio River του Kentucky. Με τον τρόπο αυτό ο Drake καθιέρωσε ένα circuit, το οποίο περιλάμβανε τις πόλεις Lexington, Louisville και Frankfort. Ακόμα, αυτός, κατά καιρούς, ρισκάρισε στις πολιτείες Ohio, Indiana, Tennessee και Missouri. Η σκηνογραφία του είχε σχεδιαστεί ώστε να προσαρμόζεται σε κάθε περίπτωση... Αν και οι ηθοποιοί υποχρεούντο να ταξιδεύουν μέσα απ' το νερό (κύρια το ποτάμι), φαίνεται πως κανένας δεν είχε διανοηθεί να δημιουργήσει ένα πλοίο-θέατρο, όπως έκανε ο W. Chapman το 1831, ο οποίος ήταν Αγγλος ηθοποιός που έφτασε στην Αμερική το 1827. Αυτός μετέτρεψε ένα πλοιάριο και έδινε παραστάσεις πάνω σ' αυτό, ενώ έπλεε από το Pittsburgh προς τη New Orleans... (Λίγο-λίγο) η απαίτηση για θέατρο διασκέδασης αναπτύχθηκε πολύ. Οι αίθουσες ήτανε μεγάλες... Νέες εταιρείες δημιουργούντο... (Όμως) αυτή η ανάπτυξη ανακόπηκε κατά τη διάρκεια της οικονομικής κρίσης. Πολλοί θίασοι χρεωκόπησαν, και συχνά άλλαζαν τους διαχειριστές τους".<sup>1</sup>*

Από τις παραθέσεις αυτές, φαίνεται λογικό, οδηγούμαστε στη διαπίστωση ότι η κοινωνική λειτουργία που ο 19ος αι. επεφύλαζε για το θέατρο, τηρουμένων των χωροχρονικών διαφορών, απέχει διαμετρικά από κείνην που οι προγενέστεροι αιώνες είχαν καθιερώσει. Παρασυρμένο και το θέατρο από τη σύγχρονή του οικονομική κατάσταση, όπως αυτή απέρρευσε από την αγγλική βιομηχανική επανάσταση -με όλα τα επιγενόμενα κοινωνικά φαινόμενα που επέβαλε, έπαψε (ή έστω, σε ορισμένες χώρες τείνει να πάψει) να αποτελεί αποκλειστικό όργανο κοινωνικού ελέγχου στα χέρια της (όποιας) πολιτικής εξουσίας. Το όργανο-θέατρο πια, περνάει στα χέρια των εμπόρων αστών είτε ως μέσο διασκέδασης ή, και κύρια αυτό, ως επενδυτικό πεδίο. Όμως, με τον τρόπο αυτό, το Κοινό, το όμοια αστικό, διδάσκεται όχι τις συλλογικές αξίες της "Πόλεως" ή του "Έθνους", αλλά τις ιδεολογικές αξίες της συγκεκριμένης τάξης η οποία άρχει στα θεατρικά (και όχι μόνο) πράγματα. Μαθαίνει έτσι το Κοινό να προσδοκά από τη θεατρική τέχνη τη διασκέδαση, και πάλι δεσμεύεται, για να

(1) O.G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 424-487.

μπορεί να απολαύσει τη διασκέδαση αυτή να προσαρμόσει τις οικονομικές του δυνατότητες στις απαιτήσεις των κεδροσκόπων θεατρανθρώπων. Αυτοί οι τελευταίοι, τώρα πια, δεν ποιούν Τέχνη με αποκλειστικό στόχο την (Υψηλή) διδασχή· δεν αγωνίζονται για την επιβίωσή τους καν. Εργάζονται για να κερδίσουν οικονομικά οφέλη, εμπνέονται και επενδύουν για να πετύχουν τα δυνατόν περισσότερα εισιτήρια-Κοινό. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις, ανταγωνιστής τους δε στάθηκε μονάχα ο αντίπαλος θίασος, μα και αυτές οι κρατικές σκηνές-οι μη "εμπορευματοποιημένες". Στον αντίποδα αυτών των ελεγχόμενων από την κεντρική εξουσία θεατρικών σκηνών, ο επενδυτής-παραγωγός ή (και) καλλιτέχνης- ως άτομο αγωνίζεται να καταζιώθει οικονομικά ή καλλιτεχνικά-κοινωνικά, μέσα στα όρια-νόμους της διεθνούς, φιλελεύθερης αγοράς.

## **B2. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

Κάτω απ' αυτές τις πολυδιάστατες συνθήκες είναι δύσκολο να αναφερθούμε -όπως έως τώρα κάναμε- στη γενική αισθητική άποψη που το θέατρο (του 19ου αι.) εξυμνεί, καθώς και στις πρακτικές που ακολούθησε. Θα περιορίσουμε έτσι την αναφορά μας αποκλειστικά στον Ibsen, μια και αυτόν μελετάμε, αλλά και γιατί αυτός καθιέρωσε αισθητική και ιδεολογική οπτική, όχι μονάχα για την εποχή του -με τη στενή έννοια του όρου.

"Ο Ibsen καλύτερ' απ' όλους του τους ομότεχνους έχει συνδυάσει σταθερή δύναμη θεατρικής δημιουργίας με φαντασία μακρόθωρη και με αποφασιστικό σκοπό. Μα και αποδείχτηκε επιβλητικό σύμβολο της κάθε δραματογραφικής επιδίωξης και πραγματοποίησης του καιρού του. Μέσα σ' όλα του τα θεατρικά έργα βλέπουμε ν' αντικαθρεφτίζεται η όψη της εποχής του".<sup>1</sup>

Είναι ο ποιητής που αναγνώρισε τη συγγραφική αποστολή του σαν αποστολή που μπαίνει στη δούλεψη της ολότητας και της κοινωνίας όπου ζει... Σ' ένα του γράμμα γράφει: "όλο το ποιητικό μου έργο είναι ενωμένο σφιχτά με ό,τι πέρασα στη ζωή μου... Κάθε νέο μου έργο έχει για μένα έναν και μοναδικό σκοπό: πως να μου χρησιμεύσει για να εξαγνισθώ και να λυτρωθώ πνευματικά. Γιατί ποτέ να μην πεις δεν έχεις και συ ευθύνη και δεν είσαι ένοχος στην κοινωνία που βρίσκεσαι"... Τα έργα του παύουν πια να είναι ωραίες αναπαραστάσεις, όπου τα οράματα και οι ανατάσεις του ποιητή εκφράζονταν με την ακατάλυτη γλώσσα των μύθων. Το περιεχόμενό τους, και κατ' ανάγκη η μορφή τους, προσδιορίζονται τώρα από προθέσεις και ρητούς κοινωνικούς σκοπούς... Η αλήθεια μέσα από τα πράγματα! Να υψώνεται μέσα από τα πράγματα προς την ιδέα, να η σφραγίδα των έργων του, που καθιέρωσαν στο παγκόσμιο θέατρο το ρεαλιστικό δράμα... Ο Ενγκελς, ο Πλεχάνωφ, ο Μέρικκ, ο Λουναρτσάρσκυ, μ' όλη την αμείλικτη κριτική που ασκούν στο ασταθές και άνισο ιδεολογικό περιεχόμενο των ιψενικών έργων, δεν παύουν να αναγνωρίζουν πως τα έργα του αποτυπώνουν πιστά και ενεργά την ψυχική ιστορία της ανθρωπότητας σε μια ορισμένη φάση της κοινωνικής της εξέλιξης. Μιλώντας για τον ποιητή Ibsen ο Λουναρτσάρσκυ απερίφραστα το ομολογεί: "ο Ibsen, έχει τη δύναμη να καταπειθεί σταθερά τους αναγνώστες του. Παρακολουθώντας τα δράματά του, μου είναι αδιάφορο να εξετάσω τι πράττει αυτός ή εκείνος ο ήρωάς του, ποιά σκοπό ζωής διαλέγει για τον εαυτό του. Με παρασέρνει πάντα ο φλογισμένος πόθος και η αδιάσπαστη προσπάθειά τους να φθάσουν το σκοπό τους". Αυτή η ζωική δύναμη των έργων του Ibsen είναι το μυστικό της αθανασίας τους. Αυτή η δύναμη θα ασκεί πάντα την ευεργετική της επίδραση γιατί αμείλικτη πάντα και θαυμαστή είναι η ισχυρή ανάταση της ψυχής του ανθρώπου για να υπάρξει και να ζήσει".<sup>2</sup>

(1) Α. Νισαίλ / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 4ος, σελ. 11.

(2) Π. Κατσέλης / "Ένας δημιουργός ζωής" / από τον Πρόλογο στο δράμα του Ibsen: "Ένας εχθρός του λαού".

"Με τα έργα των Ιψεν, Τσέχωφ, Σω και Πιραντέλλο ο δραματουργός κυριάρχησε στο χώρο του θεάτρου. Για να επιζήσει, ο ηθοποιός έπρεπε να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες και στις νέες απαιτήσεις. Ο ρεαλιστικός διάλογος είχε ανάγκη από ένα ήσυχο και "κουβεντιαστό" στυλ, αντί για το ρητορικό και το στομφώδες που κυριαρχούσε μέχρι τότε. Οι χειρονομίες έπρεπε να γίνονται όλο πιο περιορισμένες. Το σκηνικό έπρεπε να σχεδιάζεται προσεχτικά, για να είναι όσο το δυνατόν ακριβέστερο με έπιπλα και σκηνικά αντικείμενα που να ταιριάζουν και στο χώρο και στην ιστορική στιγμή του έργου. Η αυταπάτη της πραγματικότητας ενισχύθηκε σημαντικά χάρη στην καθολική σχεδόν παραδοχή του κλειστού box-set, που ήδη είχε αρχίσει να εκτοπίζει το ρομαντικό φόντο και τις κουίντες που χρησιμοποιούσε το μελόδραμα. Το στυλ αυτό υιοθετήθηκε ακόμη και για έργα του Σαίξπηρ, που πολύ ταλαιπωρήθηκαν για να χωρέσουν πίσω από το αφιδωτό προσκήνιο... Ο Ιψεν -που έμαθε την τέχνη της σκηνής τόσο από τη θητεία του σαν βοηθός διευθυντής στα θέατρα του Μπέργκεν και του Οσλο όσο και από τις πολύ προσεκτικές μελέτες που έκανε πάνω στο Γερμανικό και το Ιταλικό θέατρο κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στις αντίστοιχες χώρες- άσκησε τεράστια επίδραση όχι μόνο πάνω στη θεατρική φιλολογία του καιρού του, αλλά και πάνω στην τέχνη της ερμηνείας και της σκηνοθεσίας. Κάτω ακριβώς από την επιρροή αυτή του Ιψεν, σε συνδυασμό βέβαια και με την επιρροή των Μάινινγκερς, ο Αντουάν (Andre Antoine, 1859-1943), που έκανε περισσότερα από τον καθένα για να απαλλάξει την Ευρώπη από την κυριαρχία του "καλοφτιαγμένου" έργου, ίδρυσε το "Teatr Libre" στο Παρίσι, όπου και ανέβασε σε πρώτη γαλλική μετάφραση τους "Βρυκόλακες", παίζοντας ο ίδιος τον Οσβαλντ".<sup>1</sup>

"Το δεύτερο μισό του 19ου αι. επεφύλαξε πολλές αλλαγές για τη Δυτική Ευρώπη. Η επανάσταση του 1848 είχε επιδείξει την ακαταμάχητη επιθυμία για πολιτική, κοινωνική και οικονομική μεταβολή... Στο τέλος του αιώνα ο εθνικισμός και ο ιμπεριαλισμός βρέθηκαν στο αποκορύφωμά τους... Αναμορφωτές περίμεναν να επιβάλλουν αλλαγές. Στην αναζήτηση πραγματιστικών λύσεων αυτοί απέκρουσαν τις ιδεαλιστικές και τις ουτοπιαστικές αντιλήψεις των Ρομαντικών. Ακριβώς απ' αυτόν τον πραγματισμό ανεδείχθη το νέο καλλιτεχνικό κίνημα: ο Ρεαλισμός. Ο Ρεαλισμός οφείλει πολλά στον "Positivism" του Auguste Comte (1798-1857), συγγραφέα των "Positive Philosophy" (1830-1842) και "Positive Polity" (1851-1854)... Η Ρεαλιστική μορφή στην Τέχνη είχε προσεγγισθεί σποραδικά από την εποχή των Ελλήνων. Αρχίζοντας στην Αναγέννηση η "εικονογραφική πλάνη" είχε κυριαρχήσει στο θέατρο. Το μελόδραμα και τα Ρομαντικά έργα είχαν μεγεθύνει τις αξιώσεις για την υπεροχή του θεάματος και της φιλοσοφικής επίφασης. Όλες οι προσεγγίσεις πριν από το 1850 όμως, είχαν βασιστεί στην έμφαση της θραύσης φύσης, των κανόνων, των γραφικών τοπικών χρωματισμών ή των ευχάριστων αντιθέσεων. Ακόμα και ο Hugo, ο οποίος είχε απαιτήσει την αποδοχή του grotesque στοιχείου στην Τέχνη, απέφυγε το "ακάθαρτο" στις δικές του δημιουργίες. Πάντως, γύρω στο 1850, οι κριτικοί (οι θεωρητικοί) άρχισαν να συνηγορούν υπέρ μίας αντικειμενικής και άμεσης παρατήρησης της ζωής, αδιάφορα από το πόσο "ακάθαρτη" ήταν".<sup>2</sup>

### **Β3. Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ**

Όπως είπαμε και προηγούμενα, ο λόγος και η έμπνευση του Ibsen ανταποκρίνονται περισσότερο στις ανάγκες και τις εντυπώσεις που ο ευρύτερος ευρωπαϊκός χωροχρονικός συσχετισμός του 19ου αι. προσφέρει, παρά σε κάποιο σκανδιναβικό πρότυπο. Είναι γνωστό άλλωστε πως η δραματουργική παράδοση της Σκανδιναβίας κείνη την εποχή, χωρίς να είναι αρνητική, παρέμενε αδύναμη να επηρεάσει από μόνη της, και

(1) Ph. Hartnall / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 247-248.

(2) G. G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 487-490.

έτσι να βοηθήσει στην ανάδειξη της ιψενικής μεγαλοφυίας. Πραγματικά, "η Δανία, που η ιστορία της μέχρι το 1814 συνδέεται άρρηκτα με την ιστορία της Νορβηγίας, είχε παρουσιάσει έναν αξιόλογο συγγραφέα τραγωδιών, επηρεασμένο (και αυτόν) από το Γερμανικό στυλ, τον Άνταμ Ελενσλαίγκερ (Adam Oehlenschläger, 1779-1850), και έναν εκπληκτικό κωμωδιογράφο, επηρεασμένο από τον Μολιέρο και την Κομμέντια ντελ Άρτε, τον Λούντβιχ Χόλμπεργκ (Ludvig Holberg, 1684-1754). Αν και οι δύο αυτοί θεατρικοί συγγραφείς υπήρξαν γνωστοί και παίχτηκαν σε όλη την Ευρώπη, δεν είχαν ωστόσο συνεχιστές και παρέμειναν μεμονωμένες περιπτώσεις. Μόνον αφού ο Ιψεν κέρδισε την Ευρωπαϊκή εκτίμηση με τον "Μηραντ" -ένα από τα πρώιμα ποιητικά του έργα από τα οποία γνωστότερο είναι ο "Πέερ Γκυντ"- οι άλλες χώρες σκέφτηκαν να στρέψουν το βλέμμα τους προς τη Σκανδιναβία σαν πηγή έμπνευσης".<sup>1</sup>

Έτσι, προκειμένου να έχουμε μίαν πιο σαφή εικόνα των θεατρικών συγκυριών από τις οποίες εκβλάστησε ο Ibsen, είμαστε υποχρεωμένοι να επισκοπήσουμε την όλη θεατρική εξέλιξη από τον 17ο αι., όπου την αφήσαμε όταν μελετήσαμε το έργο του Molière, έως τις ιψενικές μέρες.

Ας αρχίσουμε από το θέατρο της Αγγλικής παλινόρθωσης: "όσον καιρό ο Κάρολος Β' βρισκόταν στην εξορία, αυτός και οι ακόλουθοί του συνήθιζαν να παρακολουθούν έργα στο στυλ των πριν το 1642 "μασκών" της Αυλής, με θεατρίνες, ζωγραφιστά σκηνικά και "μηχανές" μεταφερμένα από την Ιταλία, καθώς και ένα αφιδωτό προσκήνιο με ριντώ. Δεν είναι περιεργό λοιπόν που, όταν ο Κάρολος επέστρεψε το 1660 στην Αγγλία, επέβαλε την υιοθέτηση όλων αυτών των στοιχείων από τα νέα δημόσια θέατρα. Τα πάντα ευνοούσαν ένα καινούργιο ξεκίνημα με ενδιαφέρουσες καινοτομίες. Μετά από 18 χρόνια εγκατάλειψης, τα παλιά θέατρα ήταν πλέον ακατάλληλα. Οι θίασοι που είχαν παίξει κάποτε σ' αυτά είχαν διαλυθεί, το κοινό είχε διασκορπιστεί και τα παλιά έργα ήταν επίσης ξεπερασμένα. Ακόμη και ο Σαίξπηρ είχε καταλήξει να θεωρείται ένας "βάρβαρος", που έπρεπε να "κοπεί και να ραφτεί" ώστε να ταιριάζει στη νέα εποχή. Πολλές από τις διαστρεβλώσεις των έργων του, που αργότερα εμφανίστηκαν στην Ευρώπη σε μετάφραση, οφείλονταν σε ξαναγραφίματα που τους έκαναν δραματουργοί της Παλινόρθωσης... Άλλες καινοτομίες του θεάτρου της Παλινόρθωσης ήταν το νέο είδος κοινού, τα έργα που το κοινό αυτό ζητούσε να βλέπει, και, πάνω απ' όλα, η χρησιμοποίηση γυναικών στους γυναικείους ρόλους... Το νέο κοινό, που απαρτιζόταν από μοντέρνους νεαρούς κυρίως μαζί με τους παρακοιμώμενούς τους και από κυρίες της πόλης, ήταν μικρό, κυνικό και αγήσυχο, με έντονες τάσεις να φανεί και να ακουστεί, διψασμένο για καινούργια πράγματα, χωρίς καμιά ανοχή για την ποίηση αλλά και για τη χυδαία κωμωδία. Για ένα διάστημα, το κοινό αυτό ήταν αναγκασμένο να ικανοποιείται με φρεσκαρισμένα παλιά έργα, και είναι χαρακτηριστικό του γούστου του ότι προτιμούσε τον Μπωμόν και τον Φλέτσερ από τον Σαίξπηρ και το Μπεν Τζόνσον. Σύντομα πάντως, το νέο αυτό κοινό απέκτησε τους δικούς του θεατρικούς συγγραφείς, που εγκαίνισαν την αθυρόστομη κωμωδία των ηθών, τη γνωστή σαν κωμωδία της Παλινόρθωσης παρόλο που συνεχίστηκε και πολύ αργότερα, μέχρι και την εποχή της Βασίλισσας Άννας... Το κοινό άρχισε τώρα (τα πρώτα χρόνια του 18ου αι.) να γίνεται πιο πολυάριθμο αλλά λιγότερο καλλιεργημένο, αξιώνοντας όχι μόνο το πανταχού παρόν "εργάκι", που καθιερώθηκε σαν "αποζημίωση" για όσους έφταναν καθυστερημένοι πληρώνοντας μισό εισιτήριο, αλλά και απαιτώντας αισθήματα αντί για κωμωδία και πάθος αντί για τραγωδία... Η Αγγλία, αυστηρά συγκεντρωμένη στο Λονδίνο και διοικούμενη από μια δυναστεία που δεν έδειχνε μεγάλο ενδιαφέρον για το θέατρο, δεν απέκτησε ποτέ εκείνα τα ηρικηκικά ή δουκικά θέατρα που βρίσκονται διασκορπισμένα σε ολόκληρη την Ευρώπη... Άλλωστε, και οι πόλεις που μπορούσαν να συντηρήσουν ένα θέατρο κατά τη διάρκεια όλου του χρόνου ήταν ελάχιστες. Τις περισσότερες πόλεις τις επισκέπτονταν περιοδεύοντες θίασοι. Ο κάθε θίασος απ' αυτούς θα αρχίσει από το 1720-30 να έχει τη δική του "περιοχή δράσης", που θα

(1) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 247-248.

περιλαμβάνει μικροπολιτείες στις οποίες εύκολα μπορούσε κανείς να φτάσει από κάποιο μεγαλύτερο κέντρο... Αυτοί οι εταιρικοί θιάσοι υπήρξαν ο χώρος εξάσκησης πολλών λαμπρών ηθοποιών, γιατί ο 18ος αιώνας, που ήταν μια εποχή φτωχή σε θεατρικά έργα, υπήρξε αντίθετα πλούσιος σε ταλέντα ερμηνευτών. Ο μεγαλύτερος ηθοποιός της εποχής υπήρξε αναμφίβολα ο Ντέιβιντ Γκάρρικ (David Garrick, 1717-79). Ικανότατος ερμηνευτής τόσο στην τραγωδία όσο και στην κωμωδία, ο Γκάρρικ άλλαξε ριζικά το στυλ της αγγλικής ερμηνείας αντικαθιστώντας την σκαμψία και το στόμφο των παλιότερων ηθοποιών σαν τον Κουίν (Quin), με την ελευθερία στην κίνηση και τη φυσική εκφορά στο λόγο... Η δόξα του Γκάρρικ του δημιούργησε αναπόφευκτα πολλούς εχθρούς (ανταγωνιστές)".<sup>2</sup>

Αυτή η μεταστροφή προς το θέαμα και η συνεπαγόμενη ανάδειξη του εκτελεστικού καλλιτέχνη, πολλές φορές σε βάρος του δραματοουργού ή και του δραματικού δημιουργήματος, απετέλεσε τη μεγαλύτερη αλλαγή που το θέατρο δέχθηκε κατά τη νέα αυτή χωροχρονική διάσταση. Και μάλιστα, η μεταστροφή αυτή δεν αναφέρεται μονάχα στην Αγγλία. Σύμφωνα και με όσα ως τώρα υποστηρίξαμε, το θέατρο πια, έχοντας ξεπεράσει ή τείνοντας να ξεπεράσει τα εθνικά όρια, παρουσιάζει φαινόμενα, αλληλοσυσχετισμούς και επιρροές, τα οποία εξαπλούνται σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Περισσότερο ακόμα, αν προσθέσουμε σε όλα αυτά τη διαφοροποίηση του Κοινού, στοιχείο πρωταρχικό για τη μελέτη μας, είτε με την έννοια της άλλης απαίτησης ή μ' αυτήν της αλλιώςτικής εκπαίδευσης, συμπεραίνουμε πως η νέα χωροχρονική σύνθεση είναι που ορίζει τη θεατρική λειτουργία και τη σχέση του θεάτρου με το Κοινό. Πιστεύω δε, πως για όλη τη χρονική διάρκεια που καλύπτει το ενδιαμέσο ανάμεσα στον Molière και τον Ibsen, και αδιάφορα πια από τον "επί μέρους" Χώρο -αυτός εκλαμβάνεται ως Ευρωπαϊκός- το Κοινό του θεάτρου εκπαιδευότανε για να μάθει να συμπεριφέρεται με τρόπο συνεπή προς τη γινόμενη και διαδιδόμενη Ταξική (Αστική στην περίπτωση του Ibsen) συνείδηση.

Πορεία παράλληλη με αυτήν της Αγγλίας συναντάμε και στη Γερμανία του 18ου αι., αφού: "η ανανέωση στον τομέα του κοστουμιού, που επιχειρείται το 1770 από τον Μάκλιν και τον Γκάρρικ στο Λονδίνο, δεν είναι το πρώτο πείραμα που γίνεται προς αυτή την κατεύθυνση. Στη Γερμανία, η πρώτη ρήξη με την παράδοση εκδηλώθηκε ήδη το 1741 όταν ο θεατρικός αναμορφωτής και κριτικός Γκόττσεντ (Johann-Christoph Gottsched, 1700-66) έπεισε την Καρολίνα Νούμπερ (Carolina Neuber, 1697-1760), επικεφαλής του θιάσου που επρόκειτο να παίξει τη "ρωμαϊκή" τραγωδία "Ο ετοιμοθάνατος Κάτων", να ντύσει τους ηθοποιούς της με κλασικά ρούχα. Το πείραμα είχε καταστροφικά αποτελέσματα. Ίσως η αναζήτηση ενός τόσο μεγάλου βαθμού αυθεντικότητας να είναι αντιθεατρική, και το κοστουμί, με το να γίνεται αυστηρά "ιστορικό", παύει ίσως να έχει μια δική του ιστορία. Είναι βέβαιο ότι μια προγενέστερη τάση για αυθεντικότητα θα είχε αποστερήσει το θέατρο από τη δουλειά πολλών σχεδιαστών, που με τη γεμάτη φαντασία ευρηματικότητά τους την προορισμένη για τις Αυλικές "μάσκες", τις όπερες, αλλά και άλλες θεατρικές ψυχαγωγίες, κατέκλυσαν τις αίθουσες παραστάσεων και έδωσαν ζωή σε μερικά πολύ βαρετά έργα. Οι σχεδιαστές αυτοί κοστουμιών επηρέασαν μάλιστα κατά καιρούς και τη μόδα της ίδιας της κοινωνίας".<sup>3</sup>

Να σημειώσουμε εδώ ότι η άποψη αυτή, η οποία τυγχάνει γενικής αποδοχής, ενισχύει το επιχείρημα της μελέτης μας για την ύπαρξη μίας γενικότερης κοινωνικής συμπεριφοράς, που εξαρτάται από την πραγματικότητα μάλλον -όπως προσπαθούμε να την ορίσουμε ως συνάρτηση στοιχείων ιστορικών, πολιτικών, κοινωνικών· καλλιτεχνικών προσπαθειών ή άλλων δημιουργημάτων την ανθρώπινης διάνοιας. Με άλλα λόγια, η σύμπτωση αυτών των παραμέτρων συγκροτεί -κάτω από οποιαδήποτε εκδήλωση την κάνει αισθητή- την ουσία της κοινωνικής πραγματικότητας, τελικά την ίδια την Κοινωνική (Συλλογική) συνείδηση.

(1) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 130-147.

Ας συνεχίσουμε όμως την αναφορά μας στο Γερμανικό θέατρο του 18ου αι.: "η αναφορά στην Καρολίνα Νόουμπερ (ή Ντι Νόουμπεριν, όπως την έλεγαν) δείχνει ότι η Γερμανία κάνει πλέον μια αποφασιστική, αν και κάπως καθυστερημένη, εμφάνιση στο Ευρωπαϊκό θεατρικό προσκήνιο. Μέχρι τότε, μια ολόκληρη σειρά παράγοντες είχαν εμποδίσει την ανάπτυξη ενός γηγενούς Γερμανικού θεάτρου (οι συνεχείς πόλεμοι, οι θρησκευτικές έριδες, η επίδραση των επισκέψεων Γαλλοϊταλικών θιάσων, και, πάνω απ' όλα, η έλλειψη μεγαλουπόλεων, ανάλογων με της Αγγλίας ή της Γαλλίας)".<sup>1</sup>

Θα διακόψουμε για λίγο τη ροή της παραπομπής σχετικά με το Γερμανικό θέατρο, ώστε να αναφερθούμε, παρενθετικά έστω, στην απουσία μίας ενιαίας Εθνικής συνείδησης, όπως αυτή η απουσία καταγράφεται στην ιστορική πορεία της χώρας.

Πραγματικά, ο E. Erikson, προκειμένου να στηρίξει την άποψή του γύρω από τον "Θρύλο της παιδικής ηλικίας του Χίτλερ", σημειώνει: "η Γερμανική εικόνα της διάσπασης βασίζεται σε ένα ιστορικό αίσθημα δυσφορίας που μπορεί να ονομαστεί "σύνπλεγμα Λίμες". Το Limes Germanicus ήταν ένα τείχος -όπως το Σινικό τείχος- που είχε χτιστεί από τους Ρωμαίους μέσα από την δυτική και νότια Γερμανία για να χωρίσει τις κατακτημένες επαρχίες από αυτές που παρέμεναν ακόμη βαρβαρικές. Αυτό το τείχος έχει καταστραφεί εδώ και πολύ καιρό. Αντικαταστάθηκε όμως από ένα πολιτιστικό φράγμα που χώριζε την περιοχή του νότου, που επηρεαζόταν από την Εκκλησία της Ρώμης, από την περιοχή της διαμαρτυρομένης Γερμανίας. Άλλες λοιπόν αυτοκρατορίες (στρατιωτικές, πνευματικές, πολιτιστικές) έφτασαν μέσα στη Γερμανία: από τη δύση, η αισθησιακή και λογική Γαλλία - από την ανατολή, η αγράμματη, πνευματική και δυναστική Ρωσία - από το βορρά και τα βορειοδυτικά, ο ατομιστικός "προτεσταντισμός", και από τα νοτιο-ανατολικά, η ανατολίτικη ανεμελιά. Όλες οι συγκρούσεις ανάμεσα σ' ανατολή και δύση, βορρά και νότο, ξέσπασαν σε μάχες κάπου στη Γερμανία -και στο γερμανικό πνεύμα... (Και καταλήγει ο μελετητής) πιστεύω λοιπόν πως η αναγνώριση της θανάσιμης φύσης του προβλήματος της ταυτότητας μπορεί να δώσει κάποια ερμηνεία στο γεγονός ότι εκατοντάδες χιλιάδες γερμανών συμμετείχαν και εκατομμύρια έδωσαν τη συγκατάθεσή τους στην γερμανική "λύση του εβραϊκού προβλήματος"... Οποιοσδήποτε ελπίζει και εργάζεται για μια μεταβολή στην Ευρώπη που θα προσφέρει στους γερμανούς τη μοίρα της ειρήνης πρέπει πρώτα να κατανοήσει το ιστορικό δίλημμα της νεολαίας της και της νεολαίας άλλων μεγάλων περιοχών του κόσμου, όπου οι εκτρωματικές εθνικές ταυτότητες πρέπει να ανακαλύψουν νέες ευθυγραμμίσεις σε μια βιομηχανική και αδελφική ταυτότητα".<sup>2</sup>

Αυτή η απουσία της εθνικής ταυτότητας, πιστεύει ο E. Erikson, στάθηκε η βασική ανάγκη της Γερμανίας, αλλά και του Hitler η κυρίαρχη πολιτική πρόταση -όταν εκμεταλλευόταν αυτήν την ανάγκη και υποσχόταν την κάλυψή της, διαμορφώνοντας έτσι τον "Θρύλο" του. Η ίδια αυτή ανάγκη, νομίζω, υπήρξε κυρίαρχη, και καθόρισε την πορεία της χώρας και στον τομέα θέατρο -αφού, τελικά, η κάθε συλλογική έκφραση (το θέατρο και γενικά η Τέχνη θεωρείται τέτοια), εκκινά, αλλά και επεμβαίνει να επιλύσει, αυτό το κοινό πρόβλημα.

Να αρκεστούμε για την ώρα σε αυτήν τη σημαντική, πιστεύω, για τη μελέτη μας παρένθεση, και να επανέλθουμε στην προηγούμενη παράθεση των γερμανικών θεατρολογικών στοιχείων του 18ου αι.: "ακόμη και το ρεύμα του Διαφωτισμού είχε πολύ μικρή επίδραση στο Γερμανικό θέατρο -τα καλύτερα έργα της εποχής, που σήμερα βέβαια δεν παρουσιάζουν σχεδόν κανένα ενδιαφέρον, γράφτηκαν για να υποστηρίξουν τη Μεταρρύθμιση ή την Αντιμεταρρύθμιση... Οι περιηλωμένοι θιάσοι άγγλων ηθοποιών ήταν εκείνοι που, κατά περιεργό τρόπο, επηρέασαν βαθιά το νεογέννητο γερμανόφωνο θέατρο, τόσο στην Αυστρία όσο και στη Γερμανία... Οι θιάσοι αυτοί έπαιζαν στις μεγάλες ετήσιες γιορτές, στις αίθουσες των ευγενών ή σε κλειστούς ή ανοιχτούς χώρους στις μεγαλύτερες πόλεις. Ορισμένοι απ' αυτούς έφτασαν μέχρι και τη

(1) Ph. Hattnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 130-147.

(2) E. Erikson / "Η παιδική ηλικία και η κοινωνία", σελ. 342-375.



Σκανδιναβία... Από λογοτεχνική άποψη, η επίδραση των άγγλων κωμικών ηθοποιών ήταν, χωρίς αμφιβολία, αρνητική, και οδήγησε στη μετέπειτα προτίμηση του κοινού για άγρια και αιματοβαμμένα έργα, τα Haupt und Staatsactionen... Κι όταν ακόμη οι γερμανικοί θίασοι αντικατέστησαν τους αγγλικούς, το όνομά τους, με το να θεωρείται συνώνυμο με ό,τι υπήρξε θαυμαστότερο και επιτυχεστότερο στο θέατρο, συνέχισε να προβάλλεται για εμπορικούς σκοπούς... Στις αρχές του 18ου αιώνα, στη Γερμανία και στην Αυστρία έγιναν προσπάθειες από σοβαρούς ανθρώπους να καταργηθούν οι παλιές κωμωδίες και να επικρατήσει ένα πιο "αξιοπρεπές" θεατρικό είδος. Επίσης, έγιναν προσπάθειες να σταματήσει η κυριαρχία του επαγγελματία ηθοποιού, που ήταν αναμφισβήτητη στο Γερμανικό θέατρο του 17ου αιώνα, και να αντικατασταθεί από εκείνη του λογοτέχνη-δραματουργού. Ο ανανεωτής Γκόντσεεντ, που δεν περιορίστηκε αποκλειστικά στον τομέα του θεάτρου, απεχθανόταν ιδιαίτερα τα αυτοσχέδια έργα, που είχαν για επίκεντρό τους μια, χαμηλού επιπέδου πια, γεμάτη φασαριόζικη τρέλα Αρλεκινάδα, και που πρόσφεραν εύκολη διασκέδαση στο κοινό... Η πειθαρχία που θέλησε να επιβάλλει στο νεογέννητο θέατρο της εποχής του ήταν χρήσιμη, και η αντίληψή του ότι το θέατρο θα έπρεπε να είναι ένας πολιτειακός θεσμός θα καρποφορούσε αργότερα... Ο σπουδαιότερος αντίπαλος του Γκόντσεεντ ήταν ο νεαρός Λέσινγκ, που απέκτησε τις θεατρικές του γνώσεις στο θίασο της Καρολίνας Νόμπερ... Ο Λέσινγκ (Gotthold-Ephraim Lessing, 1729-81) υπήρξε όχι μόνο δραματουργός αλλά και αξιόλογος δραματικός κριτικός".<sup>1</sup>

*Για τις θεωρητικές διακρούξεις του Lessing όμως, όπως και για την όλη θεωρητική προσέγγιση που το τέλος του 18ου αι. και οι αρχές του 19ου επεφύλαξαν στο θέατρο, και που σ' αυτήν πρωτοστάτησαν πολλοί Γερμανοί διανοούμενοι, θα μιλήσουμε στο ανάλογο σημείο. Προς το παρόν θα επιμείνουμε μόνο πως αυτά τα μυαλά -και οι θέσεις που υποστήριζαν-, όντας γεννήματα μίας συγκεκριμένης χωροχρονικής διάστασης, όπως και το σύγχρονό τους θέατρο ήτανε όμοια γέννημα, επηρέασαν και επηρεάστηκαν από την πραγματικότητα, από την οποία εκπήγαζε και η συλλογική συνείδηση του συγκεκριμένου χωροχρόνου -Ευρώπη, 18ος τέλος/19ος αι.- με τρόπο όμοιο, που και το θέατρο επηρέασε ή επηρεάστηκε.*

Θα κλείσουμε τη σύντομη αυτή "γέφυρα" με το παρελθόν, με την αναφορά στη γαλλική θεατρική διαδρομή από τον Molière έως τον Ibsen: "ενώ η Γερμανία προσπαθούσε να αποκτήσει μόνιμα θέατρα και να αναπτύξει μια εθνική σχολή θεατρικής γραφής, η Γαλλία περνούσε μια κάπως δύσκολη και στείρα περίοδο. Ο θάνατος του Μολιέρου είχε σημάνει το τέλος μίας λαμπρής εποχής... Κρατώντας μόνο τη φόρμα, δίχως το περιεχόμενο, η τραγωδία ξέπεσε στην αισθηματολογία και στο μελόδραμα, ενώ η κωμωδία έχασε τον καθολικό της χαρακτήρα και άρχισε να ασχολείται μάλλον υπερβολικά με τις καθημερινότητες της εποχής... Πριν ξεπέσει οριστικά στο αστικό δράμα, η τραγωδία γνώρισε μια τελευταία αναλαμπή δόξας στα χέρια του Βολταίρου (Francois-Marie Arouet, Voltaire, 1694-1778), που, όπως και ο Γκαίτε, αφιέρωσε ένα μέρος της ζωής και της δραστηριότητάς του στο θέατρο... Ο Βολταίρος ανακατεύει τραγωδία και κωμωδία και χρησιμοποιεί σκηνές πλήθους και θεαματικά εφέ με τρόπο που να επιβεβαιώνει την τέλεια απομάκρυνση της Γαλλικής τραγωδίας από τις ρίζες της του 17ου αιώνα... Στο ίδιο διάστημα που ο Λεκαίν και η Κλαίρον (μην ξεχνάμε πως βρισκόμαστε στην περίοδο της δόξας των ερμηνευτών) διατηρούσαν ζωντανή την παράδοση της γαλλικής ερμηνείας που πήγαζε κατευθείαν από τον Μολιέρο, η "Κομεντί Ιταλιέν", ιταλική μόνο κατ' όνομα πλέον, ανέβαζε τα έργα του ιταλού δραματουργού Γκολντόνι (Carlo Goldoni, 1707-93), που γράφονταν στα γαλλικά ειδικά γι' αυτήν. Ο Γκολντόνι εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1761. Οι προηγούμενες προσπάθειες που είχε κάνει στη Βενετία να ξαναζωντανέψει την ετοιμοθάνατη και λεκτικά άσεμνη Κομμέντια ντελ Αρτε, εφοδιάζοντάς την με δικά του γραπτά κείμενα, στέφθηκαν προς στιγμήν με επιτυχία".<sup>1</sup>

(1) Fh. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 148-169, 170-189.

#### Β4. Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΒΑΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟ-ΙΨΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Και στον τομέα της θεατρικής κριτικής ή της όποιας επιστημονικής επέμβασης που οι θεωρητικοί του θεάτρου ασκήσανε πάνω στην τέχνη — με τη φιλοδοξία να αιτιολογήσουν ή και να κατευθύνουν τις προοπτικές της, τα πράγματα παρουσιάζονταν ευκολότερα μέχρι τον 19ο αι. Έως τώρα, υπό την οπτική της εθνικής κουλτούρας και του πολιτικού σχεδιασμού που την αφορούσε, δύο κύρια ρεύματα παρουσιάζονταν να συγκρούονται: η λαϊκή τέχνη, το θέατρο δηλαδή που ως βασικό γνώμονά του είχε την ικανοποίηση του Κοινού από το οποίο επήγαζε, και που αγνοούσε — συχνά προκλητικά — τις διακρούξεις των διανοουμένων και, από την άλλη μεριά, η κατασκευασμένη τέχνη, αυτό δηλαδή το είδος θεάτρου που αγωνιζόταν να υπηρετήσει το πνεύμα (και τον τύπο) που οι θεωρητικοί θεμελιώναν ως άξιο.

Στα όρια αυτής της αντιπαλότητας γνωρίσαμε το σαιξπηρικό (αντι-ακαδημαϊκό) θέατρο, τον εσκεμμένα λαϊκό Lope de Vega, αλλά και τη δίχαση της γαλλικής κουλτούρας των Νέων χρόνων, ανάμεσα στα κελεύσματα του Richelieu, τα εκτελεσμένα λίγο πολύ από τον Corneille και τον Racine, που όμως τα ξεπέρασε ο Molière.

Πάντως, το τέλος του 18ου και οι αρχές του 19ου αι. προσδύσανε στις αντιθέσεις αυτές μίαν άλλη πολυπλοκότητα. Με την ανάπτυξη της διεθνιστικής Συλλογικής συνείδησης, της Ταξικής-Αστικής όπως συχνά σημειώσαμε, η διακίνηση των ιδεών και το κοινό συμφέρον απέκτησαν μίαν πρωτόγνωρη ένταση. Το Καινούργιο θέατρο πια έπρεπε, τύποις και ουσία να συμφωνεί με τη σύγχρονη υπερεθνική πραγματικότητα. Η ανάγκη για μία νέα, όμοια, θεωρητική κάλυψη της Τέχνης έγινε αισθητή. Ιδέες και τεχνοτροπίες αναπτύχθηκαν, εκκινώντας από Χώρους και Άτομα με διαφορετική κουλτούρα, ώστε να υποστηρίξουν το, κοινό πλέον, θέμα: θεατρική τέχνη και λειτουργία.

Όπως οι θεωρίες αυτές, και οι έμπρακτοι πειραματισμοί της Τέχνης που βασίστηκαν πάνω σ' αυτές, επηρέασαν άμεσα ή έμμεσα τη θεατρική λειτουργία και τη θέση που το Κοινό έλαβε απέναντί της, και αφού όλες αυτές οι προσπάθειες δεν κάνουν άλλο παρά να εκφράζουν πραγματικότητες και επιδιώξεις που απορρέουν από την υπάρχουσα (ή τη γενόμενη) Συλλογική συνείδηση του δεδομένου χωροχρονικού στίγματος, επεμβαίνοντας έτσι όχι μονάχα στη διαμόρφωση της σχέσης του θεάτρου με το Κοινό, αλλά και στη διαμόρφωση αυτής της Κοινωνικής συνείδησης, νομίζω, αξίζει ο κόπος να τους αφιερώσουμε ένα μικρό κομμάτι της μελέτης μας, ώστε να ανθολογίσουμε απ' αυτές τις (κατά γενική παραδοχή) πιο σημαντικές. Ας μην ξεχνάμε: πάνω τους στηρίχθηκε τόσο το "Ταξικό" θέατρο όσο και η Υπερεθνική Ταξική Κοινωνική συνείδηση του 19ου αι.

Στην Αγγλία του 17ου αι., αμέσως μετά την Παλινόρθωση και την επαναλειτουργία των θεάτρων (1660), η δεσποζούσα θεατρική κριτική προέρχεται από τον Dryden, ο οποίος ασχολείται τόσο με ζητήματα της "Μορφής", όσο και με αυτά του "Περιεχομένου" της Τέχνης — και δη της θεατρικής τέχνης. Οι απόψεις του J. Dryden (1631/1700), σε γενικές γραμμές, αναφέρονται "στη διαφορά από τη γαλλική θεατρική πρακτική, και εντοπίζονται στο πρόβλημα της ομοιοκαταληξίας των στίχων, για την οποία πιστεύει πως ήτανε σε χρήση από τους προ τον Shakespeare Αγγλους ποιητές, και παραμένει σε χρήση από κάθε πολιτισμένο έθνος της Ευρώπης, προκειμένου να ελέγχει την άγρια και άνομη φαντασία του ποιητή... (Διερχόμεστε την εποχή που η θεατρική αντιπαλότητα σε ευρωπαϊκό επίπεδο, εκκινώντας από τις εθνικές αντιθέσεις και την (αυτονόητη) διαφορά στην κουλτούρα, την ιστορία και τις επιδιώξεις των ευρωπαϊκών κρατών, αντιπαραθέτει το Γαλλικό δράμα προς το Αγγλικό). Το 1674 σημειώνεται η απαρχή για το νέο πρόσωπο της αγγλικής δραματουργικής κριτικής. Οι μέθοδοι και οι πίστεις των Γάλλων νεοκλασικών κριτικών προσέλαβαν τη μέγιστη σπουδαιότητά τους στην Αγγλία, με την έκδοση του "Art poétique" του Boileu και με τις μεταφράσεις του Rapin, τις οποίες παρουσίασε ο Rumer... που στον πρόλογο του έργου του επισημάνει τον έπαινο των Αγγλων ποιητών προς τον Rapin, αλλά και

την ανεπάρκεια των συμπατριωτών του στη χρήση των κανόνων, μιαν ανεπάρκεια που η μελέτη του Rarip και του Αριστοτέλη θα μπορούσε να διορθώσει. Είναι χαρακτηριστικό στη δουλειά του Rumer πως προσβλέπει στους νεοκλασικούς κανόνες όχι με την έννοια ενός επιμορφωτικού εσωτερικού σώματος ειδικευμένης γνώσης, αλλά με αυτήν της φυσικής υπαγόρευσης για την ανάπτυξη της κοινής αίσθησης... Δεν επιζητά μία "εξωτερική" διευθέτηση σαν τις ενότητες, που τις ονομάζει μηχανικά μέρη της Τραγωδίας, αλλά επικεντρώνεται πάνω σε ουσιαστικότερα θέματα: τον Μύθο και τους Χαρακτήρες... Η σύνδεση της Αμαρτίας με την Τιμωρία, και της Αρετής με την Ανταμοιβή ήταν για τον Rumer ό,τι διαμορφώνει το δράμα περισσότερο οικουμενικό και ανώτερο από την Ιστορία. Με το σκεπτικό αυτό, η ιδέα της ποιητικής δικαιοσύνης μεταφέρεται στην αγγλική κριτική... Αυτός συγκατατίθεται στη νεοκλασική ιδέα της Ανθρωπιάς-Ευγένειας (decorum) όχι μόνο επειδή συμφωνεί με την Αληθοφάνεια -και έτσι ταυτίζεται με την κοινή αίσθηση-, αλλά κύρια, επειδή υποστηρίζει την Οικουμενική ηθική της Ποιητικής δικαιοσύνης".<sup>1</sup>

*Αναφερόμαστε στην περίοδο που "ο παραγκωνισμός της νόησης, του παραδοσιακού φορέα πάγιων και ανεξάρτητων από την πλαστική ιστορικότητα της ύπαρξης αληθειών, υποβοήθησε την επικράτηση μιας προοπτικής αντίληψης για την αλήθεια. Και στον χώρο της αισθητικής, ο υποβιβασμός του λογικού στοιχείου για χάρη του ψυχολογικού εμφανίστηκε με τη μορφή της κήρυξης πολέμου στα μαθηματικά. Ήδη κατά την πρώτη της χρησιμοποίηση στην Αγγλία, η έννοια του γούστου ορίστηκε σε αντίθεση προς τα μαθηματικά: το γούστο, έγραψε ο Howard, αναφέρεται σε κάτι συγκεκριμένο, ενώ απεναντίας τα μαθηματικά εφαρμόζονται σε όλα τα δυνατά αντικείμενα, άσχετα από την ιδιομορφία τους. Προφανώς, όχι η έγνοια για το κύρος των μαθηματικών, αλλά μάλλον ο κίνδυνος του σχετικισμού, που τελικά θα έκανε αδύνατη κάθε κριτική τέχνης, προκάλεσε την άμεση αντίδραση του Dryden ενάντια στη νέα έννοια του γούστου... Οι ιστορικές γενικά αλλαγές είχαν και πρωτότερα -στη λεγόμενη έριδα των Αρχαίων και των Συγχρόνων- χαρακτηριστεί ως αιτίες της σχετικότητας του γούστου. Ο Perrault διακρίνει ανάμεσα στις "οικουμενικές και απόλυτες ομορφιές" και στις "ιδιαιτέρες και σχετικές", στις οποίες αντιστοιχεί "το γούστο και η μόδα της εποχής" ή "το ιδιαίτερο γούστο". Η εξάρτηση του γούστου από τον χρόνο υπογραμμίζεται εδώ ενάντια στην αξίωση των αρχαίων προτύπων να κατέχουν αιώνια ισχύ -δηλ. υπηρετεί έναν περιορισμένο πολεμικό σκοπό και δεν αποτελεί συνεπή σχετικισμό. Γιατί ο ίδιος ο Perrault μιλά σε άλλη περικοπή για τη βαθμιαία τελειοποίηση του γούστου στην πορεία των αιώνων, η οποία κάνει αδύνατη την επανάληψη σφαλμάτων αρχαίων συγγραφέων στη σύγχρονη εποχή. Εδώ, βέβαια, γίνεται έμμεσα δεκτή η ύπαρξη ενός αντικειμενικού αισθητικού κανόνα. Αυτό, καθώς και η αποδοχή μιας "οικουμενικής ομορφιάς", δείχνουν ότι το ζήτημα της ιστορικής αίσθησης εξαιτίας της έριδας των Αρχαίων και των Συγχρόνων δεν ήταν αρκετά δυνατό, για να αποτελέσει, όπως υποστηρίχθηκε, την απαρχή του σύγχρονου ιστορισμού -μολονότι προλείανε τον δρόμο του... Ούτε ο Home πέτυχε να ξεκαθαρίσει τα θεμελιώδη σημεία, παρ' όλη τη σημασία των συμβολών του σε επιμέρους προβλήματα. Θεωρώντας κάθε γνώση ως προϊόν των αισθήσεων, ο Home χαρακτηρίζει (από τη γενετική σκοπιά της εμπειριστικής γνωσιοθεωρίας) και τη μετάβαση από τη σωματική ηδονή στην "πιο εκλεπτυσμένη" ως κατιτί "απαλό και εύκολο"... Το δεύτερο στοιχείο, που εισάγει ο Home για να κατοχυρώσει τη γενική ισχύ και δεσμευτικότητα κρίσεων γούστου, δηλ. το consensus gentium και η κοινωνική αποδοχή, είναι, ωστόσο, εξίσου λίγο ικανό να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα σε Ότι και Τι, όσο και η αναδρομή του στην ανθρώπινη φύση. Και στις δύο περιπτώσεις ουσιαστικά επιχειρείται να επιστρατευθεί εναντίον του σκεπτικισμού εκείνο που τον γέννησε. Με τη σύνδεση γούστου και ηθικής (moral sense) -σύνδεση που νοείται τόσο δομικά όσο και λειτουργικά, εφόσον το πρώτο σφείλει, ακριβώς όπως και η δεύτερη, να χαλιναγωγεί τυφλά πάθη- ο Home θέλει να στηρίξει*

(1) M. Carlson / "Theories on the theatre", σελ. 114-120.

την αντικειμενικότητα του γούστου με έσχατα κοσμοθεωρητικά επιχειρήματα. Γιατί το ζήτημα του γούστου θεωρείται ως μία από τις πλευρές του γενικού αξιολογικού προβλήματος- η αντικειμενικότητα του γούστου και η αντικειμενικότητα των αξιών είναι αμόλογες. Η αυθαιρεσία σε ζητήματα του γούστου θα σήμαινε και αυθαιρεσία σχετικά με τον ορισμό του καλού και του κακού -όμως κάτι τέτοιο αποκλείεται διατείνεται ο Home. Η σύνδεση γούστου και ηθικής αίσθησης είναι εύλογη, αφού και το γούστο, έμμεσα τουλάχιστον, αναφέρεται σε αξίες, δηλ. σε πράγματα στα οποία αποδίδεται μια ιδιαίτερη αξία. Η μελέτη της υπαρξιακής έννοιας της γνώσης στη μορφή που αυτή παίρνει στα πλαίσια της νέας αισθητικής, είναι λοιπόν διδακτική, γιατί εδώ επιτελείται αυτόματα η μετάβαση από τη γνωστική στην αξιολογική δραστηριότητα ή μάλλον η συνύφανση των δύο τους. Η αναζήτηση μιας έσχατης θεμελίωσης του αισθητικά και ηθικά αντικειμενικού γούστου φέρνει σε φως και μια τρίτη διάσταση, την οντολογική, έτσι ώστε γνώση, αξιολόγηση και Είναι (αρχικά πρόκειται για το Είναι του υποκειμένου, που γνωρίζει και αξιολογεί, όμως αυτό συμπλέκεται αναπόδραστα με το αντικειμενικό Είναι) τελικά συμπιέτουν. Και πράγματι, μονάχα μια ρητή ή άρητη νέα οντολογία -παρ' όλη την πολεμική εναντίον της προτεραιότητας του οντολογικού προβλήματος με την έννοια της παλιάς μεταφυσικής- μπορούσε να δώσει τη στέρεη εκείνη βάση, της οποίας η απουσία γινόταν αισθητή μετά τον παραγκωνισμό της νόησης... Στην παραδοσιακή μεταφυσική η θεμελίωση της αντικειμενικότητας της γνώσης με έσχατα επιχειρήματα συχνά έπαιρνε τη μορφή της θέσης για την άμεση καταγωγή του ανθρώπινου πνεύματος από το Θείο, πράγμα που κατά κάποιον τρόπο καταδικάζε το ανθρώπινο πνεύμα να συλλαμβάνει σωστά το Είναι. Η λογική δομή αυτής της σκέψης παραμένει ίδια και σε σημαντικούς εκπροσώπους του Διαφωτισμού, μόνο που τώρα το περιεχόμενό της είναι ριζικά διαφορετικό. Γιατί τώρα δεν συνδέει ένα πνεύμα με ένα άλλο, καθαρότερο και ανώτερο, αλλά συνυφαίνεται μια ολόπλευρη ύπαρξη, ριζωμένη στον αισθητό κόσμο, με τη νέα ιδέα του Όλου, δηλ. με τη Φύση".<sup>1</sup>

Με παράλληλους βηματισμούς προχώρησαν και τα γαλλικά θεατρικά-θεωρητικά θέματα στις αρχές του 18ου αι. Εδώ η διαμάχη ανάμεσα στο Αρχαίο πνεύμα, όπως είχε μεταφερθεί με τους Νεοκλασικούς κανόνες, και στις σύγχρονες δραματουργικές απαιτήσεις, διατηρούσε ακόμα -από τον προηγούμενο αιώνα- την έντασή της. "Οι συμπτωματικές παρατηρήσεις πάνω στις δραματουργικές θεωρίες που εκφράστηκαν κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, κύρια από τους δραματουργούς, κατέδειξαν πως αυτοί οι συγγραφείς ήταν απρόθυμοι να εξαρτήσουν την τέχνη τους από τις θεωρητικές προτάσεις που ακούστηκαν τον 17ο αι., και ότι προτιμούσαν ως μοντέλα τον Molière και τον Racine".<sup>2</sup> Οι πρώτες αυτές, χρονολογικά, θεωρίες υποστηρίζουν την υπεροχή της Τραγωδίας απέναντι στην Κωμωδία, την ανάγκη εκσυγχρονισμού της Πλοκής του δράματος για να επιτευχθεί η Ικανοποίηση των θεατών (Crébillon), την Ηθική πρόταση και την αποφυγή της Διαφθοράς ένεκα της Υπερβολής (Fénelon), τη Συγκίνηση, τη Λύπη και τον Τρόμο που πρέπει να γεννά στο Ακροατήριο, ώστε να το ταυτίζει με τον Τιμωρόμενο, και όχι τον Διαβολικό, ήρωα (Dubos). Στα ίδια αυτά όρια κινήθηκε και ο Voltaire, για τον οποίο: "το τέλος της Κωμωδίας, όπως και της Τραγωδίας είναι πάντα Ηθικό και διδακτικό".<sup>2</sup> Μάλιστα ο Voltaire πρότεινε την αύξηση της θεαματικότητας -στράφηκε προς τα "εξωτικά θεάματα", ακριβώς για να κεντρίσει το Ενδιαφέρον του Κοινού.

"Ο τρίτος τόμος της Encyclopédie του Diderot κυκλοφόρησε το 1753, περιλαμβάνοντας τις παρατηρήσεις του Marmontel πάνω στην Κωμωδία. Ομοια με τον Voltaire, ο Marmontel υπογραμμίζει την Ηθικότητα του δράματος: η λειτουργία της Κωμωδίας έγκειται στο να μας ενθαρρύνει να γελάμε με τα ψεγάδια των άλλων όπως και με τα δικά μας, και έτσι να μαθαίνουμε να αποφεύγουμε αυτά τα ψεγάδια... Στον έβδομο

(1) Π. Κονδύλης / "Ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός", Α., σελ. 336-336.

(2) M. Carlson / "Theories of the theatre", σελ. 141.

τόμο της Encyclopédie (1757) εμφανίστηκε ένα άρθρο για την πόλη της Geneve, υπογεγραμμένο από τον d' Alembert, το οποίο επρόκειτο να γίνει ένα από τα πιο πολυσυζητημένα θέματα αυτής της τόσο πολυσυζητημένης εργασίας. Επιπρόσθετα στις παρατηρήσεις που υπήρχαν για τις θρησκευτικές πίστεις της πόλης... υπήρχε και μια παράγραφος (*προφανώς επηρεασμένη από τον Voltaire*) που υποστήριζε πως η Geneve έκανε λάθος να εκτοπίσει το θέατρο προκειμένου να υπερασπιστεί τους νέους της. Αν οι ηθοποιοί υπήρξαν συχνά ανήθικοι, έγραφε ο d' Alembert, επρόκειτο για λάθος της κοινωνίας... Ο Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), ο οποίος ζούσε τότε στη Geneve, απάντησε πως... λίγο πολύ το θέατρο υπηρετεί ως Ενοποιητικό όργανο, ειδικά με το να σέβεται την επενέργειά του πάνω στο Κοινό. Κανένας δεν μπορεί να μιλάει για κοινές διασκεδάσεις ως να πρόκειται για κάτι καλό ή κακό, θεωρεί ο Rousseau, εφόσον οι άνθρωποι είναι τόσο κατασκευασμένοι από θρησκεία, κυβέρνηση, νόμους, έθιμα, προδιαθέσεις και κλίμα, ώστε κανένας να μην μπορεί να μάθει τι είναι καλό για το σύνολο γενικά, αλλά μονάχα τι είναι καλό σε κάθε ξεχωριστή περίπτωση -χώρα και χρονική στιγμή. Τέλος, στην Geneve ο Rousseau βρήκε πως δεν είχε κανένα κέρδος από το θέατρο, μόνο πιθανή βλάβη... Το θέατρο ενδυναμώνει τον εθνικό χαρακτήρα, γράφει, αυξάνει τη φυσική ροπή, και προσφέρει νέα ενέργεια σε όλα τα πάθη. Έτσι, στην καλύτερη περίπτωση το θέατρο μπορεί να ενθαρρύνει αυτές τις ήδη υφιστάμενες ικανότητες, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να ενθαρρύνει την απόκλιση από την αρετή. Την καθαρή την αρνιέται καθ' ολοκληρία ο Rousseau, δηλώνοντας ότι η έγερση της συγκίνησης δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να μεταφέρει συγκινήσεις. Το αποκλειστικό όργανο που δύναται να καθάρει είναι η Αιτιότητα, και "έχω ήδη πει πως η Αιτιότητα δεν έχει καμία θέση στο θέατρο". Πραγματικά, αν θέλουμε να μάθουμε να αγαπάμε την Αρετή και να μισούμε την Κακία, ο καλύτερος δάσκαλος είναι η Αιτιότητα και η Φύση. Το θέατρο δεν χρειάζεται να μας διδάξει γι' αυτά, ακόμα και αν ασχολείται με το να το κάνει... Εάν ένα θεατρικό είδος επρόκειτο να εισαχθεί στη Geneve, αυτό θα ήταν προσαρμοσμένο σε ένα δημοκρατικό στυλ, κοντά στη Φύση και στη φυσική αρετή -δημόσια, Υπαίθρια θεάματα με Χορό, Γυμναστική και Αθώες γιορτές για όλην την κοινωνία. Με αυτήν την τελευταία πρόταση, ο καθοδηγητής της γαλλικής επανάστασης πλησίασε την ιδέα των μεγάλων festivals, τα οποία, έναν αιώνα αργότερα, ο Rolland και άλλοι θα επανα-αξιοποιήσουν σε αντίθεση με την παράδοση, και τα οποία θα επιδράσουν πάνω στη ρωσική proletcult και στις λαϊκές θεατρικές θεωρίες του μέσου του 19ου αι."<sup>1</sup>

*Ας μην ξεχνάμε πως οι απόψεις του Rousseau σχετικά με το θέατρο είναι συνεπείς προς την όλη πολιτική-κοινωνική του θεωρία:* "υπάρχει πολλές φορές αρκετή διαφορά ανάμεσα στη θέληση όλων και στη γενική θέληση. Τούτη δω δεν αποβλέπει παρά μόνο στο κοινό συμφέρον. Η άλλη δεν αποβλέπει παρά στο ιδιωτικό συμφέρον και είναι έν' άθροισμα ατομικών θελήσεων. Ωστόσο, αφαιρέστε από τις ατομικές θελήσεις εκείνα που λίγο-πολύ αλληλοσυγκρούονται και θα μείνει συνολικό υπόλοιπο η γενική θέληση... Για να εκφράζεται, λοιπόν, σωστά η γενική θέληση, δεν πρέπει να υπάρχουν ξεχωριστές ομάδες μέσα στο κράτος· μα κάθε πολίτης να λέει τη γνώμη του μονάχα για τον εαυτό του".<sup>2</sup>

*Ο Π. Κονδύλης σημειώνει:* "η ίδια επιθυμία εντοπισμού της κανονιστικής διάστασης της έννοιας της Φύσης μέσα στο αισθητό περιβάλλον, με σκοπό να δείχτει ζωντανό το Δέον σε όλη του τη συνύφανση με το Ον, δηλ. σε όλη του την αντικειμενικότητα και δεσμευτικότητα, εμπνέει κατά μεγάλο μέρος τον εξωτισμό και τον πρωτογονισμό, που αποτελεί μιαν από τις μεγάλες μόνιμες μόδες του Διαφωτισμού. Τα εξωτικά πρότυπα είναι αυτοπικές συμπυκνώσεις ή ενσαρκώσεις της καθαρής Φύσης και ακριβώς όντας τέτοια χρησιμοποιούνταν ως όπλα ενάντια στο "αφύσικο" = "παράλογο" κατεστημένο. Η ιδιαίτερη διαφωτιστική λειτουργία του εξωτισμού τεκμηριώνεται

(1) M. Carlson / "Theories of the theatre", σελ. 146 κ.ε.

(2) J.J. Rousseau / "Το κοινωνικό συμβόλαιο", σελ. 74-75.

χρονολογικά με το γεγονός, ότι η επίκληση πρωτόγονων ηθών με πρόθεση κριτική γίνεται συχνότερη μετά το 1675 περίπου, για να σταματήσει βαθμηδόν στην τελευταία φάση του Διαφωτισμού- ωστόσο, ακόμη και το 1789 Αγγλοι Ιακωβίνοι επιστρατεύουν ενάντια στη διεφθαρμένη τάξη και κοινωνία της αριστοκρατίας τον "Ευγενή Αγρίο". Η λαμπρή σταδιοδρομία του τελευταίου στην ποίηση και στο θέατρο του Διαφωτισμού είναι γνωστή, και επίσης ξέρουμε τι επίδραση άσκησε στον Rousseau η εξιδανίκευση της πρωτόγονης ζωής στην ταξιδιωτική φιλολογία".<sup>1</sup>

*Θα προχωρήσουμε τώρα με μία αναφορά στα γερμανικά θεατρικά-θεωρητικά θέματα:* "έως την περίοδο του Gotthold Lessing (1729-1781), η Γερμανία δεν είχε αναδυθεί, για ένα διάστημα μεγαλύτερο του ενός αιώνα, από την πολιτική, τη θρησκευτική αντίθεση και την πολιτιστική υποταγή στα άλλα έθνη- ώστε να μπορέσει να δημιουργήσει τη δική της εκσυγχρονισμένη κατεύθυνση στη λογοτεχνία και την κριτική... Τα γραπτά του Gellert και του Schlegel προετοίμασαν τον δρόμο για τον πρώτο μεγάλο Γερμανό θεωρητικό της δραματουργίας, τον Gotthold Ephraim Lessing, ο οποίος τοποθετήθηκε σταθερά σε αντίθεση προς τον Gottsched και προς τον σεβασμό του για τον Γαλλικό νεοκλασικισμό... Αν και οι απόψεις του Lessing δεν είναι, όπως πολλές φορές έχει υποστηριχθεί ένας σχολιασμός του Αριστοτέλη, συχνά περιστρέφονται γύρω από την "Ποιητική" όχι μόνο γιατί ο Lessing βρήκε σ' αυτή μία πληθώρα εννοιών ικανών να σταθούν στο δικό του κριτικό σύστημα, αλλά επίσης γιατί αναγνώριζε πως θα ήταν δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να ανατρέψει τη σύσφιξη του Γαλλικού νεοκλασικισμού πάνω στα Γερμανικά γράμματα, αν δεν προσέφευγε στην ουσιαστική αυθεντία, την ικανή για μία παρόμοια σύσφιξη... Στη "Hamburgische Dramaturgie", το σημαντικό του έργο (1769), διατείνεται πως η Τραγωδία πρέπει να περιορίζει τη λύπη και τον φόβο στους θεατές που φέρουν σε μεγάλο βαθμό αυτά τα συναισθήματα, και να τα αυξάνει στους άλλους που παρουσιάζουν έλλειψή τους... Ο Ανθρωπισμός, ακόμα και η Αισθηματολογία του 18ου αι., αναμφίβολα συνέβαλαν αυστηρά στην προτίμηση του για Οίκο. Η Καλοσύνη και η Συμπόνεια βρίσκονταν ριζωμένες στο μυαλό του, και η επίδραση που άσκησε το έργο του προσέλαβε αυτόματα μία ηθικολογική μορφή".<sup>2</sup>

*Τη δεύτερη σημαντική ώθηση στα γερμανικά θεατρικά ζητήματα προσέφερε ένας εκπρόσωπος του κινήματος Sturm und Drang, ο Friedrich Schiller (1759-1805). Ο ίδιος σημειώνει:* "η κατάσταση της συγκίνησης αυτή καθεαυτή, ανεξάρτητη από κάθε σχέση του αντικείμενού της με την βελτίωση ή τη χειροτέρεψή μας, έχει για μας κάτι το απολαυστικό... Είναι ένα γενικό φαινόμενο της φύσης μας να μας τραβάει με ακατανίκητη μαγεία το θλιβερό, το φοβερό, το φρικτό, να νιώθουμε απώθηση αλλά και εξ ίσου δυνατή έλξη από την παρουσία της συμφοράς, της φρίκης... Αν όμως θεωρούμε αυτά τα τραχεία φυσικά αισθήματα ασυμβίβαστα με την αξιοπρέπεια της ανθρώπινης φύσης και γι' αυτό επιφυλασσάμαστε να θεσπίσουμε ένα νόμο για όλο το ανθρώπινο είδος, υπάρχουν αρκετές εμπειρίες που κάνουν αναμφίβολη την αλήθεια και τη γενικότητα της ηδονής από οδυνηρές συγκινήσεις... Για τη φύση ίσως η απόλαυση είναι μόνο άμεσος σκοπός, για την τέχνη είναι ο υψηλότερος. Είναι λοιπόν χρέος και σκοπός της τέχνης, να μην παραμελεί την υψηλή απόλαυση που περιέχεται στην θλιβερή συγκίνηση. Αυτή η τέχνη όμως που θέτει σαν ιδιαίτερο σκοπό της την απόλαυση του ελέους, στη γενική συνείδηση λέγεται τραγική τέχνη... Κάθε έλεος προϋποθέτει παραστάσεις του πόνου, κι ανάλογα με τη ζωρότητα, την αλήθεια, την τελειότητα και την διάρκεια των παραστάσεων κυμαίνεται κι ο βαθμός του ελέους... Επομένως τραγωδία σημαίνει ποιητική μίμηση μιας νοηματικής σειράς πράξεων (μιας ολοκληρωμένης δράσης), που μας δείχνει ανθρώπους σε κατάσταση πόνου και έχει σκοπό, να ερεθίσει το έλεός μας".<sup>3</sup>

*Όμως, "εάν το Σύμπαν, όπως ο Kant συμφωνεί, παραμένει ακατανόητο για τον*

(1) Π. Κωνδύλης / "Ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός", Α., σελ. 432-433.

(2) H. Carlson / "Theories of the theatre", σελ. 163-171.

(3) Fr. Schiller / "Περὶ τραγικῆς τέχνης".

άνθρωπο, τότε ο προορισμός της Τραγωδίας δύσκολα μπορεί να δρομολογηθεί προς μία απολογία του Ορθολογισμού· έτσι ο Schiller έπρεπε να ψάξει κάπου αλλού για το κλειδί της δύναμης της Τραγωδίας... Η περιγραφή του πάσχοντος, ως πάσχοντος εν-εαυτώ, δεν αποτελεί το τέλος της Τέχνης, αν και αποτελεί το υπέρτατο πλησίμα σ' αυτό το τέλος. Το μέγιστο κέρδος από την Τέχνη είναι η παρουσίαση του Υπεραισθητού, και αυτό επιτυγχάνεται με την Τραγωδία. Πλέον, ο Schiller περιγράφει το Υπεραισθητό με όρους παρμένους από τον Kant. Ο Κόσμος είναι χωρισμένος σε δύο πραγματικότητες, αυτήν της Αίσθησης και αυτήν της Αιτίας. Η προγενέστερη ανήκει στη σφαίρα της Εμφάνισης και της Αναγκαιότητας· η μεταγενέστερη σ' αυτήν της Ηθικής ελευθερίας... Η αυτή εσωτερικότητα, λέει ο Schiller, μερικές φορές βρίσκεται στη φύση, σ' ό,τι ονομάζει "Θείον" -μία σύλληψη εντελώς διαφορετική από την "Ομορφιά", η οποία εδράζεται στην "Αρμονία" και την "Ισορροπία"... Σ' αυτό το επίπεδο ανάπτυξης των επιχειρημάτων του Schiller, φαίνεται μία σύγκρουση με τον Kant, ένεκα της έμφασης σε στοιχεία Ηθικής επιλογής που συνθέτουν ένα Ηθικό και διδακτικό κέρδος".<sup>1</sup>

"Οι αποφασιστικές προσπάθειες συνένωσης των ιδεών του Όλου και της εξέλιξης πρωτοεμφανίζονται στις φιλοσοφικοϊστορικές κατασκευές των Lessing και Herder, και μάλιστα πάνω στη βάση μιας οντολογίας, στην οποία Ον και Δέον συγχωνεύονται απόλυτα. Αυτός είναι ο δρόμος, από τον οποίον ο όψιμος γερμανικός Διαφωτισμός ή μάλλον το κυρίαρχο ρεύμα του (γιατί ο Kant είναι φαινόμενο μάλλον απομονωμένο) προσπάθησε να άρει τη λογική αντίφαση, στην οποία είχε εμπλακεί ο Διαφωτισμός γενικά, εξαιτίας της αξεπέραστης σύγκρουσης ανάμεσα σε αιτιώδη και σε κανονιστική θεώρηση... Η ανεπιφύλακτη αποκατάσταση της κοινωνικοϊστορικής διάστασης του αισθητού κόσμου μέσα σε πλαίσιο μεταφυσικό έκαμε τη φιλοσοφία της ιστορίας απαραίτητο συστατικό στοιχείο της καινούργιας μονιστικής κοσμοθεώρησης, και η διαδικασία αυτή γνώρισε με τον Lessing και τον Herder τις πρώτες μεγάλες κορυφώσεις της, προτού απολήξει στον Hegel".<sup>2</sup>

Με παράλληλους βηματισμούς και προβληματικές ανάλογες κινήθηκαν και οι επερχόμενοι μελετητές, οι αδελφοί Schlegel και ο Goethe. Μάλιστα ο Goethe, όταν καταπίεστηκε με τη διαφορά των Αρχαίων και των Σύγχρονων, "με εμφανώς κατώτερο ενθουσιασμό για τους Σύγχρονους από ό,τι ο A. Schlegel, κατασκεύασε έναν πίνακα αντιθέτων:

Αρχαίοι	Σύγχρονοι
Φυσικότητα	Αισθηματολογία
Παγανισμός	Χριστιανισμός
Κλασικισμός	Ρομαντισμός
Ρεαλισμός	Ιδεαλισμός
Αναγκαιότητα	Ελευθερία
Πεπρωμένο	Θέληση...

Στο Ελληνικό δράμα, έλεγε, ένα αμετάβλητο πεπρωμένο προοριζότανε για να επιφέρει την καταστροφή και την αποτυχία της αντίθετης Ανθρώπινης Θέλησης. Στο Σύγχρονο δράμα η έμφαση δίνεται πάνω στην Επιθυμία και εντεύθεν πάνω στην Ελεύθερη επιλογή των ανθρώπων... Ο Γερμανικός ρομαντισμός ως ένα λογοτεχνικό κίνημα υπήρξε αχώριστος από τη φιλοσοφία της περιόδου. Ο Kant, όπως είδαμε, είχε βαθύτατα επιδράσει στον Schiller, και πραγματικά πάνω σ' όλους της γενιάς του Schiller. Δύο επίγονοι του Kant, ο Johann Gottlieb Fichte (1765-1814) και ο F.W.J. Schelling (1775-1854) -και οι δύο καθηγητές στην Jena- ζούσαν, εργάζονταν και συζητούσαν με τον Schlegels και τον κύκλο του, και υπήρξαν από τους θεμελιωτές της Ρομαντικής Θεωρίας".<sup>3</sup>

Πρόκειται για το κίνημα εκείνο, το οποίο "έδρασε στις αρχές του 19ου αι. και το ουσιώδες χαρακτηριστικό του είναι η εξύψωση της ζωής και του πνεύματος.

(1) M. Carlson / "Theories of the theatre", σελ. 175-177.

(2) Π. Κονδύλης / "Ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός", Β., σελ. 237, 279.

(3) όπως (1), σελ. 178-183.

Πραγματοποιήθηκε ως αντίδραση και ως αντίθεση προς τις μηχανιστικές θεωρίες. Ο Καντ προσπάθησε να εξαφανίσει τις συνέπειες αυτών των θεωριών κατά τρόπο ορθολογικό. Ωστόσο, παρέμεινε και ένας άλλος τρόπος: η απόρριψη του ορθού λόγου... Ο ρωμαντισμός δεν είναι απαραίτητο να είναι πάντοτε αντιορθολογικός, και είναι φορές που προσλαμβάνει τη μορφή του εμπνευσμένου υπερασπιστή του λόγου. Αλλά πάντοτε θέτει τη μεγαλύτερη έμφαση στην κίνηση, τη ζωή και την ανάπτυξη. Όλες οι φιλοσοφίες του 17ου και του 18ου αι. αντιπροσωπεύουν μία στατική αντίληψη του κόσμου. Για τη μηχανιστική αντίληψη η παγκόσμια μηχανή έχει εγκατασταθεί μια για πάντα, και είναι μια τεράστια συναρμογή όπου τίποτε δεν χάνεται, αλλά και τίποτε το νέο δεν δημιουργείται. Ο ρωμαντισμός έρριξε όλο το βάρος του εναντίον αυτής της κοσμολογίας, και με αυτή τη διαμαρτυρία εξασφάλισε κατά τη διαδρομή του 19ου αι. μεγάλη επιρροή".<sup>1</sup>

"Ο Fichte εξέτεινε το βεληνεκές του Ανθρώπινου πνεύματος, για να γεφυρώσει το τελικό χάσμα. Το Ανθρώπινο ego, πρότεινε, πραγματικά ταυτίζεται με τη Μεταφυσική αίσθηση του σύμπαντος, και έτσι η υπερβατικότητα του "other", το οποίο ο Kant αξίωσε, αποτελεί μίαν πλάνη. Ο Εξωτερικός κόσμος μπορεί να αντιμετωπιστεί ως μία διανοητική έννοια, και δημιουργείται ή καταστρέφεται από την Ανθρώπινη θέληση... Η αισθητική του Schlegels ανταποκρίνεται σ' αυτό το φιλοσοφικό σχήμα, και περιγραφικά και ηθικά, δείχνει στη δημιουργία του ego από το non-ego (τον εξωτερικό κόσμο) ένα παράλληλο προς την Ποιητική δημιουργία πλάστο σύμπαν, και αισθάνεται πως εμφανίζοντας την Απόσταση της ποίησης και την Υπεροχή της απέναντι στο Σύμπαν, η Αισθητική του είναι ικανή να προβάλλει ένα μοντέλο για το ego στην πάλη του προς το Απόλυτο. Για να περιγράψει αυτήν τη στρατηγική, ο Friedrich Schlegels εισήγαγε έναν νέο όρο στο λεξιλόγιο της κριτικής "Irony". Η Ειρωνική ποίηση ταυτόχρονα διασκεδάζει με την ευχαρίστηση της δημιουργίας και αναγνωρίζει την ηλαστότητά της (μη πραγματικότητα) σε συσχέτιση με το άπειρο, γιορτάζει το κατόρθωμα μίας προσπάθειας αέναα συνεχιζόμενης και ταυτόχρονα αναγνωρίζει την αποτυχία της".<sup>2</sup>

"Μία διαφορετική προσέγγιση μας προσφέρει ο F.W.J. Schelling, ο οποίος ενεργοποιεί ένα διαλεκτικό σύστημα ανάμεσα στις απόψεις των Schiller και Schlegels. Συγκρίνει το Έπος, το πρώτο ποιητικό είδος που αναπτύχθηκε, ονομάζοντάς το αφελές, και θεωρεί ότι βασίστηκε στην Αναγκαιότητα -που όμως εκλαμβάνεται ως ένα γεγονός της φύσης και της Ζωής, χωρίς καθόλου συμπλοκή ή αντιπαλότητα με την ελευθερία. Καθώς το άτομο καθίσταται ενδόμυχα συνειδητό από την Ελευθερία αυτή, μία αντίδραση προς το Έπος εμφανίζεται -ως λυρική ποίηση- η οποία είναι ολοσχερώς αντικειμενική, και επίσης αποφεύγει τη σύγκρουση με την Αναγκαιότητα. Από την αντίθεση αυτών των γενών επέρχεται η σύνθεση του Δράματος, το οποίο εξερευνά την αντίθεση ανάμεσα στην Ελευθερία και την Αναγκαιότητα, πάντως δημιουργεί μίαν ισορροπία ανάμεσα στις αξιώσεις τους... Στο "Philosophie der Kunst" τελειώνει με μία παράγραφο όπου καλεί για την επανανακάλυψη της χαμένης παγκοσμιοότητας την οποία, σε αντίθεση προς τον Wagner, θεωρεί να είναι κατορθωτή με την αληθινή ένωση της Τέχνης σύμφωνα με τον Ελληνικό τρόπο, του οποίου η Σύγχρονη opera αποτελεί μόνο καρικατούρα. Αμα η παρούσα διαίρεση της Τέχνης σε μουσική, ποίηση, χορό και ζωγραφική είναι επανασυνδεδεμένη, το παρόν "ρεαλιστικό εξωτερικό δράμα", όπου οι άνθρωποι συμμετέχουν μόνο πολιτικά και κοινωνικά, θα αντικατασταθεί με ένα "εσωτερικό ιδεολογικό δράμα" που θα ενοποιεί ουσιαστικά τους ανθρώπους".<sup>3</sup>

*Κλείνοντας με τη γερμανική θεωρητική αντιμετώπιση της δραματουργίας, θα αναφερθούμε "στους δύο τελευταίους μεγάλους φιλόσοφους των αρχών του 19ου αι., τους Arthur Schopenhauer (1788-1860) και Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)...*

(1) I.M. Bochenski / "Ιστορία της σύγχρονης ευρωπαϊκής φιλοσοφίας", σελ. 39-40.

(2) M. Carlson / "Theories of the theatre", σελ. 183.

(3) όπως (2), σελ. 183-185.



Μόνο με την αναγνώριση και την απόρριψη όλων αυτών των εκδηλώσεων - με αυτό εννοεί τον κόσμο αφ-εαυτού- μπορεί ο άνθρωπος να δραπέτεύσει από τη δύναμη της θέλησης. Ο Schopenhauer πιστεύει πως η Τέχνη, κάτω από διάφορες περιστάσεις, μπορεί να προβάλλει προσωρινή ανακούφιση από την αδιάκοπη πάλη της θέλησης, κι έτσι να προσφέρει μια αίσθηση ευθυμίας μέσα στην Γενική άρνηση... Γενικά, αυτός ευνοεί την Τραγωδία της καθημερινής ζωής, εφόσον αυτή μας θυμίζει περισσότερο εντυπωσιακά για την κατάστασή μας, και επαινεί τη συγγένεια ανάμεσα στους Hamlet, Laertes και Ophelia, και μεταξύ Faust, Gretchen και του αδελφού της, για την οικογενειακή ποιότητα... Τα γραπτά του Hegel εξυπηρετούν, με πολύ σεβασμό, ως μια περίληψη της όλης Γερμανικής φιλοσοφικής και αισθητικής παράδοσης... Αυτός προσθέτει στην παραδοσιακή κατάταξη του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού μίαν τρίτη κατηγορία: τον Συμβολισμό... Οι περισσότερες από τις μελέτες του Hegel, σχετικά με την Τέχνη βρίσκονται στο "Vorlesungen uber die Aesthetik", μια σειρά από διαλέξεις του στα 1820 -εκδομένο στα 1835... Στη Συμβολική τέχνη, την πρώτη μορφή Τέχνης, το άτομο είναι καλά ενημερωμένο για τις αόριστες δυνάμεις του φυσικού κόσμου και για την πορεία των ανθρώπινων συμβάντων, αλλά είναι δυνατόν να εμπνευστεί απ' αυτά μόνο κατά προσέγγιση και συχνά καταστρέφοντας το είδωλο το οποίο αντιλαμβάνεται (image). Στην Κλασική τέχνη το άτομο ανακαλύπτει μίαν εξωτερική φόρμα ανάλογη στην πνευματική του αντιληπτικότητα... Στη Ρομαντική τέχνη αναζητά την υψηλότερη ικανοποίηση υπερβαίνοντας την αρμονική ισορροπία ανάμεσα στη Μορφή και την Ιδέα, και δεχόμενος τη σύγκρουση και την αποσύνδεση του υψηλότερου επιπέδου της εμπειρίας... Στη Σύγχρονη τραγωδία ο Ηρωας, όπως εκφράζει μίαν ηθική θέση, εκδηλώνεται με συμπεριφορές, οι οποίες προέρχονται μέσα από μια ευρεία έκταση τυχαίας συσχέτισης και συνθηκών, μέσα από τις οποίες κάθε δράση είναι πιθανή. Η σύγκρουση έτσι καθίσταται εσωτερική και οι χαρακτήρες, όπως έχει παρατηρηθεί νωρίτερα με τον Ρομαντισμό, μετατίθενται στο κέντρο της Τραγωδίας... Η συμφιλίωση που προσφερόταν στο Ελληνικό δράμα με την αποκατάσταση της κοινωνικής και της Ηθικής αρμονίας, δεν μπορεί να επιτευχθεί εύκολα στη Σύγχρονη τραγωδία- αυτή προσφέρει μια ψυχρότερη και πιο αφηρημένη συμφιλίωση αποκτημένη μέσα από την εκπλήρωση της Ρεαλιστικής αντίληψής μας, ότι ένας χαρακτήρας όπως αυτός του Hamlet, εξ αρχής είναι κακότυχος".<sup>1</sup>

*Στη Γαλλία, η σημαντικότερη περίοδος του Ρομαντισμού ήλθε με τον Hugo (1802-1885). "Λίγες από τις θεωρίες του υπήρξαν πρωτότυπες, ακόμα και για τη Γαλλία, αλλά ο Hugo τις παρουσίασε με τέτοιο τρόπο, που αυτόματα αναδύθηκε σε κριτικός ομιλητής του νέου κινήματος".<sup>1</sup> Πίστευε πως οι τρεις περίοδοι της Τέχνης: η Λυρική -η Αρχική, η Επική -η Κλασική, και το Σύγχρονο δράμα, ανταποκρίνονται στους τρεις τύπους ανάπτυξης: στην παιδικότητα, τη νεανικότητα και την ωριμότητα. Κάθε μία από τις φάσεις αυτές εκφράστηκαν, ανάλογα: από τη Βίβλο, τον Ομηρο και τον Shakespeare. Η κίνηση ακολουθεί πάντα τη φορά από τη Λυρική στην Επική και μετά στη Δραματική ποίηση, όπως ακριβώς μεταβαίνει από το ιδανικό στο πομπώδες και απ' αυτό στο ανθρώπινο. Ενώ η Κλασική τέχνη αναγνωρίζει μόνο την αρμονία και την ομορφιά ως πρωταρχικά, η χριστιανική επίδραση στην Τέχνη οδηγεί στη σύμφωνία με την πραγματικότητα -τη γεμάτη αλήθεια. Πια, οι καλλιτέχνες αποδέχονται τον κόσμο όπως ακριβώς τον έφτιαξε ο θεός, γεμάτο διαφορές και αντιθέσεις.*

### **Γ. Η ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ Η ΑΜΕΡΙΚΗ ΤΩΝ 19ο αι.**

"Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του νέου αιώνας δεν ανασηδούν αμέσως, αλλά αναφέρονται προοδευτικώς. Ακόμη και εις την Δύσιν, μετά την επαναστατικήν και ναπολεόντειον περίοδον, οι τρόποι ζωής και σκέψεως δεν είναι, δεν μπορεί να είναι,

(1) M. Carlson / "Theories of the theatre" σελ. 193-196.

εντελώς νέοι. Όχι μόνον η χειραφέτησις του χωρικού παραμένει αβεβαία εις μέγα τμήμα της Ευρώπης, αλλά και αι μέθοδοι καλλιέργειας βελτιούνται με βραδύτητα, δε συντελείται "βιομηχανική επανάστασις" μετά το 1815 όπως πριν από το 1879: η προοδευτική μεταμόρφωσις εις την τεχνικήν και εις τα μεταφορικά μέσα είναι καρπός των εφευρέσεων του 18ου αιώνας. Τα πνεύματα θορυβημένα από την μεγάλην πολιτικήν και κοινωνικήν αναταραχήν διατάζουν, η δε συναισθηματική αντίδρασις συνεχίζεται. Η διαμάχη μεταξύ των υπολειμμάτων της παλαιάς κοινωνίας και του αστικού φιλελευθερισμού συνεχίζεται. Η ανησυχία την οποίαν τροφοδοτεί το θέαμα των εξασθλιωμένων λαϊκών τάξεων των πόλεων, δημιουργεί έργα απηλλαγμένα από αυταπάτας ή συστήματα ουτοπικά. Η επαναστατική μέθοδος την οποίαν ενεκαίνισσε η κατάληψις της βασιλείας εξεκολούθει να εφαρμόζεται ενώ η μοναρχική και αριστοκρατική Ιερά Συμμαχία χρησιμοποιοεί πάντοτε την παλαιάν διπλωματίαν των δολοφλοκιών".<sup>1</sup>

Αναμφίβολα, αναφερόμαστε σε γεγονότα γνωστά και σε αυτές τις καταστάσεις, που πάνω τους θεμελιώθηκε ο σύγχρονος κόσμος μας, αυτός που ως πρότυπο έχει τον ευρωπαϊκό και τον αμερικάνικο τρόπο κοινωνικής οργάνωσης και λειτουργίας.

Το κυρίαρχο, βέβαια, στοιχείο, εκείνο που διαχωρίζει ριζικά το συγκεκριμένο χωροχρονικό στίγμα από κάθε προηγούμενο, υπήρξε η ανάπτυξη της αστικής τάξης, η οποία με σταθερά, και συχνά βίαια βήματα, κατάφερε να επιβάλλει την ιδεολογία και την πρακτική της συμπεριφορά σε όλους τους τομείς της κοινωνίας.

Εκκινώντας από τις οικονομικές δραστηριότητες και προχωρώντας, γενικότερα, στον έλεγχο της οικονομίας, η αστική τάξη χρησιμοποίησε τις επιστημονικές εφαρμογές για να αναδείξει τις αξίες της και να τις επιβάλλει στα άλλα κοινωνικά στρώματα.

Σύντομα μάλιστα, αφού συμφιλώθηκε ή, έστω, εκτόπισε τους ευγενείς (των παλαιών χρόνων και μεθόδων) κατέκτησε ουσιαστικά (συχνά και τυπικά) την εξουσία. Μόνος αντίπαλός της αναδείχθηκε η προλεταριακή τάξη, που με τη σειρά της διεκδίκησε τη δικαίωση των συμφερόντων και της ιδεολογίας της, με διαδικασίες μάλιστα επαναστατικές, όμοια όπως και η αστική τάξη συμπεριφέρθηκε την εποχή της σύγκρουσής της με την (άρχουσα τότε) τάξη των ευγενών.

## Γ1. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ, Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Αυτή η νέα πραγματικότητα, με την πολυμορφία και την πολυπλοκότητα που τη διακρίνουν, και όπως η παραδοσιακή δομή, η προέλευση και οι επιδιώξεις που οι ηγετικές ομάδες επεδείκνυαν μέχρι τώρα στον εξουσιαστικό μεταξύ τους ανταγωνισμό έχει μετατοπιστεί· μάλιστα νέο ύφος και ήθος άλλο, παράλληλα με τις καινοτόμες στρατηγικές και με τις πρωτόγνωρες κατατάξεις —αυτές που εδραιώνονταν στο κοινό ταξικό συμφέρον, πέρα από τα εθνικά σύνορα— παρουσιάζονται, αυτή η πραγματικότητα του 19ου αι. είναι δύσκολο αρκετά να αντιμετωπιστεί από τη μελέτη μας με τον τρόπο που έως τώρα, για τις άλλες χωροχρονικές συντεταγμένες ακολουθήσαμε.

Από καθαρά ιστορική σκοπιά, η συντηρητική Ιερή Συμμαχία (1815), η οποία ακολούθησε την πτώση του Ναπολέοντα, καθιερώνοντας τη Διπλωματία προσπάθησε να διαφυλάξει όχι μονάχα το νικηφόρο αποτέλεσμα του πολιτικού παιχνιδιού, μα και τους κανόνες σύμφωνα με τους οποίους αυτό διαδραματιζόταν. Ο προσανατολισμός αυτός, ο οποίος ονομάστηκε "Αντίδραση", εκφράζει ακριβώς αυτήν την "πολιτική των ευρωπαϊκών δυνάμεων προς κατάνηξιν κάθε φιλελευθέρας κινήσεως, που είχε αφετηρία τας αρχάς της Γαλλικής Επανάστασεως. Αντιθέτως προς τας κυβερνήσεις αίτημα των λαών υπήρξεν η εθνική ελευθερία και ενότης και η εγκαθίδρυσις συνταγματικών καθεστώτων. Το αίτημα αυτό των λαών ονομάσθη φιλελευθέρα κινήσις... Πρώτος κατά αυτής της απολυταρχίας εκινήθη ο γερμανικός λαός, ο οποίος επί πλέον εξήτει την ένωσιν

(1) H. Crauzet / "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού", σελ. 429-445.

των γερμανικών κρατιδίων εις εν κράτος. Φορείς της φιλελευθέρως κινήσεως ήσαν οι διανοούμενοι και τα ανώτατα πνευματικά ιδρύματα... Αλλά η φιλελευθέρως κίνησις εις Γερμανίαν περιεστάλη δι' αστυνομικών μέσων. Εις την Ιταλίαν, που ήταν διηρημένη εις 10 κρατίδια μετά το Συνέδριον της Βιέννης η φιλελευθέρως κίνησις εξεδηλώθη δι' επαναστάσεων. Αιτήμα των η έννωσις... Τα επαναστατικά κινήματά των εις το Πεδεμόντιον και εις την Νεάπολιν κατεπνίγησαν εις το αίμα, δια της επεμβάσεως του Μέττερνιχ. Την ίδιαν τύχην είχε και το κίνημα των Φραμασσόνων εις την Ισπανίαν. Τούτο κατέπνιξεν ο γαλλικός στρατός... Ο απελευθερωτικός αγών της Β. Αμερικής και αι ιδέαι της Γαλλικής Επανάστασεως εύρον γόνιμον έδαφος εις την Ν. Αμερικήν, όπου οι Ισπανοί κατέπνιξαν τους λαούς. Η Ιερά Συμμαχία και η Πενταμελή ηθέλησαν να επιβάλουν τας απολυταρχικάς των αρχάς. Απέτυχον όμως εξ αιτίας των μεταξύ των αντιθέσεων και της σθεναράς στάσεως του Αμερικανού Προέδρου Μονρόε. Ο τελευταίος ανεγνώρισε την ανεξαρτησίαν της Ν. Αμερικής και το 1823 προέβη εις σημαντικόν προκήρυξιν, η οποία έμεινεν ιστορική. Δι' αυτής, η οποία είναι γνωστή ως Δόγμα Μονρόε, αι ευρωπαϊκάι δυνάμεις δεν δικαιούνται να επεμβαίνουν εις τας υποθέσεις της Αμερικής. Αλλά και οι Αμερικανοί δεν θα επεμβαίνουν εις τας υποθέσεις της Ευρώπης".<sup>1</sup>

Ετσι, στο γενικό ιστορικό πλαίσιο της περιόδου που μελετάμε, και εκτός από την αντίδραση της (νέας) προλεταριακής τάξης ενάντια στους αστούς, μπορούμε να διαπιστώσουμε την παρουσία μίας ακόμα Αντίδρασης, αυτής που ήδη γνωρίσαμε στα κεφάλαια της μελέτης μας τα σχετικά με τους Νέους χρόνους. Πρόκειται για την προσπάθεια ορισμένων λαών να διαμορφώσουν-επιβάλλουν την εθνική τους ταυτότητα.

Για διάφορους, αν και όχι διαφορετικούς λόγους, κράτη όπως η Γερμανία και η Ιταλία δεν πέτυχαν να συγχρονιστούν με την ανάδειξη της Εθνικής συνείδησης στη διάρκεια των Νέων χρόνων. Η ιστορική μελέτη προσφέρει σεβαστές αναλύσεις σχετικά με τα αίτια αυτής της καθυστέρησης. Πάντως, όπως και να 'χει, όλα αυτά τα κράτη-μεταξύ τους και η Ελλάδα- αναζήτησαν στη νεότερη αυτή περίοδο να αποκτήσουν, ή, έστω, να καταφέρουν να γίνει αποδεκτή η εθνική τους υπόσταση.

Στην πράξη, και πέρα από τις (εμπόλεμες συνθήκες) πρακτικές που εφήρμοσαν για να πετύχουν τον στόχο τους, το ζήτημα έχει ιδιαίτερη σοβαρότητα, μια και από αυτές τις προσπάθειες ξεκίνησε η διαμόρφωση των σύγχρονων κρατών-εθνών.

Τέλος, θα πρέπει να συμπεριλάβουμε στο όλο ιστορικό σκηνικό της περιόδου και τις κοινωνικές-πολιτικές αντιπαλοότητες, οι οποίες αφορούσαν τα συμφέροντα και τις επιδιώξεις της ίδιας της (ανερχόμενης, φιλελεύθερης) αστικής τάξης, και οι οποίες εκδηλώνονταν (κύρια με αιτήματα πολιτικά) ενάντια στην (κατεστημένη-συντηρητική) εξουσία.

"Δέκα οκτώ χρόνια αργότερα (μετά την επανάσταση του 1830), ένα επαναστατικό κύμα πολύ πιο μεγάλο ξεσήκωσε τις λαϊκές μάζες ενός μεγάλου τμήματος της Ευρώπης από το Παλέρμο ως την Καϊνιζμπεργκ, από το Παρίσι ως το Βουκουρέστι. Οι σύγχρονοι επονόμασαν "Ανοιξη των λαών", το μεγάλο αυτό σεισμό που αφήνισε τόσες ελπίδες και δεν πραγματοποίησε παρά ελάχιστες. Ο ποιητικός όρος "Φθινόπωρο της Ευρώπης" δεν είναι απολύτως σωστός γιατί προϋποθέτει ένα ομοιογενές φαινόμενο, εκεί όπου υπήρχαν πολλαπλά αίτια, σκοποί και αποτελέσματα. Μερικοί ιστορικοί φτάνουν ως το σημείο να διαβεβαιούν ότι δεν έγινε διόλου ευρωπαϊκή επανάσταση το 1848/9, αλλά μια σειρά αλληλένδετες και αλληλοεξαρτημένες. Ξεχωρίζουμε συνθήως τρία κυρίως κινήματα, που υπήρξαν η αφετηρία των γεγονότων του 1848: ένα φιλελεύθερο κίνημα, που έτεινε στη διεύρυνση των δικαιωμάτων των πολιτών και της συμμετοχής τους στην εξουσία, ένα εθνικό κίνημα, που ήθελε να εγγυηθή σε κάθε εθνικότητα το δικαίωμα να αναπτυχθή μόνο του και να αυτοκυβερνηθή και ένα κοινωνικό κίνημα, που έταξε σκοπό του τη βελτίωση των όρων ζωής των εργατικών και των αγροτικών τάξεων. Είναι βολικό, πραγματικά, να ξεχωρίζουμε τα τρία αυτά πολιτικά ρεύματα,

(1) Β. Κυριακίδης / "Πινακες ιστορίας".

πολύ περισσότερο μάλιστα όταν οι δραστηριότητες αυτές, μερικές φορές, είναι αντίθετες ή μια προς την άλλη. Κι' ακόμα δεν πρέπει να λησμονούμε ότι οι τρεις παράγοντες που προαναφέραμε είχαν ένα κοινό σκοπό: την οικονομική μεταμόρφωση της Ευρώπης... Η δυσαναλογία της οικονομικής προόδου στην Ευρώπη, στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, υπήρξε ουσιαστικός παράγων στην ιστορία των επαναστάσεων... Δύο σφοδρές κρίσεις έπληξαν την Ευρώπη στα χρόνια γύρω από το 1840. Η μια είχε σχέση με τις σιδηροδρομικές συγκοινωνίες. Η ιδιωτική κερδοσκοπία, διψώντας για κέρδη, θέλησε να κατασκευάσει πολλές, ταυτόχρονα, γραμμές. Τα ποσά που χρειάστηκαν υπήρξαν πολύ περισσότερα απ' όσο τα λογάριαζαν, τα κεφάλαια λείψανε και, έπειτα από την παύση των εργασιών, οι χρεωκοπίες πολλαπλασιάστηκαν στη Γαλλία και στη Γερμανία με επακόλουθο την ανεργία. Η άλλη καταστροφή έπληξε την εξοχή. Μια ασθένεια στις πατάτες κατέστρεψε τη σοδειά, που είχε γίνει, απ' την αρχή του αιώνα, η βασική τροφή των φτωχών. Από την Ιρλανδία ως τα κράσπεδα των Καρπαθίων, η πείνα κυριεύσε την Ευρώπη. Και καθώς το εμπόριο δεν πήγαινε καλά, καθώς δεν βρισκανε δουλειά και ο τιμάρθμος και τα νοίκια δεν κατέβαιναν, οι δυσσχετημένες μάζες στρέφονταν, με μικρία, εναντίον των κυβερνήσεων και αναρωτιόνταν μήπως δεν ήθελαν ή δεν μπορούσαν να θεραπεύσουν το κακό... Φανερή αντινομία μεταξύ πολιτικής σταθερότητας και οικονομικής αναπτύξεως, αν και με ενδιάμεσες κρίσεις, ιδού ποιά ήταν το περιβάλλον στους κόλπους του οποίου θα αναπτύσσονταν τα τρία ρεύματα ιδεών που προαναφέραμε και που ήταν προάγγελοι τριών επαναστάσεων: της φιλελεύθερης, της εθνικής και της κοινωνικής... Οι φιλελεύθεροι απέβλεπαν στην κατοχύρωση των πολιτικών δικαιωμάτων που κωδικοποιήθηκαν στη Γαλλία, στις αρχές της επαναστάσεως του 1789: ισότητα των πολιτών μπροστά στο νόμο, ελευθερία του ατόμου και της γραπτής και προφορικής εκφράσεως, ελευθερία της θρησκείας και των ιδεών, ελευθερία του συνεταιρισμού. Στην πράξη, απέβλεπαν στην αντικατάσταση των απολύτων μοναρχιών με συνταγματικά καθεστώτα, και εκεί όπου υπήρχαν συντάγματα και κοινοβούλια, όπως στη Γαλλία, στο Βέλγιο και σε μερικά γερμανικά πριγκιπάτα, να διευρύνουν το δικαίωμα της ψήφου και τις αρμοδιότητες των κοινοβουλίων. Να "διευρύνουν". Κανένα άλλο μέτρο. Η πλειοψηφία των φιλελευθέρων δεν ήταν οπαδοί της καθολικής πλειοψηφίας. Η συμμετοχή στις δημόσιες υποθέσεις έηρπε, κατά τη γνώμη τους, να περιορίζεται στους μορφωμένους και οικονομικώς ανεξάρτητους. Η αφύπνιση των εθνικοτήτων στην Ευρώπη υπήρξε συνέπεια της αναπτύξεως της παιδείας σε περιοχές, όπου τα γλωσσικά σύνορα δεν συμπίπτανε με τα κρατικά. Μόνο μερικές μοναρχίες της ύσεως, όπως η Γαλλία και η Ισπανία, πέτυχαν, στη διάρκεια των περασμένων αιώνων, να δημιουργήσουν έθνη-κράτη. Παντού αλλού, οι εθνοσυνεχές τάξεις συνδέονταν με τον ηγεμόνα με πίστη προς τη δυναστεία, ενώ ο λαός, γενικά, δεν έβλεπε πέρα απ' τη μύτη του. Αλλά, ευθύς μετά το τέλος του 18ου αιώνα, οι μεταρρυθμίσεις των φετισμένων δεσποτισμών ανέλαβαν την εθνική ενοποίηση των λαϊκών τάξεων, επιβάλλοντάς τους την εκμάθηση της επίσημης γλώσσας του κράτους, εκείνης δηλ. που χρησιμοποιούσαν στα σχολεία, στο στρατό, στα γραφεία, στα δικαστήρια και στις λειτουργίες των ναών. Αυτό προκάλεσε αντιδράσεις, πολύ περισσότερο γιατί οι ομάδες των διανοουμένων λαϊκής καταγωγής -ιερείς, δάσκαλοι, άνθρωποι των γραμμάτων- πήραν το μέρος των καταπιεσμένων εθνικοτήτων. Η εθνική ιδέα, όπως διατυπώθηκε από τους ανθρώπους των γραμμάτων, τους δημοσιογράφους και τους σοφούς, είχε απήχηση στις λαϊκές μάζες, οι οποίες όμως δεν προσχωρούσαν παρά με βραδύ ρυθμό και τμηματικά... Το νέο ρεύμα αναλάμβανε την άμυνα της εθνικής γλώσσας και του πολιτισμού, για να απαιτήσει έπειτα την πολιτική ανεξαρτησία... Για να έρθουμε, τέλος, στα κοινωνικά προβλήματα, αυτά ήταν δύο: το αγροτικό και το εργατικό... Το μεγαλύτερο μέρος των χωρικών παρέμεναν υπό το βάρος πολυάριθμων υποχρεώσεων και κινδύνευαν να οδηγηθούν στην προλεταριοποίηση. Σ' όλες τις χώρες όπου αντιμετώπιζαν κάποια αγροτική μεταρρύθμιση, και σε κείνες ακόμα όπου άρχισαν να την πραγματοποιούν, εκδηλώθηκε ανταγωνισμός μεταξύ χωρικών και γαιοκτημόνων, γύρω από το πρόβλημα δασών και των λιβαδιών. Άνεμος κοινωνικού πολέμου

φυσούσε παντού στις αγροτικές περιοχές της κεντρικής Ευρώπης. Το εργατικό ζήτημα, αντίθετα, κυριαρχούσε στη δυτική Ευρώπη. Οι καιροί ήταν εξαιρετικά σκληροί για την πρώτη γενιά του βιομηχανικού προλεταριάτου. Δεν υπήρχαν ακόμα, ούτε κοινωνική νομοθεσία, ούτε συνδικάτα, ούτε δικαίωμα απεργίας. Οι εργάτες πληρώνονταν φτηνά, ζούσαν στριμωγμένοι σε τρώγλες και δούλευαν 12 και 14 ώρες την ημέρα με φοβερές συνθήκες... Ο διαχωρισμός που επιχειρήσαμε παραπάνω, μεταξύ φιλελευθέρων, εθνικών και κοινωνικών ρευμάτων, δεν ήταν παρά τεχνητός. Οι τρεις αυτές καταστάσεις διαρκώς αλληλοσυμπληρώνονταν".<sup>1</sup>

Μέσα σ' αυτήν την πραγματικότητα λειτούργησε το θέατρο του 19ου αι., και την κοινή αυτή βάση —σε ιδεολογικό τουλάχιστον επίπεδο— αγωνίστηκε να αποκαταστήσει. Βέβαια, στο σημείο αυτό πρέπει να λάβουμε για μία ακόμα φορά υπόψη μας πως το θέατρο, όντας όργανο της άρχουσας (πολιτικά και κοινωνικά) τάξης, εκφράζει τις ανάγκες και την ιδεολογία αυτής ακριβώς της τάξης —που για την περίπτωση του Ιβσεν είναι η αστική. Άλλωστε, ο αντίλογος στον Νορβηγό ποιητή, όπως θα τον προσεγγίσουμε σε λίγο, έρχεται τόσο από μία μερίδα των αστών —θεωρητικών ή θεατών—, όσο —και κύρια— από τους κομμουνιστές διανοούμενους. Οι πρώτοι άρχισαν να προσαρμοστούνε στις σύγχρονες ιδεολογικές ανακατατάξεις, τις ενδοταξικές. Οι δεύτεροι ως βασικό τους στόχο ήθελαν την ανατροπή αυτής ακριβώς της αστικής ιδεολογίας. Τελικά, το θέατρο ενήργησε και τον 19ο αι. ώστε να επιβάλλει στο Κοινό της χωροχρονικής αυτής συντεταγμένης μία Συλλογική συνείδηση σύμφωνη με τη (διεθνιστική) αστική ιδεολογία, αυτήν που έτεινε να διαμορφωθεί κάτω από τις δεδομένες συνθήκες, και παρά ή ενάντια στις όποιες αντιδράσεις (ή τις κριτικές).

Ο Β. Φίλιπς σημειώνει: "η αστική κοινωνία συλλαμβάνεται από τους αστούς θεωρητικούς σαν μια κοινωνία εσωτερικά διαρθρωμένη, χωρίς αντιθέσεις και συγκρούσεις. Η θέση αυτή οφείλεται στην ιδιαίτερη αυτοπεποίθηση των αστικών στρωμάτων, που στη φάση της ανόδου του αστισμού δεν εκφράζουν μόνο το δικό τους συμφέρον αλλά ως ένα βαθμό και τις επιδιώξεις των άλλων κυριαρχημένων στρωμάτων της κοινωνίας. Το γεγονός αυτό είναι αποφασιστικής σημασίας για τον τρόπο που αντιμετωπίζονται όλα τα προβλήματα (λειτουργία δημοκρατίας, σχέσεις κράτους και κοινωνίας κ.ο.κ.). Πάνω σ' αυτήν την υπόθεση της ύπαρξης εσωτερικής κοινωνικής ομοιογένειας βασίζεται και η σύλληψη της λειτουργίας της κοινής γνώμης. Πλήρης πολίτης στην αστική αντίληψη είναι ο σκεπτόμενος ιδιοκτήτης, που είναι πνευματικά και πολιτικά ενήλικος και έτσι μπορεί να ασκήσει δημόσια κριτική. Η δημόσια άσκηση κριτικής είναι βασικό στοιχείο στην αστική σύλληψη του τρόπου λειτουργίας του δημοκρατικού πολιτεύματος. Τελικά, η συμπύκνωση των ατομικών γνώμων σε μια κοινή γνώμη είναι το υπόβαθρο όπου στηρίζεται η διαμόρφωση αυτού, το οποίο ο Rousseau ονόμασε *volonté generale*, γενική θέληση... Όχι μόνο οι κλασικοί αστοί οικονομολόγοι αλλά και οι Γερμανοί φιλόσοφοι με κύριο εκπρόσωπό τους τον Kant αποδίδουν μεγάλη σημασία στην εσωτερική απρόσκοπτη λειτουργικότητα της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Ιδιαίτερα, όσον αφορά στην κοινή γνώμη υποστηρίζεται αρχικά η θεωρητική αντίληψη ότι μπορεί να σχηματισθεί σαν συμπύκνωση των επί μέρους ατομικών γνώμων. Οι πραγματικές όμως εξελίξεις αποδεικνύουν το θεωρητικό αυτό σχήμα αβάσιμο. Οι πραγματικές εξελίξεις έδειξαν ότι η γενική θέληση δεν ήταν παρά μια θεωρητική κατασκευή και ότι πρακτικά ήταν πολύ δύσκολο να οδηγηθούμε μέσω της κοινής γνώμης στη διαμόρφωση ενιαίας θέλησης ακόμα και μετά τον περιορισμό του δικαιώματος της ψήφου στις ανώτερες εισοδηματικές τάξεις και τούτο διότι: α) Από την ώρα που επικρατούν και στο πολιτικό επίπεδο οι αστοί, ο ανταγωνισμός των μεγάλων οικονομικών συμφερόντων εκφράζεται ακριβώς στο επίπεδο αυτό σαν αποκλεισμός της ιδέας ενός αρμονικού σχηματισμού ενιαίας κοινής γνώμης, παρ' όλο που πρόκειται για συμφέροντα που ταξικά τοποθετούνται στην ίδια πλευρά. β) Η

(1) Stefan Kieniewicz / "Το ευρωπαϊκό 1848" / "Οι αστικές επαναστάσεις", IV, σελ. 217-264.

διαμάχη των συμφερόντων παίρνει βαθμιαία τη μορφή βιαιών συγκρούσεων. Όχι μόνο μεταξύ των καπιταλιστικών συμφερόντων, αλλά -και το σπουδαιότερο- ανάμεσα στο κεφάλαιο και την εργασία. Ενώ ακόμα και στη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης η εργατική πολιτική παρουσία είναι ουσιαστικά πολύ περιορισμένη και δεν υπάρχει διαμορφωμένη εργατική συνείδηση, μετά από την αστική επικράτηση αυξάνεται ραγδαία ο αριθμός, η οργάνωση και η συνειδητοποίηση των εργατών και σημειώνονται οι πρώτες μαζικές κινητοποιήσεις, αρχικά αναοργάνωτες και αυθόρμητες".<sup>1</sup>

Παραφράζοντας το παρατεθειμένο απόσπασμα, προκειμένου να το προσαρμόσουμε πάνω στη σχέση του θεάτρου με το Κοινό του, μπορούμε, χωρίς αυθαιρεσία, να επαναλάβουμε ό,τι πολλές φορές ως τώρα υποστηρίξαμε, πως δηλαδή το θέατρο, ως ένα από τα όργανα για τη διαμόρφωση Συλλογικής συνείδησης λειτουργεί: 1) χάρη στην ιδεολογία της ηγετικής ομάδας που το ελέγχει, ώστε: 2) να προάγει την ιδεολογία αυτή σε "Κοινή γνώμη", μίαν ομοιογενή στάση του Κοινού (θετική φυσικά) απέναντι στη διαδιδόμενη ιδεολογία. Μάλιστα, κάτω από τις χωροχρονικές συμπτώσεις του αιώνα που μελετάμε, η θεατρική λειτουργία καλύπτει: 3) το ιδεώδες της "Κοινωνικής κριτικής", προβάλλοντας έτσι την προπαγανδιζόμενη από τον δραματοουργό θέση, ως έκφραση της "Γενικής θέλησης" του Κοινού, γύρω από ζητήματα ιδεολογίας -που πάντως συμπίπτει με την ιδεολογία της άρχουσας, εξουσιάζουσας και το θέατρο, τάξης. Αυτή η εκπαιδευτική διαδικασία -διδασκαλία- που το θέατρο ασκεί, στοχεύει: 4) να επιδράσει πάνω σε κάθε θεατή χωριστά, ώστε να του αναμορφώσει τη Συνείδησή του, και τελικά να επιπρεάσει τη Γενική θέληση του Κοινού, αθροίσματος των θεατών και των ατομικών τους θελήσεων. Πάνω σ' αυτό το "θεωρητικό σχήμα" επενέβη, και για τους "Βρυκόλακες" του Ibsen η πραγματικότητα, κι απέδειξε πόσο "αβάσιμο" υπήρξε. Γιατί, από τη μία πλευρά: 5) ο ανταγωνισμός των διαφόρων ηγετικών ομάδων, αυτών που έλεγχαν και το (όργανο) θέατρο, εκδηλώθηκε με την προώθηση διαφόρων και διαφορετικών όψεων της (κοινής ουσιαστικά) αστικής ιδεολογίας, η οποία μάλιστα, 6) ερχόταν σε αντίθεση όχι μονάχα προς την (άλλη) όψη που η (διαφορετική) ομάδα πρότεινε, αλλά και προς την ήδη Εδραιωμένη συνείδηση του Κοινού. Πέρα όμως από αυτήν την "ενδοταξική" αντίθεση, από την άλλη πλευρά, παρουσιάστηκε, για πρώτη φορά με τόση ένταση, η διαταξική σύγκρουση, η οποία: 7) εκφράστηκε απέναντι στο θέατρο ως κριτική -άρνηση ή και προώθηση άλλης ιδεολογίας δραμάτων- με σκοπό να "εκπαιδεύσει" το δικό της (Ταξικό) κοινό σε μία Συνείδηση σύμφωνη προς την ιδεολογία της. Σ' αυτήν την τελευταία περίπτωση (θα την αναλύσουμε όταν φτάσουμε στο Ρωσικό θέατρο) η νέα ιδεολογία όχι μόνο ανταγωνίζεται την ιδεολογία της αντίπαλης τάξης, αλλά και, χρησιμοποιώντας το θέατρο ως δικό της όργανο, ενεργεί ανάλογα, ως ηγετική ομάδα-ιδεολογία. Τέλος, όπως τα κοινωνικά, τα πολιτικά και, κύρια, τα οικονομικά προβλήματα του 19ου αι. είχαν υπερβεί τα εθνικά σύνορα, λαμβάνοντας μία διεθνιστική μεγέθυνση, έτσι και το θέατρο του Ibsen είχε υπερβεί την (εθνική) Νορβηγία και απασχόλησε το Διεθνές κοινό, εκφράζοντας την αστική ιδεολογία -επενεργώντας στη διαμόρφωση της Αστικής Συλλογικής συνείδησης.

#### Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΩΝ "ΒΡΥΚΟΛΑΚΩΝ"

Μια αίσθηση καθωπρεπισμού προβάλλει από την αρχή κιόλας το δράμα αυτό, μια εντύπωση πως ο κόσμος του είναι χωρισμένος στα δύο. Από τη μία μεριά υπάρχουν τα σεβαστά πλάσματα και τα πράγματα -νοητικά ή υλικά- και από την άλλη σέρνονται τα ανάξια, τα δευτερότερα, αυτά που μόνο πρόβλημα μπορούν να γεννήσουν με τις άστοχες κινήσεις ή τις άκομψα παρουσιασμένες απόψεις τους. Και όχι μονάχα αυτό. Ο καθένας κρίνεται με διαφορετικά μέτρα και σταθμά, όχι για ό,τι τώρα εκφράζει ή για το πώς το εκφράζει, αλλά και σύμφωνα με το ποιός είναι -καλύτερα ποιόν οι

(1) Β. Φιλίας / "Κοινωνικά συστήματα", Β., σελ. 48-50.

άλλοι τον θεωρούνε ότι είναι— ανάλογα με την κοινωνική και την οικονομική του θέση, την εντύπωση, τέλος πάντων, που τους προκαλεί.

Θα παραθέσουμε ενδεικτικά λίγες από τις κουβέντες που ανταλλάσσουν, στην αρχή κιόλας της πρώτης πράξης, ο Εγκοστραντ και η Ρεγγίνα:<sup>2</sup> "στ'άσου, μην μπαίνεις μέσα. Είσαι μούσκεμα"... "Μην βροντάς έτσι το πόδι σου χριστιανέ μου! Ο γιός της κυρίας κοιμάται απάνω. -Κοιμάται ακόμα; μέρα μεσημέρι; -Αυτό δεν είναι δική σου δουλειά"... "Αύριο βλέπεις θα μαζευτούν εδωπέρα ένα σωρό σπουδαία προσώπατα. Περιμένουμε και τον πάστορα Μάντερς, από κάτω... -Τι πας να σκαρώσεις πάλι του πάστορ-Μάντερς; -Σουτ! σουτ! Είσαι στα συγκαλά σου! Εγώ να σκαρώσω του πάστορα Μάντερς; Όχι δα...μού 'καμε ποτέ κακό έμένα ο πάστορας;"... "Λέω πως θα σε πάρω και σένα μαζί μου σπίτι... -Ναι, απ' αυτό το πλευρό να κοιμάσαι! Εγώ που μεγάλωσα εδώ κοντά στην κυρία Αλβιγκ; Εγώ, που είμαι εδώ λίγο πολύ σαν παιδί του σπιτιού, εγώ να 'ρθω στο σπιτικό σου; σε τέτοιο σπιτικό; Παπαπαπαπά! -Τι στο διάβολο είναι τούτα; Στον πατέρα σου σηκώνεις κεφάλι, παλιοκόριτσο;"

Σύντομα καταλαβαίνουμε πως έχει δίκιο να αντιδρά η Ρεγγίνα. Το ήθος και οι προθέσεις του πατέρα της είναι ελέγξιμα: "μα και ποιός σε βιάζει να τους παντρευτείς; Μήγαρις κι αλλιώς δεν βγαίνει τάχα διάφορο;". Αυτό άλλωστε αποτελεί και το αίτιο για τη δίχαση της Ρεγγίνας. Στο ένα άκρο της ορίζεται από την Ατομική της συνείδηση, τις ανάγκες που την κατευθύνουν και τις λύσεις που επιλέγει για να τις ικανοποιήσει. Είναι, αυτή και η ζωή, ό,τι νομίζει η ίδια, βασισμένη στην ατομική της ιδιαιτερότητα, όπως, ανάλογα, η ζωή και ο κόσμος είναι για τον καθένα εκείνο που πιστεύει ή αισθάνεται (υποκειμενικά). Στο άλλο άκρο της όμως η Συνείδηση της Ρεγγίνας δεσμεύεται από την κοινωνική διάστασή της, από την εκπαίδευση που έχει υποστεί ώστε να υποτάσσεται στις κοινές αξίες. Εκεί καθίσταται ό,τι οι άλλοι επιθυμούν ή θεωρούν γι' αυτήν, έστω και αν προσποιείται, αν τους ξεγελάει. Τελικά άμεσα ή έμμεσα, έντιμα ή όχι, συνειδητά ή ασυνειδητά, αναγκαστικά πάντως, εξαρτά τον τρόπο της ζωής από τις πίστεις και τις συμπεριφορές των άλλων (αστών) συγκοινωνών της.

Βέβαια, θα πούμε πως έτσι γινόταν πάντα, σε κάθε χωροχρονική διάσταση, και πως και η μελέτη μας πολλές φορές το αποδέκτηκε με αυτήν τη μορφή και την ένταση το πρόβλημα της ένταξης μιας Ατομικής συνείδησης στα συλλογικά όρια: μία εξωτερική δύναμη επιβάλλει την ιδεολογία της στο Ατομο, του κατευθύνει την Ατομική του συνείδηση στα ποθητά—κοινά αποδεκτά και αναγκαία—πρότυπα, την αμβλύνει και την εκπαιδεύει να υπάρχει έτσι και μόνο έτσι όπως η χωροχρονική πραγματικότητα, ανεξάρτητα από τα Ατομα φορείς, απαιτεί ή σύμφωνα με ό,τι τα Ατομα φορείς αναγνωρίζουν ως χωροχρονική πραγματικότητα—υπέρτερη πάντως και ανεξέλεγκτη ή και αντίπαλη προς τις Ατομικές τους συνειδήσεις, προσεγγίσιμη μονάχα μέσα από τη Συλλογική συνείδηση, την οποία και αυτή ορίζει.

Το καινούργιο στοιχείο που εμφανίζεται τώρα, στην περίπτωση της Ρεγγίνας, είναι πως η Συλλογική συνείδηση προς την οποία η Ηρωίδα αυτή τείνει να ταυτιστεί και που αυτήν καταλαβαίνει, αφού έτσι, γι' αυτό τον σκοπό ασκήθηκε στο σπίτι της κυρίας Αλβιγκ μέσα, δεν είναι συμπαγής ούτε και απόλυτη.

Για τη μελέτη μας το φαινόμενο είναι πρωτόγνωρο. Ενώ ο Αθηναίος πολίτης δεν τολμούσε να διανοηθεί τη ζωή έξω από τα όρια της "Πόλεως", ενώ ο Αγγλος, ο Ισπανός ή ο Γάλλος κοινωνός των Νέων χρόνων δεν φανταζόταν τη δυνατότητα για παράλληλη συνύπαρξη του Εγώ και του έθνους, αντίθετα, στην περίπτωση της "νεότερης" Ρεγγίνας είναι τόσο πολλές, αλλά και αστάθμιστες, οι ευκαιρίες για επιλογή, έτσι ώστε να αναλαμβάνει το βάρος της ευθύνης για την κάθε της επιλογή. Δεν είναι ελεύθερη! Υπεύθυνα την υποχρεώνουν να υπάρχει. Καλείται να διαλέξει ανάμεσα από διάφορες και ταυτόσημα συνεπίες προς την κοινή ιδεολογία συμπεριφορές, αυτήν που

(1) Για τη μελέτη χρησιμοποιήθηκε το κείμενο "Βρυκόλλες" / Μετάφραση: Γ.Η. Παλιτς / Πρόλογος: Φ. Παλιτς.



η Ατομική της συνείδηση θα κρίνει ή θα παρουσιάσει ως περισσότερο καθώς πρέπει.

Οι Αρχαίοι τραγικοί συνέθεταν τη Συλλογική συνείδηση πάνω στα θεία και τα Ανθρώπινα κελεύσματα, πάνω στις Ιερές παραδοσιακές αξίες και τις σύγχρονές τους εφαρμογές. Η επιτυχία της προσπάθειας αυτής σήμαινε την ευημερία της "Πόλεως". Η αποτυχία της επέφερε την καταστροφή -ατομική ή συλλογική.

Στην προέκτασή τους, οι Αναγεννησιακοί ποιητές δίδαξαν στη Συλλογική συνείδηση του Κοινού τους να συντονιστεί στις απαιτήσεις του νεο-αφυπνισμένου έθνους, να εκδηλωθεί συγκροτημένη και ισχυρή, διαφορετική ή και αντίθετη από τις υπόλοιπες Εθνικές συνειδήσεις. Μόνο μέσα στα όρια του ανεξάρτητου εξωτερικά και κυρίως αρχόν εσωτερικά έθνους ήταν δυνατόν να συλλάβει (ή να εκφράσει) το θέατρο εκείνο τη ζωή. Εξω απ' αυτά τα όρια καιροφυλακτούσε η υποταγή -άρα η καταστροφή.

Με την ιφηνική δραματοουργία και με τους "Βρυκόλακες" κατανοούμε μίαν άλλη διάσταση του ίδιου προβλήματος. Εδώ η κυρίαρχη Συλλογική συνείδηση είναι η Αστική. Αυτήν υπηρετεί ο ποιητής! Εξω από τα δικά της όρια ενεδρεύει η καταστροφή, η απόρριψη του ατόμου, η κατακραυγή της εύνομης κοινωνίας, η τιμωρία τέλος. Εως εδώ τίποτα καινούργιο, τίποτα άγνωστο δεν μας απασχολεί. Τα έχουμε ήδη συναντήσει προηγούμενα αυτά τα πρότυπα. Γνωρίσαμε την ορέσσεια Κλυταιμίστρα και τον σαιξπηρικό Γλόστερ να πληρώνουν τις συνέπειες της Υπέρβασής τους στον θείο νόμο και στο Ανθρώπινο δίκαιο.

Ποια, επομένως, είναι τα νέα στοιχεία που ο Ibsen είπαμε ότι μας παρέχει;

Ισαμε τώρα, σε όσα δράματα και όσες χωροχρονικές διαστάσεις προσεγγίσαμε έγινε, πιστεύω, φανερό πως η υπέρβαση -Ατομική ή Συλλογική- ενάντια στις θείες ή στις κοινωνικές επιταγές εξισούτο με την Ατομική ή τη Συλλογική, ανάλογα, καταστροφή. Όμως, έως τώρα, αυτές οι επιταγές υπήρξαν σαφείς, καθορισμένες και διατυπωμένες με απόλυτο τρόπο. Οι ποιητές δεν είχαν παρά να υποστηρίξουν αυτό ακριβώς που το κάθε μέλος του Κοινού τους αναγνώριζε (ή οδηγείτο να αναγνωρίσει) ως πρόπον. Δεν υπήρχε σπέρμα δίχασης στα δραματοουργήματά τους. Ο υβριστής ήτανε μία καθαρή έννοια. Η καταστροφή αποτελούσε μία φυσική, φυσιολογική και (ίσως) καθαριστική συνέπεια. Αυτή η σύγχυση, η απουσία αυτής της καθαρότητας στις έννοιες που συνθέτουν το ιδεολογικό υπόβαθρο που ο Ibsen -και η αστική κοινωνία- στηρίζει τις αξίες του, αποτελεί την καινούργια διάσταση που ο Νορβηγός δραματοουργός μας παρουσιάζει.

Η Ρεγγίνα, αν και δίκαια όπως φαίνεται απεχθάνεται τον πατέρα της: "έξω! -Μπα, μπα, δεν πιστεύω να σηκώσεις κιόλας χέρι; ε; -Μάλιστα! Σα μιλάς έτσι για τη μητέρα, θα σηκώσω. Εξω, είπα!", αν και διαφωνεί με τις επιλογές του: "θαλασσινόν να πάρω εγώ άντρα; Ποτέ μου. Κανένας τους δεν έχει σαβουάρ βιβρ", εν τούτοις είναι υποχρεωμένη να τον σεβαστεί: "καλά, ντε- ηγαίνω. Ξαπόσο κουβέντιασε λίγο μ' αυτόν εκεί που έρχεται. Αυτός θα σου πει ποιό είναι το χρέος του παιδιού στον πατέρα του. Γιατί στο κάτω κάτω της γραφής είμαι πατέρας σου, βλέπεις. Το λένε και τα χαρτιά της ενορίας". Με τον τρόπο αυτό ο πατέρας Εγκοτραντ περιστένεται ως ο πρώτος από τους πολλούς βρυκόλακες του δράματος: δεν υπάρχει σύμφωνο με εκείνο που είναι, αλλά σύμφωνα με ό,τι κάποια στιγμή στο παρελθόν οι άλλοι νόμισαν και του αναγνώρισαν πως ήτανε. Με τον ίδιο αυτό τρόπο η Συνείδηση του πρώτου θύματος, της Ρεγγίνας η Ατομική συνείδηση, αν και βρίσκεται ή τείνει να βρεθεί σε συμφωνία με τη Συλλογική συνείδηση του χωροχρονικού σημείου, αποκαλύπτεται διχασμένη και απροστάτευτη. Γιατί ακριβώς, η Συλλογική συνείδηση θέλει να τη φορτώσει με την υπευθυνότητα μίας ατομικής επιλογής, ουσιαστικά και τυπικά εύνομης (καθώς πρέπει), χωρίς όμως και να της παρέχει τις σταθερές για να αποφασίσει. Η δίχαση της Ρεγγίνας, η αδυναμία αυτή της Συλλογικής συνείδησης να υποτάξει σε κάποια συγκροτημένη οντότητα τις επί μέρους Ατομικές συνειδήσεις και η ανοχή της να επιτρέψει πολλαπλές αξίες και πρακτικές να αποτυπώνουν την ιδεολογία της, αποτελούν, νομίζω, ό,τι καινούργιο και ό,τι επαναστατικό μας προσφέρει ο Ibsen.



Πια, το Άτομο προσδιορίζει την ύπαρξή του μέσα στον Χωροχρόνο με βάση όχι το αντικειμενικό συλλογικό Είναι, αλλά σε συνάρτηση με εκείνο που —υποκειμενικά— θεωρεί πως η Συλλογική του συνείδηση, η Κοινή δηλαδή συνείδηση, επιβάλλει. Η υπευθυνότητα του ατόμου, όπως η σύγχρονη του Ibsen κοινωνική πραγματικότητα —με την ιδεολογική ελαστικότητα που τη χαρακτηρίζει— ενθαρρύνει, διογκώνει την υποκειμενικότητα κι αναιρεί τη συλλογική συγκρότηση· είτε αναφερόμαστε στα όρια του έθνους ή σ' αυτά της οικονομικής συμπεριφοράς των αστών. Αυτή η σκέψη με τα λόγια του Μάντερς διατυπώνεται: "αγαπητή κυρία Αθβικ, υπάρχουν μερικές περιπτώσεις στη ζωή, όπου πρέπει να εμπιστευτεί κανείς στην κρίση των άλλων. Τι τα θέλετε; έτσι είναι καμωμένος ο κόσμος, και είναι καλό αυτό. Γιατί αλλιώς, τι θα γινόταν η κοινωνία;". Και ξεχωρίζει, αμέσως μετά (πράξη πρώτη), ο συνετός πάστορας: "αλλά γι' αυτά τα πράγματα δε μιλάνε κυρία Αθβικ. Ποιά η ανάγκη αλήθεια, δίνουμε στον καθένα λογαριασμό τι διαβάζουμε και τι σκεφτόμαστε κλεισμένοι μες στην κάμαρά μας;". Ο λόγος, όπως ο ίδιος εξηγεί λίγο παρά κάτω, είναι: "δε θέλουμε και πολύ για να μας παρουσιάσουν σα να μην είχαμε ούτ' εσείς, ούτ' εγώ, εμπιστοσύνη στη Θεία Πρόνοια... -Μα όσο για σας, αγαπητέ πάστορ, εσείς μια φορά μέσα σας ξέρετε πως... -Ναι, ξέρω, ξέρω· εγώ έχω καθαρή τη συνείδησή μου, δεν λέω. Μα ωστόσο δεν είναι στο χέρι μας να εμποδίσουμε τ' άδικα και κακόβουλα σχόλια. Κι αυτά μπορούν να φέρουν σιγά-σιγά δυσκολίες στο έργο μας". Η Συνείδηση του πάστορα, και εδώ ο Ibsen προφανώς αναφέρεται στην υποκειμενική του πάστορα αίσθηση για τη Συλλογική συνείδηση —και μάλιστα προσαιξημένη με την πίστη του για τη θεία πρόνοια, αν και ο ίδιος την ονομάζει καθαρή, δεν αναγνωρίζεται ως καθαρή από τους άλλους φορείς της ίδιας Συλλογικής συνείδησης, από τους σύγχρονους αστούς—Κοινό δηλαδή του δράματος. Παρ' όλα αυτά, η υποκειμενική πίστη για τη Συλλογική συνείδηση, έστω και με την επίφαση της (δηλούμενης) καθαρότητάς της, μένει ανίσχυρη να αντιμετωπίσει τις άλλες υποκειμενικές —και κατά την υπόθεση του ποιητή, μη καθαρές— αισθήσεις απέναντι στην ίδια Συλλογική συνείδηση: "όχι, αυτό είναι το κακό: δεν μπορούμε να κάμουμε αλλιώς. Δε στέκει να σύρουμε απάνω μας την άδικη κρίση κι ούτε ποτέ να γίνουμε αφορμή σκανδάλου στην κοινότητα". Τελικά, το Άτομο δεν είναι απλά μονάχο, δεν υποχρεώνεται να συμπεριφερθεί υπεύθυνα, αλλά και βρίσκεται σε σύγκρουση με την υποκειμενική αίσθηση που τα μέλη της κοινότητας φέρουν για τη Συλλογική συνείδηση, αυτήν που όμοια υποκειμενικά (και δυνητικά αντίθετα) το Άτομο βιώνει (ίσως) με καθαρότητα —όπως δηλώνει.

Πάντως, φαίνεται πως ο πάστορας όχι μόνο δηλώνει, αλλά και είναι καθαρός στη συνείδησή του: "ώστε για παράνομες σχέσεις μου μιλάτε! για τις πρόστυχες, τις αστεφάνωτες, που λένε!... Μα πως γίνεται ένας άντρας ή μια νέα που έχουν έστω και λίγη ανατροφή, να παραδέχονται να ζουν έτσι... και δίχως να ντρέπονται τον κόσμο!" (πράξη πρώτη). Η τίμια όμως δήλωση της Καθαρής του συνείδησης μπερδεύεται όταν ο Οσβαλντ του αποκαλύπτει πως ό,τι δηλώνει ο καθένας δεν είναι πάντα αληθινό: "την απάντησα (τη διαφθορά) μόνον σαν ερχότανε κάποτε στο Παρίσι κανένας δικός μας υποδειγματικός σύζυγος και οικογενειάρχης, για να ξεσκάσει λίγο εκεί μονάχος του... -Τι; Δεν πιστεύω να μου πείτε τώρα πως άνθρωποι τιμημένοι, από τα μέρη μας... -Μα δεν ακούσατε ποτέ τους τιμημένους αυτούς κυρίους, όταν γυρίζουν πίσω, πως τα βάζουν με τη διαφθορά που βασιλεύει έξω;". Θα πρέπει ο πάστορας να παραδεχτεί εδώ πως η υποκειμενική του αίσθηση για τη Συλλογική συνείδηση βρίσκεται πραγματικά σε αντίθεση με αυτή των άλλων. Πρέπει να προβληματιστεί που υπερασπίζεται όσους λανθασμένα πιστεύει πως υπερασπίζονται, όμοια με αυτόν ή τουλάχιστον δηλώνουν πως το κάνουν, τη Συλλογική συνείδηση. Το Άτομο υπερβαίνει τη Συλλογική συνείδηση στην ουσία της. Τη χρησιμοποιεί πια, μόνο και μόνο ως επίφαση νομιμότητας, μόνο ως δήλωση, την απαιτεί μονάχα από τους άλλους, αυτούς αγωνίζεται να ξεγελάσει, ασχολείται με τον τύπο-φαινόμενο-δήλωση και όχι με την ουσία. Το Υπεύθυνο άτομο δεν συγκρούεται μονάχα με την υποκειμενική αίσθηση που οι άλλοι φέρουν. Αναζητά την ικανοποίηση της Ατομικής του συνείδησης πέρα από τα

όρια του επιτρεπτού, ουσιαστικά, ενός επιτρεπτού που έτσι κι αλλιώς είναι αμβλυμένο, και το οποίο φαινομενικά αποδέχεται ή δηλώνει πως το αποδέχεται, όμως ως προς τους τυπικούς του όρους, σύμφωνα με ό,τι η υποκειμενική αίσθηση για τη Συλλογική συνείδηση που οι συμπολίτες φέρουν του επιτρέπει, και ανάλογα με τη δυνατότητά του να τους πείσει πως είναι (άρα να φαίνεται και έτσι να γίνεται δεκτό ως) συνεπές προς τη Συλλογική συνείδηση, με την προσδοκία να αποφύγει τις καταστρεπτικές συνέπειες, τον κοινωνικό έλεγχο.

Ο πάστορας έχει και γι' αυτό κάποιον λόγο να προσθέσει: "Ίσα-Ίσα είναι το καθαυτό πνεύμα της ανταρσίας να γυρεύουμε την ευτυχία σε τούτον τον κόσμο. Τι δικαίωμα έχει ο άνθρωπος στην ευτυχία; Το χρέος του πρέπει να κάνει, μάλιστα, κυρία μου! Και το χρέος το δικό σας ήταν να μείνετε κοντά στον άντρα που εσείς διαλέξατε και που σας ένωναν μαζί του δεσμοί ιεροί. -Ξέρετε πολύ καλά τι ζωή έκανε ο Αλβιγκ τον καιρό εκείνο, πόσο παραλυμένος ήταν. -Ναι, ξέρω καλά τι έλεγε ο κόσμος- και πρώτος εγώ καταδικάζω τη διαγωγή του Αλβιγκ στα νιάτα του, αν εί- ναι, βέβαια, σωστά όσα έλεγαν. Μα της γυναίκας δεν της πρέπει να γίνεται ο κρι- τής του ανδρός της. Το χρέος σας ήταν να σηκώσετε καρτερικά το σταυρό που έβαλε στους ώμους σας, για το καλό σας, μια ανώτερη δύναμη... Ένας ολέθριος εγωισμός σας κυβέρνησε πάντα σ' όλη σας τη ζωή. Η μόνη σας έγνοια ήταν πως να ξεφύγετε κάθε ζυγό και κάθε νόμο. Δεν ανεχόσαστε τα δεσμά". Τελικά, αυτήν την υποταγή της Ατομικής συνείδησης και της ευτυχίας απαιτούσε ο θεός και η Κοινωνία στον χωρο- χρονικό σχηματισμό του αστού ποιητή. Μόνο που αυτά δηλώνονταν, δεν εφαρμόζον- ταν. Η Συλλογική συνείδηση υπήρχε μονάχα για τους άλλους, όχι για το Ενεργόν ά- τομο. Ο ίδιος ο Μάντερς το βίωσε παλιότερα αυτό: "Ελένη... αν είν' αυτό κατηγο- ρία, τότε, συλλογιστείτε, σας παρακαλώ πολύ... -Πως ήσαστε υποχρεωμένος να σεβα- στείτε το σχήμα σας, μάλιστα. Κι ακόμα πως ήμουν γυναίκα που 'χε ξεπορτίσει. Και από τέτοιες άμισθες γυναίκες πρέπει να φυλάγεται κανείς, όσο μπορεί περισσότερο. -Αγαπητή... κυρία Αλβιγκ, είσαστε τρομερά υπερβολική". Όμως, παρά τις αποκαλύ- ψεις που γίνανε, παρά την απομυθοποίηση του τιμώμενου κυρίου Αλβιγκ: "η αλήθεια είναι πως ο άντρας μου έζησε και πέθανε μες στην παραλυσία... Ξαπλωμένος από το πρωί ως το βράδυ στον καναπέ και ξεφύλιζε μια παλιά επετηρίδα των αξιωματικών!", τελικά συμβιβάζεται: "με τι καρδιά θα πω αύριο τον πανηγυρικό που... -Έννοια σας, θα τα καταφέρετε. -Ε, βέβαια, όσο να 'ναι πρέπει ν' αποφύγουμε το σκάνδαλο".

Την κυριαρχία του τύπου, της αστικής καθωπρέπειας, τη συναντάμε πολλές φο- ρές στο δράμα, και στη δεύτερη πράξη: "μμ, πως! Οι νόμοι κι οι τύποι! Κάποτε πάω να πω, από κει έρχεται όλο το κακό στον κόσμο! -Κυρία Αλβιγκ, κάνετε μεγάλη αμαρτία μ' αυτά που λέτε... Ναι, δεν μπορούσα ν' αφηφίσω το χρέος μου και τη γνώμη του κόσμου, γι' αυτό έλεγα ψέματα στο παιδί μου χρόνια ολόκληρα".

Ας ολοκληρώσουμε όμως με την ανάλυση των "Βρικόλακων", που πιστεύω πως είναι από τα πιο γνωστά δράματα του παγκόσμιου ρεπερτόριου. Άλλωστε η πρόθεσή μας ήτα- νε να εντοπίσουμε κάποια βασικά σημεία στη σκέψη του δημιουργού, όταν συνέθετε αυτό το έργο, ώστε να υποστηρίξουμε τις απόψεις μας. Νομίζω, πάνω στα ίδια χνά- ρια, με όσα έως τώρα ανιχνεύσαμε, βαδίζει ολόκληρο το κείμενο. Δεν είναι επομέ- νως ανάγκη να επιμείνουμε άλλο. Θα τελειώσουμε λοιπόν με μία κεντρική ερώτηση: Ποιοι, κατά την γνώμη του Ibsen, είναι οι βρικόλακες στους "Βρικόλακες"; Η απάν- τηση που ο δραματοουργός μας δίνει προφέρεται στη διάρκεια της δεύτερης πράξης, όπου η κυρία Αλβιγκ συνομιλεί με τον πάστορα Μάντερς: "ανήκουστο είπατε; Παίρνε- τε όρκο κύριε πάστωρ, πως δεν υπάρχουν εδώ στα μέρη μας κάμποσα αντρόγυνα, με τόσο στενή συγγένεια ο ένας με τον άλλον;... -Κύριε των δυνάμεων... τέτοιος ανό- σιος γάμος! -Ε, μήπως τάχα όλοι μας δεν καταγόμαστε από τέτοιους γάμους; Και ποιός τα εδημιούργησε όλ' αυτά, κύριε πάστωρ;... -Ο λόγος που 'μαι τόσο άτολμη και δειλή, είναι γιατί νιώθω κάτι το βρικόλακισμένο μέσα μου, που δε θα μπορούσα ποτέ να το ξεριζώσω όπως διάλου... βρικόλακισμένο. Όταν άκουσα εκεί μέσα τη Ρεγ- γίνα και τον Οσβαλντ, μου φάνηκε σα να 'βλεπα μπροστά μου βρικόλακες. Αλήθεια,

Μάντερς, πώς να πιστέψω πως όλοι είμαστε βρικόλακες. Δε βρικόλακιάζει μονάχα μέσα μας ό,τι έχουμε κληρονομήσει από μάνα και πατέρα. Παρά κι ένα σωρό παλιές νεκρές θεωρίες, ένα σωρό παλιές νεκρές ιδέες, κι άλλα πολλά ακόμα. Δε ζούμε μέσα μας, κι όμως τα 'χουμε στο αίμα μας, και δεν μπορούμε να τα πετάξουμε από πάνω μας. Μόλις πάρω να διαβάσω καμιά εφημερίδα, μου φαίνεται σα να ξεπετιούνται βρικόλακες ανάμεσα από τις γραμμές. Θα είναι γεμάτος ο τόπος βρικόλακες. Αμέτρητοι θα είναι, θαρρώ, σαν την άμμο της θαλάσσης. Κι από την άλλη μεριά όλοι μας, μικροί-μεγάλοι, έχουμε τέτοιο ελκεϊνό φόβο για το φως!".

Τελικά, τι; Δεν είναι μόνο ο ανήθικος Εγκστραντ, αυτός που διαφθείρει ακόμα και του πάστορα την τρομαγμένη, μπροστά στην άδικη κατηγορία για εμπρησμό, ψυχή, αυτός που χρησιμοποιεί τους πάντες και τα πάντα για την προσωπική του ικανοποίηση. Δεν είναι μόνο ούτε ο Μάντερς, αυτός που σπατάλησε όλη του τη ζωή θεωρώντας ότι αγωνιζότανε για την υπεροχή της Συλλογικής συνείδησης, ενώ στην πραγματικότητα υπηρετούσε ένα πολυπρόσωπο συλλογικό φάντασμα, τελικά μία δική του ψευδαίσθηση, ό,τι αυτός αναγνώριζε -και μόνο αυτός- ως Συλλογική συνείδηση αποδεκτή ή υποχρεωτική για όλους. Άκόμα, δεν είναι μόνο ο νεκρός λοχαγός Άλβιγκ, ο έκφυλος στην πραγματικότητα μα αξιοσεβαστός για τον κόσμο άνθρωπος. Ούτε μόνο η κυρία Άλβιγκ είναι, αυτή που συνειδητά υπερβαίνει την ατομική της αίσθηση για τη συλλογικά αποδεκτή καθωπρέπεια, αν και χωρίς πρακτικό κέρδος, αυτή που μπροστά στον μητρικό πόνο παύει να συμπεριφέρεται σύμφωνα με τις απαιτήσεις της Συλλογικής συνείδησης. Και τα νέα παιδιά του έργου, κι αυτά, τα αδέρφια, είναι όμοια βρικόλακες, θύματα και θύτες ταυτόχρονα, ένοχα και αθώα, υπεύθυνα και αβοήθητα.

## ***Ε. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ***

Στο τμήμα Β4. αυτού του κεφαλαίου, με τον τίτλο: "Η θεωρητική βάση του προ-ιφενικού θεάτρου", αναφερθήκαμε στις κατά τεκμήριο επικρατέστερες από τις απόψεις των διανοητών, που αφορούσαν το θέατρο και την κοινωνική του λειτουργία. Μάλιστα, είπαμε στο μέρος εκείνο πως η αλληλοεπίδραση της θεωρητικής προσέγγισης από τη μία μεριά και της πρακτικής αντιμετώπισης από την άλλη, της θεατρικής λειτουργίας -αποτελούνε προϊόντα του αυτού χωροχρονικού σημείου- είναι αναμφισβήτητη και ότι αποτελεί αποτέλεσμα της επενέργειας αυτού ακριβώς του (κοινού) χωροχρονικού σημείου.

Από τις θεωρητικές απόψεις που παραθέσαμε, γίνεται εμφανές, πιστεύω, ότι το κέντρο της σκέψης των διανοητών εκκινούσε από την αναζήτηση μίας σταθεράς ικανής να στηρίξει, να αιτιολογήσει και να κατευθύνει, την Ανθρώπινη παρουσία στον Κόσμο (άρα και στην Κοινωνία) όχι ως αντικείμενο -προέκταση και μέρος- της απόλυτης θεϊκής ουσίας, αλλά ως ενεργό υποκείμενο που αγωνίζεται να αυτοπροσδιορίσει τη σχέση του με την "Καθολική ουσία", ακριβώς δηλαδή, την παρουσία του στον Κόσμο -πλάι στον Θεό. Άλλωστε, αυτή η πνευματική αναζήτηση αποτελεί και το βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της φιλοσοφίας, γύρω στον 19ο αι.: "η νεώτερη φιλοσοφία, δηλαδή η φιλοσοφική σκέψη της χρονικής περιόδου 1600-1900, ανήκει ήδη ολόκληρη στην ιστορία... Είναι γνωστό ότι προέκυψε από την παρακμή της σχολαστικής σκέψης, η οποία χαρακτηρίζεται από τον πλουραλισμό της (παραδοχή ενός πλήθους πραγματικώς διαφορετικών όντων και επιπέδων του Είναι) και τον περσοναλισμό της (αναγνώριση της υπεροχής του ανθρώπινου προσώπου), από την οργανική αντίληψη της πραγματικότητας και τον θεοκεντρισμό της -όπου ο δημιουργός Θεός είναι η κεντρική σπτική της γωνία. Η σχολαστική μέθοδος χαρακτηρίζεται από λεπτομερή λογική ανάλυση των επί μέρους προβλημάτων. Η νεώτερη φιλοσοφία στάθηκε εναντία σε όλες αυτές τις θέσεις των σχολαστικών. Οι θεμελιώδεις αρχές της είναι η μηχανιστική αντίληψη, η οποία καταργεί την ιεραρχική και καθολική σύλληψη του Είναι, και η υποκειμενιστική αντίληψη, η οποία εκτρέπει τον άνθρωπο από τον έως τώρα προσανατολισμό

του προς τον θεό και θέτει ως κέντρο το υποκείμενο... Μόλις κανείς αναγνωρίσει αυτές τις αρχές, τότε προβάλλουν άλλα προβλήματα: Αν η δομή του κόσμου σύγκριται απλώς από το άθροισμα των ατόμων, όμοια με μία μηχανή, τότε πως θα νοήσωμε το πνευματικό του περιεχόμενο; Από την άλλη μεριά, πως θα φθάσωμε στην πραγματικότητα αυτού του κόσμου, όταν ξεκινάμε από τη σκέψη, που τη θεωρούμε ως το μόνο άμεσο δεδομένο; Και πάνω απ' όλα τίθεται το ερώτημα, πως είναι δυνατή η γνώση, όταν μπορούμε να γνωρίσουμε μόνον επί μέρους πράγματα, και μάλιστα όταν τούτη η γνώση λειτουργεί συνεχώς με τις έννοιες και τους καθολικούς νόμους;".<sup>1</sup>

Δε θα καταπιαστούμε με την ανάπτυξη των διαφόρων φιλοσοφικών θέσεων που υποστηρίχθηκαν κατά τη διάρκεια της χωροχρονικής περιόδου που μελετάμε. Το γνωστικό αυτό πεδίο υπερβαίνει τα όρια και τις ικανότητες της εργασίας αυτής. Εκείνο που πρέπει να συγκρατούμε είναι ο ρόλος που η φιλοσοφία, και μάλιστα οι διανοητές που ήδη παραθέσαμε επεφύλαζαν για την Τέχνη γενικά και για το θέατρο ειδικότερα, εκφράζοντας έτσι, και ταυτόχρονα επηρεάζοντας την Κοινωνική συνείδηση να ανταποκριθεί προς τη θεατρική τέχνη.

Μπορούμε να υποστηρίξουμε πως στον Συγκεκριμένο χωροχρόνο, μία στροφή προς τα κοινωνικά ενδιαφέροντα παρατηρείται σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης δράσης ή της παρουσίας. Γι' αυτό μας πείθουν τόσο οι φιλοσοφικοί στοχασμοί, όσο, και κύρια, η ανάδειξη της κοινωνιολογικής επιστήμης. Το Άτομο, και η σχέση του με τους ομοίους του, περνάει στο κέντρο της επιστημονικής και της καλλιτεχνικής αναζήτησης. Όπως είναι φυσικό, "τα κοινωνικά ενδιαφέροντα που είχαν παρουσιαστεί στο θέατρο στο τέλος του 19ου αι., πήραν έξασφρα νέα ένταση, και το δράμα ιδεών άλλαξε κατεύθυνση κι έγινε δράμα προπαγανδιστικό. Παράλληλα, όμως, παρατηρήθηκε και μια κίνηση αντίθετη αυτό τον καιρό. Πολλοί δραματικοί συγγραφείς συγκέντρωσαν την προσοχή τους σε μεγαλύτερα κοινωνικά προβλήματα και οι άνθρωποι έγιναν σύμβολα, έγιναν ο άνθρωπος. Άλλοι πάλι άφησαν τον εξωτερικό κόσμο και στράφηκαν στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Έτσι, παράπλευρα προς το θέατρο που ασχολήθηκε πολύ με τις οικονομικές συνθήκες, αναπτύχθηκε το θέατρο που επιδίωξε να διεισδύσει στην ατομική ψυχή. Ο νατουραλισμός με αρχηγό το Ζολά, κατάκτησε και το θέατρο. Η σχετική θεατρική κίνηση είχε γίνει στο Παρίσι από έναν ερασιτέχνη, υπάλληλο της Εταιρίας Αεριόφωτος, τον Αντουάν. Το 1887, ο Ανδρέας Αντουάν ίδρυσε το Ελεύθερο θέατρο, όπου, για πρώτη φορά, παίχτηκαν στη Γαλλία τα δράματα του Ίψεν, και σ' αυτόν οφείλεται η μεταρρύθμιση προς το ρεαλιστικότερο της θεατρικής τέχνης... Το αστικό δράμα είναι το θεατρικό είδος που, στην πλατιά του έννοια, χώρεσε τις κραυγές και τις αγωνίες πολλών ηρώων του Ίψεν, του Τσέχωφ, του Στρίντμπεργκ, του Χάουπτμαν, του Σούντερμαν, του Ο' Νηλ... Το αστικό δράμα, στην εξέλιξή του το βοήθησαν οι τρεις κυριότερες σχολές, ο ρεαλισμός, ο νατουραλισμός και ο συμβολισμός. Ο διάλογος είχε τέτοιο βάρος που συνάρπαζε τους θεατές και τους έκανε να συλλογίζονται για πολλές μέρες τον ψυχικό παραδαρμό των προσώπων του έργου".<sup>2</sup>

Προκειμένου να προσεγγίσουμε την Κοινωνία, τη Διεθνή όπως είπαμε κοινωνία, από την οποία οι διανοητές και οι καλλιτέχνες προσλάμβαναν τα ερεθίσματά τους ώστε να δημιουργήσουν, και από την οποία στρατολογούσαν και το Κοινό-αποδέκτες των δημιουργημάτων τους αυτών (εδώ το Κοινό απολαμβάνει ταυτόχρονα την έννοια του αιτίου και του αιτιατού, του υποκειμένου που ερεθίζει τον δημιουργό να ενεργήσει και του αποδέκτου αυτής της ενέργειας) θα προσφύγουμε στη μελέτη του Max Weber: "Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού", από την οποία και σταχυολογούμε: "σε μια θέαση του παγκόσμιου πολιτισμού το κεντρικό πρόβλημα... είναι μάλιστα η καταγωγή του αστικού καπιταλισμού με την ορθολογική οργάνωση της ελεύθερης εργασίας... Να θυμάσαι ότι ο χρόνος είναι χρήμα... Να θυμάσαι ότι το

(1) I. M. Bochenski / "Ιστορία της σύγχρονης ευρωπαϊκής φιλοσοφίας", σελ. 35-37.

(2) Α. Β. Φλώρος / "Θεατρική αγωγή", σελ. 219-220.

χρήμα έχει αναπαραγωγική και καρποφόρα χρήση... Να θυμάσαι ότι -κατά το ρητό- ο καλός πληρωτής είναι ο κύριος του πορτοφολιού ενός άλλου... Ο Benjamin Franklin είναι εκείνος που μας κάνει αυτό το κήρυγμα... Πραγματικά το υπέρτατο αγαθό αυτής της ηθικής, η απόκτηση δηλαδή όλο και περισσότερου χρήματος στα πλαίσια της πιο αυστηρής αποφυγής κάθε αμέριμνης απόλαυσης της ζωής, γυμνή από κάθε ευδαιμονιστική ή ακόμα ηδονιστική άποψη, συλλαμβάνεται τόσο πολύ σαν αυτοσκοπός, ώστε από την άποψη της ευτυχίας ή της ωφέλειας του κάθε ατόμου εμφανίζεται ολότελα υπερβατική και απόλυτα άλογη... Η απόκτηση χρήματος μέσα στη σύγχρονη οικονομική τάξη είναι -εφόσον γίνεται νόμιμα- το αποτέλεσμα και η έκφραση της αρετής και προκοπής σ' ένα επάγγελμα και η αρετή και η προκοπή αυτή είναι, όπως είναι εύκολο να αντιληφθούμε, το πραγματικό άλφα και το ωμέγα της ηθικής του Franklin... Πραγματικά: εκείνη η ιδιόρρυθμη ιδέα, σήμερα τόσο συνηθισμένη σε μας, αλλά στ' αλήθεια τόσο λίγο αυτονόητη, του επαγγελματικού καθήκοντος, ενός χρέους του καπιταλιστικού πολιτισμού, αποτελεί κατά κάποιο τρόπο τη θεμελιακή βάση του... Η σημερινή καπιταλιστική οικονομική τάξη είναι ένας απέραντος κόσμος, μέσα στον οποίο γεννιέται το άτομο και παρουσιάζεται τουλάχιστον από την ατομική σκοπιά του σαν αμετάβλητη τάξη πραγμάτων, στην οποία πρέπει να ζήσει. Μια τάξη που εξαναγκάζεται το άτομο, εφόσον εντάσσεται στις σχέσεις της αγοράς, να συμμορφωθεί με τους κανόνες της καπιταλιστικής συμπεριφοράς... Έτσι ο σημερινός καπιταλισμός που έφτασε να κυριαρχεί στην οικονομική ζωή, εκπαιδεύει και διαλέγει τα υποκείμενα της οικονομίας -εργοδότες και εργάτες- που τα έχει ανάγκη... Για να προσαρμοσθεί ένας τρόπος ζωής στις ιδιότητες εκείνες του καπιταλισμού, που θα μπορούσε να διαλέξει, δηλαδή θα μπορούσε να φτάσει να κυριαρχεί άλλους, έπρεπε από κάπου να προκύψει, όχι βέβαια από τα επιμέρους άτομα, αλλά σαν μια κοσμοθεωρία, της οποίας φορείς είναι ανθρώπινα σύνολα. *(Δεν μπορούμε να μην παρέμβουμε στο σημείο αυτό, ώστε να επαναλάβουμε την ερμηνεία της έννοιας Συλλογική συνείδηση ακριβώς ως τη συνείδηση ανθρώπινων συνόλων. Νομίζω, ακολουθώντας τους συλλογισμούς του Max Weber θα μπορούσαμε να αχθούμε σε ορισμένους παραλληλισμούς)*... Μια πνευματική στάση, όπως αυτή που διατυπώθηκε στα εδάφια που πήραμε από το Benjamin Franklin και που προκάλεσαν την επιδοκιμασία ενός ολόκληρου λαού, θα αναθεματίζονταν στους αρχαίους χρόνους και στο Μεσαίωνα σαν το ταπεινότερο είδος φιλαργυρίας και σαν μια στάση που της λείπει ολότελα ο αυτοσεβασμός, όπως άλλωστε ακόμη και σήμερα τοποθετείται έτσι από όλες τις κοινωνικές ομάδες, που ελάχιστα συνδέονται ή είναι προσαρμοσμένες με τη σύγχρονη καπιταλιστική οικονομία. Αυτό δεν συμβαίνει γιατί το κίνητρο της απόκτησης ήταν εκείνες τις εποχές άγνωστο ή ανεξέλικτο, όπως συχνά ειπώθηκε, ούτε γιατί η *auri sacra fames*, το πάθος για το χρυσό, ήταν τότε, ή τώρα, λιγότερο ισχυρό έξω από τα πλαίσια του αστικού καπιταλισμού παρά μέσα στην ειδικότερη καπιταλιστική περιοχή, όπως θέλουν να αυταπατώνται οι σύγχρονοι ρομαντικοί... Η παγκόσμια κυριαρχία μιας απόλυτης έλλειψης αναστολής χρήματος, ήταν ένα ειδικό χαρακτηριστικό ακριβώς των χωρών εκείνων, όπου η αστικοκαπιταλιστική εξέλιξη -με μέτρο πάντοτε την αντίστοιχη δυτική- έμεινε πίσω. Όπως κάθε εργοδότης ξέρει, η έλλειψη συνείδησης (*coscienziosita*) των εργατών σε τέτοιες χώρες, όπως π.χ. στην Ιταλία σε αντίθεση με τη Γερμανία, υπήρξε, και σ' ένα ορισμένο βαθμό είναι ακόμη, ένα από τα κύρια εμπόδια στην καπιταλιστική τους εξέλιξη. Ο καπιταλισμός δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει την εργασία εκείνων που εφαρμόζουν την αρχή μιας απειθάρχτητης ελεύθερης βούλησης τόσο λίγο, όσο μπορεί να χρησιμοποιήσει τον επιχειρηματία που φαίνεται απόλυτα ασυνείδητος στις σχέσεις του με τους άλλους, όπως, μας πληροφορεί και ο Franklin. Η *auri sacra fames* είναι τόσο αρχαία, όσο η ιστορία του ανθρώπου. Αλλά θα δούμε ότι αυτοί που υποτάχθηκαν σ' αυτή σαν σ' ένα ανεξέλεγκτο κίνητρο δεν ήταν διόλου οι εκπρόσωποι αυτής της στάσης, από την οποία το ειδικό σύγχρονο καπιταλιστικό πνεύμα πρόβαλε σαν μαζικό φαινόμενο... Το καπιταλιστικό οικονομικό καθεστώς χρειάζεται αυτή την αφυσίωση στον προορισμό της απόκτησης χρήματος: είναι μια τάση προς τα

υλικά αγαθά, που είναι πάρα πολύ αναγκαία γι' αυτό το σύστημα, δεμένη τόσο πολύ με τις προϋποθέσεις της επικράτησης στον οικονομικό αγώνα για την ύπαρξη, ώστε δεν μπορεί σήμερα να γίνει κανένας λόγος πια για μια αναγκαία σχέση αυτού του χρηματιστικού τρόπου ζωής με μια οποιαδήποτε συγκροτημένη κοσμοθεωρία. Πραγματικά, ο καπιταλισμός δεν έχει πια ανάγκη από την υποστήριξη των όποιων θρησκευτικών δυνάμεων και αισθάνεται τις προσπάθειες της εκκλησίας να επηρεάσει την οικονομική ζωή, εφόσον μπορούν ακόμη να γίνουν αισθητές, να είναι στον ίδιο βαθμό εμπόδιο όπως και κάθε ρυθμιστική παρέμβαση του κράτους... Ένα ειδικά αστικό επαγγελματικό ήθος πρόβαλε. Με τη συνείδηση ότι στέκεται με όλη τη χάρη του Θεού και φανερά ευλογείται από Αυτόν, ο αστός επιχειρηματίας, εφόσον έμενε μέσα στα όρια του τυπικά ορθού, εφόσον η ηθική συμπεριφορά του ήταν άσπιλη και η χρήση που έκανε του πλούτου του ήταν άφογη, μπορούσε να ακολουθήσει τα οικονομικά του συμφέροντα όπως ήθελε και να αισθάνεται ότι, κάνοντας έτσι, εκπλήρωνε ένα χρέος του".<sup>1</sup>

Πάνω σ' αυτό το "Πνεύμα" —σταδιακά αναπτυσσόμενο— στηρίχθηκε η κοινωνική κατάσταση του 19ου αι. Στον τομέα της οργάνωσης της Κοινωνίας, "η εμφάνιση του καπιταλισμού συνδέεται με τεράστιες μετατοπίσεις εργατικής δύναμης από τους άλλους τομείς της παραγωγής στη μεταποίηση... Στην πρώτη φάση, πριν ακόμα γίνει η εισαγωγή της μηχανής η καπιταλιστική παραγωγή απορροφά σταδιακά τον ελεύθερο βιοτέχνη. Τον εντάσσει στην αρχή σαν ατομικό παραγωγό, σαν παραγωγό δηλαδή που διατηρεί την ιδιοκτησία των περιορισμένων μέσων της παραγωγής".<sup>2</sup> Στον τομέα της διαμόρφωσης Συλλογικής συνείδησης, η ουσιαστική αποκοπή του Ατόμου από την Ομάδα, με την οποία "τύποις" πλέον συνδέεται —την επίφαση του την προσφέρει η ίδια η Συλλογική συνείδηση, ενώ "ουσία" την ανταγωνίζεται, είναι ό,τι σπουδαιότερο αφορά τη μελέτη μας.

Υπάρχει μία μαρτυρία που θέλει: "το 1846 (ο Ibsen ήτανε τότε 18 χρόνων), η σχέση του Ibsen με την υπηρέτρια του αφεντικού του στο φαρμακείο που δούλευε, Ελσα Σοφία Τζενσντάτερ (να) του χαρίζει ένα γιο, τον Χανς Τζάκομπ Χένρικσεν, που γεννιέται στις 9 Οκτώβρη στο μικρό χωριουδάκι του Μπαρκεντάλλεν όπου είχε καταφύγει η Ελσα μετά την εγκυμοσύνη της. Ο γιος του παρέμεινε νόσθος και δεν αναγνωρίστηκε ποτέ από τον Ibsen. Συναντήθηκαν μόνο δύο φορές στην ζωή τους και αυτό μετά από πολλά χρόνια".<sup>3</sup>

Ο δημιουργός, και είναι σημαντικό να θεωρήσουμε πως —στα όρια της μελέτης— αυτό αφορά κάθε χωροχρονική περίοδο, δεν περιγράφει μόνο ή κατευθύνει την Κοινωνική συνείδηση· ταυτόχρονα τη βιώνει. Είναι ένα ζωντανό κύτταρο αυτής της κοινωνίας, χάρη στην οποία —και με την αποδοχή της— λειτουργεί. Δεν "παίζει" τον υψηλό, τον "απ' έξω" κριτή. Αυτή η Κοινωνία, που μόλις προσεγγίσαμε, επέτρεψε τόσο τη διαμόρφωση αυτής της Ατομικής συνείδησης από τον ποιητή, όσο και προκάλεσε, η ίδια Κοινωνία, τη δραματουργική γένεση των "Βουκολάκων". Ένας Αισχύλος δε θα αντιμετώπιζε ποτέ το θέμα του έργου με τρόπο ανάλογο του Ibsen. Όμως, η κοινωνία όπου έζησε ο Αισχύλος αυτός, ποτέ δεν αγωνιούσε για "οικογενειακές" υποθέσεις, τουλάχιστον με την ιψενική έννοια. Στον άλλο εκείνο Χωροχρόνο, η Συλλογική συνείδηση των κοινωνιών —και του ποιητή συνάμα— ήτανε προσανατολισμένη σε άλλα ζητήματα, παραδεχόταν άλλες προτεραιότητες. Και οι επιλογές της αυτές, οι κατά το μάλλον και ήττον νομοτελειακές, την καθόριζαν από τη μία μεριά ως ιδιαίτερη και μοναδική κοινωνία, από την άλλη μεριά, οι ίδιες αυτές επιλογές απεικονίζονταν (θετικά ή αρνητικά, κατά την προτροπή) από τον τότε Σύγχρονο—Σύντοπο ποιητή.

(1) Max Weber / "Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού", σελ. 41-48, 154.

(2) Β. Φίλιας / "Κοινωνικά συστήματα", Β., σελ. 63-64.

(3) "Εργασιολογία Ερρίκου Ibsen", από το πρόγραμμα της παράστασης των "Βουκολάκων" στο Εθνικό θέατρο, 1987-88.

## ΣΤ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ "ΒΡΥΚΟΛΑΚΩΝ"

Μέσα από τις νέες αυτές πραγματικότητες αναπτύχθηκε η αστική τάξη και σύντομα κυριάρχησε, υπερβαίνοντας —άμεσα ή έμμεσα, σταδιακά πάντως— κάθε προηγούμενη μορφή εξουσίας, υποβάλλοντάς της να σκέπτεται και να αποφασίζει με αποκλειστικό γνώμονα τα συμφέροντα και τους κώδικες των αστών. Συνδυετικός κρίκος για την ομαδοποίηση των αστών κατέστη, όπως πολλές φορές υποστηρίξαμε ότι συμβαίνει σε κάθε συλλογική οντότητα, η Κοινωνική τους—Αστική συνείδηση. Κάθε κομμάτι της πραγματικότητας αυτήν τη Συνείδηση έκφραζε και μ' αυτήν απαιτούσε να συντονιστεί το κάθε κοινωνικό μέλος, μέσα τόσο από τις όποιες εκπαιδευτικές διαδικασίες, όσο και μέσα από τις πραγματικές—πρακτικές—καθημερινές συμπεριφορές.

Η ενίσχυση της υποκειμενικότητας, ο διαχωρισμός της Ατομικής από τη Συλλογική συνείδηση και η συγκαλυμμένη υπεροχή της προσωπικότητας έναντι στην Κοινωνία αποτελούν τα βασικά χαρακτηριστικά της νέας πραγματικότητας. Το Άτομο πια, χρησιμοποιεί τη Συλλογική συνείδηση όχι ως όργανο επηρεασμού της Ιδιαίτερης συνείδησής του —ώστε να ταυτιστεί με το σύνολο—, αλλά ως όργανο εξυπηρέτησης των συμφερόντων της Ατομικής του συνείδησης. Αποτελεί μονάδα το Άτομο. Το γνωρίζει αυτό, και ενθαρρύνεται ακριβώς ως μονάδα να αγωνιστεί να υπερκεράσει τις αντίπαλες επιδιώξεις των υπολοίπων κοινωνικών μονάδων.

Ο Max Weber παρατηρεί: "η εξέλιξη της πουριτανικής παράδοσης μπορούσε να οδηγήσει, και εν μέρει πραγματικά οδήγησε, σε έντονη εσωστρέφεια και εσωτερικευση της προσωπικότητας",<sup>1</sup>

Ο κάθε πολίτης —οικονομικός εταίρος του συστήματος πλέον— ενεργεί σύμφωνα με ό,τι υποκειμενικά θεωρεί καλό ή κακό, συμφέρον ή απώλεια, αμοιβή ή τιμωρία. Μέσα σ' αυτήν την πολυμορφία θα υπήρχαν τόσο οι οπαδοί του πάστορα Μάντερς, όσο και αυτοί που εκτίμησαν τις επιλογές του Εγκοστραντ. Και όπως είπαμε προηγούμενα, αφού κάθε Ηρώας του ιψενικού δράματος χαρακτηρίζεται από τον ίδιο τον ποιητή ως βρυκόλακας, και το Κοινό της παράστασης, με όποιον από τους Ηρώες και να ταυτίζεται, όποιου τη συμπεριφορά, τη Μορφή—τύπο δηλαδή με την οποία εκμεταλλεύεται τη Συλλογική συνείδηση θαυμάζει, ανάγεται, ο κάθε θεατής, σε βρυκόλακα.

Αυτό, τελικά, πιστεύω, υπήρξε το βαθύτερο νόημα των λόγων του Ibsen, όπως το μεταφέρει η κυρία Άλβιγκ: "μού 'χαν γεμίσει το κεφάλι με διάφορες ηθικολογίες, και για πολλόν καιρό ήμουνα ποτισμένη μ' αυτές. Όλα καταστράφησαν στο χρέος". Αναφερόμαστε στην "Καθαρτική" για τη Συνείδηση της κυρίας Άλβιγκ στιγμή: πλησιάζουμε στη λύση του μύθου. Αν ρωτήσουμε την ίδια την Ηρώίδα να μας πει ποιού της είχε γεμίσει το κεφάλι, θα μας απαντήσει (όπως ήδη σημειώσαμε): οι βρυκόλακες!

Σ' αυτό το σημείο του δράματος, λίγο πριν το τέλος, ξέρουμε πως κάθε Ηρώας που ενοάρκωσε μπροστά μας ως τώρα τις εντολές των βρυκολάκων, έχει καταστραφεί, με τον άλφα ή τον βήτα τρόπο έχει υποδουλώσει την Ατομική του συνείδηση και τις πράξεις του στις αρχές—αξίες των βρυκολάκων. Ουσιαστικά, κανείς τους δεν έχει ζήσει μέσα στην απαραίτητη αυτογνωσία, μέσα στην ευκαταία υποκειμενικότητά του. Αν και έχουν υπερβεί τη Συλλογική συνείδηση, εν τούτοις, τίποτα ισχυρό —σίγουρα όχι την Ατομική τους συνείδηση— δεν πρόβαλαν ώστε να αναπληρώσουν το κενό. Μείνανε οι ίδιοι κενοί, γεμισμένοι από τις βρυκολακισμένες τουςπίστεις μονάχα. Η κυρία Άλβιγκ μόνο, λίγο πριν τη δική της ολοκληρωτική αποτυχία συνειδητοποιείται. Αυτή μόνο καταλαβαίνει τώρα ό,τι έχει λίγο νωρίτερα εκφράσει. Τώρα το κατανοεί: δεν έζησε, νεκρή υπήρξε, "ένα σωρό παλιές θεωρίες, ένα σωρό παλιές νεκρές ιδέες, κι άλλα πολλά ακόμα". Και όχι μονάχα αυτή, αλλά και όλοι οι υπόλοιποι Ηρώες του δράματος. Και ακόμα, το Κοινό της παράστασης: "αμέτρητοι θα είναι, θάρρω σαν την άμμο της θαλάσσης. Κι από την άλλη μεριά όλοι μας, μικροί—μεγάλοι έχουμε τέτοιο ελθεινό φόβο για το φως!".

(1) Max Weber / "Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού", σελ. 148



Το φως αυτό το καθαρτικό, που καταδιώκει τους βρικόλακες, ζητάει από τη μητέρα του να του το προσφέρει ο Οσβαλντ, στη διάρκεια του επιθανάτιου ρόγχου. Το ίδιο αυτό φως, και για τον ίδιο λόγο αγωνίζεται να προσφέρει ο ποιητής στο Κοινό του — στους άλλους βρικόλακες. Και στις δύο περιπτώσεις αναφερόμαστε στο ελπιδοφόρο πρωτόφαντο φως, αυτό που φέρνει η καινούργια ημέρα: "στό "Άεγα εγώ. Και βλέπεις, Οσβαλντ, τι ωραία μέρα που θα μας κάμει; Ηλίας, χαρά Θεού. Τώρα θα δεις τι χάρες έχει ο τόπος σου", ή το άλλο, το ταυτόσημο, αυτό που αναγεννά η καινούργια ιδέα και η νέα Συλλογική συνείδηση, που αυτή απαιτεί και με ανάλογο τρόπο εκπαιδεύει τους κοινωνούς ή στρατεύει το θέατρο.

Επιτέλους, μοιάζει να κραυγάζουν οι "Βρικόλακες", σκοτώστε τους βρικόλακες, αφανίστε τις σάπιες ιδέες και προσαρμοστείτε να ζήσετε στη σύγχρονη πραγματικότητα, συνεπείς προς τη νέα Συλλογική συνείδηση—την Αστική. Το παρελθόν πρέπει να πεθάνει. Εμείς, οι Ηρωες του δράματος και το Κοινό του πρέπει να το ανατρέψουμε. Ο Εγκστραντ που πέτυχε, ο Μάντερς που τρόμαξε, η Ρεγγίνα που συμβιβάστηκε και απογοητεύτηκε, ο Οσβαλντ, ακόμα, που πέθανε, όλοι τους έπαψαν να ζούνε ως βρικόλακες. Μόνο η κυρία Άλβικ, αυτή που συνειδητοποιήθηκε, αυτή που πρώτη κατάλαβε πως είναι βρικόλακας —μέσα από το προσωπικό της πάιδεμα— έμεινε κυριευμένη από δαύτους. Μα είναι τόσο ανήμπορη! Δεν έχει μέλλον. Μήτιμες οδυνηρές την ορίζουνε. Ατομική συνείδηση απομονωμένη, ασύμφωνη με τη Συλλογική συνείδηση, σε διάσταση μ' αυτήν. Δε θα φωτιστεί ούτε η κυρία Άλβικ από το πρωτόφαντο φως της ημέρας ή της ιδέας. Αλλά γι' αυτή δεν θα νοιαστούμε πια. Θα την αφήσουμε έξω από τα όρια της Συλλογικής συνείδησης, αποκλεισμένη μέσ' το βρικόλακισμένο της Εγώ. Εμείς, το Κοινό της παράστασης, πρέπει να καθαρθούμε από τους βρικόλακες, να δεχτούμε την ποιητική διδαχή και τη θεατρική εκπαίδευση, πρέπει να αφομοιωθούμε προς την καινούργια Συλλογική συνείδησή μας.

## Ζ. Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Υπάρχει ένα πρόβλημα με τον Ιβсен: καταγράφει, και μάλιστα με εντιμότητα, αντιστέκεται με πάθος και τόλμη· όμως δεν εμβαδύνει στην ανάλυσή του και δεν προτείνει λύσεις πειστικές.

Ας παρακολουθήσουμε λίγο την πολιτεία του: "το 1860, δέχεται επιθέσεις από μερίδα του τύπου και του κοινού για την συγγραφική δουλειά του καθώς και για την δουλειά του στο "Νορβηγικό θέατρο". Το 1861, οι επιθέσεις πυκνώνουν. Ο Ιβсен όμως απερίσπαστος συνεχίζει την δουλειά του στο θέατρο. Το 1862, μετά από μια πενταετία συγγραφικής σιωπής (θεατρικής) γράφει και εκδίδει σε βιβλίο το όγδοο θεατρικό του με τίτλο: "Η κωμωδία του έρωτα". Το έργο γνωρίζει ελάχιστη επιτυχία. Παραιτείται από την δουλειά του, μια και το "Νορβηγικό θέατρο" της Χριστιανίας αντιμετώπιζε οικονομικές δυσκολίες. Το 1863, εκδίδεται το ένατο θεατρικό έργο του που γράφει αυτή την χρονιά: "Οι Μνηστήρες του θρόνου". Προσλαμβάνεται (με πενιχρό μισθό) από το άλλο θέατρο της Νορβηγικής πρωτεύουσας, το "θέατρο της Χριστιανίας", σαν φιλολογικός σύμβουλος... Το 1881, ο Ιβсен βρίσκεται πάλι στο επίκεντρο μιας ολόκληρης κοινωνικής αναταραχής. Έχει μόλις κυκλοφορήσει σε βιβλίο το δέκατο έκτο θεατρικό του έργο "Βρικόλακες". Οι φιλολογικοί και θεατρικοί κύκλοι στέκουν σοκαρισμένοι. Ο κόσμος χαρακτηρίζει το έργο ανήθικο και παίρνει εχθρική στάση απέναντι σ' αυτό και το συγγραφέα του... Το 1883, ένας νεαρός Σουηδός συγκροτεί Θίασο και είναι ο πρώτος που τολμά να ανεβάσει τους "Βρικόλακες". Ο Αύγουστος Λίντμπεργκ και ο Θίασός του δώσανε την πρεμιέρα του έργου στις 22 Αυγούστου στη μικρή πόλη Χάλσινμποργκ. Στην διάρκεια των δοκιμών ο Λίντμπεργκ, που έπαιζε τον Οσβαλντ, υποφέρει από φοβερούς εφιάλτες, η δε κυρία Βίντερ Χγέλμ που έπαιζε την κυρία Άλβικ εγκατέλειπε συχνά έντρομη την σκηνή. Η πρεμιέρα όμως πήγε θαυμάσια. Το κοινό παρακολούθησε με ένταση, συγκίνηση και ενδιαφέρον το έργο



χωρίς καμία έξαλλη αντίδραση όπως αυτών που το είχαν διαβάσει δυο χρόνια πριν. Η παράσταση του Λίντμπεργκ είχε τέτοια επιτυχία, ώστε έδωσε εβδομήντα πέντε παραστάσεις περιοδεύοντας την Σουηδία, την Νορβηγία και την Δανία".<sup>1</sup>

*Στις αντιδράσεις που ξεσηκώθηκαν ενάντια στους "Βρυκόλακες", δεν θα συμπεριλάβουμε -στο κεφάλαιο αυτό- εκείνες που προήλθαν από κριτικούς διαποτισμένους με το αντίθετο του καπιταλισμού "Πνεύμα", από τους κομμουνιστές. Ο λόγος είναι ότι σύντομα θα έχουμε την ευκαιρία, πλησιάζοντας το θέατρο και το Κοινό στη χωροχρονική διάσταση: ρωσική επανάσταση, να αναλύσουμε τις απόψεις τους.*

*Στην Ελλάδα οι "Βρυκόλακες" έφτασαν σχετικά νωρίς. Σε γενικές γραμμές, η εικοσαετία 1890-1910 είναι η περίοδος της εισόδου και της σταδιακής καθιέρωσης του Ίψεν στην Ελλάδα. Κι ακόμα η περίοδος κατά την οποία πολλοί συγγραφείς δέχονται την ιψενική επίδραση. Γιατί η γνωριμία με το ιψενικό έργο πραγματοποιείται σε μια μεταβατική φάση της εξέλιξης του νεοελληνικού θεάτρου: η παλιά δραματολογία επιζητεί ακόμα, η καινούργια ζητά ψηλφητά το δρόμο της, "υπό την ένδοξη σκιάν του Ίψεν" γεννιέται στη χώρα μας το αστικό δράμα... Η σκηνική παρουσία του Ερρίκου Ίψεν στην Ελλάδα αρχίζει τον Οκτώβριο του 1894, όταν ανεβάζονται στην Αθήνα οι "Βρυκόλακες"... Η πρώτη ιψενική παράσταση σημαδεύει μια στροφή, αλλά οι συνθήκες που την κάνουν δυνατή ετοιμάζονταν από καιρό. Το άνοιγμα του ελληνικού θεάτρου στο νατουραλισμό δε συμβαίνει τυχαία. Το έδαφος έχει προετοιμαστεί από πολλούς παράγοντες, θετικούς και αρνητικούς: νέοι αστικοί προσανατολισμοί στο επίπεδο της οικονομικής και κοινωνικής ζωής, γενικότερο ανανεωτικό πνεύμα της γενιάς του 1880, κορεσμός από το ρομαντικό και το κλασικιστικό θέατρο, ακμή και παρακμή του κωμειδολλίου... Συνοψίζοντας, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το κοινό δεν είναι εντελώς ανέτοιμο να έρθει σε επαφή με τα "καινά δαιμόνια" του ιψενικού θεάτρου, το βράδυ της 29ης Οκτωβρίου 1894... Η παράσταση θεωρήθηκε γενικά "φιλολογικόν γεγονός" και η προέλευση των θεατών ήταν απροσδόκητα μεγάλη... Το έργο όμως προκαλεί έντονες αντιδράσεις, κυρίως για λόγους ιδεολογίας... Η δημοσιογραφική κάλυψη πριν και μετά την πρεμιέρα υπήρξε εντυπωσιακή, κυρίως από δύο εφημερίδες: την "Ακρόπολι" του Γαβριηλίδη και την "Εστία", με την οποία συνεργαζόταν ο Ξενόπουλος. Ήδη από τις 27 Οκτωβρίου, η "Ακρόπολις" χαρακτηρίζει προκαταβολικά την παράσταση "μέγα θεατρικόν γεγονός" και προβλέπει "τελείαν διδασκαλίαν". Με την ευκαιρία, ο συντάκτης χρησιμοποιεί τον Ίψεν ως όρο συγκρίσεως, για να στηλιτεύσει δηλαδή την κατάσταση του ελληνικού θεάτρου (πράγμα που θα γίνεται συχνότατα), και διατυπώνει τη ρητορική επιφύλαξη "ότι τυγχάνει πρόωπος ίσως η από ελληνικής σκηνής διδασκαλία αυτή, ότι τυγχάνει υπεράγαν απότομος η ανάβασις από των χαμαιζήλων χυδαιοτήτων της νυν θεατρικής παραγωγής εις τα άφθονα ύψη της μεγαλοφυούς και μεγαλορρήμονος ταύτης δραματοουργίας, ότι διαβλέπεται όλως προβληματική η παρά τω ελληνικώ κοινώ επιτυχία (του) έργου. Φιλικά αναγγέλεται το έργο και από άλλες εφημερίδες, ενώ στα φύλλα της 30ης Οκτωβρίου διαβάζουμε ότι η παράσταση σημείωσε μεγάλη επιτυχία: η αίθουσα "ήτο κατάμεστος" και συγκέντρωνε "ό, τι κάλλιστον έχει να επιδείξη η αθηναϊκή κοινωνία υπό έποψιν αναπτύξεως" (Εστία)- οι "πολυπληθείς ακροαταί ηκροάθησαν εν θρησκευτική όλως προσοχή την διδασκαλίαν του έργου, επανειλημμένως δε αντήχησε το θέατρον εκ παταγωδών χειροκροτημάτων και ανευφημιών" (Ακρόπολις)- "πλήθος ανάλογον της προηγηθείσης φήμης του δράματος, το οποίο, αν και "εις τα καθ' ημάς κινδυνεύη να θεωρηθή καινοτόμον πολύ, ήρρεσεν ουχ ήττον αρκετά" (Νέα Εφημερίς). Αλλά αυτά δημοσιεύονται σε ειδησεογραφικές στήλες. Τα καθαυτό κριτικά σημειώματα είναι τα περισσότερα εχθρικά, με εκφράσεις μεγάλης οξύτητας. Οι αντιρρήσεις, κυρίως ιδεολογικές: αυτό που ενοχλεί στο έργο είναι η σαφής πρόθεση κοινωνικής κριτικής. Η "Εφημερίς" (30.10.1894) χαρακτηρίζει τους "Βρυκόλακες" "προϊόν πολιτισμού λίαν ωρίμου, βαίνοντος προς*

(1) "Εργοβιογραφία Ερρίκου Ίψεν" / από το Πρόγραμμα της παράστασης των "Βρυκόλακων" στο Εθνικό θέατρο, 1987-88.

την σήψιν" και καταγγέλλει: "Αι προλήψεις τας οποίας καταπολεμεί ο Ιψεν δια των υπό υστερισμού εμπνεομένων έργων του, δια πραγματειών παραδοξολογικών υπό τύπον σκηνικών διαλόγων, αι προλήψεις αύται εις τον Τόπον μας αποτελούσι τα θεμέλια της κοινωνίας, των οποίων ουδεις δύναται να ζητήσει την ανατροπήν". Οι "Καιροί" (31.10.1894) συσχετίζουν το έργο με τα "ανήθικα" νατουραλιστικά μυθιστορήματα και βεβαιώνουν ότι ο συγγραφέας αναπτύσσει "από σκηνης όλα τα ειδεχθή, όσα περιγράφουσι εν τοις μυθιστορήμασιν αυτών ο Τολστόι και ο Ζολάς". Και η "Νέα Εφημερίς" (12.11.1894) δημοσιεύει εκτενές άρθρο του Δ. Αναστασόπουλου με τον τίτλο "Τίς ο σκοπός του συμβολικού δράματος", όπου αναλύεται ο "ανατρεπτικός" χαρακτήρας του έργου: "την ανατροπήν και μόνην την ανατροπήν πάσης αρχής, παντός νόμου, πάσης ιδέας, την ανατροπήν ολόκληρου του παρελθόντος... Ο αρθρογράφος μιλάει με σεβασμό για τον Ιψεν ως στοχαστή, αλλά του προσάπτει ότι με τα "ιδεώδη" του τα "ανέφικτα" είναι επικίνδυνος για την κοινωνική ισορροπία. Αναρωτιέται λοιπόν αν είναι φρόνιμο να παρουσιάζονται στο κοινό αυτά τα "ιδεώδη", τα οποία "πρόξενον ουσιώδους βλάβης παρά τοις απλουστερόις δύναται να γίνωσιν".<sup>1</sup>

*Δεν εξυπηρετεί ούτε την τύχη ούτε την ευκολία η επιλογή αυτών των αποσπασμάτων. Είπαμε ήδη πως ο Διεθνής χώρος και όχι ο Εθνικός —με την έννοια που ως τώρα τον γνωρίσαμε— έκρινε τα Ιψενικά δημιουργήματα. Και από την άποψη αυτή η επιλογή των αποσπασμάτων, ώστε να προέρχονται από την Ελλάδα, μας προσφέρει την ευκαιρία να προσεγγίσουμε τις αντιδράσεις στους "Βρυκόλακες", όπως διατυπώθηκαν σε έναν χώρο Αστικό μεν, σε μη εξελεγμένη φάση καπιταλιστική δε. Δηλαδή, σε έναν Χώρο ο οποίος από τη μία μεριά έφερε στοιχεία παραδοσιακά —συντηρητικά έναντι της ιδεολογίας της αστικής—, από την άλλη μεριά εμμείλει την (αναφομοιωτή) συμπεριφορά των συντονισμένων με το "Πνεύμα" του καπιταλισμού χωρών. Άλλωστε, αυτό ακριβώς εννοούσε ο Ξενοπούλος, όταν προλογίζοντας την πρώτη παράσταση των "Βρυκολάκων" στην Αθήνα —θέατρο των Κωμωδιών, διατύπωνε με πικρία: στον τομέα των γραμμάτων, η Ελλάδα είναι επαρχία της Γαλλίας. Πράγματι, ακόμα και για τα μη γαλλικά έργα θεωρείται διαφημιστικό στοιχείο το γεγονός ότι παίχτηκαν στο Παρίσι —σε μερικά μονόφυλλα προγράμματα παραστάσεων έργων του Ιψεν, διαβάζουμε κάτω από τον ελληνικό τίτλο, σε παρένθεση, τον τίτλο υποτίθεται του πρωτοτύπου, που δεν είναι άλλος από τον γαλλικό".<sup>2</sup>*

*Εχω την εντύπωση πως οι αστικές κοινωνίες και το Κοινό είχανε κάθε λόγο να παρεξηγούν τους ιψενικούς "Βρυκόλακες". Η αντίθεση της Ελλάδας με την ιδεολογία του δράματος δεν είναι, φυσικά, μεμονωμένο παράδειγμα. Ο λόγος είναι μάλλον απλός, και στην ανάλυσή του θα μας βοηθήσουν οι μαρξιστές κριτικοί. Εκείνο που για τώρα μπορούμε να πούμε είναι πως όταν ο Ιψεν κατηγορεί τις κοινωνικές δομές και "ανατρέπει πάσαν αρχήν, πάντα νόμον, πάσαν ιδέαν, (και) ολόκληρον το παρελθόν", θα έπρεπε —το Κοινό του το χρειαζότανε— να βρει κάποια αξία να βάλει στη θέση όσων απέρριψε. Αυτός όμως, στην πραγματικότητα, δεν προσέφερε παρά μονάχα άρνηση. Πως αλήθεια να αντιστρατευτείς μιαν ιδέα, και μάλιστα ανερχόμενη, χωρίς ο ίδιος να φέρεις και να κομίζεις κάποια άλλη —περισσότερο κατάλληλη— ιδέα;*

*Οι φιλόσοφοι που γνωρίσαμε στο κεφάλαιο αυτό, οι θεατρολόγοι και οι κοινωνικοί μελετητές, στάθηκαν γόνιμοι τροφοδότες της Αστικής—Συλλογικής συνείδησης. Το υποκείμενο, το Άτομο, έπρεπε να σταθεί ανεξάρτητο και υπεύθυνο κόντρα στον (χθεσινό) θεό και την (Ελαστική) κοινωνία. Τα χωροχρονικά κελεύσματα ήταν αυτά και, φυσιολογικά, αυτά υπερασπίστηκαν οι σύγχρονοι διανοητές. Από τη σκοπιά της οικονομικής πρακτικής, βεβαίως, οι δυνάμεις που αποδεσμεύτηκαν μέσα σ' αυτές τις (ιδανικές) συνθήκες προς την ίδια την κατεύθυνση βάδιζαν. Και όπως η κοινωνική οργάνωση, περισσότερο από ποτέ άλλωστε, εξαρτιόταν από την οικονομική δραστηριότητα και την οικονομική φιλοσοφία, λογικό είναι και οι κοινωνίες να ακολουθήσαν*

(1) Ν. Παπανδρέου / "Ο Ιψεν στην Ελλάδα", σελ. 11-33.

(2) όπως (1), σελ. 23.

-και ακολούθησαν- αυτόν τον δρόμο. Η υφηνική κυρία Άλβιγκ μονάχα αντιστάθηκε! Μόνη, προδομένη από όλους τους άλλους βρυκόλακες συμπτωταγωνιστές της, αποκομμένη από τη Σύγχρονη Συλλογική συνείδηση την εξατομικευμένη, η Ηρωίδα του δράματος κατάλαβε και πόνεσε και μας αποκάλυψε. Τελικά, ως Άτομο και αυτή λειτούργησε, αντίθετα όμως από την απαραίτητη καθωπρέπεια, πίσω από την οποία η Συλλογική συνείδηση, κατ' επίφαση κάλυπτε την ασυγκράτητη υποκειμενικότητα και το αδάμαστο Άτομικό συμφέρον-συνείδηση του κάθε ξεχωριστού μέλους της.

Βέβαια, τα πράγματα και οι αντιδράσεις δεν έμειναν για πάντα έτσι. Ο Ibsen και οι "βρυκόλακες" αναγνωρίστηκαν κάποια στιγμή, και σήμερα θεωρούνται ως ένα από τα δυνατότερα κτυπήματα που δέχτηκε η "διεφθαρμένη" -παρωχημένου πάντως χωροχρονικού προσδιορισμού- Κοινωνία. Με την έννοια άλλωστε αυτήν ο ποιητής απολαμβάνει τον τίτλο του σκεπτόμενου, πάνω σε προβλήματα πανανθρώπινα και διαχρονικά.

Με αυτή την τελευταία παρατήρηση εγγίζουμε μια άλλη ιδιότητα του "Πνεύματος" του καπιταλισμού, η οποία μάλιστα αφορά άμεσα το θέατρο και τη σχέση του με το Κοινό. Ο Max Weber, εντριφώντας στο ζήτημα της συγγένειας της πουριτανικής ιδέας και αυτής του καπιταλισμού, αναφέρει: "ας προσπαθήσουμε τώρα να διευκρινίσουμε τα σημεία, στα οποία η πουριτανική ιδέα του επαγγέλματος και το αίτημα του ασκητικού τρόπου ζωής επρόκειτο να επιδράσουν άμεσα στην εξέλιξη του καπιταλιστικού τρόπου ζωής. Όπως είδαμε, ο ασκητισμός αυτός στράφηκε με όλη του τη δύναμη εναντίον της αυθόρμητης απόλαυσης της ζωής και σε καθετί που είχε να προσφέρει σε χαρά. Αυτό ίσως φανερώθηκε πιο χαρακτηριστικά στον αγώνα γύρω από το "Book of sports", που ο Ιάκωβος 1ος και ο Κάρολος 1ος ανύψωσαν σε νόμο με το ρητό σκοπό να καταπολεμήσουν τον πουριτανισμό, και που μάλιστα ο Κάρολος 1ος διέταξε να διαβάζεται από όλους τους άμβωνες. Η φανατική αντίθεση των πουριτανών στα διατάγματα του βασιλιά, που επέτρεπε μερικές λαϊκές διασκεδάσεις την Κυριακή εκτός από τις ώρες της εκκλησίας με νόμο, εξηγήθηκαν όχι μόνο από τη διατάραξη της ανάπαυσης του Σαββάτου, αλλά και από μίσος κατά της σκόπιμης εκτροπής, από την κοινωνική ζωή του αγίου, που τις προκάλεσε. Και όταν ο βασιλιάς για κάθε επίθεση κατά της νομιμότητας αυτών των σπορ απειλούσε με σοβαρές τιμωρίες, είχε για σκοπό του να σπάσει την κίνηση του πουριτανισμού κατά της εξουσίας, που ήταν τόσο επικίνδυνος στο κράτος. Οι φεουδαρχικές και μοναρχικές δυνάμεις προστάτευαν αυτούς "που ήθελαν διασκέδαση" κατά της ανερχόμενης ηθικότητας της μεσαιας τάξης και τις ασκητικές μυστικές συγκεντρώσεις εναντίον της εξουσίας, ακριβώς όπως σήμερα η καπιταλιστική κοινωνία τείνει να προστατεύσει αυτούς "που θέλουν να εργασθούν" εναντίον της ταξικής ηθικής του προλεταριάτου και των αντίθετων προς την εξουσία ενώσεων. Οι πουριτανοί πρόβαλαν εναντίον αυτού το αποφασιστικό χαρακτηριστικό τους: την αρχή της ασκητικής συμπεριφοράς. Γιατί, κατά τα λοιπά, η αποστραφή των πουριτανών προς τα σπορ, και για τους κουάκερους, δεν ήταν διόλου θεμελιακή. Το σπορ ήταν αποδεκτό αν εξυπηρετούσε έναν ορθολογικό σκοπό: την αναψυχή που είναι αναγκαία για τη φυσική αποδοτικότητα. Αλλά σαν μέσο για την αυθόρμητη έκφραση απειθάρχητων ενστικτών ήταν ύποπτο. Και εφόσον έγινε καθαρά μέσο διασκέδασης, ή διήγειρε την περηφάνια, τα άγρια ένστικτα ή το άλογο χαρτοπαικτικό ένστικτο, φυσικά καταδικαζόταν αυστηρά. Η ενστικτώδης απόλαυση της ζωής, που οδηγεί μακριά από την εργασία και τη θρησκεία; ήταν ο εχθρός του ορθολογικού ασκητισμού, είτε με τη μορφή "αρχοντικών" σπορ ή σαν μορφή απόλαυσης σε ντάνσιγκ-χωλ ή ταβέρνες του κοινού ανθρώπου".<sup>1</sup>

Αφού συμπληρώσουμε στα προηγούμενα την αντίθεση των πουριτανών της Αγγλίας στο θέατρο -μιλήσαμε σε άλλο πεδίο γι' αυτήν-, θα εκφράσουμε την απορία μας για την εξέλιξη που η θεατρική λειτουργία πέτυχε μέσα στα πλαίσια του καπιταλιστικού "Πνεύματος". Με τον Ibsen, σε μία προχωρημένη φάση της δραματουργίας του, είναι

(1) Max Weber / "Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού", σελ. 146

αλήθεια, το θέατρο ιδεών, το Αστικό με άλλα λόγια θέατρο, βρήκε -και αποδέχθηκε- τον εκφραστή του. Και η απορία μας μεγαθύνεται, όταν θυμηθούμε πως ο Νορβηγός ποιητής στόχευε να "γκρεμίσει" την αστική κοινωνία. Τι, επιτέλους, τελέστηκε;

Στην έως τώρα πορεία της μελέτης μας, δεχθήκαμε πως το θέατρο λειτούργησε με την αποδοχή και την υποστήριξη της (όποιας) άρχουσας δύναμης, ώστε να βοηθήσει να καθιερωθεί στη δεδομένη κοινωνία μία συγκεκριμένη μορφή Συλλογικής συνείδησης -προτεινόμενης από την άρχουσα αυτή δύναμη. Από την εποχή του Πεισίστρατου έως αυτήν του Μολιέρε, έτσι το επιβεβαιώσαμε, πιστεύω, με μία μόνο επιφύλαξη. Τώρα πάντως, στον κόσμο του Ibsen, η υπόθεση αυτή εργασίας πρέπει να αναμορφωθεί, η προγενέστερη -σε επίπεδο εικασίας επιφύλαξή μας- πρέπει να ελεγχθεί. Αναφέρομαι σε όσα σημείωσα αναλύοντας τη Συλλογική συνείδηση, σύμφωνα με την αθηναϊκή χωροχρονική διάσταση; τότε που ο Ευριπίδης ποιούσε τις "Βάκχες". Για λόγους άλλους, τους οποίους σημείωσα σε εκείνο το μέρος της μελέτης, το θέατρο της ευριπίδειας φάσης, χάνοντας τη μέγιστη, την καθολική σχεδόν απήχηση προς το Κοινό, μεταβάλλεται σε επικοινωνιακή διαδικασία που αφορά όχι το πολιτειακό σύνολο, αλλά ένα μικρό τμήμα της κοινωνίας -elite το χαρακτηρίσαμε-, το οποίο ωθείται επίμονα στην επιλογή της θεατρικής λειτουργίας, με υποκειμενικά κριτήρια.

Βέβαια, ο αθηναϊκός πολιτισμός ποτέ δεν υπήρξε καπιταλιστικός. Ακόμα και την "Ηγεμονική" του περίοδο δεν εκπλήρωνε τις προϋποθέσεις για να απολάβει αυτόν τον χαρακτηρισμό. Όμως, παρασυρμένο το θέατρο και η σχέση του με το Κοινό από την υποχώρηση της αίσθησης και της πίστης σε μία ενιαία Συλλογική συνείδηση, και από την αντίστροφη ανάπτυξη-υπέρβαση των Ατομικών συνειδήσεων, διαμόρφωσε φαινόμενα ανάλογα με αυτά που τώρα παρατηρούμε στην Καπιταλιστική-Αστική-Διεθνή κοινωνία του Ibsen. Ομοια και εκεί, τότε, το θέατρο έμεινε ανενεργό και αδιάφορο για το Πλατύ κοινό. Ομοια και εκεί, τότε, το θέατρο -όπως μετουσιώθη αυτό και η σχέση- έχασε την ευρεία του αποδοχή, μετέβαλε την κυρίαρχη αποστολή του, έμεινε χωρίς ουσιαστικό στόχο -αφού η Συλλογική συνείδηση, που για να την ενδυναμώνει είχε θεσμοθετηθεί, δεν ήκμαζε πια -αντίθετα, παρεμελείτο, ατονούσε.

Παράλληλα φαινόμενα, όπως είπαμε, παρατηρούμε στον Ιψενικό χωροχρόνο. Για διαφορετικά -ανάλογα πάντως αίτια-, και εδώ η Συλλογική συνείδηση υποχωρεί, η Ατομική των κοινωνιών συνείδηση αναπτύσσεται, η θεατρική λειτουργία αλλοιώνεται, η αποδοχή της σχέσης από το Κοινό μεταβάλλεται σε ιδιωτική υπόθεση του κάθε θεατή. Εδώ, το θέατρο χαρακτηρίζεται μάλλον ως μία οικονομική δραστηριότητα, πράγμα που μεταφράζεται: 1) με το ότι η οικονομική-ιδεολογική βάση πάνω στην οποία αναπτύχθηκε η αστική κοσμοθεωρία αποτελεί την άρχουσα δύναμη της Κοινωνίας, και 2) με το ότι η Συλλογική συνείδηση, όντας ή τείνουσα να εξατομικευτεί, δεν έχαιρε την πολυτέλεια να υπηρετείται από το θεατρικό βοήθημα -αφού κανείς δεν νοιαζόταν για την επικράτησή της.

Η σχέση που μελετάμε, το θέατρο και το Κοινό του, απαιτεί για την πραγμάτωσή της την παρουσία μιας ομάδας "αποδεκτών" της καλλιτεχνικής έκφρασης, ομάδας που πρέπει, όπως εξ ορισμού το δεχθήκαμε, να έχει κοινά ενδιαφέροντα ή συμφέροντα. Όμως, στη χωροχρονική διάσταση που αναφερόμαστε στο κεφάλαιο αυτό ή σ' αυτήν που αναφερθήκαμε στο ευριπίδειο πεδίο, τέτοια ομάδα δεν υπήρχε ή έτεινε να εξαφανιστεί. Ακολουθώντας την τάση αυτή το Κοινό, πρακτικά, οι "αποδέκτες" της θεατρικής λειτουργίας, φθίνουν. Το θέατρο μεταβάλλεται πια είτε σε αντικείμενο ικανοποίησης ατομικών συμφερόντων, όπως αυτά του επιχειρηματία ή σε μορφή επικοινωνίας που αφορά τον κάθε χωριστά ενδιαφερόμενο θεατή (τον εξατομικευμένο).

Ακόμα, μέσα στις σύγχρονες του Ibsen συνθήκες, νέες τεχνικές ανακαλύπτονται ή και νέες ανάγκες προσδιορίζουν το μέγεθος της επιτυχίας του θεάτρου. Στα όρια των τεχνικών, για παράδειγμα θα σημειώσουμε την (έμμεση ή την άμεση) άσκηση ενός είδους marketing και την προώθηση της καλής φήμης που το συγκεκριμένο έργο ή κάποιος από τους συντελεστές της παράστασης φέρουν. Στην περίπτωση αυτή εμπίπτουν οι ελληνικές εμπειρίες, τις οποίες μόλις παραθέσαμε, σχετικά με την Ιψενική

δραματουργία: ό,τι θαύμαζε η προηγμένη Γαλλία δεν μπορούσε να μείνει άγνωστο εδώ ή να απορριφτεί. Στα όρια τώρα των νέων αναγκών, και των στρατηγικών που επι-στρατεύτηκαν για την αντιμετώπισή τους, άρχει η μαρξιστική -θεωρητική ή έμπρακτη εφαρμογή. Όπως θα διαπιστώσουμε αμέσως μετά, το καπιταλιστικό "Πνεύμα" είχε την ανάγκη να στηριχθεί ιδεολογικά και στο θέατρο, ακόμα και σ' αυτό του Ibsen, για να αντισταθεί στην επίθεση του κομμουνισμού. Έστω κι αν το θέατρο δεν τους ενδι-έφερε (σε συλλογικό επίπεδο), έστω κι αν δεν εκτιμούσαν αυτή τη θεατρική γραφή που τους έκρινε και τους γκρέμιζε, οι αστοί -Κοινό ή θεωρητικοί- είχαν υποχρέωση να συμμαχίσουν με τον Ibsen, να τον εκμεταλλευτούνε, ώστε να ελπίζουν πως είναι ισχυροί αρκετά, για να αντεπιτεθούνε και να υπερισχύσουνε ενάντια στο εξαπλούμε-νο, επικίνδυνο "μικρόβιο" του κομμουνισμού.

## Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ ΡΩΣΙΑ, 1917

### A. Η ΑΛΛΗ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

Όσα έως τώρα σκεφτήκαμε, γύρω από τη σχέση του Ιφηνικού θεάτρου με το Διεθνές κοινό, δεσμεύονται —μια και έτσι το επιλέξαμε, και το δηλώσαμε— από τη συγκεκριμένη αστική οπτική, αυτή που κυριαρχούσε στα χωροχρονικά στίγματα που προσεγγίσαμε, και η οποία εκμεταλλεύτηκε και ανέπτυξε την Ιφηνική δραματολογία με κεντρική επίδιωξη τη δική της ιδεολογική κάλυψη, τελικά, τη διαμόρφωση της προτεινόμενης —από τις δεδομένες χωροχρονικές συνθήκες— Συλλογικής συνείδησης.

Όμως, προκειμένου για την απήχηση που προκάλεσε το Έργο του Νορβηγού ποιητή γενικά, και οι "Βρυκόλακες" ειδικότερα, η οπτική που έως τώρα ακολουθήσαμε είναι μονοσήμαντη. Και αυτό, γιατί μ' αυτόν τον συγγραφέα και τη χωροχρονική σύμπτωση της δημιουργίας του συνέπεσε τόσο η θεωρητική-μαρξιστική επαναπροσέγγιση του κοινωνικού φαινομένου Τέχνη, όσο, και για πρώτη φορά στην ιστορία, η δυνατότητα της εφαρμογής αυτής της "καινούργιας" αισθητικής, σε πολιτειακό επίπεδο.

Αποτελεί, νομίζω, μίαν εκλεκτή σύμπτωση αυτή η δυνατότητα που παρουσιάζεται στη μελέτη μας: αφού ήδη ανέλυσε την επενέργεια του Ibsen πάνω στις αστικές κοινωνίες, να μπορεί να εκτιμήσει τη διαχείριση που έτυχε ο ίδιος συγγραφέας και το έργο του από τη μαρξιστική θεώρηση, και την εφαρμογή της στη μετεπαναστατική Ρωσία. Έτσι, και σ' αυτό το κεφάλαιο θα συνεχίσουμε την αναφορά μας στους "Βρυκόλακες" —χωρίς βέβαια να επαναλάβουμε εκείνα τα στοιχεία που αναφερθήκαμε προηγούμενα.

### B. ΤΟ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΡΩΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

"Από το 1805 και μετά η Ρωσία υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους εχθρούς της γαλλικής-ναπολεοντειού εποχής, και ήτανε στη ρωσική εκστρατεία που ο Ναπολεόν υπέστη την πρώτη του μεγάλη ήττα. Όπως σε κάθε άλλο μέρος, η Εθνική συνείδηση (αίσθησις-sentiment) σταθερά αναπτυσσόταν στη Ρωσία τον καιρό αυτό. Ο περισσότερο γνωστός θεατρικός συγγραφέας των ημερών ήτανε ο Vladislav Ozerov (1770-1816), προφανώς γιατί στα έργα του αντανάκλασε το πατριωτικό αίσθημα, σε μία εποχή που η Ρωσία απειλείτο από τη Γαλλία... Όπως συνέβη και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, στη Ρωσία το τέλος της ναπολεοντειού εποχής δραστηριοποίησε νέους κατασταλτικούς μηχανισμούς. Ο Alexander I (1801-1825) μιλούσε για απελευθέρωση των κολλήγων και για άλλες αναμορφώσεις, αλλά, όταν κατέστη πρόδηλο πως τίποτα δε θα μετεβάλλετο, επαναστατικές ομάδες άρχισαν να οργανώνονται. Στη συνέχεια, όταν ο Nicholas I (1825-1855) αναρριχήθηκε στον θρόνο αυτή η δυσαρέσκεια εξεράγη σε ανοικτή επανάσταση. Η εξέγερση γρήγορα κατεστάλη, και προκειμένου να αποφύγει την επανάληψή της, ο τσάρος καθιέρωσε ένα μυστικό αστυνομικό σώμα και την πλέον αυστηρή λογοκρισία στην Ευρώπη. Αν και η βασιλεία του υπήρξε μία από τις περισσότερες δημιουργικές, τα καλύτερα έργα, σχεδόν πάντα, ποικιλότροπα ακρωτηριάζονταν προτού πάρουν την άδεια για παραγωγή. Ο Alexander Griboyedov (1795-1829), γνωστός πρώτιστα με το έργο του: "Woe from wit" (1822-1825) —ένα από τα αριστουργήματα της ρωσικής δραματογραφίας, υπήρξε, ίσως, ο μόνος σημαντικός Ρώσος θεατρικός συγγραφέας που δημιούργησε με τα νεοκλασικά πρότυπα... Τον καιρό που ο

Griboyedov δημιουργούσε, αναπτυσσόταν ο Ρομαντισμός. Ο Alexander Pushkin (1799-1837) είναι εκείνος που κατέβαλε τη μεγαλύτερη προσπάθεια για την καθιέρωση της νέας τεχνοτροπίας... Με δεδομένη την αυστηρότητα της λογοκρισίας, δεν προκαλεί έκπληξη το ότι τα περισσότερα ρωσικά θεατρικά έργα δεν υπήρξαν ούτε αβλαβή ούτε κολακευτικά προς την εξουσία. Επιπρόσθετα, ο Ρομαντισμός αναπτύχθηκε αρχικά πάνω σε πατριωτικά θέματα, ενθαρρυνόμενος από τον Nicholas I... Όπως και αλλού, το ρεπερτόριο της Ρωσικής σκηνής βασιζόταν σε Μελοδράματα και Μουσικά έργα. Ένα μεγάλο μέρος ήταν μεταφρασμένο, κυρίως από το Γαλλικό θέατρο, αλλά γηγενείς συγγραφείς καλλιεργούσαν την αγάπη του Κοινού... Ένα πιο Ρεαλιστικό δράμα ξεκίνησε με τον Nikolai Gogol (1809-1852)... Κατά τη διάρκεια του 19ου αι. το Ρωσικό θέατρο αναπτύχθηκε πολύ, πάντα όμως κάτω από τη στενή υποστήριξη της κυβέρνησης. Ο πρίγκιπας Alexander Shakhovskoy (1777-1846), διευθυντής ρεπερτορίου στο αυτοκρατορικό θέατρο από το 1801 έως το 1826, εφήρμοσε πολλές ενδιαφέρουσες αλλαγές. Το 1805, ένα κρατικό θέατρο λειτούργησε στη Moscow... Το 1809, ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα προσετέθη και σύντομα οι μασχαβίτικοι θίασοι παρουσίασαν θεατρικό ενδιαφέρον, αν και οι εταιρείες στη ρωσική πρωτεύουσα και τη St. Petersburg εξακολουθούσαν να απολαμβάνουν ιδιαίτερη μεταχείριση και μεγαλύτερες επιχορηγήσεις... Κατά τους χρόνους αυτούς, τα αυτοκρατορικά θέατρα είχαν το μονοπώλιο στις θεατρικές παραγωγές, στη Moscow και τη St. Petersburg. Η πρώτη είχε δύο θέατρα, ένα για Όπερα και Μπαλέτο και ένα για Δράμα. Η δεύτερη είχε τρία θέατρα: το Bolshoi: χρησιμοποιείται κύρια για Μπαλέτο και Όπερα, το Malý: χρησιμοποιείται κύρια για Δράμα, και το Mikhailovskiy: διετίθετο περισσότερο για Ευρωπαϊκές παραγωγές... Μεταξύ του 1800 και του 1850, οι ηθοποιοί των κρατικών θεάτρων ενοικιάζονταν, σύμφωνα με τους επιχειρηματικούς κανονισμούς που είχαν υιοθετηθεί από τη Γαλλία... Σε γενικές γραμμές, το Ρωσικό θέατρο υπήρξε πολύ συντηρητικό, ως προς τις σκηνικές του πρακτικές... Κατά το τέλος του 19ου αι., η Ρωσία παρουσίαζε τη διακύμανση ανάμεσα στην "ανασυγκρότηση" και την "αυστηρότητα". Ο Alexander II (1855-1881) εγκαίνιασε μια σειρά από αλλαγές, στις οποίες συμπεριλαμβανόταν η χαλάρωση της λογοκρισίας, η απελευθέρωση των κολλήγων (1861) και η επέκταση του εκπαιδευτικού συστήματος. Όμως, μετά από μια απόπειρα κατά της ζωής του, έχασε τον θρόνο του για την ανασυγκρότηση, και η δολοφονία του (1881) καθοδήγησε τον Alexander III (1881-1894) να επαναφέρει αυστηρή λογοκρισία και να ενισχύσει τη δύναμη της αριστοκρατίας. Έτσι, η Ρωσία παρέμεινε απομονωμένη από την υπόλοιπη Ευρώπη. Γι' αυτό και θεωρείται έκπληξη που αναγνωρίζουμε την εμφάνιση του Ρεαλισμού στο Ρωσικό δράμα, νωρίτερα ακόμα απ' ό,τι στη Γαλλία, πράγμα που χαρακτηρίζεται ασυμβίβαστο. Αυτό ακριβώς κατανόησε ο Ivan Turgenev (1818-1893), ο θεωρούμενος μέγιστος Ρώσος θεατρικός συγγραφέας μετά το 1852... Μετά το 1863, ο Turgenev ζούσε στο εξωτερικό, όπου έγινε ο γνωστότερος απ' όλους τους Ρώσους συγγραφείς... Απέδιδε την καθημερινή ρουτίνα μιας χώρας πιστά... Πάνω στη δουλειά του επρόκειτο να οικοδομήσει ο Chekhov. (Πάντως) πριν ο Turgenev αναγνωριστεί, ο Ρεαλισμός είχε ήδη γίνει δημοφιλής με τον Alexander Ostrovsky (1823-1886), τον πρώτο επαγγελματία Ρώσο θεατρικό συγγραφέα, και τον πρώτο Ρώσο συγγραφέα που εξειδικεύθηκε αποκλειστικά στη δραματολογία... Ο Ostrovsky, δουλεύοντας κύρια πάνω σε παρατηρήσεις της πραγματικότητας, δημιούργησε συχνά ένα ιδιότυπο Ρωσικό δράμα, απαλλαγμένο από δυτικές επιρροές... Αυτός συνέβαλε στην ίδρυση της ρωσικής ένωσης δραματουργών και μουσουργών, το 1866. Εως τότε, οι δραματουργοί συνήθως δεν πλήρωνονταν για τη δουλειά τους, πέρα από την αμοιβή των κρατικών σκηνών. Οι επαρχιακοί θίασοι δεν πλήρωναν καθόλου. Μετά το 1866, οι θεατρικοί συγγραφείς εκέρδισαν σταδιακά πλήρη δικαιώματα... Κοντά στο τέλος του αιώνα, ο Leo Tolstoy (1828-1910), ήδη καταξιωμένος λογοτέχνης, στράφη στο θέατρο... Αν και οι μεγαλύτεροι Ρώσοι συγγραφείς του τέλους του 19ου αι. δημιούργησαν με βάση τον Ρεαλισμό, με κανέναν τρόπο οι προτιμήσεις του Κοινού των δημοσίων θεάτρων δεν τους ακολούθησε· το Κοινό χαιρόταν το Μελοδράμα, τις Φάρσες, το Μουσικό δράμα και τα

Ρομαντικά θέαματα. Από τους εκτός Ρεαλιστικής τεχντροπίας συγγραφείς, μάλλον, ο σημαντικότερος υπήρξε ο Tolstoy, του οποίου τα έργα εξιδανίκευαν το ρωσικό παρελθόν και έδιναν έμφαση στη σύγκρουση ισχυρών προσωπικοτήτων, αντιθέτων προς ένα γραφικό, ιστορικό περιβάλλον... Οι συνθήκες για το Ρωσικό θέατρο άλλαξαν κάπως γύρω στο 1882, όταν καταργήθηκαν τα μονοπώλια... Και τα δημόσια θέατρα αναπτύχθηκαν (τότε) γρήγορα... Επαρχιακοί ηθοποιοί, οι οποίοι απολάμβαναν καλής φήμης, ήταν δυνατόν να εκμισθωθούν από τους αυτοκρατορικούς θιάσους. Τα κουστούμια και τα σκηνικά ήτανε πενιχρά... Γύρω στο 1870, ιδιωτικά θέατρα είχαν κτιστεί σε οκτώ επαρχιακές πόλεις, αλλά, έως το 1890, κανένας θιάσος περιοδεύων δεν υπήρχε. Η μεταστροφή προς την ακρίβεια των σκηνικών και των κουστουμιών, η οποία στη Δυτική Ευρώπη είχε επισπευθεί με τον Ρεαλισμό -σε χαρακτήρες και καταστάσεις- πραγματοποιείται αργά στη Ρωσία. Προς την κατεύθυνση αυτή επέδρασε ο Ostrovsky, ειδικά στο θέατρο του Maly... Από την άλλη πλευρά ο Stanislavsky, επηρεασμένος από τους Meiningen, επέμενε σε εικονογραφικές παραστάσεις, οι οποίες έρχονταν σε έντονη αντίθεση με τον τυπικό ρωσικό τρόπο προσέγγισης. Η σκηνοθεσία του στη Ρωσία, γύρω στο 1890, βασιζόταν σε τρεις τύπους κουστουμιών, τα οποία πίστευε για επαρκή, σε κάθε είδος έργου, και τα οποία, καθώς χρησιμοποιούνταν συνεχώς, είχαν γίνει βρόμικα και παλιά... Μια μικρή πρόοδος παρατηρήθηκε το 1898, όταν οι Konstantin Stanislavky (1863-1938) και Vladimir Nemirovich Danchenko (1858-1943) ανέλαβαν να οργανώσουν το θέατρο τέχνης της Μόσχας, το οποίο διέφερε απ' όλα τα άλλα ελεύθερα θέατρα, μια και έγινε ένας εντελώς επαγγελματικός οργανισμός από την αρχή, όπως ακόμα και γιατί έδωσε έμφαση σε θεατρικές παραγωγές μάλλον, παρά σε προχειροφτιαγμένα έργα... Πάντως, το θέατρο αυτό κέρδισε την εκτίμηση του κοινού, και το ενδιαφέρον του, με τις παραγωγές στα έργα του Chekhov (1860-1904)... Σε αντίθεση με την καλλιτεχνική του επιτυχία, το θέατρο τέχνης της Μόσχας τελείωσε την πρώτη σεζόν του με οικονομική αποτυχία και σώθηκε μόνο χάρη στη γενναιοδωρία των υποστηρικτών του. Με νέα βοήθεια κατάφερε, το 1902, να αποκτήσει δικό του θεατρικό κτίριο, όπου συμπεριέλαβε εργαστήρια, και έτσι εξοηλίστηκε ως εν-αλλασόμενου ρεπερτορίου σκηνή. Αύξησε τους ηθοποιούς του από 39 σε 100. Μετά απ' αυτό, παρουσίαζε από τρία έως πέντε νέα έργα κάθε χρόνο... Η φήμη του θεάτρου τέχνης γρήγορα ξεπέρασε τα σύνορα της Ρωσίας, και το 1906 ανέλαβε μια περιοδεία στο εξωτερικό... Στη Ρωσία, η αντίδραση ενάντια στον Ρεαλισμό επικεντρώθηκε αρχικά γύρω από το "The world of art", ένα περιοδικό που εξέδωσε ο Sergei Diaghilev, το 1898. Με πρόθεση να διαφυλάξει τη Ρωσία μέσα στα καλλιτεχνικά γεγονότα της Ευρώπης, το περιοδικό προσπάθησε να ενθαρρύνει τους Ρώσους καλλιτέχνες και τους συγγραφείς. Πάντως, η μεγάλη συνεισφορά του Diaghilev ήταν η εμπύχωση του μπαλέτου... Τα σκηνικά των Ballets Russes δεν βασιζόνταν πάνω σε νέες τεχνικές, αλλά στηριζόνταν στα γνωστά ζωγραφιστά πτερύγια (*πλαϊνά τμήματα -wings-*). Λίγο πολύ η πρόθεση τους στην ουσία της αφορούσε την ψευδαισθηση: έτσι γραμμές, χρώματα και διακοσμητικά μοτίβα υπήρχαν αξιολημειωτά στυλιζαρισμένα, ώστε να ανταποκρίνονται στην ψυχική διάθεση και στα θέματα μάλλον, παρά στους ιδιαίτερους χώρους και τις χρονικές περιόδους. Τα κουστούμια επίσης έδιναν έμφαση σε υπερτονισμένες γραμμές, χρώματα και όγκους. Έτσι, αν και οι καλλιτέχνες σχεδίαζαν γνωστές φόρμες και διακοσμητικά μοτίβα, δημιουργούσαν μιαν αίσθηση εξωτισμού και φαντασίας μέσα από το στυλιζάρισμα. Η επίδραση των σκηνικών των Ballets Russes είναι ανυπολόγιστη... Στη δεκαετία του 1890, ο Συμβολισμός άρχισε να εξαπλούται στη Ρωσία, όμως πριν το 1905 δεν προκάλεσε βαθειά εντύπωση. Από τη χρονολογία αυτή και έως το 1917 απετέλεσε τη μέγιστη λογοτεχνική μόδα. Λίγο μετά το 1900, ο Stanislavsky προσέδωσε ενδιαφέρον στον Maeterlinck, και στα 1904-5 παρουσίασε έναν απολογισμό της δουλειάς του, από μικρά έργα... Το 1905 αυτός εγκατέστησε ένα εργαστήριο για μη-Ρεαλιστική τεχντροπία. Προκειμένου να υποστηρίξει τις προσπάθειές του, συνεταιρίστηκε με τον Vsevelod Meyerhold (1874-1940), ένα από τα ιδρυτικά μέλη του θεάτρου τέχνης της Μόσχας, ο οποίος είχε αποχωρήσει το 1902 για να ιδρύσει δικό



του θιάσου. Όμως, αν και είχαν σχεδιαστεί τα πλάνα για τις παραγωγές του νέου εργαστηρίου, η απαίτηση του Meyerhold να καθυποτάξει τους ηθοποιούς στις δικές του σκηνοθετικές αντιλήψεις δυσαρέστησε τον Stanislavsky τόσο, ώστε ανέστηλε τον πειραματισμό. Ακολούθως, το θέατρο τέχνης πραγματοποίησε άλλες μη-Ρεαλιστικές παραγωγές, συμπεριλαμβανόμενου του Maeterlinck: "The blue bird" (1908), και τον "Hamlet" (1912), σε σκηνικά Gordon Craig. Ακόμα, ενθάρρυνε τον Leonid Andreyev (1871-1919), τον πρώτιστο Ρώσο μη-Ρεαλιστή δραματουργό. Μετά την ανάδειξη του Ρεαλισμού, ο Andreyev οδηγήθηκε στο Συμβολισμό, στα 1907... Το 1911, το θέατρο τέχνης καθιέρωσε το πρώτο εργαστήριο, κάτω από τη διεύθυνση του Leopold Sullerzhitsky (1872-1916), με στόχο να εκπαιδεύει ηθοποιούς στο σύστημα Stanislavsky, αλλά επίσης να ενθαρρύνει μη-Ρεαλιστικές προσεγγίσεις. Στο εργαστήριο αυτό εκπαιδεύτηκαν σημαντικές φυσιογνωμίες της Ρωσικής σκηνής, όπως ο Richard Boleslavsky, ο Mikhail Chekhov, και ο Eugene Vakhtangov... Τα σημαντικότερα αρχικά πειράματα πάνω στο μη-Ρεαλιστικό "ανέβασμα" στη Ρωσία έγιναν από την εταιρεία της Vera Kommissarzhevskaya (1864-1910)... Ενδιαφέρον στη νέα προσέγγιση παρουσίασε και ο Meyerhold, όταν εγκατέλειψε τον Stanislavsky. Ο Meyerhold τοποθετούσε κάθε τι ώστε να γίνει χρήσιμο στη σκηνική παρουσίαση άμεσα, και εφώτιζε κάθε περιοχή με τον απαραίτητο τρόπο... Στα 1910, ο Meyerhold μετατόπισε την αυλαία και τους φωτισμούς που βρίσκονταν στο κάτω μέρος της σκηνής, επεκτείνοντας το μπροστά μέρος της προς το ακροατήριο. Διατηρούσε τα χαμηλά φώτα (house lights) σε όλη την διάρκεια της παράστασης, χρησιμοποιούσε βοηθούς για να αλλάζει τον σκηνικό διάκοσμο, και έβαζε τους ηθοποιούς να χορεύουν πάνω σε μουσική του Lully. Μεταξύ του 1910 και του 1914, ο Meyerhold εγκατέστησε εργαστήρια, στα οποία πειραματίστηκε πάνω στις τεχνικές των Circu και της Commedia dell' arte. Σε ένα από αυτά οι δημιουργοί ανακατεύονταν με το Κοινό, και έτσι αποτελούσαν όλοι μαζί μέρος της σκηνικής δράσης... Ο Meyerhold επρόκειτο να συνεχίσει τις προσπάθειές του και μετά την επανάσταση. Πάντως, σ' αυτά τα πρώτα χρόνια ο Meyerhold πίστευε πως ο σκηνοθέτης αποτελεί τη μέγιστη δημιουργική δύναμη του θεάτρου, και πως το κείμενο είναι ένα υλικό προορισμένο να γίνει εκμαγείο και να ξαναδουλευτεί σύμφωνα με τις επιθυμίες του σκηνοθέτη. Ήταν ο περισσότερο πεισματάρης εξερευνητής πάνω στις πιθανότητες και τα όρια του θεάτρου ως ένα ενδιάμεσο εκφραστικό μέσο, από όποιον άλλο, όπου αλλού... (Τέλος) ο Alexander Tairov (1885-1950) δούλεψε σε διάφορες παραγωγές πριν ανοίξει το δικό του θέατρο, το Kamerny ή Chamber Theatre στη Μόσχα. Αυτός πίστευε ότι δεν υπάρχει καμμία συγγένεια ανάμεσα στη Ζωή και την Τέχνη, και ότι το θέατρο πρέπει να αντιμετωπιστεί με τρόπο ανάλογο όπως τα Ιερά μυστήρια της Ανατολής. Όμοια με τον Meyerhold, θεωρούσε το κείμενο ως μία δικαιολογία προς δημιουργία, αν και αυτός, αντικειμενικοποιώντας την αποδυνάμωση που ο Meyerhold κατάφερε ενάντια στους ηθοποιούς, πίστευε πως αυτοί αποτελούν τη βάση για τη θεατρική δημιουργία. Ο Tairov, ο οποίος ενδιαφερόταν για τις ρυθμικές κινήσεις, χρησιμοποιούσε σκηνικά αντικείμενα ουσιασώς αρχιτεκτονικά, που συντίθενταν πρωταρχικά από γλυπτικά στοιχεία, από επίπεδα και από σκάλες. Οι παραγωγές προσεγγίζονταν ως να επρόκειτο για μουσικές συμφωνίες. Ο λόγος εκφερόταν ως συγκερασμός μεταξύ ρητορείας και τραγουδιών, ενώ η κίνηση πάντα στόχευε προς τον χορό. Το αποτέλεσμα πλησίαζε την τελετουργία παρά τη συνηθισμένη θεατρική παράσταση. Τον καιρό της επανάστασης, ο Tairov σκηνοθέτησε περίπου σαράντα έργα".<sup>1</sup>

(1) D. G. Brackett / "History of the theatre", σελ. 451-454, 530-534, 558-560, 575-578.

## ***Β1. Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΒΑΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΕΤΙΜΑΣΤΑΤΙΚΟΥ ΡΩΣΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ***

Ο πρώτος αξιολόγος Ρώσος λογοτεχνικός κριτικός υπήρξε ο Vissarion Belinsky (1811-1848), ο οποίος επέδειξε ευαισθησία για τη διατήρηση της έμφασης πάνω σε ενδιαφέροντα κοινωνικά και πολιτικά, όπως αυτά είχαν αποτελέσει το κυριότερο χαρακτηριστικό της ρωσικής κριτικής παράδοσης έως τώρα. Βέβαια, στην πραγματικότητα αυτή η επιμονή καταγράφηκε εμφανώς μόνο μετά το 1842, στην τελευταία φάση της δουλειάς του. Πριν το 1840, ο Belinsky ήταν επηρεασμένος από τις θεωρίες του Γερμανικού ρομαντισμού, την υπογράμμιση της Οργανικής ενότητας, τη στενή συγγένεια της Καλλιτεχνικής έκφρασης και του Εθνικού πνεύματος, και την Ελευθερία της Τέχνης από την ουσιαστικά διδακτική φροντίδα... Στο μελέτημά του: "The division of poetry into kinds and genres" (1841), ακολουθεί, σχεδόν σε κάθε σημείο το σύστημα του Hegel, τον οποίο ο Belinsky μελετούσε εκείνον τον καιρό... Η Τραγωδία απεικονίζει τη σύγκρουση αντιθέτων σημασιών, που τις παραστάνει μέσα από χαρακτήρες ηρωικού αναστάματος... Μια κατηγορία παθών, η τάξη των εσωτερικών ενδιαφερόντων και η διαφοροποίηση της κοινωνίας, είναι ό,τι συνθέτουν τις συνθήκες χωρίς τις οποίες είναι αδύνατο να υπάρξει δράμα ή ότι άλλο από τα είδη που υφίστανται στη Ρωσία... Οι δυο μεγάλοι Ρώσοι δραματουργοί της αρχής του 19ου αι., ο Alexander Pushkin και ο Nikolai Gogol, ο καθένας από την πλευρά του, πρόβαλαν τις κριτικές τους παρατηρήσεις πάνω στην τέχνη τους. Ο Pushkin φέρει επιρροές από τον Ευρωπαϊκό ρομαντισμό. Αναγνωρίζει τον "πατέρα μας" Shakespeare ως το πρωταρχικό μοντέλο έμπνευσης... (που) ακόμα, περιέγραψε την τέταρτη παραδοσιακή ενότητα, αυτήν του style, και άλλαξε τον "αλεξανδρινό" τύπο του blank verse και της συμπωματικής πρόζας, και δεν ακολούθησε την παραδοσιακή διαίρεση της τέχνης... Ο Pushkin αποκαλεί την παραδοσιακή έννοια της "Αληθοφάνειας" γελοία... τόσο για το δράμα όσο και για την Τραγωδία, γιατί ακριβώς το μεγάλο μέρος του Κοινού πρέπει να ξεχνάει τον Χρόνο, τον Χώρο και τη Γλώσσα... Η μόνη δυνατή αληθοφάνεια, έλεγε, είναι η "αλήθεια του πάθους", η αληθοφάνεια των αισθήσεων μέσα στις προσφερόμενες περιστάσεις, και αυτή πρέπει να γίνεται σεβαστή τόσο από την Τραγωδία όσο και από την Κωμωδία. Οι πραγματικά σπουδαίοι δραματουργοί, όπως ο Shakespeare, συνεχίζουν την παράδοση της συγκίνησης εμφιασμένα, ενώ νέο ενδιαφέρον και εσωτερική ποίηση κοσμούν τη συγκίνηση. Αντίθετα, οι αυδικοί ποιητές, όπως ο Racine, αισθάνονται τους εαυτούς τους κατώτερους από το εκλεκτό τους Κοινό και περιορίζουν το ταλέντο τους ακολουθώντας αυθαίρετους-φτιαχτούς κανόνες, οι οποίοι θεωρούν πως θα ικανοποιήσουν τους ανώτερους προσκεκλημένους... Ο έπαινος του Gogol για τον Ρομαντισμό δικαιολογείται από τα εμπόδια που έφερε στο Νεοκλασικό δράμα. Πάντως συμφωνούσε ότι ο χρόνος είχε φτάσει κατάλληλος για μία πιο ήρεμη και ελεγχόμενη Μορφή τέχνης, η οποία θα χρησιμοποιούσε τα καλύτερα μέρη του Ρομαντισμού και του Κλασικισμού. Αυτή η Μορφή θα ήταν κοινωνικά προσανατολισμένη, ξεσκεπάζοντας τις αρρώστιες της σύγχρονης κοινωνίας, και ο μεγάλος στόχος της θα ήταν η πρόκληση του γέλιου, το οποίο ο Gogol επίσης τον σημαντικότατα αποτελεσματικό -κοινωνικό- διορθωτικό μηχανισμό... Όταν, αργότερα, ο Gogol προχώρησε από τα κοινωνικά στα θρησκευτικά θέματα, συνέχισε να αντιμετωπίζει το γέλιο ως φορέα ελευθερίας... Αυτή η θρησκευτική νότα δεν συναντιέται συχνά στα θεατρικά κείμενα της επόμενης γενιάς. Η πλειοψηφία των Ρώσων κριτικών που ακολούθησαν τον Belinsky έτεινε να συνεχίσει τη δική του έμφαση πάνω στα κοινωνικά ενδιαφέροντα της ποίησης, και γι' αυτόν τον λόγο ονομάστηκαν οι κοινωνικοί ή οι δημοκρατικοί κριτικοί. Αντίθετα, οι κριτικοί που αντέστησαν στην έμφαση αυτή και επικεντρώθηκαν πάνω στην εξωτερική ή την οργανική υπόθεση, ονομάστηκαν μέλη της Αισθητικής ή της Συντηρητικής σχολής... Ο Nikolai Chernyshevsky (1828-1889), ο οποίος έγινε αποδεκτός από τους Marx και Lenin, είναι προφανώς ο πιο γνωστός από τους Κοινωνικούς κριτικούς. Υπήρξε αρχηγός της ομάδας "των εξήντα", ομάδας συγγραφέων που υπεστήριξε τον επιστημονικό υλισμό, τον ωφελιμισμό και την κοινωνική

πρόοδο. Η Τέχνη είναι ανώτερη της πραγματικότητας, πιστεύαν... Ο Chernyshevsky έβρισκε τη μεταφυσική βάση της Αισθητικής του Hegel ολοκληρωτικά απαράδεκτη, και στις σημειώσεις του σχετικά με την Τραγωδία μόχθησε να αφαιρέσει κάθε είδος υπερβατικότητας... Η Αισθητική ή Συντηρητική σχολή της κριτικής, κύρια, για το Δράμα, με τον Apollon Grigoriev (1822-1864), αντανάκλασε δύο σημαντικά στοιχεία: 1) τον Γερμανικό ρομαντισμό, ιδιαίτερα του Schelling την άποψη, που ήθελε την Τέχνη σε μία οργανική πρόοδο. 2) Τη "Φυσική ψυχή", κίνημα το οποίο αναζητούσε να υποστηρίξει μία κατηγορηματικά ρωσική κουλτούρα, η οποία θα επήγαζε από τους ανθρώπους και τη γη. Ο Grigoriev θεωρούσε να υπάρχουν συνδεδεμένα τα δύο αυτά στοιχεία στο έργο του Alexander Ostrovsky (1823-1866), τον οποίο οι κριτικοί αποκαλούσαν τον καθρέπτη της Εθνικής συνείδησης. Όμοια με τον Pushkin και τον Wagner, ο Grigoriev πίστευε πως το Μεγάλο Θέατρο έπρεπε να εκκινά από τον άνθρωπο, τις μάζες, και έτσι πρέπει να δίνει-εκφράζεται προς κάτι συγγενικό αυτού που ο Wagner ονόμαζε "συλλογική ανάγκη"... Οι δύο, ο Belinsky και ο Grigoriev, έδωσαν μεγάλη έμφαση στη σπουδαιότητα του ηθοποιού, τον οποίο έβλεπαν όχι ως απλό διεκπεραιωτή, αλλά ως έναν μεγάλο δημιουργό, καθόλου μικρότερης σπουδαιότητας από το δράμα το ίδιο... Ο Mochalov εξερεύνησε για την εσωτερη αλήθεια, η οποία καθαρά συντελέστηκε στην παράδοση των μεγάλων Ρώσων ηθοποιών, έρευνα που εμπλούτισε τον διάστημα ενσάρκωτη της προσπάθειας, τον Stanislavski... Γύρω στο 1900, εκδηλώθηκε ο Συμβολισμός... Στη Ρωσία, όπως και αλλού, οι συμβολιστές, ακόμα και αυτοί που θεωρούσαν το δράμα ως το ύψιστο είδος της Τέχνης, σχεδόν χωρίς εξαίρεση έστρεψαν τη δημιουργική ή την κριτική τους προσπάθεια στη λυρική ποίηση. Λίγο πολύ, δημιούργησαν ορισμένα εντυπωσιακά έργα και ένα θεωρητικό σώμα, τα οποία ήσκησαν μεγάλη επίδραση πάνω στη φωτισμένη γενιά των σκηνοθετών που αναδύθηκαν στις αρχές του αιώνα. Ο ποιητής και θεωρητικός Valery Bryusov (1873-1924) πίστευε πως εγκαινιάζε το κίνημα ενάντια στο Νατουραλισμό του Ρωσικού Θεάτρου... Ήδη ήταν αρχηγός του κινήματος και είχε δημοσιεύσει Συμβολικά ποιήματα δικά του, και είχε μεταφράσει από τα γαλλικά, και το 1900 δημοσίευσε νεωτεριστές συγγραφείς, όπως ο Ibsen, ο D' Annunzio, ο Schnitzler... Συμφωνούσε να αναστρέψει το θέατρο από το να παρακολουθεί και να αναπαράγει την πραγματικότητα, πράγμα που είχε προταθεί από τον Stanislavski... Οι ιδέες του βρήκαν υποστήριξη από τον Meyerhold, όταν αυτός απογοητεύτηκε από τον Stanislavski τον Ψυχολογικό ρεαλισμό. Ο Bryusov, τελικά, υπήρξε ένα οριακό παράδειγμα της πρώτης φάσης του Ρωσικού συμβολισμού, επηρεασμένος από τον Mallarmé και τη Γαλλία... Ο Remizov και άλλοι στέκονταν πιο κοντά στη Γερμανική φιλοσοφική παράδοση, τον Nietzsche και τον Wagner, αναζητώντας ένα θέατρο πνευματικής έκστασης και μαζικής συμμετοχής".<sup>1</sup>

### Γ. Η ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Όσα έως τώρα αναφέραμε σχετικά με το Ρωσικό θέατρο, μας βεβαιώνουν πως η πορεία του υπήρξε παράλληλη και αλληλοεπηρεαζόμενη με αυτή του Ευρωπαϊκού θεάτρου, εννοείται, του ανάλογου χωροχρονικού στίγματος. Ακόμα και η αναζήτηση της κοινωνικής σκοπιμότητας, το κύριο χαρακτηριστικό που εντοπίσαμε στην έως τώρα ανάλυσή μας, αποτελεί μία επιταγή των καιρών, μία κατεύθυνση θεωρητική και έμπρακτη που η εποχή εκείνη -τέλος 19ου, αρχές 20ου αι.- ακολούθησε. Πρόκειται για τον βασικό προβληματισμό που ήρθε να συμπληρώσει τη συγκεκριμένη διαδικασία ανάπτυξης του Ευρωπαϊκού χώρου, όταν οι αστοί κατέλαβαν την πνευματική και οικονομική εξουσία και επέβαλαν την πρακτική και τη φιλοσοφία τους στα κοινωνικά και τα πολιτικά πράγματα. Τότε, μέσα στις νέες διαρθρώσεις της (λίγο-πολύ Διεθνούς) κοινωνίας, στον αντίποδα της αστικής ανέλιξης, ορθώθηκε η εργατική απόρριψη, η

(1) H. Carlson / "Theories of the theatre", σελ. 240-247, 302-337.

αγωνιστική συχνά άρνηση των αναφομοιωτών τάξεων να υποταχθούν στα αστικά, οικονομικά κύρια, ιδεώδη. Έτσι, στον αντίποδα του αστού-πιστού στην ιδεολογία και την εφαρμογή του συστήματος της "ελεύθερης αγοράς", η εργατική τάξη έκφρασε τις δικές της αντιστάσεις, διεκδίκησε τα δικά της ιδανικά και τα συμφέροντα. Αυτό, σε πνευματικό επίπεδο, μορφοποιήθηκε με την "ανατροπή" του Ιδεαλισμού (Hegel) από τον Επιστημονικό υλισμό (Marx).

Όπως ο Hegel και οι σύμφωνοι με τη φιλοσοφία του αστού ασχολήθηκαν με το θέατρο, γενικά με την Τέχνη, και της επεφύλαξαν μία κάποια θέση οργανικά εξαρτημένη από τις άλλες κοινωνικές λειτουργίες, έτσι και ο Marx, ο μαρξισμός καλύπτει, διαφορίζοντας την αντίληψή του για την εύρυθμη και δίκαιη λειτουργία της (διεθνούς) κοινωνίας, σχεδίασαν έναν άλλο -διάφορο και διαφορετικό ρόλο για την Τέχνη, και για τη θεατρική τέχνη.

Είναι γνωστά τα γεγονότα και οι συντελεστές που συνέβαλαν ώστε το 1848, στο Παρίσι να κυκλοφορήσει για πρώτη φορά το "Μανιφέστο". Ο Marx, προλογίζοντας το κείμενο έγραψε: "η Ένωση (Ligue) των Κομμουνιστών, ένας διεθνικός εργατικός σύνδεσμος, που, από τις τοτινές περιστάσεις είναι αυτονόητο πως δεν μπορούσε παρά μόνο μυστικός να ήταν, ανάθεσε στους υποφαινόμενους, που ήταν αντιπρόσωποι στο συνέδριο που έγινε στο Λονδίνο το Νοέμβριο του 1847, να συντάξουν ένα λεπτομερειακό πρόγραμμα του Κόμματος, θεωρητικό και πρακτικό μαζί, προωρισμένο για τη δημοσιότητα".<sup>1</sup>

Όμοια γνωστή είναι και η ίδρυση, στο Λονδίνο -28/9/1864 (έως 1873), της πρώτης Διεθνούς εργατικής ένωσης, με στόχο "να αποτελέσει το σύνδεσμο των εργατών όλου του κόσμου και όργανο πάλης κατά των κεφαλαιοκρατών".<sup>2</sup>

Τέλος, νωπή ήτανε ακόμα η επανάσταση του Φλεβάρη 1848, δεδομένη η ακμή της βιομηχανίας και οι σύγχρονες ανακατατάξεις που είχε επιβάλλει στις κοινωνικές σχέσεις.

Διανοητές όπως ο Proudhon ή οι δημιουργοί του "Ουτοπικού σοσιαλισμού" -ο S. Simon, ο Owen, ο Fourier- είχαν ήδη στρέψει τη σκέψη τους προς την κατεύθυνση της αναγκαίας αναδιοργάνωσης της Κοινωνίας.

Μέσα στις συνθήκες αυτές γεννήθηκε και ωρίμασε η μαρξιστική ανάλυση για τα κοινωνικά-ιστορικά γεγονότα. Και, βέβαια, προς αυτήν την "επαναστατική" πορεία δρομολογήθηκε. Ο ίδιος ο Marx έτσι τη θεμελίωσε: "η ύπαρξη μιας καταπιεσμένης τάξης που βρίσκεται μέσα στην αστική κοινωνία, μιας τάξης που προορισμός της είναι να συντελέσει στην κατάρρευση όλων των τάξεων, δημιουργεί τις δυνατότητες μιας επανάστασης στη Γερμανία... Η τάξη αυτή είναι το προλεταριάτο, που μόλις τώρα αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του στη Γερμανία, με την ανάπτυξη της βιομηχανίας, γιατί δεν είναι η φυσική αθλιότητα μα η τεχνική αθλιότητα, δεν είναι η μηχανική καταπίεση της κοινωνίας μα η διάλυση των μεσαιών τάξεων που δημιουργούν το προλεταριάτο... Όταν λοιπόν το προλεταριάτο αναγγέλει την κατάρρευση της σημερινής κοινωνίας δεν κηρύχνει το μυστικό της ίδιας του ύπαρξης αλλά την πραγματική κατάρρευση του σημερινού (κοινωνικού) καθεστώτος. Όταν το προλεταριάτο ζητεί την κατάρρευση της ιδιοκτησίας δεν κάνει τίποτ' άλλο παρά να ζητή για το σύνολο της κοινωνίας ό,τι η ίδια η κοινωνία έβαλε μέσα του, χωρίς τη συγκατάθεσή του".<sup>3</sup>

Εκκινώντας από αυτές τις αρχές, η λειτουργία που ο Marx και οι μαρξιστές θεωρητικοί επέλεξαν για την Τέχνη, είναι φυσικό να εξαρτάται από κοινωνικούς στόχους και παραμέτρους. Έτσι: "στην πορεία της επεξεργασίας της κοσμοθεωρίας τους, οι Marx-Ενγκελς απασχολήθηκαν και με τα προβλήματα της αισθητικής και κατέληξαν στο συμπέρασμα πως η τέχνη είναι μέρος της γενικότερης ιστορικής εξέλιξης και συνδέεται με την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων και των παραγωγικών σχέσεων,

(1) K. Marx, F. Engels / "Πρόλογος στο κομμουνιστικό μανιφέστο", σελ. 40.

(2) Γ.Κ. Κορδάτος / "Επίλογος στο κομμουνιστικό μανιφέστο", σελ. 110.

(3) πρβλ.: K. Marx / "Εισαγωγή στην κριτική της φιλοσοφίας του δικαίου του Hegel".

με τα δυο αυτά αλληλένδετα συστατικά της παραγωγικής διαδικασίας. Υπογράμμισαν σε συνέχεια το ρόλο της εργασίας στην ανάπτυξη των ικανοτήτων του ανθρώπου να αφομοιώνει και να αναπαράγει το ωραίο και τόνισαν πως την ικανότητα του ανθρώπου να δημιουργεί έργα τέχνης την καθορίζουν οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της ζωής του. Η αλλαγή των συνθηκών αυτών προκαλεί αλλαγές και στα αισθητικά ιδανικά, στις ανάγκες, στα γούστα. Όπως έγραφε ο Μαρξ, "ο τρόπος παραγωγής της υλικής ζωής καθορίζει τις κοινωνικές, πολιτικές και πνευματικές εξελίξεις γενικά. Δεν είναι η συνείδηση των ανθρώπων που καθορίζει το είναι τους, αλλά αντίθετα το κοινωνικό είναι καθορίζει τη συνείδησή τους"... Αυτό σημαίνει πως το επίπεδο ανάπτυξης της κοινωνίας, η κοινωνική δομή και οι ιδέες που υπάρχουν στην κάθε εποχή καθορίζουν και το περιεχόμενο των καλλιτεχνικών έργων, την επικράτηση του ενός ή του άλλου είδους στην τέχνη. Αυτή είναι η κύρια αιτία, συμπλήρωσε ο Μαρξ, που δεν επαναλαμβάνεται η τέχνη των διαφόρων εποχών, που δεν αναπαράγονται στις σύγχρονες συνθήκες τα πρότυπα της μυθολογίας και της επικής ποίησης των αρχαίων Ελλήνων. Και σε άλλο σημείο διευκρίνιζε πως τα έργα τέχνης συνδέονται με ορισμένες κοινωνικές μορφές, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως χάνουν την αξία τους με την εξαφάνισή αυτών των μορφών... Αναπτύσσοντας πιο πέρα τις θέσεις της προγενέστερης προοδευτικής σκέψης (Σίλλερ, Γκαίτε, Χέγκελ) για τον αντιφατικό χαρακτήρα της καπιταλιστικής κουλτούρας, για την εχθρική στάση του καπιταλισμού προς την τέχνη, οι Μαρξ-Ενγκελς αποκάλυψαν τις βαθύτερες ρίζες αυτής της εχθρότητας, που βρίσκονται στην αστική μορφή ιδιοκτησίας των μέσων παραγωγής, στο κυνηγητό του κέρδους και στην αλλοτρίωση του ανθρώπου. Ταυτόχρονα τόνισαν πως η σωτηρία της τέχνης και η παραπέρα ανάπτυξή της είναι στενά συνδεδεμένες με την κοινωνική επανάσταση και τη δημιουργία της νέας, της σοσιαλιστικής κοινωνίας, που θα ανοίξει πλατύτερος ορίζοντες για τον πολιτισμό".<sup>1</sup>

#### **Δ. ΟΙ ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΙΤΤΙΣΗ ΤΟΥ IBSEN**

Για τον Stanislavsky ήδη μιλήσαμε: ήταν ο "Ρώσος ηθοποιός, σκηνοθέτης, δάσκαλος και θεωρητικός της θεατρικής τέχνης, συνιδρυτής του Μοσχοβίτικου Καλλιτεχνικού Θεάτρου και βασικός εμπνευστής του δημιουργικού αυτού οργανισμού απ' το 1898 ίσαμε το θάνατό του. Γεννημένος σε καλοστεκούμενη αστική οικογένεια, είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει από παιδί τσίρκο, μαριονέτες, όπερα, καθώς και θεατρικές παραστάσεις από ευρωπαϊκούς θιάσους, που άσκησαν -ιδιαίτερα οι Μάινινγκεν- τεράστια επίδραση πάνω του... Αποφασίστηκε η ίδρυση ενός θεάτρου συνόλου και ποιότητας, που να βάλει τέρμα στην ψευτιά, την προχειρότητα και τον ατομικό ναρκισσισμό. Αποκλείστηκε απ' το θίασο κάθε ηθοποιός που έχει προσαρμόσει το ταλέντο του στα γούστα του κοινού και την ψυχή του στις απαιτήσεις του ταμείου ή που δεν αγαπάει την Τέχνη, μα τον εαυτό του μέσα από την Τέχνη... Η εναρκτήρια παράσταση του νέου θεάτρου είναι το ιστορικό δράμα του Αλεξή Τολστόη "Τσάρος Φιόντορ", που εγκαινιάζει στη Ρωσία τον ιστορικό ρεαλισμό, ακολουθώντας τις τότε ευρωπαϊκές θεωρίες. Μα και στις άλλες παραστάσεις η νατουραλιστική περιγραφή αποτελεί την ατμόσφαιρα, οι λεπτομέρειες δίνουν προοπτική στη φυσικότητα της θεατρικής εικόνας, κι όλα τα γνωρίσματα της καινούργιας θεατρικής τεχνικής -ήχοι, παύσεις, αλλαγές φωτισμού, αρχινισμένοι διάλογοι, κ.λ.π.- δεν είναι παρά μια προέκταση πάνω στο παλκοσένικο των βασικών ιδανικών της νατουραλιστικής λογοτεχνίας. Τα χρόνια εκείνα ο σκηνοθέτης δεν είχε καταδυθεί ακόμα στο υποσυνείδητο. Πάντα το αναζητούσε, μα εκείνο που πήρε πολύν καιρό για να ολοκληρωθεί, ήταν ο σωστός τρόπος της κατάδυσης: η μέθοδος, δηλαδή, της εσωτερικής ηθοποιίας, αυτή που οδηγεί στην απόλυτη συνταύτιση του καλλιτέχνη με το δραματικό ρόλο. Δυο

(1) Στ. Ζορμπανός / "Τέχνη και κοινωνία", σελ. 9-26.

είναι, πιστεύω, οι βάσεις μιας επιτυχημένης θεατρικής ερμηνείας: τα δεδομένα κι ο υπερασκοπός. "Δεδομένα" ονόμαζε όλα τα στοιχεία που συγκροτούν ένα δραματικό ρόλο: καταγωγή, ανατροφή, χαρακτήρα, σχέσεις με άλλα πρόσωπα, κυρίαρχα συναισθήματα, γεγονότα διάφορα απ' την προηγούμενη ζωή κ.λ.π. "Υπερασκοπός" είναι -σ' αντίθεση με το συγκεκριμένο σκοπό κάθε θεατρικής σκηνής- ο γενικός σκοπός που κατευθύνει τη δράση του ρόλου μέσα στο έργο... Ο Νατουραλισμός, σαν θεατρικό δόγμα, δεν ήταν το υπέρτατο ιδανικό του. Είχε τάξει σαν προορισμό να βοηθήσει τους ηθοποιούς να εξωτερικέψουν το γνήσιο ψυχικό τους κόσμο".<sup>1</sup>

"Το θέατρο, έλεγε ο Στανισλάβσκι, είναι ένας άβωτος που αποτελεί το πιο δυνατό μέσο επιρροής. Με την ίδια δύναμη με την οποία μπορεί το θέατρο να εξευγενίσει τους θεατές μπορεί και να τους διαφθείρει, να τους υποβιβάσει, να μολύνει το γούστο τους, να μειώσει τη θέρμη τους, να προσβάλει την ομορφιά. Αποστολή μου είναι να ανυψώσω την οικογένεια των καλλιτεχνών από την άγνοια την ημιμάθεια και την κερδοσκοπία και να δώσω στην νεώτερη γενιά να καταλάβει ότι ο ηθοποιός είναι ο ιερέας της ομορφιάς και της αλήθειας... Οι καλλιτέχνες των χρωμάτων, των ήχων, της σμίλης και των λέξεων διαλέγουν την τέχνη τους ώστε να επικοινωνούν μέσω του έργου τους με άλλους ανθρώπους, έγραψε ο Στανισλάβσκι. Σκοπός συνεπώς της τέχνης είναι η πνευματική επικοινωνία με τους ανθρώπους. Η πνευματική δημιουργική διαδικασία πρέπει να μεταβιβάζεται στο κοινό... Σε άλλες τέχνες το κοινό βλέπει το αποτέλεσμα μιας δημιουργικής διαδικασίας. Στο θέατρο το κοινό είναι παρόν στην διάρκεια αυτής της διαδικασίας. Ετσι, δεν πρέπει να δοθεί μεγάλη έμφαση στο πόσο σημαντικό είναι για τον ηθοποιό να κυριαρχήσει στα μέσα έκφρασής του. Μέσω του συστήματος Στανισλάβσκι οι ηθοποιοί μαθαίνουν να κάνουν συνειδητή χρήση των νόμων της οργανικής τους φύσης- μαθαίνουν τα μέσα έκφρασής τους και γίνονται πραγματικοί επαγγελματίες... Για να κάνει το νόημα και τη λογική των ενεργειών του αντιληπτές στο κοινό, ο ηθοποιός πρέπει να επικοινωνεί μαζί του έμμεσα, μέσω της επικοινωνίας του με τους άλλους ηθοποιούς. Ο Στανισλάβσκι απέδειξε ότι, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως η Κομέντια ντελ' Αρτε, όταν ο ηθοποιός έχει άμεση επαφή με τους θεατές, γίνεται απλά ένας ρεπόρτερ αντί για ζωντανός χαρακτήρας. Αυτή η σχέση καταστρέφει την αλήθεια της παράστασης και απομακρύνει το κοινό από το ίδιο το έργο. Από την άλλη, η τίμια, αδιάσπαστη επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών προκαλεί το ενδιαφέρον του θεατή και τον κάνει να συμμετέχει σε ό,τι συμβαίνει στη σκηνή".<sup>2</sup>

*Εκείνο, επίσης, που πρέπει να τονίσουμε είναι η αλληλεξάρτηση που ο Stanislavsky βρίσκει να διακρίνει την πραγματική ζωή με την αναπαράστασή της, η οποία προβάλλεται στη θεατρική σκηνή. Ο ίδιος δίδασκε σχετικά με το θέμα αυτό: "όπως ξέρετε, στη Σκηνή ζούμε το ρόλο μας με αναμνήσεις συγκινήσεων από την πραγματικότητα. Σε ορισμένες στιγμές, αυτές οι αναμνήσεις μας δημιουργούν μια κατάσταση αυταπάτας, τόσο έντονη, που μας φαίνεται ίδια με την αληθινή ζωή. Δεν είναι αδύνατο να ξεχάσει κανείς ολότελα τον εαυτό του και να νιώσει σταθερή πίστη σ' ό,τι γίνεται στη Σκηνή, αλλά κάτι τέτοιο σπάνια παρουσιάζεται. Ξέρουμε μόνο πως υπάρχουν μερικές απομονωμένες στιγμές, με μικρότερη ή μεγαλύτερη διάρκεια, που ένας ηθοποιός χάνεται μέσα στην περιοχή του υποσυνείδητου. Μα όλο τον άλλον καιρό, η αλήθεια εναλλάσσεται με την αληθοφάνεια, η πίστη με την πιθανότητα".<sup>3</sup> Πάντως, αυτή η αλληλεξάρτηση προκαλεί μία ιδεαλιστική αντιμετώπιση στο μυαλό του, αφού ζητάει από τους ηθοποιούς να υπερβούν την (πραγματική) φύση τους χάριν της επαγγελματικής συνέπειας, ανεξάρτητα, θαρρείς, από τις συνθήκες: "η πάλη για τα πρωτεία ανάμεσα σε ηθοποιούς ή σκηνοθέτες, η ζήλεια για τις επιτυχίες του άλλου, οι διχόνοειες εξαιτίας απ' τις διαφορές στο μισθό και στον τύπο των ρόλων, όλ'*

(1) Α. Σολζομός / "Θεατρικό Λεξικό".

(2) S. Nure / "Το σύστημα Στανισλάβσκι", σελ. 7-28, 48.

(3) K. Stanislavsky / "Ένας ηθοποιός δημιουργείται", σελ. 293.

αυτά είναι εντονώτατα αναπτυγμένα μέσα στο σύστημα της δουλειάς μας κι' αποτελούν τη μεγαλύτερη πληγή της... Αυτή η κτηνώδης ψυχολογία κυριαρχεί, αλλοίμονο, σ' όλα τα θέατρα (με λιγοστές εξαιρέσεις) και πρέπει να ξεριζωθεί. Θα τη βρείτε, όχι μόνο ανάμεσα στους νέους στο επάγγελμα, αλλά και στους θιάσους των παλιών... Σε τέτοιο ξεπεσμό, που ισοδυναμεί με αυτοκτονία, φτάνουν οι ηθοποιοί, όταν δεν κατορθώσουν, όσο είν' καιρός, να νικήσουν τα κακά, επαγγελματικά ένστικτά τους. Ελπίζω, πως αυτά θ' αποτελέσουν για σας μια έντονη προειδοποίηση και παραδείγματα προς αποφυγήν".<sup>1</sup> *Μοιάζει σαν να εκτιμά, αλλά και να ελπίζει -προκειμένου να βελτιώσει ο ηθοποιός την ψυχολογία του, δηλαδή τη φυσική του ροπή, και κατ' επέκταση να υπηρετήσει με συνέπεια την ανύψωση του Κοινού- μόνο στην εκπαίδευση, η οποία θα επενεργήσει ευεργετικά πάνω στην "κτηνώδη" πραγματική συμπεριφορά.*

*Αυτός ο καλλιτέχνης, με τον τρόπο που οι ιδέες του τού υπέβαλαν, σκηνοθέτησε κι ερμήνευσε Ibsen -τον Στόκμαν, στο "Ένας εχθρός του λαού"- το 1900. Τις εμπειρίες του από τη "δημιουργική διαδικασία" αυτή μας τις μεταφέρει ο ίδιος: "η εγκατάστασή μας στο καινούριο θέατρο συμπληρεί με μια καινούργια περίοδο στην ιστορία της δουλειάς μας στο θέατρο Τέχνης, θα την ονομάσω: Πολιτικο-κοινωνικό στάδιο. Πριν δύο χρόνια το είχαμε προαισθανθεί, εντελώς τυχαία, με τον "Εχθρό του λαού" του Ibsen. Στην εποχή εκείνη της πολιτικής ανησυχίας -λίγο διάστημα πριν από την πρώτη επανάσταση- το αίσθημα της διαμαρτυρίας ήταν πολύ ισχυρό σ' όλα τα στρώματα της κοινωνίας. Περιμέναν τον ήρωα που θά 'λεγε άφοβα και σταράτα στην κυβέρνηση την αλήθεια. Από την άποψη αυτή δεν είναι παράξενο πως ο Στόκμαν συγκέντρωσε την αγάπη και το ενδιαφέρον -μετά από τις πιο συμπαιγνίες θεατρικές φυσιογνωμίες- του κοινού της Μόσχας και ξεχωριστά της Πετρούπολης. "Ο εχθρός του λαού" γίνθηκε το αγαπητό έργο των επαναστατών, παρά το γεγονός πως μιλά τόσο πολύ εναντίον της μεγάλης πλειοψηφίας -της συμπαγούς όπως λέει- και για τα ξεχωριστά άτομα, που μόνο σ' αυτά θα εμπιστευόταν την αγωγή του λαού. Αλλά ο γιατρός Στόκμαν, διαμαρτύρεται... Ο Στόκμαν λέει με πάθος την αλήθεια κι αυτό είχε μεγάλη σημασία. Την ημέρα της γνωστής σφαγής στην πλατεία Kazansky, "Ο Εχθρός του λαού" έτυχε να βρίσκεται στο πρόγραμμα του θεάτρου μας... Η πλατεία μας ήταν γεμάτη, σχεδόν, από τους διανοούμενους της Πετρούπολης: καθηγητές, επιστήμονες, συγγραφείς. Θυμάμαι μια πλατεία γεμάτη από γκριζα κεφάλια. Υστερα από τα θλιβερά γεγονότα της ημέρας εκείνης, το κοινό ήταν εξαιρετικά ανήσυχο και νευρικό. Γυρεύοντας να βρει τον παραμικρό φιλελεύθερο υπαινιγμό, αντιδρούσε στην κάθε λέξη διαμαρτυρίας του Στόκμαν. Στις πιο απρόσμενες μεριές του έργου χειροκρατήματα ξεσπούσαν και επιδοκιμασίες. Ήταν πολύ δύσκολο να προχωρήσουμε. Η παράσταση, χωρίς να το επιδιώξωμε, ήταν περισσότερο πολιτική παρά καλλιτεχνική. Η ατμόσφαιρα της αίθουσας ήταν τέτοια που κάθε στιγμή περιμέναμε να μας σταματήσουν και να ακολουθήσουν συλλήψεις. Οι εκπρόσωποι της λογοκρισίας -που παρακολουθούσαν όλες τις παραστάσεις του έργου για να ελέγχουν μην τυχόν προστεθεί τίποτα έξω από το λογοκριμένο κείμενο- τη βραδιά εκείνη είχαν διπλασιάσει την προσοχή τους. Επρεπε να 'μαστε εξαιρετικά προσεχτικοί... Στην τελευταία πράξη του έργου, όταν ο Στόκμαν βάζει σε τάξη το δωμάτιο που τό 'χε λιθβολήσει ο εξαγριωμένος λαός, βρίσκει την καλή του μαύρη ζακέτα -που τη φορούσε στη δημόσια συγκέντρωση- να 'ναι σκισμένη σε μια μεριά και λέει στη γυναίκα του: "Ποτέ δεν πρέπει να φορά κανείς τα καλά του ρούχα σαν πάει να πολεμήσει για την αλήθεια και τη λευτεριά". Το ακροατήριο αυθόρμητο συνδύασε τη φράση με τα γεγονότα της συμπλοκής, στην πλατεία Kazansky, όπου σίγουρα πολλά σακάκια θα είχαν σχιστεί εν ονόματι της ελευθερίας και της αλήθειας. Η φράση αυτή, χωρίς διόλου να το περιμέναμε, σήκωσε ένα τέτοιο πανδαιμόνιο, που μας ανάγκασε να σταματήσουμε την παράσταση. Πρωταγωνιστής τώρα ήταν το κοινό. Μπήκα και προχώρησα μέσα στην παράσταση και αυτοσχεδιάζοντας πέτυχα την πολυсуζήτητη επαφή κοινού και πλατείας, που τόσα έχουν ειπωθεί από*

(1) K. Stanislavsky / "Πλάθοντας ένα ρόλο", σελ. 278-279.

τους θεωρητικούς του θεάτρου. Όλο το ακροατήριο σηκώθηκε από τις θέσεις του και προχώρησε στο προσκήνιο. Η σκηνή -καθώς ήταν χαμηλή και χωρίς τον ενδιάμεσο χώρο της αρχήστρας- γέμισε από απλωμένα χέρια που με υποχρέωναν να τα σφίξω. Οι νέοι ανέβηκαν απάνω και ξεφωνίζοντας φιλούσαν παράφορα τον Στόκμαν. Πως να αποκαταστήσουμε την τάξη και να συνεχίσουμε το δικό μας έργο... Τη βραδιά αυτή συνειδητοποίησα, μέσα από την άμεση πραγματικότητα, την τρομερή επιρροή που μπορεί να ασκήσει το θέατρο. Συνέχεια της εμπειρίας αυτής, οι πειστικές προσπάθειες που έγιναν για να σώσουν το θέατρό μας στον αγωνιστικό πολιτικό χώρο. Αλλά εμείς ξέραμε -έχοντας συνείδηση της τέχνης μας- πως τα σανίδια της Σκηνής δεν έπρεπε να γίνουν η πλατφόρμα με την άσκηση προπαγάνδας. Κι αυτό, για τον απλούστατο λόγο πως και ο πιο ασήμαντος ωφελιμιστικός σκοπός ή προγραμματισμός που εισάγεται στην περιοχή της τέχνης, σκοτώνει την τέχνη αυτοστιγμής... Το ανέβασμα του "Εχθρού του λαού" και ο ρόλος του γιατρού Στόκμαν πρέπει να τοποθετηθεί στη σειρά των έργων που ανήκουν στις κοινωνικές και πολιτικές κατευθύνσεις, γιατί στις ημέρες εκείνες "ο Εχθρός του λαού" δεν είχε μόνο καλλιτεχνική αλλά και κοινωνική σημασία κι ήταν σε μεγάλη έκταση η έκφραση της εποχής. Ούτε μια παράστασή μας υπήρχε που να μην είχε ενθουσιώδη υποδοχή και χαρακτήρα διαδύλωσης. Αλλά προσωπικά -σαν ερμηνευτής του κύριου ρόλου- δεν ένιωσα ούτε στιγμή την παρουσία προθέσεων πολιτικής και φυσικά οι διαδηλώσεις που συνόδευαν τις παραστάσεις μας με ενοχλούσαν. Εγώ ξεκίνησα ακολουθώντας την κύρια γραμμή του έργου: την αγάπη του Στόκμαν για την αλήθεια. Παίζοντας στη σκηνή, ένιωθα εχθρότητα για αγαπητά μου πρόσωπα μόλις τ' αντίκριζα με τα μάτια της ψυχής του Στόκμαν. Έτσι, ψυχικά ταυτισμένος με το ρόλο, με πλημμυρούσαν τα αισθήματα της πικρίας και της αγανάκτησης του γιατρού καθώς τα μάτια του άνοιγαν κατάπληκτα θωρώντας τις χαλασμένες ψυχές των ανθρώπων που κάποτε υπήρξαν φίλοι του. Φοβόμουν τις στιγμές αυτές, για λογαριασμό του Στόκμαν ή δικό μου; δε θυμάμαι. Όσο προχωρούσαν οι σκηνές, ένιωθα να μένω όλο και πιο μόνος ώσπου φτάνοντας στο τέλος, η στερνή φράση του Στόκμαν: "Ο δυνατότερος άνθρωπος είναι εκείνος που είναι και πιο μόνος", μου φαινόταν πως αναζητούσε την έκφρασή της μέσα από τα βάθη της απομονωμένης ψυχής μου. Παίζοντας τον Στόκμαν αισθανόμουν πιο άνετα στη σκηνή παρά σ' οποιοδήποτε άλλο ρόλο του ρεπερτορίου μου. Στη σύλληψη του ρόλου ακολούθησα ενστικτωδώς τη γραμμή της διαίσθησης του συναισθήματος. Για μένα, ο Στόκμαν δεν ήταν ένας πολιτικός, ένας ρήτορας λαϊκών συγκεντρώσεων ούτε ένας "ρεζουάρ", αλλά ένας άνθρωπος με ιδανικά, ένας αληθινός φίλος της χώρας του και του λαού του, ήταν ο καλύτερος και αγιότερος πολίτης της πατρίδας του. Κι αυτό ζήτησα να διαπλάσω... Όλες αυτές οι εξωτερικές εκδηλώσεις διαμορφώθηκαν από μόνες τους, ενστικτωδώς και χωρίς τη συνειδητή συμμετοχή μου. Από που πήγαιναν όλα αυτά; Από που; Οι δημιουργικοί δρόμοι της φύσης είναι πέρα από την ανθρώπινη γνώση... Και στο ρόλο του Στόκμαν, το υλικό που μου χρησίμεψε για την εξωτερική του εικόνα, πάρθηκε από διάφορες μνήμες και χωρίς συνειδητά να το επιδιώξω... Στο ρόλο του Στόκμαν έφτασα, ασυνειδητά, σ' όλα εκείνα που δεν μπόρεσα συνειδητά να φτάσω στο ρόλο του Σάτιν. Στο Στόκμαν δε σκέφτηκα διόλου πολιτικές θέσεις και κατευθύνσεις και εκείνες δημιουργήθηκαν μόνες τους... Όπως μια λογική, συνειδητή πράξη προκαλεί αντίδραση έτσι και η καλλιτεχνική δημιουργικότητα παράγει την ιδέα του έργου και την τάση του. Αφήστε το θεατή να την ολοκληρώσει. Δουλειά του ηθοποιού είναι να δημιουργήσει την καλλιτεχνική πράξη".<sup>1</sup>

*Νομίζω, πιστότερη αποσαφήνιση για τον όρο Κοινωνική συνείδηση δεν είχε να ελπίζει η μελέτη μας.*

*Προκειμένου να αποκτήσουμε μίαν, όσο το δυνατό σφαιρικότερη, αντίληψη για το δράμα του Ibsen: "Ο εχθρός του λαού", παραθέτουμε την άποψη του θεατρολόγου Α.*

(1) Κ. Stanislavsky / "Τάσεις κοινωνικές και πολιτικές" / από τον "Πρόλογο" στο "Ένας εχθρός του λαού", κελ. 52-59.



Nicoll: "...είναι έργο πολύ κατάλληλο για θέατρο. Μα παρ'είναι γραμμένο με θυμό για να το πάρει κανένας στα σοβαρά. Προσπαθήσανε μερικοί να υποδείξουνε πως κι ο ίδιος ο συγγραφέας το είδε πως είναι λιγάκι αστεία τούτ' η ιστορία του Δόκτορα Στόκμαν (Stockman), που τη μόλυνση των λουτρών μιας μικρής νορβηγικής πόλης την κάνει μεγάλο φιλοσοφικό ζήτημα. Μα η αλήθεια είναι πως εδώ ξαναπαρουσιάζεται κυρίαρχη η νεανικότητα της ψυχής του Ιψεν. Κι αυτό το παραδέχτηκε κι ο ίδιος, όταν σε πιο προχωρημένη ηλικία μιλώντας για κείνο τον ήρωά του τον είπε "ein grotesker Bursche und ein Strudelkopf" (ένας ανώριμος άνθρωπος εκκεντρικός και θερμάιμος)".<sup>1</sup>

Εναν άλλο δρόμο προσέγγισης του δραματουργού ακολουθεί ο ψυχαναλυτής Reich στη μελέτη του "Ψυχανάλυση στο θέατρο". Ερμηνεύοντας τον "Πιέρ Γκυντ", συμπεραίνει: "το πνεύμα μας επικοινωνεί με το πνεύμα του καλλιτέχνη στο επίπεδο της ρίζας, των θεμελίων του έργου τέχνης, χάρη στους ασυνείδητους μηχανισμούς- αυτός που δίνει κι αυτός που δέχεται συναντιούνται στο επίπεδο των δύο στοιχείων που τους είναι κοινά, ζώντας έτσι για μία στιγμή μία σύνθεση ενός εντελώς νέου κόσμου... Δεν ξεχνάμε πως το έργο τέχνης δεν είναι παρά ένα προϊόν, μια εκδήλωση ζωής, μια μαρτυρία ύπαρξης αυτού του ακαθόριστου εσωτερικού κόσμου που δεν μπορεί κανείς να τον νιώσει παρά συγκινησιακά και ενδοστρεφικά και ότι δεν αναπαριστά κατά κανένα τρόπο τον ίδιο τον κόσμο αυτό. Δεν χρειάζεται να εξηγήσουμε περισσότερο ότι η πρόθεση του καλλιτέχνη δεν είναι παρά ένα δευτερεύον αποτέλεσμα, και ότι ένα δράμα του είδους του "Πιέρ Γκυντ", (Άμλετ, Δον Κάρλος, Οιδίπους), ποτέ δεν μπορεί να περιγραφεί σε συνάρτηση με την πρόθεση. Και πραγματικά μπορούμε μάλιστα να διαπιστώσουμε ότι όσο περισσότερο ένα έργο πλησιάζει προς "ένα έργο με θέση", τόσο μεγαλύτερο είναι το χάσμα ανάμεσα στο ζωντανό του περιεχομένου του -για μεγαλύτερη σαφήνεια εννοούμε δω τη συμφυή ζωντανία του περιεχομένου και όχι τη συγκινησιακή επένδυση, το χρωμάτισμα του εξωτερικού κόσμου- και την πραγματικότητα- δηλαδή η πρόθεση εκφράζεται καθαρότερα όταν η σκληρή πραγματικότητα περιγράφεται σαν τέτοια... Πιστεύω ότι διακρίνω καθαρότερα τώρα την εσωτερική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην πρόθεση του έργου (που την βλέπουμε σαν μια αυτόνομη ακτινοβολία καθοριζόμενη από την ιστορία της ατομικής εξέλιξης), την προέλευσή του και τα πρόσφατα γεγονότα που το περιβάλλουν: την εποχή μέσα στην οποία έζησε ο Ιψεν, εποχή ταραγμένη από επαναστατικούς αγώνες πνευματικής και υλικής τάξης, συντονίστηκε με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, το σύμπλεγμα αυτό, πηγή αναστολών, χρωμάτισε ολόκληρη τη δράση, μέχρι που έγινε το ίδιο το κέντρο, επιτρέποντας στους αγώνες που γίνονταν για την κατάκτηση ενός εγώ με αυτογνωσία και λαχτάρα για την ελευθερία, να εκφορτιστεί στο πεδίο της σεξουαλικότητας, σε μια πάλη για τη γυναίκα και για τη μητέρα. Θα θέλαμε να πούμε μ' αυτό: η πρόθεση (τάση) του έργου, γεννημένη από πρόσφατα γεγονότα (έχοντας γίνει πιο έκδηλη) προσφέρει τα πλαίσια της βασικής δράσης, τα στοιχεία της οποίας μας δίνουν την εικόνα της γέννησης ενός τέτοιου προσανατολισμού (πρόθεσης), προσανατολισμού ασυνείδητου, ριζωμένου μέσα στην πρώιμη παιδική ηλικία του συγγραφέα".<sup>2</sup>

Με όλα όσα έως τώρα παραθέσαμε, γίνεται κατανοητό, πιστεύω, πως το Ιψενικό έργο ενήργησε και στην προεπαναστατική Ρωσία, ευρισκόμενο σε απόλυτη ανταπόκριση προς τη χωροχρονική σύμπτωση όχι της δημιουργικής στιγμής ή της πρόθεσης του ποιητή, αλλά με εκείνη της αποδοχής του από το Κοινό, τελικά τη χωροχρονική σύμπτωση που ορίζει την Παράσταση του έργου. Τόσο ο σκηνοθέτης -ο Stanislavsky στην περίπτωση μας- όσο και οι ερμηνευτές και ο κάθε άλλος συντελεστής της παράστασης, μεταφέρουν ή καλύτερα μεταφράζουν το καλλιτεχνικό δημιούργημα χάριν της επικοινωνίας τους με το Κοινό, με τους συγκεκριμένους κώδικες που θεωρούν άξιους ή κατάλληλους. Όμως, από την πλευρά του το Κοινό, υπακούοντας στους δικούς του

(1) A. Nicoll / "Παγκόσμια ιστορία θεάτρου", 4ος, σελ. 33.

(2) V. Reich / "Ψυχανάλυση στο θέατρο", σελ. 94-97.

κώδικες, αυτούς που η χωροχρονική σύμπτωση -ουσιαστικά, ό,τι ονομάσαμε Συλλογική συνείδηση- του έχει επιβάλλει, αποδέχεται το "μήνυμα" του καλλιτεχνήματος με μίαν καθορισμένη, και εξηγήσιμη, αντίδραση.

Στην προεπαναστατική Ρωσία, σύμφωνα με ό,τι παρακολουθήσαμε, σε ένα χωροχρονικό στίγμα παράλληλο με αυτό της υπόλοιπης Ευρώπης -που πλησιάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Ibsen μετουσιώθηκε. Το ίδιο (αντικειμενικά ειδικμένο) μήνυμα, εξειδικεύτηκε και κατανοήθηκε με τρόπο ιδιαίτερο, μοναδικό. Οι ανερχόμενοι αστοί της Ευρώπης και της Αμερικής, είπαμε, επιτεθήκανε στην Ιψενική δραματολογία -αν δεν αδιαφόρησαν γι' αυτήν- μια και θεώρησαν πως κλόνιζε τις ιδεολογικές βάσεις της κοινωνικής τους επικράτησης. Αντίθετα, η όμοια ανάστατη Ρωσία, έχοντας αποφασίσει μίαν άλλη διαδρομή για την κοινωνική και την πολιτική της συνέχεια, εκφράζοντας δηλαδή μίαν ξεχωριστή Συλλογική συνείδηση, όχι μόνο δεν επιτέθηκε στο Ιψενικό δράμα, αλλά και το προώθησε στο επίπεδο του κοινωνικού προϊόντος του ικανού να εκπαιδεύσει και να εντείνει την υπάρχουσα Συλλογική συνείδηση. Έγινε όργανο πολιτικής και κοινωνικής μεταρρύθμισης ο Ibsen στην προεπαναστατική Ρωσία. Και μάλιστα, σε ασυμφωνία με την πρόθεση τόσο του ίδιου του συγγραφέα, όσο και του ερμηνευτή-εμπυχωτή της παράστασης Stanislavsky. Ακόμα, αυτή η ασυμφωνία απλώνεται και σε σχέση με τη συμπεριφορά που σε χωροχρονικές διαστάσεις ανάλογες -διάφορες πάντως- είχε προκαλέσει η Ιψενική δραματολογία.

Αυτά όλα μας οδηγούνε στη σκέψη πως η Συλλογική συνείδηση ορίζεται από τη συνάρτηση πολλαπλών παραγόντων, ιστορικών-πολιτικών-κοινωνικών, έτσι ώστε να υπερβαίνει τον έλεγχο ή την καθοδήγηση της (όποιας) εξουσίας. Να θυμηθούμε εδώ, την αποτυχία του ποιητή -στο πρώτο έργο που η μελέτη μας προσέγγισε- να καλύψει με επιτυχία τον σχεδιασμό των εξουσιαστών των θεατρικών πραγμάτων, των πολιτικών και οικονομικών παραγόντων που του επέτρεψαν να εκφραστεί μπροστά στο Αθηναϊκό κοινό δηλαδή, προβάλλοντας την ιδεολογία και την πολιτική τους πρόταση. Μία αποτυχία που είχε ως αποτέλεσμα οι Αθηναίοι πολίτες, το Κοινό επομένως των "Περσών" να αποφασίσουν, όταν κλήθηκαν στους αρμόδιους τόπους, το μέλλον της πολιτείας να χαραχθεί αντίθετο από τις προτροπές του Αισχύλου, από την ιδεολογία του Περικλή· σύμφωνο μόνο με τη δική τους Συλλογική συνείδηση -όπως αυτή είχε διαμορφωθεί από την πραγματικότητα.

Με ανάλογο τρόπο και στην προεπαναστατική Ρωσία, πράγμα που δεν επιτεύχθηκε στην ομοίωτα πολιτικά ανάστατη Ευρώπη, ο έλεγχος του θεάτρου ξέφυγε από τους λογοκριτές του, υπερέβη τον σχεδιασμό και την εξυπηρέτηση της εξουσίας, εστράφη ενάντια στις προσδοκίες και την πολιτική του Τσάρου, ταυτίστηκε ή μεταφράστηκε -μάλιστα αγνοώντας την πρόθεση του Ibsen- σύμφωνα με τους κώδικες που δήλωναν τη Συλλογική συνείδηση των κοινωνιών. Θεωρητικοί και πρακτικοί εργάτες του θεάτρου φανερώθηκαν αδύναμοι να πείσουν το Κοινό να προσλάβει το Έργο με την (υποτιθέμενη) αντικειμενική του ουσία. Η αντιληπτικότητα της Συλλογικής συνείδησης το υποκειμενικοποίησε.

## **Δ1. ΟΙ ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΕΣ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΙΨΕΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ**

"Ο πρώτος μεγάλος Ρώσος μαρξιστής κριτικός ήταν ο Georgy Plekhanov (1857-1918), ο οποίος εισήγαγε τη φράση "Διαλεκτικός υλισμός" στην Τέχνη... Χρησιμοποίησε την αντίληψη του Marx για να λύσει τη σύγκρουση μέσα στο σύστημά του, και να το μετατρέψει σε καθ' ολοκληρία υλιστικό. Ο Plekhanov συμφωνούσε ότι ποιητικές ανθρώπινες συνθήκες ορίζονται όχι από τις αλλαγές της ανθρώπινης σκέψης, αλλά από το επίπεδο της παραγωγικής διαδικασίας και από τις παραγωγικές τους σχέσεις. Η πιο σημαντική έκθεση των απόψεών του για το δράμα περιλαμβάνεται στο δοκίμιό του "Henrik Ibsen" (1906-1908). Εδώ συμφωνεί με του Ibsen τη δυσάρεσκεια για τον ευτελή αστικό κόσμο του 19ου αι. Η Νορβηγία τον οδήγησε να εγερθεί,

χωρίς όμως να του προσφέρει όποια πολιτική λύση. Στις σύγχρονες κοινωνίες, οι προλετάριοι παρουσιάζουν τη μοναδική τάξη που είναι ικανή να εμπνευσθεί με ζήλο για ό,τι ευγενικό και προοδευτικό, όμως του Ibsen η κοινωνία δεν περιέχει τέτοια τάξη. Ήταν ως μία εντελώς υποανάπτυκτη μάζα να βυθίζεται μέσα σε πνευματική αδράνεια. Έτσι ο Ibsen, όπως και ο ήρωάς του ο Μπραντ, ήταν καταδικασμένος σε μία άδολα αρνητική επανάσταση. Ανήμπορος να συλλάβει τη σπουδαιότητα της πολιτικής δράσης, επέστρεψε σε ατομική ελευθερία η οποία τον οδήγησε στον Συμβολισμό και την Αφαίρεση. Αυτές τις μεγάλες αοριστίες έκανε αξιοσέβαστες ο Ibsen για τη "Σκεπτόμενη ομάδα" των σύγχρονων αστών, οι οποίοι οδηγούνται στον Συμβολισμό για την ίδια αιτία: η αφαιρετική οπτική πάνω στην ανθρώπινη υπεραξία, μπορεί να αντικαταστήσει τη φοβέρα της κοινωνικής επανάστασης. Για το παρόν, το προλεταριάτο δεν μπορεί, από οικονομική άποψη, να ενδιαφερθεί για την Τέχνη, αλλά μπορεί ακόμα να σεβαστεί τον Ibsen για τη μεταστροφή που επέφερε στο status quo. Οι ιστορικές καταστάσεις του επέτρεψαν να προσφέρει κάτι που κανένας σύγχρονος καλλιτέχνης δεν κατάφερε να προσφέρει, και στις δύο ασυμβίβαστες-αντίθετες τάξεις της σύγχρονης κοινωνίας".<sup>1</sup>

*Συνεχίζει ο Plekhanov:* "το να διδάσκεις την εξέγερση του σύγχρονου πνεύματος δεν αποκλείει, αυτό καθ'αυτό, το καλλιτεχνικό στοιχείο. Πρέπει ωστόσο, η διδασκαλία να είναι σαφής και να 'χει συνέπεια. Πρέπει ο ίδιος ο δάσκαλος να ξέρει τι διδάσκει. Οι ιδέες του πρέπει να είναι σάρκα και αίμα του, έτσι που να μην τον εμποδίζουν και τον περιπλέκουν στις στιγμές της δημιουργίας του. Τέλος, οι ιδέες αυτές δεν πρέπει να 'χουν μία διασπαστική επίδραση πάνω του. Αντίθετα, αν ο καλλιτέχνης-συγγραφέας δεν είναι απόλυτα κύριος των ιδεών του, τότε, και οι ιδέες δεν μπορεί να είναι σαφείς και συνεπείς. Το πνευματικό της ιδεολογικό περιεχόμενο τότε, μόνο βλαβερή επίδραση μπορεί να έχει πάνω στο έργο της τέχνης. Πρέπει να σημειωθεί επομένως πως δε φτάνουν οι ιδέες αλλά η ανεπάρκεια του καλλιτέχνη, που για τον ένα ή τον άλλο λόγο δεν μπόρεσε να ταυτιστεί ολοκληρωτικά με τις ιδέες, που κινητοποίησε και δε στάθηκε ικανός να γίνει έξοχος και αληθινός ποιητής των ιδεών. Μ' άλλα λόγια, ο πραγματικός λόγος για την αδυναμία του καλλιτέχνη δε βρίσκεται πια στο ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου του, όπως θα μπορούσε να φανεί από πρώτη ματιά, αλλά ακριβώς στο αντίθετο: στη σύγχυση ή στην έλλειψη ιδεών... Η εξέγερση για την εξέγερση. Όταν όμως κάποιος διδάσκει την εξέγερση, χωρίς να ξεκαθαρίσει και το στόχο της, τότε η διδασκαλία της καταλήγει μάλλον σε νεφέλωμα... Ας πάρουμε για παράδειγμα τον "Μπραντ". Ο Ντουμικ χαρακτηρίζει την ηθική του Μπραντ επαναστατική, και είναι επαναστατική μιας και κηρύχνει την "εξέγερση" εναντίον της μικρότητας και της χυδαιότητας των αστών... Ο Μπραντ απαιτεί από το πλήθος, να ξεφύγει από το συμβιβασμό και να δοθεί ενεργητικά στο έργο. Ποιά είναι το έργο; Είναι να υψώσουν το λαό και "να τσακίσουν τις παγίδες που κρατούν δέσμιες τις ψυχές του", να λευτερωθούν από τα ημίμετρα -μ' άλλα λόγια να λευτερωθεί η ανθρωπότητα απ' τις αλυσίδες του συμβιβασμού. Και τι θα γίνει μετά; Ούτε ο Μπραντ, ούτε κι αυτός ο Ibsen το ξέρει. Κατά συνέπεια, η πάλη εναντίον του συμβιβασμού γίνεται ένας σκοπός καθ'εαυτός... Ο Ibsen μας κινεί έντονο ενδιαφέρον με την ηθική του ανησυχία, και με την έγνοια του για τα προβλήματα της συνείδησης. Εν τούτοις, η ηθική του διδασκαλία είναι τόσο αφηρημένη και στη συνέχεια τόσο άνευ σημασίας, όσο και του Καντ... Ο άνθρωπος για την αντίληψη του Ibsen, είναι κάτι περισσότερο από πολίτης, είναι ο άνθρωπος για όλες τις εποχές. Εδώ ο Ibsen αποκαλύπτει τη βασική του αδιαφορία για την πολιτική... Ό,τι τον ενδιαφέρει είναι η ηθική... Στο πληθίσιαμα κοινωνικών προβλημάτων, ο Ibsen χρησιμοποιεί πάντα την ιδεαλιστική μέθοδο κι όχι την επιστημονική... Ποιά ήταν η αιτία που έφερε τον Ibsen σε τέτοιες αδυναμίες και πλάνες- έναν άνθρωπο που όχι μόνο ήταν προικισμένος με τάλαντο και βαθύτατη γνώση, αλλά και με ένα τρομερό πάθος

(1) M. Carlson / "Theories of the theatre", σελ. 327.

για την αλήθεια; Ο βασικός λόγος ήταν πως η κοσμοθεωρία του Ιψεν ήταν εξαρτημένη από τον κοινωνικό περίγυρο όπου γεννήθηκε και ανατράφηκε. Το περιβάλλον του Ιψεν άφησε τη σφραγίδα του πάνω στη ζωή του, στην κοσμοθεωρία του, όπως επίσης και στη δημιουργική του παραγωγή. Και το περιβάλλον αυτό ήταν σημαδεμένο από μία απελπιστική χυδαιότητα, όπως γράφουν οι γάλλοι κριτικοί. Το μικρό λιμάνι του Γκρίμσταγς όπου ο Ιψεν πέρασε τα νεανικά του χρόνια, ήταν το κλασικό έδαφος της αναστάσης, της ανίας και της ταπεινότητας των ηθών. Καθελί πέρα από το ταπεινό, το βλέπανε με βλοσυρότητα, καθελί πρωτότυπο το θεωρούσαν γελοίο, οποιαδήποτε εκκεντρικότητα, ένα έγκλημα. Μέσα σε τούτη την κοινωνία ακριβώς, ο Ιψεν ήταν ένας απόβλητος... Θα ήθελα να υπογραμμίσω εδώ ότι το περιβάλλον δεν αφήνει τα ίχνη του, μόνο πάνω σε κείνους που το αποδέχονται ή συμβιβάζονται μ' αυτό, αλλά και σε κείνους που ανοιχτά το πολέμησαν... Μία από τις ιδιότητες του περιβάλλοντος ήταν το μίσος εναντίον κάθε πρωτοτυπίας, κάτι που δε διαφέρει διάλου από τη συνήθη κοινωνική ρουτίνα. Η τυραννία της κοινής γνώμης, κυριαρχούσε πέρα για πέρα. Εναντίον αυτής της τυραννίας επαναστάτησε ο Ιψεν... Ο Ιψεν, όχι μόνον ήταν ολότελα αδιάφορος στην πολιτική, αλλά -όπως λέει ο ίδιος- μισούσε τους πολιτικούς. Ο τρόπος που σκέφτονταν ήτανε απολιτικός, βασικά αυτό ήταν και το κύριο χαρακτηριστικό του. Το γεγονός εξηγείται από τις συνθήκες του κοινωνικού του περιβάλλοντος και προκαλεί την περιπλοκή του ποιητή σε μια σειρά ατέλειωτων οδυνηρών αντιφάσεων... Έτσι βλέπουμε ότι ο Ιψεν παρουσιάζει την παράδοξη περίπτωση του καλλιτέχνη -που στην ίδια σχεδόν έκταση αλλά και από διαφορετικούς λόγους- κατέκτησε τους "διανοούμενους κύκλους" και των δυο μεγάλων αδιάλλακτα ανταγωνιζόμενων τάξεων της σύγχρονης κοινωνίας. Μόνον ένας άνθρωπος που αναπτύχθηκε μέσα σ' ένα περιβάλλον ολότελα ανόμοιο προς τη σκηνή της κολοσσσιαίας πάλης των τάξεων της εποχής μας, μπορούσε να ήταν ένας τέτοιος καλλιτέχνης".<sup>1</sup>

*Με την κριτική του Ibsen όμως ασχολήθηκε και ο Α. Lunacharsky:* "ο Ερρίκος Ιψεν ήταν ένας Νορβηγός συγγραφέας -έξοχος δραματοουργός- που η επίδρασή του απλώθηκε πέρα από τα σύνορα της γενέθλιας χώρας του... Τα θλιβερά γεγονότα του 1848 άφησαν εντυπώσεις ριζικά διάφορες στις χώρες της Ευρώπης. Στην εποχή αυτή, το προχώρημα του καπιταλισμού στην καταπίεση της αυτοσυντήρητης μικροαστικής τάξης, στάθηκε ο κύριος παράγων για την έκρηξη πολλών επαναστατικών κινήματων. Αξιοσημείωτο είναι, πως μια παρόμοια κατάσταση πραγμάτων θα επικρατούσε και στη Νορβηγία, όπου, για πολιτικούς λόγους, η μικροαστική τάξη κατείχε ακόμη -πολύ περισσότερο παρά στα άλλα κράτη της Ευρώπης- μια ισχυρή θέση και είχε αναγνωρισθεί σαν ο εθνικός και οικονομικός οδηγός της χώρας. Στο άμεσο μέλλον, το γεγονός αυτό προσέδωσε μια ιδιαίτερη προβολή στους αντιπροσώπους της νορβηγικής μπουρζουαζίας, για την αντίστασή της στην καπιταλιστική καταπίεση. Σ' αυτό πρέπει να αποδοθεί και η αναγνώριση στην Ευρώπη του Ιψεν, του πιο μεγάλου εθνικού ταλέντου της Νορβηγίας. Τα έργα του Ιψεν, αναντίρρητα απηχούν τη διαμαρτυρία της αποφασιστικής και ισχυρής μικρομπουρζουαζίας ενάντια στις ανταγωνιστικές καπιταλιστικές αρχές -εν ονόματι της...- Μα εδώ βρίσκεται το πρόβλημα. Εν ονόματι τίνος και γιατί αυτή η δυνατή μικροαστική τάξη να διεκδικεί την προβολή των ιδανικών της στη φιλολογία; Είναι πρόδηλο πως οι προφίτες αυτής της μικρομπουρζουαζίας είχαν να εξάρουν τον ατομικισμό, την άφοβη και δυνατή προσωπικότητα, την αδάμαστη θέληση... Ο σκοπός μπορούσε να ήταν μια συντηρητική παρωθηση αντίστασης στον καπιταλισμό για χάρη της διατήρησης της ανεξαρτησίας των μικρών εμπόρων. Οι τελευταίοι όμως, όλο και καταστρέφονταν -αν και πολύ περιορισμένα παρά σε άλλες χώρες από την πρόοδο του καπιταλισμού. Πρόσθετα, οι διανοούμενοι της μικρής μπουρζουαζίας δεν μπορούσαν να εξοικειωθούν με τις συντηρητικές αρχές. Επρεπε να τις εξυψώσει και να τις εξιδανικεύσει κάποιος, δίνοντάς τους μια κάποια αίγλη. Αυτό

(1) Β. Ν. Plekhanov / "Ένας μικροαστός επαναστάτης" / στον Πρόλογο του "Ένας εχθρός του λαού", σελ. 27-51.

σημάδεψε την αρχή ατέλειωτων δυσκολιών. Γιατί οι μικροαστοί αδυνατούσαν να δημιουργήσουν ένα ενιαίο σύνολο ιδεών: είχαν χάσει την πίστη τους στο παρελθόν, και στο παρόν, δεν έβλεπαν παρά την προοδευτική πτώση και την υποδούλωση της τάξης τους και συνακόλουθα τους ήταν αδύνατο να οραματιστούν κάτι εποικοδομητικό για το μέλλον. Από την άποψη αυτή, η Ρόζα Λούξεμπουργκ είχε πολύ δίκιο λέγοντας ότι ο Ίψεν -παρά το μέγα талант- δεν ήταν εξοπλισμένος με την απαιτούμενη οξυδέρκεια για να εκτιμήσει τις τάσεις της εποχής του... Το μόνο ιδανικό που μπορούσε, ίσως, να συνείρει εθνικά τη Νορβηγία ήταν ο πατριωτισμός. Ο καπιταλισμός που άρχισε ν' ανθεί στη Νορβηγία, ενδιαφέρονταν ως κάποιο σημείο, να μείνει η χώρα ανεξάρτητη από τη σουηδική κυριαρχία και το δανικό κεφάλαιο. Η ισχυρή μεσαία τάξη, που στην περίοδο αυτή, εξακολουθούσε να πολεμά για τη διατήρηση της κρατικής εξουσίας, έβλεπε στο νορβηγικό παρελθόν των Βίκιγκς, όχι μόνο μια βάση πατριωτικής υπερηφάνειας, αλλά επίσης και τον πυρήνα μιας ενεργού ταξικής συνείδησης. Σ' αυτό οφείλεται και η επιτυχία των έργων του Ίψεν τα οποία έγραψε πριν πάει στη Χριστιάνια... Η επιτυχία αυτή έφερε τον Ίψεν στη Χριστιάνια και του προσπόρισε το διορισμό του σαν διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου. Η νορβηγική μπουζουαρζία πεπεισμένη τώρα για την αξία του Ίψεν, σαν εθνικού βάρδου, του εξασφάλισε και μια κρατική υποτροφία. Αλλά ο ρόλος του Ίψεν ήταν διττός. Δεν ήταν καθόλου ο ποιητής της κυριαρχής τάξης. Αντίθετα, καίγονταν από αγανάκτηση για τη χαλαρότητα, τη δολιότητα, την απληστία κι απιστία που από παντού τον έζωναν... Η φυγή του Ίψεν σημαδεύει μια νέα περίοδο στη ζωή του. Από δω και πέρα αρχίζει ο αγώνας της ακεραιότητας και της ανεξαρτησίας, όπως τις αντιλαμβάνονταν τις ιδιότητες αυτές η ισχυρή αστική τάξη... Η άλλη φάση των έργων του Ίψεν είναι μεγάλου ενδιαφέροντος γιατί, ιδιαίτερα με τα έργα αυτά πήρε ο Νορβηγός ποιητής την πρώτη εξέχουσα θέση ανάμεσα στους συγχρόνους του δραματουργούς. Αφοσιώνεται τώρα στη ρεαλιστική τεχνική: Γράφει για την εποχή του, για τους συγχρόνους του και για τα καθημερινά τους προβλήματα... Αλλά και σ' αυτή την περιοχή της δραματουργικότητάς του -που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν κοινωνικο-ρεαλιστική περιοχή- βρίσκουμε κάποια καταφυγή στο συμβολισμό, κάποια διάθεση να προσδώσει διπλό νόημα στα όσα γίνονται και μια εξαντλητική λογίκευση στα γεγονότα και στα λόγια των έργων του... Θα ήταν αυθαίρετο το να κατατάξουμε τον Ίψεν στους στρατευμένους ιδεολόγους της ανώτερης μεσαίας τάξης. Και παρόμοιο θα ήταν, μια χοντροκομμένη ανακρίβεια, να ταυτίσουμε τον ισχυρό πόθο του Μπραντ για ακεραιότητα με τη θέληση του Νίτσε για δύναμη. Ο Νίτσε, ίσως, θα κατηγορούσε τους καπιταλιστές ήρωες που διατηρούσαν ακόμα κάποια ίχνη συνείδησης. Όχι όμως και ο Ίψεν. Ο Ίψεν κατέχεται από την ιδέα πως όπου παρεμβάλλονται αγνές ανθρώπινες σχέσεις και αισθήματα, εκεί και η απανθρωπία, είναι έξω από τη δύναμη του κάθε ανθρώπου, εκτός ίσως, για κάποιο είδος ηθικού τέρατος, που ήταν πέρα από τα πολιτικά του ενδιαφέροντα... Ο Ίψεν είναι ένα υπόδειγμα μιας τρομερής προσπάθειας, που κατέβαλλαν μερικά από τα πιο εξέχοντα μέλη της μερίδας εκείνης των μικροαστών για να εξασφαλίσουν ένα χώρο ανεξαρτησίας για τον εαυτό τους κατά την περίοδο της επιβολής του καπιταλισμού. Καθώς επίσης, μια έξοχη εικόνα της ολοκληρωτικής αδυναμίας που είχαν οι συγγραφείς της μεσαίας τάξης -ανεξάρτητα προς το μέγα τους ταλάντο- να πετύχουν το σκοπό τους".<sup>1</sup>

## **Ε. Η ΜΕΤΕΠΙΠΛΗΡΩΣΤΙΚΗ ΡΩΣΙΚΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ**

*Ακολουθώντας την κατεύθυνση που ήδη είχε δρομολογηθεί πριν το 1917, οι Ρώσοι δημιουργοί "χτύπησαν" το ρεαλιστικό θέατρο στις ρίζες του (αναπτύσσοντας) τον*

*(1) Α. Lunacharsky / "Για τον Ίψεν" / στον Πρόλογο του "Ένας εχθρός του λαού", σελ. 11-28.*

κονστρουκτιβισμό, ένα προϊόν της Οκτωβριανής Επανάστασης. Η κίνηση αυτή προσπάθησε να επαναφέρει την παντοδυναμία του ηθοποιού και να υποτάξει το σκηνικό χώρο στις θεατρικές ανάγκες. Ο κονστρουκτιβισμός καταργεί τη λεπτομερειακή σκηνογραφία του ρεαλιστικού έργου, και παραθέτει μη ρεαλιστικές πλατφόρμες, κλίμακες και νοηματικά φορτισμένες μορφές, με σκοπό να μεταδώσει στο κοινό τις μηχανικές και δυναμικές ιδιότητες της σύγχρονης ζωής. Ο Μέγερχολντ, με τη θεωρία του της "βιομηχανικής", προχώρησε ακόμη μακρύτερα, "καθαρίζοντας" τη σκηνή μέχρι τον πίσω τοίχο, έτσι ώστε να δημιουργείται ένας γυμνός χώρος, όπου να μπορεί να κινεί τους ηθοποιούς του σαν "μαριονέτες". Ο εξπρεσιονισμός και ο κονστρουκτιβισμός, λογοτεχνικός ο πρώτος θεατρικός ο δεύτερος, αφού διέγραψαν την πορεία τους, ξεπεράστηκαν από άλλες θεατρικές μορφές. Και τα δύο κινήματα υπήρξαν συμπτώματα των αναζητήσεων για ένα μη ρεαλιστικό θέατρο, ένα θέατρο ικανό να ξαναφέρει στο θεατρικό χώρο την αίσθηση της έκληξης και της συμμετοχής, που είχαν για ένα διάστημα εξοβελιστεί από το ρεαλισμό. Μόλις κόπησε ο ενθουσιασμός που είχε προκαλέσει το νέο ρεαλιστικό δράμα, ανακαλύφθηκε ότι ακόμη και ο Ίψεν και ο Τσέχωφ, που είχαν θεωρηθεί "πατέρες" του ρεαλισμού, υπήρξαν ταυτόχρονα ποιητές και συμβολιστές. Ειδικά μάλιστα σε σχέση με τον Τσέχωφ, γεννήθηκε η ανάγκη μιας νέας προσέγγισης των έργων του, ικανής να απελευθερώσει το χιούμορ και τη φαντασία τους (δύο στοιχεία σύμφυτα στο διάλογό του) και να μην εξαντλείται στο λεπτομερειακό ρεαλισμό τους".<sup>1</sup>

Ο ίδιος ο Meyerhold σημείωσε, με αφορμή μία από τις παραστάσεις του: "η σκηνή έχει χωριστεί σε προσκήνιο και σε σκηνή με τη στενή έννοια της λέξης. Το προσκήνιο είναι πλαισιωμένο από ένα ανάγλυφο πυλώνα με καθρέπτες. Αυτός ο πυλώνας δεν αλλάζει σε όλη τη διάρκεια του έργου. Ο σκηνογράφος... χρησιμοποιεί τα ζωγραφιστά πανιά μόνο από πάνω και από πίσω. Όλα είναι υπολογισμένα για γρήγορη εναλλαγή των εικόνων. Όλα κινούνται μπροστά στο θεατή σα σε όνειρο. Η σκηνή ανοίγει σε μεγάλο βάθος μόνο δυο φορές: στη δεύτερη εικόνα -στο καρναβάλι- και στην όγδοη εικόνα -στο χορό. Η ράμπα έχει καταργηθεί. Ο φωτισμός δίνεται μόνο από πάνω και από τα πλαϊνά. Το προσκήνιο έχει προωθηθεί πολύ μπροστά. Υπάρχει στο προσκήνιο ένα κικλίδωμα που χωρίζει την πλατεία από τη σκηνή... Τόσο στην αρχαιοελληνική σκηνή όσο και στη σκηνή τηςσαιχηρικής εποχής δε χρειαζόνταν σκηνικά σαν τα δικά μας, με την τάση τους προς την ψευδαισθηση. Και ο ηθοποιός δεν ήταν μονάδα ψευδαισθησης ούτε στην Αρχαία Ελλάδα ούτε στην παλιά Αγγλία. Ο ηθοποιός, με τη χειρονομία του, τη μιμική του, με τις πλαστικές του κινήσεις, με τη φωνή του, ήταν ο μόνος που όφειλε και ήξερε να εκφράζει όλες τις συλλήψεις του δραματουργού. Το ίδιο γινόταν και στη μεσαιωνική Ιαπωνία. Στις παραστάσεις του θεάτρου "Νο", με τις κομπές τελετουργίες τους, όπου κινήσεις, διάλογοι, τραγούδι ήταν όλα αυστηρά στυλιζαρισμένα, όπου ο ρόλος του χορού ήταν παρόμοιος με εκείνον του ελληνικού χορού, όπου η μουσική με τους άγριους ήχους της απασκοπούσε στο να μεταφέρει το θεατή στον κόσμο των παραισθήσεων, οι σκηνοθέτες έβαζαν τους ηθοποιούς στο παλκοσένικο τόσο κοντά ώστε οι χοροί τους, οι κινήσεις, οι χειρονομίες, οι μορφασμοί και οι στάσεις τους να φαίνονται καλά... Οι μύθοι δεν έχουν πάνω τους τη σφραγίδα μιας αυστηρά καθορισμένης εποχής. Οι ιστορίες που αφηγούνται γίνονται κάπου πολύ μακριά, σ' ένα παρελθόν, και οι ήρωες που τραγουδούν είναι πάρα πολύ απλοί και εύκολοι για να τους παραστήσουμε στη σκηνή, ζούμε κιάλας μέσα στη φαντασία του λαού που τους δημιούργησε και αρκούν μερικές συγκεκριμένες νινελιές για να τους φέρουμε στην επιφάνεια. Τα αισθήματά τους είναι οι αυθόρμητες και στοιχειώδεις ψυχικές αντιδράσεις που συγκινούν πάντοτε την ανθρώπινη καρδιά. Όλες αυτές οι ψυχές είναι ολότελα νεανικές, πρωτόγονες, και κουβαλούν μέσα τους το στοιχείο της δράσης, δεν έχουν κληρονομικές προκαταλήψεις ούτε συμβατικές. Να ποιοί ήρωες και ποιές ιστορίες κάνουν στους δραματουργούς... Αν

(1) Ph. Hartnoll / "Ιστορία του Θεάτρου", σελ. 279-280.

πρέπει άβυσσος να χωρίζει το ιστορικό έργο στη σκηνή απ' αυτό σε μια αίθουσα μουσείου, ακόμα πιο μεγάλη άβυσσος πρέπει να χωρίζει ένα θεατρικό έργο με ιστορικό θέμα από ένα έργο-μύθο... Στους "Βρυκόλακες" υπογραμμίζοταν η ενότητα του χώρου. Το έργο παιζόταν χωρίς αυλαία. Στην εφαρμογή αυτής της μεθόδου βοήθησε η εξαιρετικά βολική κατασκευή της σκηνής στο θέατρο της Πολτάβας, όπου το καλοκαίρι του 1906 έκανα μια σειρά πειράματα που τα επανέλαβα ύστερα (σε νέες παραλλαγές) στο θέατρο της Β.Φ. Κομισσαρζέφσκαγια και αργότερα στο θέατρο Αλεξάντρινσκι (Δον Ζουάν). Στο θέατρο της Πολτάβας η ράμπα αφαιρείται εύκολα και έτσι ο χώρος που προορίζεται για την ορχήστρα επιστρέφεται βολικά με ένα προσκήνιο πολύ προωθημένο μέσα στην πλατεία. Χάρη στην αφαίρεση της αυλαίας ο θεατής έχει συνεχώς μπροστά του μόνο την ατμόσφαιρα της δράσης. Έτσι διατηρείται καλύτερα και ενισχύεται μια ορισμένη εντύπωση ήου αφήνει το δράμα... Την επανάσταση στο θέατρο και την επανάσταση στο δρόμο ο κ. Μεγερχόλντ τις συνδέει με μια ημερομηνία. Το 1905, όταν στους δρόμους της Μόσχας ωρμάζε η λαϊκή αναταραχή... Την επανάσταση στο δρόμο την έπνιξαν, αλλά το θέατρο συνέχιζε τον επαναστατικό του ρόλο. Τώρα (εννοεί: 14/4/1917) είναι σα να άλλαξαν ρόλους, οι ηθοποιοί έγιναν συντηρητικοί. Οι ηθοποιοί ξέχασαν το ρεπερτόριο του Μπλοκ, του Σολογκούμλ, του Μαγιακόφσκι, του Ρέμιζοφ. Ποιός φταίει γι' αυτό; Η πλατεία, η σιωπηλή αδιάφορη πλατεία, σα χώρος αναψυχής. Ο Μεγερχόλντ απορεί πολύ γιατί δεν έρχονται οι στρατιώτες στο θέατρο και δεν το απελευθερώνουν σιωπηλά από το κοινό της πλατείας... Φτάνει πια αυτή η πλατεία! Τους διανοούμενους θα τους διώξουν και θα τους στείλουν εκεί όπου ακμάζουν οι επίγονοι του Οστρόφσκι. Και τα έργα των συγγραφέων που αναφέρθηκαν παραπάνω θα ανεβάζονται για τους αγρότες, τους στρατιώτες, τους εργάτες και εκείνους που θα πουν: φτάνει πια να κοιμόμαστε! Τότε το θέατρο θα είναι στο ύψος του".<sup>1</sup>

*Ένας από τους σημαντικότερους εργάτες για τη διάδοση της νέας αισθητικής άποψης ήταν και ο Mayakovsky, ένας δημιουργός που ανήκε στην (τότε) πρωτοπορία, σχετικά με την οποία: "ορισμένοι ρώσοι κριτικοί, τυφλωμένοι από τις περί ρεαλισμού προκαταλήψεις τους, αποσιωπούν τον ρόλο της στην ιστορία του σοβιετικού θεάτρου. Τα ανακριβή και απατηλά τους εγχειρίδια αφήνουν να εννοηθεί ότι η αξιόθαύμαστη θεατρική άνθιση της δεκαετίας του '20 πρέπει να καταγραφεί στο ενεργητικό των συντηρητικών θεάτρων. Η αλήθεια είναι τελείως διαφορετική. Τα παραδοσιακά θέατρα αποδέχτηκαν με καχυποψία και βραδύτητα, συχνά μάλιστα και με αποστραφή, τη νέα κατάσταση πραγμάτων... Τα φημισμένα θέατρα, όπως το Μάλνι ή το Αλεξάντρινσκι, έχοντας παραλύσει από μια υπερβολικά μακρόχρονη εμπειρία, δυσκαλεύτηκαν να υιοθετήσουν τα καινά θέματα της επανάστασης. Ακόμα και το θέατρο Τέχνης, που διερευνώντας την ψυχική ζωή είχε χάσει την αίσθηση του θεάματος, έμεινε παράμερα και δεν επηρεάστηκε από τους τολμηρούς μορφικούς πειραματισμούς της εποχής... Αργότερα, όταν οι συνταγές του νατουραλισμού ξανάρχισαν ν' αποκτούν σημασία κι όταν η ψυχολογία άρχισε να εκτοπίζει λίγο-λίγο τις κοινωνικές μάσκες, το Μάλνι, το Αλεξάντρινσκι και το θέατρο του Στανισλάβσκι ξαναβρέθηκαν στην πρώτη γραμμή. Όμως, στην αρχή της επανάστασης, η επιτυχία τους εΐτανε περιορισμένη. Οι ηθογραφίες, οι "ατμόσφαιρες", οι "χαμηλόφωνες συνομιλίες" αφήνουν αδιάφορο ένα κοινό εργατιών, φαντάρων και αγροτών ωρμασμένο στις μάχες και στα βάσανα. Δεν υπερβάλλουμε καθόλου βεβαιώνοντας ότι οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί της αριστέρας ανταποκρίνονταν σε μια βασική απαίτηση των νέων θεατών. Όμως, θα εΐταν λάθος να πιστέψουμε ότι όλοι οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας είχαν γίνει κομμουνιστές. Ο Μεγερχόλντ εΐταν μια εξαίρεση. Οι περισσότεροι καινοτόμοι σκηνοθέτες (Τάιροβ, Φόρεγκερ, Φερντινάντοβ, Γκρανόβσκη, Ραντλόβ κ.α.) προσχώρησαν στο σοβιετικό καθ' εστώς όχι τόσο από ιδεολογική συμφωνία όσο από καλλιτεχνικό ενθουσιασμό. Αυτός ίσα-ίσα ο ενθουσιασμός είχε αποχαλινώσει τη φαντασία τους και είχε διαποτίσει με*

(1) Β.Ε. Meyerhold / "Κείμενα για το θέατρο", κελ. 179, 115, 108, 160, 180-181.

το πνεύμα της μεγάλης Θύελλας του Οκτώβρη τις παραστάσεις τους, που ξεχείλιζαν από ήχους και φώτα. Βεβαίως, τα πολιτικά γεγονότα απουσίαζαν συχνά από τα έργα τους (δεν δίνανε τότε και τόση σημασία στο περιεχόμενο), μα οι νέες μορφές, που όλοι αυτοί οι σκηνοθέτες αποδέσμευαν απ' τους παλιούς κανόνες και τις άφηναν να στροβιλίζονται παράφορα πάνω στη σκηνή, αντιστοιχούσαν στον αγαλλήνευτο ρυθμό της επανάστασης. Οι σκηνοθέτες αυτοί, έχοντας την υποστήριξη του Λουνατσάρσκη, που άφησε ελεύθερα τα θέατρα να διαλέξουν τον προσανατολισμό τους, βρήκαν την ευκαιρία να δοκιμάσουν τις πλέον παράξενες λύσεις και να ριψοκινδυνέψουν τους πλέον παράτολμους πειραματισμούς. Συνδυάζανε τις περιηλόμενες παντομίμες των ηθοποιών με τα φανταχτερά χρώματα των σκηνογράφων, προσπαθώντας να πετύχουν αφηρημένες οπτικές συναρμογές. Δίνανε μεγαλύτερη σημασία στην αφηρημένη ομορφιά των ήχων απ' ό,τι στο λογικό περιεχόμενο των λέξεων. Οι συνταγές του τσίρκου, του κινηματογράφου και του μιούζικ-χωλλ τους βοηθούσε να ξεπεράσουν τα στενά όρια του παραδοσιακού θεάτρου. Η πληθώρα των ευρημάτων και των τεχνασμάτων αντιστάθμιζε στην αρχή τη φτώχεια της δραματικής παραγωγής· ωστόσο, έτσι όπως πήγαιναν τα πράγματα, οι ποιητές κινδύνευαν να μην κάνουν άλλο παρά να προμηθεύουν καμβάνες, που οι σκηνοθέτες μπορούσαν να τους διασκευάσουν όπως ήθελαν... Το πρωτοποριακό θέατρο των δεκά πρώτων ετών της σοβιετικής εξουσίας έλκει την καταγωγή του από τις ανακαλύψεις των κυβοφουτουριστών ζωγράφων. Ο ίδιος ο Μαγιακόβσκη, μιλώντας στις 3 Ιανουαρίου 1921 σε μια δημόσια συζήτηση με θέμα "Ο ζωγράφος στο θέατρο", τόνισε ότι η επανάσταση στον τομέα της ζωγραφικής είχε προηγηθεί από τη θεατρική επανάσταση... Επίσης, αν αγνοήσει κανείς τον κονστρουκτιβισμό, δε θα μπορέσει να καταλάβει μια ορισμένη περίοδο του Μέγερχολντ. Θα μιλήσουμε τώρα γι' αυτό το κίνημα, που επηρέασε έντονα και τον Μαγιακόβσκη. Μετά την επανάσταση, οι ζωγράφοι της αριστεράς νιώσανε την ανάγκη να εισαγάγουν στους πίνακές τους τις μηχανικές μεθόδους εργασίας της βιομηχανίας και τις κατακτήσεις της τεχνικής... Ορισμένοι απ' αυτούς τους ζωγράφους, που συμφώνησαν με τις απόψεις του Μαγιακόβσκη κι όπως ολόκληρη η νεαρή σοβιετική κοινωνία παθιάζονταν με τη βιομηχανία, θέλανε να εντάξουν την τέχνη στην παραγωγή, να την κάνουν χρησιμοθηρική, εξομοιώνοντάς την έτσι με την επιστήμη και την εργασία... Ο Μαγιακόβσκη αγαπούσε τις μηχανές και τα προϊόντα του βιομηχανικού πολιτισμού... Το 1923, ιδρύει το ΛΕΦ (Αριστερό Μέτωπο Τέχνης), που θα γινότανε το στήριγμα και το κέντρο του κονστρουκτιβισμού. Χάρη στο κύρος του Μαγιακόβσκη, το κίνημα αυτό είχε συγκεντρώσει προσωπικότητες που προέρχονταν από ομάδες πολύ διαφορετικές μεταξύ τους: κυβοφουτουριστές ποιητές (Ασέγεβ, Κρούτσενυχ, Τρετιακόβ, Κάμενσκη, Παστερνάκ), φιλόλογους του οποιάζ (Μπρικ, Σκλόβσκη, Βινκοούρ, Τυνλιάνοβ), σκηνοθέτες του θεάτρου και του κινηματογράφου (Αΐζενστάιν, Ντζίγκα, Βερτόβ)... Το ΛΕΦ είχε βάλει σαν σκοπό του να επηρεάσει με πρακτικές ενέργειες την ανάπτυξη της σοβιετικής κοινωνίας και να εξαφανίσει τη χρωμαλισθογραφική κακογουστιά· έβλεπε σαν αποστολή του τη δημιουργία ενός νέου γούστου, ενός νέου στυλ ζωής, που θα είχαν βασισμένα και τα δύο στην τεχνική και στην εκβιομηχάνιση... Πασχίζοντας να θέσει σε εφαρμογή τις ίδιες άκαμπτες θεωρίες και στο λογοτεχνικό τομέα, το ΛΕΦ εξεστράτευσε εναντίον της φαντασίας, θεωρώντας την ιδεαλιστική παραμόρφωση της πραγματικότητας· ήθελε να την αντικαταστήσει με τη "λογοτεχνία του γεγονότος", δηλαδή με την απλή απογραφή των πραγματικών συμβάντων. Εχοντας πεισθεί ότι το μυθιστόρημα, η εποποιία, με δυο λόγια τα έργα φαντασίας, εΐτανε μια ξεπερασμένη έκφραση της αστικής εποχής, τα μέλη του ΛΕΦ εκθειάζανε τα κείμενα που είχανε αξία ντοκουμέντου: ρεπορτάζ, απομνημονεύματα, πρακτικά, χρονικά... Είναι σίγουρο ότι ο κονστρουκτιβισμός δεν επηρέασε τον τρόπο της σοβιετικής ζωής· μ' αν όχι τίποτ' άλλο, θριάμβευσε για ένα διάστημα στον τομέα της θεατρικής φαντασίας... Για ένα μεγάλο διάστημα, το θέατρο εΐτανε ένας κόσμος νυκτόβιων φαντασμάτων· τώρα, πάσχιζε να γίνει ένα τμήμα εργοστασίου. Οι σκηνοθέτες βάζανε τα δυνατά τους να μεταθέσουν στο θέατρο την οργάνωση της παραγωγής· επιδιώκοντας αυτόν τον σκοπό, μετατρέπανε τη σκηνή σε



ένα είδος περίπλοκου μηχανισμού, ένα αντικείμενο καθ'εαυτό, και ψάχνανε τρόπους να προσαρμόσουν το παίξιμο των ηθοποιών στη μέθοδο εργασίας του ταιηλορισμού... Οι κονστρουκτιβιστικές λύσεις εμπνεύσανε τις παραστάσεις το Μέγερχολντ και του Τάιροβ... Όμως, ένα επαναστατικό θέατρο δεν μπορούσε να περιοριστεί στη διασκευή έργων άλλων εποχών. Αυτός είναι ο λόγος που ο Μέγερχολντ έκανε έκκληση στον Μαγιακόβσκη και στον Γεσένιν... Αργότερα, τα πρόσωπά του άρχισαν να μοιάζουν όλο και περισσότερο με τα φαντάσματα του Χόφμαν... Κάτι είχε σπάσει στον χαρούμενο μηχανισμό του "θεατρικού Οκτώβρη". Ένας κόσμος αυτομάτων και υπνοβατών έσερνε βαριά τα βήματά του και τρίκλιζε εκεί που ηηδάγανε πριν από λίγο και σαλτάρανε με ασυγκράτητο κέφι οι ακροβατικοί Θίασοι. Τα πρόσωπα του 19ου αιώνα, όπως και τα πρόσωπα της σοβιετικής κοινωνίας, έκαναν τη βραδυκίνητη εμφάνισή τους στη σκηνή, λες κι είτανε σκιές ενός υποχθόνιου κόσμου, ή ξεθαμμένα απολιθώματα, ή δείγματα κατάλληλα να τοποθετηθούν στις προθήκες ενός μουσείου. Ένα είδος πομπώδους ιεροτελεστίας, εκβιασμένου ιρρεαλισμού είχε σβήσει απ' τη σκηνή όλη τη χάρη και τη θέρμη της ζωής. Στο πλαίσιο λοιπόν του θεάτρου που έβριθε από βλοσυρά ανδρείκελα γεννήθηκαν τα σατιρικά πρόσωπα των τελευταίων έργων του Μαγιακόβσκη".<sup>1</sup>

### *ΣΤ. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΚΑΙ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΡΟΓΕΣΗ*

"Τον Οκτώβρη του 1917, ήρθε η Επανάσταση. Για τους καλλιτέχνες, ήταν το σήμα για την εξολόθρευση της μισητής παλιάς τάξης πραγμάτων και την εισαγωγή μιας νέας, βασισμένης στην εκβιομηχάνιση... Έτσι λοιπόν, αυτοί οι "αριστεριστές" ζωγράφοι, όπως καθιερώθηκε να τους αποκαλούν, έγιναν οπαδοί της Μπολσεβίκικης Επανάστασης, θέτοντας την "καταπιεσμένη" τους ενέργεια στην υπηρεσία μιας πανεθνικής εκστρατείας προπαγάνδας υπέρ του νέου κόσμου, που πίστευαν ότι βρίσκεται προ των πυλών. Τόση ήταν η αγωνία τους να αποδεικτούν χρήσιμα μέλη της νέας αυτής κοινωνίας - "αναπτυσσόμενα μαζί με τον κορμό του οργανισμού της..." και συμμετέχοντας στις επιδιώξεις της", κατά την έκφραση του Μάλεβιτς - ώστε πήραν στα χέρια τους τη δραστική αναδιοργάνωση της καλλιτεχνικής ζωής της χώρας. Τώρα, διακήρυσσαν, δεν ήταν καιρός για "ανώφελους" πίνακες - ένα τελάρο είναι, στο τέλος - τέλος, ένα ασθενές και ακατάλληλο μέσο επικοινωνίας (με απεχθείς συσχετίσεις με το αστικό σύστημα) - όταν οι δρόμοι είναι δικοί σου για να ζωγραφίσεις και οι πλατείες και οι γέφυρες το αυτονόητο πεδίο δραστηριότητάς σου... Εμοιαζε να μην υπάρχει κανένα όριο στην εφευρετικότητα με την οποία οι καλλιτέχνες αυτοί προπαγάνδιζαν την Επανάσταση... Η γενική προσπάθεια να μπει τάξη στη χώρα εκφράστηκε και στην καλλιτεχνική διοίκηση με μια αναδιοργάνωση όλων των υφιστάμενων οργανισμών - που ήταν άπειροι - και την υπαγωγή τους στον Λουνατσάρσκι και το Νάρκομπρος (Λαϊκό Επιτροπάτο Παιδείας). Το μέτρο είχε ωστόσο μικρές πρακτικές συνέπειες, κι αυτό σε μεγάλο βαθμό λόγω της οικονομικής κρίσης και της, κατ' ανάγκην, αντικατάστασης της κυβερνητικής "προστασίας" της τέχνης από εκείνη μιας νέας αστικής τάξης. Παράλληλα, και η δύναμη του κινήματος της Προλέτκουλτ εμπόδιζε αντίστοιχα την υπαγωγή όλων των καλλιτεχνικών υποθέσεων σ' ένα καθεστώς κομματικού ελέγχου. Η Προλέτκουλτ (συντομογραφία της Οργάνωσης για την Προλεταριακή Κουλτούρα) ιδρύθηκε το 1906. Δεν έγινε ωστόσο πραγματική οργάνωση παρά μόνο μετά την Επανάσταση του 1917. θεωρία της ήταν μια αγωνιστική κομμουνιστική τάξη πραγμάτων και διακηρυγμένος στόχος της η διαμόρφωση μιας προλεταριακής κουλτούρας: "Η τέχνη είναι ένα κοινωνικό προϊόν που καθορίζεται από το κοινωνικό περιβάλλον. Είναι επίσης ένα μέσο οργάνωσης της εργασίας... Το προλεταριάτο πρέπει να έχει τη δική του "ταξική" τέχνη για να οργανώσει τις δυνάμεις του στον αγώνα για το σοσιαλισμό".

(1) A.M. Ripellino / "Ο Μαγιακόβσκη και το ρωσικό πρωτοποριακό θέατρο", σελ. 137-170.

Κύριος θεωρητικός της Προλέτκουλτ ήταν ο Μπογκντάνοφ, ένας μαρξιστής που πάντα συγκρούεταν με τον Λένιν πάνω στη βασική για το κίνημα της Προλέτκουλτ αρχή, ότι υπάρχουν τρεις χωριστοί δρόμοι για το σοσιαλισμό: ο οικονομικός, ο πολιτικός και ο πολιτιστικός. Σύμφωνα και με τη θεωρία του αυτή, ο Μπογκντάνοφ διακήρυττε ότι η Προλέτκουλτ είναι ένα αυτόνομο σώμα, ανεξάρτητο από το κόμμα. Από την άλλη μεριά, ο Λένιν θεωρούσε ότι όλες οι οργανώσεις θα έπρεπε να είναι κάτω από την κεντρική διοίκηση του κόμματος. Η διαμάχη σύντομα κορυφώθηκε, και, τον Οκτώβριο του 1920, ο Λένιν, αφού άσκησε κριτική στον Λουναρτσάσκι για την υποστήριξη που έδειξε στην αξίωση των μελών της Προλέτκουλτ να είναι "οι πραγματικοί εκπρόσωποι προλεταριακής κουλτούρας", διέταξε το Δεκέμβριο την Προλέτκουλτ να τεθεί υπό την εποπτεία του Νάρκομπος... Ωστόσο, η ιδέα μιας ιδιαίτερης προλεταριακής κουλτούρας όχι μόνο συνέχισε να κυριαρχεί στη δεκαετία του 1930, αλλά και σήμερα είναι ενσωματωμένη στην επίσημη αισθητική του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού".<sup>1</sup>

*Αυτήν τη νέα τάξη πραγμάτων, τα αποδεσμευμένα οράματα ή την απωθημένη εκφραστική ανάγκη και τη δυναμική έσπευσαν να καλύψουν οι καλλιτέχνες της μεταποναστατικής περιόδου. Ειδικά για τη θεατρική λειτουργία, όπως συχνά αναφέραμε, υπήρξε σύγκρουση ανάμεσα στην κεντρική -κομματική- εξουσία (οργάνωση) και στα περιφερειακά, τα υπεύθυνα για το θέατρο όργανα.*

*Η άποψη του Lenin, σε ό,τι αφορά την Τέχνη, αλλά και την εκπαίδευση των ενήλικων, προκειμένου να "πετύχουμε την ικανοποίηση της τρομερής απαίτησης για γνώσεις, για ελεύθερη μόρφωση και ελεύθερη ανάπτυξη, που αισθάνθηκαν επίμονα οι μάζες των εργατών και αγροτών", ορίστηκε ως: "το βαρύ καθήκον της επανεκπαίδευσης των μαζών, το καθήκον της οργάνωσης και της παιδείας, της διάδοσης των γνώσεων, της καταπολέμησης της κληρονομημένης αμάθειας, του πρωτογονισμού, του βαρβαρισμού και της αγριότητας, που αναλάβαμε". Κύριοι αντίπαλοί (μας) στην προσπάθεια αυτή είναι: 1) "Η πληθώρα των αστών διανοούμενων, που πολύ συχνά θεωρούσαν το νέο τύπο του εκπαιδευτικού συστήματος των εργατών και αγροτών σαν τον πιο ευνοϊκό χώρο για το δοκίμασμα των ατομικιστικών τους θεωριών στη φιλοσοφία και στην κουλτούρα... 2) Που επίσης "το κληρονομήσαμε από τον καπιταλισμό, οι πλατιές μάζες των εργαζομένων μικροαστών, που διψούσαν για μάθηση, κατάστρεψαν το παλιό σύστημα, μα δεν μπορούσαν να προτείνουν την οργάνωση ενός άλλου ή να οργανώσουν την ουσία"... Περισσότερο, σε ό,τι αφορά τις απαραίτητες στρατηγικές: "όλη η μορφωτική δουλειά στη Σοβιετική Δημοκρατία των εργατών και αγροτών τόσο στον τομέα της πολιτικής μόρφωσης γενικά, όσο και στον τομέα της προλεταριακής τέχνης ειδικότερα, πρέπει να διαπνέεται από το πνεύμα της ταξικής πάλης, που διεξάγει το προλεταριάτο για την επιτυχία των σκοπών της δικτατορίας του, δηλ. την ανατροπή της αστικής τάξης, της κατάρτησης των τάξεων και της αποτίναξης κάθε μορφής εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο... Σ' αυτό το σημείο το προλεταριάτο με την πρωτοπορία του -το κομμουνιστικό κόμμα- και μ' όλες του γενικά τις μορφές οργάνωσης πρέπει να δυναμώσει τη δράση του και να διαδραματίσει ηγετικό ρόλο σ' όλη τη δουλειά της δημόσιας μόρφωσης... Το Πανρωσικό Συνέδριο της Προλεταριακής Κουλτούρας, παραμένοντας πιστό στη θεμελιώδη αυτή αρχή, απορρίπτει αποφασιστικά, σαν λαθεμένη θεωρητικά και βλαβερή πρακτικά, κάθε προσπάθεια επινόησης μιας ξεχωριστής κουλτούρας που σκοπεύει στο να απομονώσουμε σε περιορισμένες οργανώσεις το διαχωρισμό της δουλειάς του Επιτροπάτου για τη μόρφωση του λαού και την προλεταριακή κουλτούρα ή καθιερώνει μια "αυτόνομη" προλεταριακή κουλτούρα στα ιδρύματα που επιβλέπει η επιτροπή για τη μόρφωση του λαού, κ.λ.π. Αντίθετα, το συνέδριο υποχρεώνει όλες τις προλεταριακές οργανώσεις να κατανοήσουν πέρα για πέρα, ότι είναι περιορισμένες να ενεργούν βοηθώντας το Επιτροπάτο της μόρφωσης του λαού σ' όσα ιδρύματα επιβλέπει και να εκπληρώσουν τα καθήκοντά τους κάτω από τη γενική καθοδήγηση των σοβιετικών αρχών (και πριν απ' όλα του Επιτροπάτου της μόρφωσης*

(1) K. Gray / "Η ρωσική πρωτοπορία", κελ. 254-259, 262-263.

του λαού) και του κομμουνιστικού κόμματος της Ρωσίας, σαν ένα μέρος των καθηκόντων της δικτατορίας του προλεταριάτου".<sup>1</sup>

Ήταν, επομένως, κοινή αλήθεια η αξία που η Τέχνη, άρα και το θέατρο, και οι δημιουργοί ακόμα, έφεραν, ακριβώς για να υπηρετήσουν την υπόθεση της επανάστασης και τη δημιουργία της νέας τάξης. Αυτή η αποδέσμευση της δημιουργικής ενέργειας είναι κάτι που μας θυμίζει τα λόγια του C.G. Jung, όταν διαπίστωνε ότι "η διαδικασία εξημέρωσης δεν μπορεί να ολοκληρωθεί χωρίς επανάσταση από το μέρος της ζωώδους φύσης που διψά για ελευθερία. Από καιρό σε καιρό διαπερνά σαν κύμα φρενιτιδίας τις ανθρώπινες τάξεις τις εξαναγκασμένες να ζουν επί πολύ χρονικό διάστημα μέσα σε περιορισμούς του πολιτισμού τους".<sup>2</sup> Νομίζω, και στην περίπτωση της ρωσικής επανάστασης, σε εκείνη την αίσθηση-συλλογική συνείδηση που σχηματίστηκε, η δημιουργική κορύφωση είναι ανάλογη με αυτήν των "Διονυσιακών οργίων", που η αρχαιότητα και η αναγέννηση -κατά τον C.G. Jung- γνώρισαν. Βέβαια, και εδώ, όπως μόνο γίνεται, αυτή η κορύφωση βρέθηκε συνδεδεμένη απόλυτα με την ιδεολογία και τις συνθήκες του Δεδομένου χωροχρόνου.

Στη μετεπαναστατική Ρωσία, η κύρια κατεύθυνση της Συλλογικής συνείδησης, της υπάρχουσας ή της καθοδηγούμενης να γίνει, ήτανε ανθρωποκεντρική. Ο A. Shcaff σημειώνει πάνω στο θέμα: "ας αρχίσουμε με μια κοινότυπη αλήθεια: κεντρικό πρόβλημα του κάθε σοσιαλισμού -τόσο του ουτοπικού όσο και του επιστημονικού- είναι ο άνθρωπος με όλα τα προβλήματά του. Και μάλιστα όχι ο αφηρημένος άνθρωπος, όχι ο άνθρωπος γενικά, αλλά το συγκεκριμένο ανθρώπινο άτομο... Η αφετηρία του σοσιαλισμού του Μαρξ -ο πραγματικός άνθρωπος και οι προϋποθέσεις για την ευτυχία του- προσδιορίζει το σκοπό του: ένα κοινωνικό σύστημα που να εξασφαλίζει τις καλύτερες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της ανθρώπινης προσωπικότητας, επομένως και για την ευτυχία της. Μια τέτοια αντίληψη για το σκοπό της κοινωνικής ανάπτυξης και της προλεταριακής επανάστασης, που πραγματοποιεί αυτή την ανάπτυξη, δείχνει την αληθινή έννοια του κομμουνισμού σαν κινήματος και σαν ανώτερης φάσης του σοσιαλιστικού συστήματος. Έτσι ο πιο σύντομος και ο πιο ουσιαστικός ορισμός του κομμουνισμού του Μαρξ είναι: ανθρωπισμός στην πράξη".<sup>3</sup> Εκεί, τότε, ως κεντρικό αξίωμα πρόβαλε η ανέλιξη του ατόμου μέσα στα κοινωνικά -ισότιμα και δίκαια- δεδομένα. Το άτομο έπρεπε να μάθει να ζει έτσι. Έπρεπε να εκπαιδευτεί για τον νέο του κοινωνικό ρόλο. Έπρεπε να αναπτύξει την κατάλληλη Συλλογική συνείδηση, να υποτάξει το Ατομικό του Είναι στις απαιτήσεις της Κοινωνίας.

Και στη Ρωσία, όπως συχνά το συναντήσαμε στα πλαίσια της μελέτης μας, το θέατρο κλήθηκε να παίζει τον εκπαιδευτικό του ρόλο. Οδηγήθηκε να προαγάγει τη Συλλογική συνείδηση του Κοινού του -των επαναστατημένων Ρώσων πολιτών και να τους μιήσει στις σύγχρονες ιδεολογικές και πρακτικές αξίες. Ο στόχος υπήρξε ο ίδιος για τους πολιτικούς και τους καλλιτέχνες. Η μεθοδολογία όμως, και η ειδική γνώση ή η βαρύνουσα γνώμη πάνω στο θέμα -και μάλιστα σε ένα κράτος που είχε μόλις προέλθει μετά από επαναστατικές διαδικασίες- επέφερε τη δίχαση, τη διάσπαση του μετώπου των ηγετών -με την πολιτική ή την καλλιτεχνική ιδιότητα. Πάντως, ό,τι έχει σημασία εδώ να σημειώσουμε είναι η πίστη πως η αναμορφούμενη και αναμορφωτέα Συλλογική συνείδηση διέθετε, για τον σκοπό της εκπαίδευσής της ένα όπλο ισχυρό: την Τέχνη, και φυσικά και τη θεατρική τέχνη. Σ' αυτό το όπλο βασίστηκαν πολιτική και καλλιτεχνική πρωτοπορία για να πετύχουν τον (κοινό) στόχο, την επα-  
ναδιαμόρφωση της Συλλογικής συνείδησης των Ρώσων κοινωνιών.

(1) Β.Ι. Lenin / "Για τη λογοτεχνία και την τέχνη", σελ. 155-156, 187-189.

(2) C.G. Jung / "Αναλυτική ψυχολογία", σελ. 19 -το πεδίο έχει παρατεθεί ξανά.

(3) A. Shcaff / "Ο μαρξισμός και το ανθρώπινο άτομο", σελ. 57, 199.

## Ζ. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ

"Πολλές φορές μπήκε το ερώτημα ποιά θα μπορούσε (ή θα "έπρεπε") να είναι η σχέση ανάμεσα στη δημιουργική δραστηριότητα και στην επανάσταση και η απάντηση, που σχεδόν σταθερά επιβεβαιώνεται από τα γεγονότα, είναι ότι μια τέτοια σχέση είναι το λιγότερο συζητήσιμη και ασφαλώς ποικίλει, ανάλογα με τη χρονική στιγμή, τις περιστάσεις, τις πολιτικές ιδεολογίες, τις αισθητικές πεποιθήσεις, τις προσωπικότητες των καλλιτεχνών- και ακόμα ότι δεν είναι ποτέ μια άμεση σχέση. Κι' αυτό σε τέτοια έκταση ώστε η τάση που κυριαρχεί (όταν ο καλλιτέχνης πρέπει να λάβη υπόψη του μιαν άμεση απαίτηση ή να αντιδράσει κατά τρόπο συγκεκριμένο) υποστηρίζει μάλλον ένα σαφή χωρισμό των δυο δραστηριοτήτων: ή τέχνη ή επανάσταση... Ο 19ος αιώνας, παράλληλα με την αποσαφήνιση των φιλελεύθερων ιδεολογιών, είδε τη γέννηση του σοσιαλισμού, του αναρχισμού και του μαρξισμού, γέννηση που σημειώθηκε ενώ βρισκόταν σε πλήρη ανάπτυξη εκείνο που επίσης αποκλήθηκε "επανάσταση", δηλ. η βιομηχανική επανάσταση. Ο αιώνας αυτός υπήρξε, ίσως, περισσότερο αιώνας του μισιστορήματος παρά της ποιήσεως, του μισιστορήματος που δενόταν όλο και πιο πολύ με την πραγματικότητα. Και γι' αυτό δεν εκπλήττει το γεγονός ότι η σχέση ανάμεσα στις ιδεολογίες και στη λογοτεχνία γινόταν όλο και λιγότερο περιφερειακή και συμπτωματική. Δεν επρόκειτο πάντα για σχέσεις που αντικατόπτριζαν στενά επαναστατικές τάσεις. Οι άμεσοι ή έμμεσοι επηρεασμοί του με κριτική έννοια κοινωνικού δεδομένου πάνω στο καθαρά αισθητό στοιχείο, έστω και μέσα από αντιφάσεις και αποχρώσεις, είναι ορατοί στη μεγάλη πλειοψηφία των "δημιουργικών" συγγραφέων του αιώνα... Είναι μακρύν ο δρόμος που οδηγεί τα βήματα της ρωσικής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα έτσι ώστε ν' ανταμώσουν με την Επανάσταση του Οκτώβρη. Δρόμος καθορισμένος από μιαν άλλο τόσο ξεχωριστή κατάσταση πολιτικοκοινωνικής καθυστέρησης κι' από μια υπόγεια εξέγερση αντιπολιτευτική, περιγελαστική και γεμάτη ειρωνία, εσωστρεφή, βαριά, αναλυτική, φορτωμένη εντάσεις ιλλουμινιστικές, ορθολογικές και ρομαντικά οδυνηρά ντελίρια σπρωγμένα σε λύσεις νιχιλιστικές, αναρχοειδείς. Είναι φανερό ότι αυτού του είδους οι εκτιμήσεις είναι απλοϊκές, αλλά μέσα στο ρωσικό πανόραμα του 19ου αιώνα η φυσιογνωμία του Λέοντα Τολστόι, "καθρέφτη της ρωσικής επαναστάσεως" κατά τον Λένιν, "κακιά μεγαλοφυΐα της Ρωσίας" σύμφωνα με την γνώμη αντιδραστικών διανοουμένων τύπου Μπερντιάεφ, αποτελεί σχεδόν μιαν εξαίρεση με την ολυμπία ισορροπία της... Μια συζήτηση για το πέρασμα από τη ρωσική στην καθ'αυτό σοβιετική λογοτεχνία θα απαιτούσε μιαν ανάλυση πολύ λεπτομερειακή και βαθιά, ώστε να μπορέσουμε, σ' αυτό το άρθρο, ν' αντιμετωπίσουμε τη βεβαίωση του Α. Τιμοφέεφ που περιέχεται στην εισαγωγή σε μιαν ιστορία της ρωσικής σοβιετικής λογοτεχνίας, σύμφωνα με την οποία και χωρίς συνακόλουθα σχόλια "η σοβιετική λογοτεχνία αρχίζει με την εγκαθίδρυση του σοβιετικού καθεστώτος στη χώρα μας", βεβαίωση που δεν μας μένει παρά να τη δεχτούμε, όσο σχηματική κι αν είναι. Είναι φανερό πάντως πόσο αυτή η βεβαίωση δεν είναι καθόλου πειστική και γενικά ούτε καν κατάλληλη, αν θέλουμε να κατανοηθούν οι ζυμώσεις, οι αμφιβολίες και οι αντιθέσεις, και η ιδεολογική "αταξία" της ρωσικής λογοτεχνίας σχετικά με την επανάσταση, δηλαδή η πραγματική δύση των επαναστατικών περιεχομένων της (λιγότερο ή περισσότερο γενικής εξεγερτικής ορμής της άμεσης πολιτικής δράσεως, κριτικής και διαλεκτικής σκέψεως και περιγραφής καθαρά εγκωμιαστικής, που αποτελούν τα τυπικά γνωρίσματά της) πριν, στη διάρκεια και μετά από τα επαναστατικά γεγονότα... Θα έπρεπε, λοιπόν να πάρη κανείς υπόψη του πολλά πράγματα. Ήδη, όπως προσπάθησα να δείξω, η ρωσική λογοτεχνία κινιόταν το 19ο αιώνα σε μια γραμμή σίγουρα δημοκρατική -αν και με διάφορους τρόπους- και είχε αναπτυχθή σύμφωνα με μια πολύ έντονη αδιαλλαξία απέναντι στον πολιτικοκοινωνικό αυταρχισμό. Μάλιστα, είχε αρχίσει να σημειώνεται, από τότε κιόλας, μια κάποια σύμπτωση ανάμεσα στους διανοούμενους και όχι βέβαια τις λαϊκές αλλά, τουλάχιστον τις δημοκρατικές διεκδικήσεις. Σ' αυτό προστέθηκε και το γεγονός ότι σ' ολόκληρη την Ευρώπη αναφαινονταν

καινούργιες εντάσεις, καθώς και το ότι ήδη πολλές πρωτοπορίες πριν από το 1917 είχαν συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στο να δώσουν στον αιώνα μας χαρακτηριστικά που κανείς δεν θα μπορούσε να τα αγνοήσει και που δεν θα χανόταν για ποτέ: από τον εξηρησιολογισμό ως τον ντανταϊσμό, από τον κυβισμό ως τις ρωσικές αποχρώσεις του ακτινισμού, από τον σουπρεματισμό ως τον κυβοφουτουρισμό και τον κονστρουκτιβισμό... Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ούτε ότι η πλειοψηφία των συγγραφέων που ακολουθήσαν την επανάσταση και τις θεματολογίες της είχαν κιόλας μια καλή καθορισμένη φυσιογνωμία, ούτε και ότι εκείνο που έδωσε στη σοβιετική επαναστατική λογοτεχνία μιαν ευτυχισμένη και μη επιδεχόμενη συγχύσεις νότα, τη νότα ενός επιθετικού νεωτερισμού, ήταν σε μεγάλο βαθμό τα στοιχεία που αποκτήθηκαν χάρις στη λειτουργία της πρωτοπορίας. Όπως δεν πρέπει και να ξεχνάμε ότι στα πρώτα χρόνια του σοβιετικού καθεστώτος, με τη βοήθεια του Επιτρόπου Πολιτισμού Λουνατσάρσκι, ευνοούνταν ανοιχτά οι λογοτεχνικές εκδηλώσεις που χαρακτηρίζονταν από ατομικισμό. Οι συγγραφείς που προσχώρησαν στην επανάσταση και υποστήριξαν τις προσπάθειές της προέρχονταν από διαφορετικές και ποικίλες, συχνά αντιπατικές εμπειρίες και θέσεις: από το ρεαλισμό, από το συμβολισμό, από τις πρωτοπορίες. Υπήρξε τότε μια άνθηση ασυνήθιστη, πολύ ζωντανή, από τις πιο μεστές του αιώνα, που πήρε συγκεκριμένη μορφή σε διάφορες φάσεις, με μεγάλη ορμή ιδιαίτερα στα χρόνια της λενινιστικής ΝΕΠ (Νέα Οικονομική Πολιτική), από το 1921 ως το 1928, χρόνια στα οποία βρίσκονται ονόματα φημισμένα, ομάδες που ακόμη και τώρα επηρεάζουν την κουλτούρα, ομάδες ανάμεσα στις οποίες δεν ήταν τελευταία η ομάδα των φορμαλιστών, με τους Σκλόβσκι, Τζάκομπσονον, Τυνιάνωφ, κ.λ.π... Το θέμα δεν έκλεισε ούτε και μπορούσε να είχε κλείσει. Μια πραγματική και πιο λεπτομερειακή ιστορία των σχέσεων λογοτεχνίας-επαναστάσεως απομένει ακόμη να γραφτεί. Αλλά ένα πράγμα φαίνεται βέβαιο: η λογοτεχνία (η τέχνη) δεν αποτελεί εικονογράφηση μιας συγκεκριμένης επαναστάσεως χρονολογημένης έτσι όπως και αυτή η τελευταία, παρά το γεγονός ότι μπορεί να αποτελέσει κίνητρό της, αλλά και δεν μπορεί να είναι μια απλή αφορμή για λογοτεχνικές ασκήσεις. Ο συγγραφέας, ίσως όχι πάντα ενσυνείητα, δεν μπόρεσε ποτέ να αποξενωθεί από αυτήν την πραγματικότητα στην οποία ζει, φτιάχνοντας κατά κάποιο τρόπο τη μαρτυρία της (άμεση ή έμμεση, δεν έχει σημασία) και κάθε φορά αποκτούσε περισσότερο συνείδηση ότι βρίσκεται σε κατάσταση εξεγέρσεως σε εποχές επαναστάσεως, και με αγωνία αλλά και σταθερότητα επιβεβαίωνε τη δική του ενεργή λειτουργία. Η σύλληψη, αναπόσπαστη βέβαια από την τέχνη, αλλά πολύ συχνά και ακόμα και τώρα διφορούμενη, απέκτησε καινούργια σημασία".<sup>1</sup>

*Πάντως*, "το θέαμα πήρε, στην ρωσική επανάσταση του 1917, την πρώτη θέση ανάμεσα στις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Αυτό ήταν φυσικό εφ' όσον επρόκειτο για την μορφή εκφράσεως που ήταν πιο στενά δεμένη με την συλλογική ζωή, πιο πλούσια σε άμεσες σχέσεις με το κοινωνικό πλαίσιο. Εξ άλλου, το ρωσικό θέατρο ερχόταν από μια μεγάλη περίοδο δραματουργίας, σκηνοθεσίας και σκηνογραφίας, που τα αποτελέσματά της είχαν εξαπλωθεί ακόμα και στην Δυτική Ευρώπη. Επρόκειτο επομένως για τη συνέχιση μιας τέχνης που ήδη είχε σημειώσει μεγάλη τεχνική πρόοδο, μιας τέχνης στην οποία έπρεπε να δοθούν νέα περιεχόμενα και νέα επαναστατικά καθήκοντα... Όλο αυτό το σύνολο έργων και δραστηριοτήτων συνδέεται άλλωστε με την θεωρητική σκέψη που συζητά τις σχέσεις μαρξισμού και αισθητικής, της ατομικότητας του καλλιτέχνη και των πολιτικών του καθηκόντων, της εκπαιδευτικής λειτουργίας του κόμματος και της ελεύθερης εκφράσεως του συναισθήματος. Τρεις τάσεις εναλλάσσονται και αντιμετωπίζονται κατά την περίοδο που διαδέχεται τον Οκτώβρη: λαϊκισμός, πρωτοπορία και ρεαλισμός. Το Προλétκουλτ, κίνηση που είχε σαν πνευματικό αρχηγό της τον Μπογκντάνωφ, σκόπευε να αντικαταστήσει τις παραδοσιακές απόψεις περί κουλτούρας

(1) R. Banerji / "Επανάσταση και Λογοτεχνία" / στο "Ιστορία των επαναστάσεων", V, σελ. 73-136.

και τέχνης με ένα είδος βιοτεχνικού αυθρημητισμού, δημιουργού "χώρων" και "χαράς" και όχι πια "έργων" ή "προϊόντων". Αυτή η τάση ήταν ιδιαίτερα αντιπαθής στο Λένιν ο οποίος πίστευε αντίθετα ότι το πρώτιστο καθήκον του προλεταριάτου ήταν να επωφεληθεί από ό,τι το καλύτερο είχαν δημιουργήσει οι αριστοκρατικές και αστικές κουλτούρες, αναζητώντας -και επιτυγχάνοντας- την παγκοσμιότητα πέρα από τα στενά σύνορα των τάξεων. Η πρωτοπορία, σε διαφορετικές ποικιλίες (βορτικισμός, σουπρεματισμός κ.λ.π.) έπαιρνε την έμπνευσή της τουλάχιστον από άποψη στυλ, από τις προτάσεις του δυτικού φουτουρισμού και κυβισμού. Θα χαρακτηρίσουμε πρόχειρα "λαϊκιστική" (ποπουλιστική) την άποψη που επεκράτησε αμέσως μετά την επανάσταση να θεωρείται νεκρή και θαμμένη κάθε μορφή αστικής δραματοουργίας και να αντικαθίσταται με εκδηλώσεις "αυτάρκους θεάτρου". Αυτή η επιχείρηση έγινε σαν δημόσια ιεροτελεστία, σαν μαζικό θέαμα στις πλατείες ή σε ιστορικούς χώρους, ή σαν τη λεγόμενη "ομιλούσα εφημερίδα"... Στον μεγάλο αριθμό θεατρικών συλλόγων, εργατικών "φιλοδραματικών" συλλόγων και πρωτοποριακών μικρών θεάτρων αυτής της περιόδου, πανταχού παρούσα είναι η προτίμηση για την φουτουριστικού τύπου συμβολικό-δυναμική εικόνα, και είναι πολλές οι περιπτώσεις "ομιλούσας εφημερίδας", δηλαδή επαναστατικής μεταμορφώσεως του παλιού λογοτεχνίζοντος "καμπαρέ" που έπαιζε ρόλο αντιστασιακό κατά την τελευταία τσαρική περίοδο. Εν τω μεταξύ οι σπουδαιότεροι θεατρικοί συγγραφείς και οι σκηνοθέτες που είχαν προσχωρήσει στη νέα σοβιετική τάξη επιστρατεύοντουσαν για να προσφέρουν, πέρα από αυτές τις εκδηλώσεις και στις κανονικές θεατρικές αίθουσες, ένα καινούργιο ρεπερτόριο και ένα καινούργιο στυλ παραστάσεως".<sup>1</sup>

Αν τώρα ζητήσουμε να συνθέσουμε όσα αναφέραμε σχετικά με το Ρωσικό μετεπαναστατικό θέατρο, έχουμε να παρατηρήσουμε: 1) η πορεία που διαγράφει έχει ήδη δρομολογηθεί από την προεπαναστατική εποχή. 2) Τα βασικά γνωρίσματα, με εξαίρεση τις ιδιαιτερότητες του χωροχρονικού στίγματος, υπακούουν σε αυτά της Ευρώπης, η οποία διανύει -ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά και πολιτιστικά- ανάλογη διαδρομή. Επομένως, 3) αναφερόμαστε σε μία διεθνούς έκτασης χωροχρονική σύμπτωση. 4) Τόσο στη Ρωσία όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη, το θέατρο ως καλλιτεχνική έκφραση και ως κοινωνική λειτουργία, κινείται ανάμεσα στα δύο αντιθετικά ιδεολογικά όρια: του αστικού και του σοσιαλιστικού τρόπου οργάνωσης και φιλοσοφίας της ζωής. 5) Ο ρόλος που η Ρωσία επεφύλαξε για τη θεατρική λειτουργία, μέσα στο όλο πλέγμα των κοινωνικών λειτουργιών, σχεδιάστηκε κύρια εκπαιδευτικός· η υποστήριξη δηλαδή της ένταξης του Ατόμου στο Νέο πολιτικό-κοινωνικό σύστημα, τελικά, η διαμόρφωση της κατάλληλης Συλλογικής συνείδησης στο Κοινό-κοινωνούς. 6) Για τον λόγο αυτό, και σύμφωνα με τις συγκεκριμένες συνθήκες και τις πολιτικές επιλογές το θέατρο έπαψε να είναι προνόμιο των λίγων, έσπασε τα δεσμά της Μορφής και έγινε προσιτό στον Λαό. Από την άλλη πλευρά, ξεπερνώντας και τις δεσμεύσεις του θεατρικού χώρου, απέκτησε μίαν πιο έντονη αμεσότητα, ήλθε πιο κοντά στο Κοινό -είτε αυτό βρισκόταν μέσα στις θεατρικές αίθουσες ή στον δρόμο. 7) Βέβαια, και σ' αυτήν τη φάση ανάπτυξής του το θέατρο, όπως έφερε μηνύες και επιρροές από άλλους ή ανάλογους χωροχρονικούς σχηματισμούς, υποχρεώθηκε -πέρα από τον ουσιαστικό στόχο του, στη διαμόρφωση της Συλλογικής συνείδησης του επαναστατημένου και νεοεγκαθιδρυμένου στην εξουσία κάθε μέλους της σοβιετικής κοινωνίας, μέσα από την εκφορά με κατανοητούς κώδικες. 8) Αυτή η "τυπική" εκφορά του θεατρικού λόγου και της παράστασης ήτανε που δίχασε, πιστεύω, τους δημιουργούς και τους πολιτικούς της Ρωσίας, κατά την πρώτη τουλάχιστον μετεπαναστατική περίοδο. 9) Με τους ίδιους πάντα κοινωνούς αντιπάλους, τους αστούς, με τις ίδιες πάντα (κοινές) προθέσεις, την αναμόρφωση της Συλλογικής συνείδησης, οι "υπεύθυνοι" περί τα θεατρικά πράγματα εκείνο που έμενε να αποφασίσουν ήτανε ο ένας (κοινός) κώδικας επικοινωνίας ανάμεσα στο

(1) J. Ruggiero / "Επανάσταση και Θέαμα" / στο "Ιστορία των επαναστάσεων", V, σελ 201-216.

θέατρο και στο Κοινό του. Εδώ δημιουργήθηκαν και τα προβλήματα –συχνά έντονα.

Με τη χειραφέτησή τους, όπως θεώρησαν και όπως απαιτούσαν, οι Ρώσοι καλλιτέχνες βρέθηκαν να φέρουν μία (Κοινή σε όλους τους –Συλλογική, Συντεχνιακή) συνείδηση. Ξεπερνώντας δηλαδή, μέσα από τις επαναστατικές διαδικασίες, τις δεσμεύσεις που υφίσταντο έως τώρα, αφέθηκαν –μόνο έτσι ήταν δυνατό, φυσιολογικό– να αποδεσμεύσουν όχι μονάχα την ουσιαστική (αλλά ιδεολογικά κατευθυνόμενη) ανάγκη τους να υπηρετήσουν τη Νέα ρωσική κοινωνία, αλλά, και κύρια αυτό, αφέθηκαν να τολμήσουν καλλιτεχνικούς πειραματισμούς, πάντα με κοινωνικό αντίκρισμα, που όμως έκφραζαν τη δική τους δημιουργική ελευθερία, την προσωπική τους (συντεχνιακή) άποψη. Τα ερεθίσματα υπήρχαν πλούσια. Τόσο οι προεπαναστατικές εμπειρίες της Ρωσικής τέχνης, όσο και οι διεθνείς αναζητήσεις τους έπεισαν ότι δικαιούνται να ερευνήσουν προς την κατεύθυνση αυτή. κάτι περισσότερο, ήταν υποχρεωμένοι, μη όντας αστοί και αφού για πρώτη φορά βρέθηκαν να είναι "εξουσία", να ανοίξουν τον Νέο δρόμο για τη θεατρική (την καλλιτεχνική) έκφραση.

Η κάθε ομάδα όμως πίστευε διαφορετικές αξίες, άλλες διαδικασίες και τύπους. Εδώ γεννήθηκε το πρόβλημα. Μάλιστα, όπως το "αποκομμένο" μέχρι χθες Κοινό βρισκόταν σε απόσταση από τους "νέους" κώδικες της Τέχνης και καθώς η πολιτική πρακτική, που τη χαρακτήριζαν οι θέσεις του Lenin απαιτούσε το αποτέλεσμα: διαμόρφωση Συλλογικής συνείδησης, χωρίς να θέλει ή να μπορεί –στην πρώτη τουλάχιστον φάση– να επέμβει σε (ειδικά καλλιτεχνικά) ζητήματα τύπων, καταλαβαίνουμε ότι αυτού του προβλήματος οι διαστάσεις γρήγορα πήραν μεγάλη έκταση.

Παρακολουθώντας τη μελέτη αυτή, γνωρίσαμε μίαν ανάλογη ιστορική φάση στη χωροχρονική σύνθεση αρχαία Ελλάδα. Και εκεί οι νικητές των Πελοποννησιακών πολέμων, οι απλοί και "αποκομμένοι" Αθηναίοι κοινωνία αξίωσαν την (πολιτική) συμμετοχή τους στα κοινά. Και εκεί το θέατρο λειτούργησε για να υποστηρίξει την αναμόρφωση της κατάλληλης Συλλογικής συνείδησης αυτών των (νέων) πολιτών, για να την κατευθύνει. Τότε όμως το θέατρο βρισκόταν στην πρώτη του φάση. Γεννιόταν τότε. Αγγιζε ακόμα τη φυσική του υπόσταση, βρισκόταν συνδεδεμένο με το Άτομο. Εκείνη την εποχή ήταν το φυσικό άτομο που αγωνιζόταν να υπερβεί την υπόστασή του και να ενταχθεί (ενεργά και ισότιμα) στην Κοινότητα. Το θέατρο αποτελούσε όπλο του Ατόμου τότε.

Αντίθετα, στη μετεπαναστατική Ρωσία το θέατρο ήταν ήδη διαμορφωμένη τέχνη. Η νέα κατάσταση όρισε τη σύμφωνη με την ιδεολογία της κοινωνική του λειτουργία. Εως εδώ τίποτα διαφορετικό από την αρχαία ελληνική εμπειρία δεν παρατηρούμε. Το θέατρο κλήθηκε και στην περίπτωση αυτή να υποστηρίξει την αναμορφούμενη Συλλογική συνείδηση. Ποιό θέατρο όμως; Όχι η φυσική-αρχαία Ελληνική εκδήλωση, αλλά πια η διαμορφωμένη τέχνη, αυτή που στεκόταν ανεξάρτητη από το επίπεδο και τις ανάγκες του λαού, αυτή που υπάκουε στην "ειδικών" μόνο τους χειρισμούς.

Μελετώντας τους ψευδείς "Βρυκόλακες" στο προηγούμενο κεφάλαιο, αποφασίσαμε πως στον Διεθνή χωροχρόνο που οριοθετούσε η αστική ιδεολογία το θέατρο έχανε τη σπουδαιότητά του, υποβίβαζε τους λειτουργικούς του στόχους, παραχωρούσε σε άλλες ανάγκες την αμεσότητα της επικοινωνίας με τους κοινωνούς. Αποφασίσαμε, τελικά, πως η αστική ιδεολογία αγνοεί το θέατρο ή το εκμεταλλεύεται για σκοπούς ξένους προς το αντικείμενο και τις ικανότητές του. Το εξατομικευμένο κοινωνικό μέλος, σημειώσαμε στο πεδίο εκείνο, δεν χρειάζεται –προκειμένου να υπηρετήσει ή να εκφράσει τη σύγχρονή του "μη-Συλλογική", άρα, πια, Ατομική συνείδηση– τη θεατρική λειτουργία. Αντίθετα, την εχθρεύεται, την πιστεύει δεσμευτική, οπισθοδρομική.

Πιστεύω, με παράλληλο τρόπο οι διαχειριστές των θεατρικών πραγμάτων στη μετεπαναστατική Ρωσία αντιμετώπισαν την αισχύλεια τέχνη. Και εδώ, παρά το ότι αναζητούν και αναγνωρίζουν την αξία Συλλογική συνείδηση, έχοντας επηρεαστεί απ' ό,τι πια το θέατρο έχει μεταβληθεί, το υποβαθμίζουν. Εδώ μόνο, δεν πρόκειται για την Εξατομικευμένη συνείδηση που αντιτάσσεται στη θεατρική –άρα Κοινωνική– λειτουργία. Πρόκειται για την εξειδικευμένη καλλιτεχνική άποψη και τη Συνείδηση, την οποία οι φορείς της, καλλιτέχνες ή θεωρητικοί φέρουν, σχετικά με τη θεατρική

λειτουργία. Η ομάδα υπερέχει εδώ, όχι το άτομο. Στόχος παραμένει πάντα το σύνολο. Όμως, αυτό πρέπει να επανασυνδεθεί. Δεν υπάρχει, ούτε και αντιμετωπίζεται ως τέτοιο. Η κάθε ομάδα που διαχειρίζεται τους θεατρικούς κώδικες, στο όνομα του συνόλου και της Συνείδησης που αυτό πρέπει να φέρει, όντας σε αντίθεση ή και σε σύγκρουση με τις άλλες ομάδες, τελικά, χρησιμοποιεί το θέατρο για αποσυνθετικούς στόχους. Άσυνείδητα, εκφράζοντας τη δική της απωθημένη ανάγκη έκφρασης η κάθε θεατρική "σχολή", μέσα στις θεωρούμενες απεριόριστες ελευθερίες της, ανταγωνίζεται -θεμιτά ή όχι- τις άλλες Τεχνοτροπίες, πασχίζει για την επικράτησή της.

Το τελικό αποτέλεσμα για τη Ρωσία θα είναι η αναγκαστική σύνθεση των τάσεων αυτών κάτω από τις προταγές της πολιτικής εξουσίας, μιας πολιτικής εξουσίας αυταρχικής και συγκεντρωτικής. Το τελικό αποτέλεσμα για το θέατρο υπήρξε -ανάλογα στον αστικό ή τον σοσιαλιστικό κόσμο- η υποβάθμισή του. Γιατί, μόνο έτσι το ορίσαμε και έτσι το δεχτήκαμε στα πλαίσια αυτής της μελέτης, η θεατρική λειτουργία αφορά το Κοινό, δηλαδή τη Συλλογική συνείδηση. Οποια απόκλιση από το ιδανικό αυτό (παρακολουθήσαμε μία στην ευριπίδεια περίοδο της αρχαίας Ελλάδας) σημαίνει τη συρρίκνωση της σπουδαιότητάς του, τον αποπροσανατολισμό της λειτουργικότητάς του, τον εκπεσμό του σε ατομικά ή ομαδικά ιδανικά και συμφέροντα.

Άλλωστε, ο διαχωρισμός της Μορφής από το Περιεχόμενο, ένας διαχωρισμός που γίνεται εμφανής στη θεατρική τέχνη του 19ου/20ου αι., ακριβώς αυτό δεν εννοεί; Ο τύπος αντιμάχεται τον τύπο, η ιδεολογία την ιδεολογία, η α' θεατρική έκφραση την β', το Κοινό της πρώτης το Κοινό της δεύτερης. Το Αυτονομημένο θέατρο, αυτονομημένο όχι μονάχα από τις Φυσικές του καταβολές, αλλά και από την κοινωνική καθολικότητα, θα ακολουθήσει πια τον δρόμο του ξεμακραίνοντας από το σύνολο του Κοινού. Θα μεταβληθεί σε μία τέχνη διασπασμένη ή και απομονωμένη, σε μία τέχνη που, όπως όλες οι άλλες στις σύγχρονες μέρες μας, θα αποτελέσει αυτοσκοπό. Επιτυχία της προσπάθειάς της πια δεν θα χαρακτηρίζεται η διαμόρφωση της (Καθολικής) Συλλογικής συνείδησης, η αποδοχή της από το (Καθολικό) κοινό -όπως ο Αισχύλος ή ο Shakespeare απαίτησαν, αλλά η υπεροχή των (μερικών) δημιουργών της ενάντια των υπολοίπων (μερικών) δημιουργών, η υποδοχή της από το (Μερικό) κοινό -όχι η πλήρης απομόνωση ή άρνησή της. Αυτήν την τελευταία το κάθε μέλος (άτομο ή ομάδα) της καλλιτεχνικής κοινότητας (συντεχνίας) θα την εύχεται -θα την επιδιώκει ίσως- για τους "ανταγωνιστές" καλλιτέχνες-δημιουργούς, και ας μην τους χωρίζει αντιπαλότητα ως προς την Ουσία του ζητήματος κοινωνική λειτουργία της Τέχνης, αλλά μονάχα ως προς τον τύπο έκφρασης και ως προς την ακολουθητέα μέθοδο και, κύρια, ως προς τα θεωρούμενα (όποιας υφής) συμφέροντα.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ 'Η ΚΑΙ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ BECKETT: ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΓΚΟΝΤΟ

### Α. Η ΣΥΜΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Με τον Samuel Barkley Beckett, τον βραβευμένο με Νόμπελ Λογοτεχνίας ποιητή -1969, φτάνουμε στο τέλος της διαδρομής που η μελέτη μας πίστεψε αναγκαία για να σκιαγραφήσει τη θεατρική τέχνη και την κοινωνική της λειτουργία, από τους Αισχύλειους χρόνους της πρώτης -αποδεκτής και αποδεδειγμένης εμφάνισής της- έως τις Ημέρες μας.

Πιστεύω, και αυτό θα προσπαθήσω να υποστηρίξω στο κεφάλαιο αυτό, πως ο κύκλος της θεατρικής δημιουργίας κλείνει με τρόπο όμοιο μ' εκείνον που ξεκίνησε, με μία καλλιτεχνική κορύφωση δηλαδή, τέτοια που ελάχιστες φορές η θεατρική τέχνη ευτύχησε να γνωρίσει. Όμως, από την άλλη πλευρά, τόσο το Δραματουργικό -μα και το Λογοτεχνικό- δημιούργημα του Beckett, όσο και η σύμπτωσή του με τη Σύγχρονη Συλλογική συνείδηση αποδεικνύουν, φοβάμαι, πως το Έργο του Beckett -το ομοιότυπα κορυφαίο με αυτό του Αισχύλου- έφτασε να κλείσει τη θεατρική διαδρομή. Με άλλα λόγια, εκείνο που ο Αθηναίος ποιητής συνέθεσε και δόξασε, ο Ιρλανδός ομότεχνός του το τιμά με ανάλογη δόξα μεν, δε το αποσυμβέτει. Ο Αισχύλος, θέλω να πω, χάραξε τα πρώτα βήματα της θεατρικής τέχνης και της σχέσης της με το Κοινό, με τη Συλλογική συνείδηση, όπως η μελέτη μας επέμενε να διακηρύττει. Αντίθετα, ο Beckett ώθησε την τέχνη στο έσχατο όριό της, κατέδειξε τη δυσαρμονία της με τη Σύγχρονη Συλλογική συνείδηση, σημάδεψε τον εκπεσμό της· τελικά, διέγνωνε τον μάταιο αγώνα της να διεκδικεί τον Λόγο, βασικό εκφραστικό της όργανο, αλλά και ένδειξη παρουσίας, σε έναν κόσμο που στέκει "Α-λογος" (ή Παράλογος).

Αιώνες προηγούμενα, ο Αισχύλος εποίησε τέχνη θεατρική την αρχή της ανθρώπινης κοινωνικής συνύπαρξης. Έτσι, ως τέτοιο λειτούργησε, και μάλιστα θεσμικά οργανωμένο το θέατρο στην κλασική Αθήνα. Διακρινόταν από στόχους, από ιστορικές συμπτώσεις, από πολιτικές σκοπιμότητες και εκπολιτιστικό στίγμα.

Στην Αναγέννηση ο Shakespeare δραματοποίησε τον θρίαμβο ενός έθνους, της ελισαβετιανής Αγγλίας, και συνάμα ύμνησε την ανάσταση του ατόμου, της μονάδας που ξεχώρισε από το σύνολο, για να αναμετρηθεί μαζί του, να το υποτάξει ή να το παραισεί στον σίγουρο δρόμο των Νέων χρόνων, του Ανθρωποκεντρικού πολιτισμού.

Ο Beckett με το Έργο του κλείνει τη δραματουργική θεματολογία γύρω από το Υπαρξιακό πρόβλημα, το Είναι. Ο άνθρωπος έφτασε! Πεθαίνει ο άνθρωπος! Το Είναι σήπεται χωρίς ούτε να φτάσει, ούτε να πεθάνει.

Αυτή υπήρξε η ιστορική διαδρομή της θεατρικής τέχνης. Αυτό είναι το θέατρο του Beckett.

Έτσι και η μελέτη μας, κάτω από τις σκέψεις αυτές, δεν θεωρεί ικανό να περιόρισει τις αναφορές της μονάχα στην ανάλυση ενός έργου του δημιουργού, στο "Περιμένοντας τον Γκόντο". Ο τίτλος του κεφαλαίου αποτελεί την πρόταση, μορφοποιήθηκε από μίαν (αισθητική) ανάγκη ομοιομορφίας. Στο πεδίο αυτό της μελέτης επομένως, θα παρατεθούν αποσπάσματα από περισσότερα κείμενα του ποιητή, και όχι μονάχα θεατρικά.

Όπως και να έχει, το έργο "προπέτασμα", το "Περιμένοντας τον Γκόντο", ο Beckett το συνέθεσε το 1948, στη Γαλλία όπου ζούσε. "Πρώτη απόπειρα σκηνικής γραφής του Beckett, μπορεί να θεωρηθεί το τρίπρακτο δράμα του "Ελευθερία". Γράφτηκε το 1947 και έμεινε ανέκδοτο και άπαικτο μέχρι στιγμής. Πρόταση του Ζαν Βιλάρ να

το ανεβάσει, προσέκρουσε στην κατηγορηματική άρνηση του συγγραφέα να προβεί σε σύμπτυξη του. Από όσα, ωστόσο, έγιναν γνωστά, από τους ελάχιστους, στους οποίους ο Μπέκετ εμπιστεύτηκε το χειρόγραφο του, φαίνεται ότι στα τεχνικά της καθέκαστα η "Ελευθερία" δεν αποτολμά ριζικές αλλαγές στην παραδοσιακή γραφή... Η ουσιαστική ωστόσο θεατρική σταδιοδρομία του Μπέκετ, αρχίζει με το επόμενο θεατρικό έργο του, το οποίο και τον έκανε από τη μια μέρα στην άλλη διάσημο, το "Περιμένοντας τον Γκοντό". Γράφτηκε το 1948 αλλά έμεινε επί πέντε χρόνια άπαικτο, παρά τις επίμονες προσπάθειες του συγγραφέα του να βρει σκηνή, πρόθυμη να το δεχτεί. Ούτε και η δημοσίευσή του, το 1951, προσέδωσε την προσοχή των υπευθύνων των θεάτρων. Χρειάστηκε να περάσουν δυο ακόμα χρόνια, για να βρεθεί ο σκηνοθέτης Ροζέ Μπλεν να το παρουσιάσει στο μικρό θέατρο "Βαβυλών" του Παρισιού. Η εντύπωση που προκάλεσε, παρά το αντιπατικό των κρίσεων, ήταν καταπληκτική. Σε βαθμό που η 4 Ιανουαρίου 1953, ημερομηνία της "πρώτης" του έργου, να λογαριάζεται σήμερα ως ιστορική, προκειμένου για την ανέλιξη του σύγχρονου θεάτρου, αλλά και ως αρχή του "θεάτρου του παραλόγου". Κι ως είχε προηγηθεί η "Φαλακρή τραγουδίστρια" του Ιονέσκο".<sup>1</sup>

Στο δράμα αυτό, "ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν, νευρώσπαστα που υποφέρουν στο καθατήριο μιας no man's land όπου όλα επαναλαμβάνονται -λόγια που ανταλλάσσονται για να διαρκέσουν, κινήσεις τρυφερότητας και απώθησης, φαιδρότητες που ξεγελούν τον πόνο, επισκέψεις που τους κάνει η ανθρωπότητα με τα πρόσωπα του Κάιν και του Αβελ, εδώ Πάτσο και Λάκυ- περιμένουν πεισματικά την απίθανη αρωγή ενός "έξω" ή ενός "πέρα" που τους αφήνει στους εαυτούς τους, εδώ και τώρα παγιδευμένους μέσα στα ερωτήματά τους... 5 Ιανουαρίου 1953: δημόσια πρεμιέρα του "Περιμένοντας τον Γκοντό" στο θέατρο Baby-lone, του οποίου διευθυντής ήταν ο J.M. Serreau. Σκηνοθεσία του Roger Blin. Διαμαρτυρίες, χειροδικίες, μόλις τρία χρόνια μετά τη μάχη για την "Φαλακρή τραγουδίστρια". Ο Jean Anouilh γράφει στο Φιγκαρό πως είδε τους Fratellini να παίζουν τις Σκέψεις του Pascal".<sup>2</sup>

## **B. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ**

Ο M. Esslin, προλογίζοντας το βιβλίο του "Το θέατρο του παράλογου", σημειώνει: "το θέατρο, παρά την φανερότητα της έκλειψη, που οφείλεται στην άνοδο των μαζικών μέσων, δεν παύει να διατηρεί την απέραντη κι ολοένα αυξανόμενη σπουδαιότητά του -εξαιτίας αυτής ακριβώς, της εξήλθωσης του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Τα μαζικά αυτά μέσα είναι πολύ βραδυκίνητα και πολυέξοδα για να μπορούν να εντρυφούν σε πειραματισμούς και μεταρρυθμίσεις. Όσο στενά κι αν είναι λοιπόν τα όρια του θεάτρου, μόνο πάνω στη ζωντανή σκηνή μπορούν οι ηθοποιοί και οι συγγραφείς των μαζικών μέσων, ν' ασκηθούν και ν' αποκτήσουν την εμπειρία τους, και μόνο στη σκηνή μπορεί να δοκιμασθεί το υλικό των μαζικών μέσων. Η πρωτοπορία του θεάτρου σήμερα, αποτελεί, πολύ περισσότερο απ' όσο θα νόμιζε κανείς, την κυριώτερη επιρροή των μαζικών μέσων του αύριο. Και τα μαζικά μέσα, με τη σειρά τους, μορφοποιούν ένα μεγάλο μέρος της σκέψης και των αισθημάτων του ανθρώπου σ' ολόκληρο το δυτικό κόσμο... Έχουν διατυπωθεί μερικά σχόλια σχετικά με το γεγονός πως το θέατρο του Παράλογου αντιπροσωπεύει ρεύματα που ήταν φανερά σε πιο εσωτερικά είδη λογοτεχνίας από το 1920 κι όλης (Τζόυς, Σουρεαλισμός, Κάφκα), ή στην ζωγραφική από την πρώτη κι όλης δεκαετία αυτού του αιώνα (Κυβισμός, αφηρημένη ζωγραφική). Είναι βέβαια αλήθεια. Το θέατρο ωστόσο δεν μπόρεσε να προβάλλει αυτές τις μεταρρυθμίσεις στο πιο πλατύ κοινό, προτού τα ρεύματα αυτά αποκτήσουν

(1) B. Βαρίκας / "Σάμουελ Μπέκετ, ο πεζογράφος και ο δραματοουργός" / "Εισαγωγή" στο "Περιμένοντας τον Γκοντό", σελ. 31-32.

(2) L. Janvier / "Μπέκετ", σελ. 25-26.

τον απαιτούμενο χρόνο να διαχετευτούν σε μια πιο πλατιά συνείδηση... Πρέπει ωστόσο να υπογραμμισθεί πως οι συγγραφείς που το έργο τους συζητιέται εδώ, δεν αποτελούν μέρος καμιάς αυτοανακρυγμένης σχολής και κανενός συνειδητού κινήματος. Αντίθετα, ο κάθε ένας απ' αυτούς τους συγγραφείς, αποτελεί μοναδική περίπτωση, ξεχωριστή, που θεωρεί τον εαυτό του μοναχικό θεατή, αποκομένο κι απομονωμένο σ' έναν δικό του ιδιαίτερο κόσμο. Κάθ' ένας διακρίνεται από την προσωπική του αντιμετώπιση ως προς το θέμα-υλικό και τη φόρμα, έχει τις δικές του ρίζες, τις δικές του πηγές και το δικό του περιβάλλον προέλευσης. Αν παράλληλα, και παρά τη θέλησή τους, έχουν και πολλά κοινά σημεία, αυτό συμβαίνει επειδή το έργο τους καθρεφτίζει κι αντανακλά με τον πιο ευαίσθητο τρόπο, τις αγωνίες και τις προκαταλήψεις, τα αισθήματα και τη σκέψη των περισσοτέρων συγχρόνων τους στο δυτικό κόσμο... Το μέτρο αυτής της στάσης κι αντίληψης βρίσκεται στην αίσθηση πως οι βεβαιότητες και οι αδιάσειστες βασικές αρχές των προγενέστερων εποχών έχουν στην κυριολεξία σαρωθεί, δοκιμάστηκαν κι αποδειχτήκαν ανεπαρκείς, απορριφθηκαν σαν φτηνές και κατά κάποιο τρόπο παιδίστικες πλάνες. Η κατάσταση της θρησκευτικής πίστης έμενε καμουφλαρισμένη ως το τέλος του δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου, από τις υποκατάστατες θρησκείες της πίστης στην πρόοδο, τον εθνικισμό και διάφορες τέτοιες ολοκληρωτικές σοφιστείες. Ωλ' αυτά συντρίφτηκαν με τον πόλεμο. Το 1942 ο Αλμπέρ Καμύ ήρεμα έθετε το ερώτημα γιατί, αφού η ζωή είχε χάσει για κάθε νόημα, να μην αποζητά κανείς τη λύτρωση στην αυτοκτονία. Σε μια από τις μεγαλύτερες έρευνες-καρδιάς της εποχής μας, στο βιβλίο του: "Ο Μύθος του Σίσουφου", ο Καμύ προσπαθεί να διαγνώσει τη θέση του ανθρώπου μέσα σ' ένα κόσμο από γκρεμισμένες πίστεις... Παράλογο κατ' αρχήν σημαίνει "εκτός αρμονίας" σ' ένα συμφραζόμενο. Από κει κι ο ορισμός στο λεξικό: "μη εναρμονισμένο με την κρίση και την ορθότητα, ασύμφωνο, άλογο, παράλογο". Το "παράλογο" μπορεί στην καθημερινή χρήση να σημαίνει και "γελοίο", αλλά δεν είναι μ' αυτή την έννοια που το χρησιμοποιεί ο Καμύ, ούτε κι εννοούμε αυτό όταν αναφερόμαστε στο θέατρο του Παράλογου. Σ' ένα του δοκίμιο για τον Κάφκα, ο Ιονέσκο καθόρισε τη δική του αντίληψη για το παράλογο ως εξής: "Παράλογο είναι το στερούμενο σκοπού... Αποκομένος από τις θρησκευτικές, τις μεταφυσικές κι απροσδιόριστες ρίζες του, ο άνθρωπος είναι χαμένος. Οι πράξεις χάνουν το νόημά τους, γίνονται παράλογες, άχρηστες. Αυτή η αίσθηση του μεταφυσικού άγχους για το "παράλογο" της ανθρώπινης ύπαρξης, αποτελεί το θέμα των έργων του Μπέκετ, του Αντάμοβ, του Ιονέσκο και του Ζενέ... Δεν είναι όμως απλώς και μόνο το θέμα-περιεχόμενο που προσδιορίζει αυτό που εδώ ονομάζουμε θέατρο του Παράλογου. Μια παρόμοια αίσθηση της χωρίς νόημα ζωής, της αναπόφευκτης ανεπάρκειας κι αναξιοπιστίας των ιδανικών, της αγνότητας κι ενός σκοπού, αποτελεί θέμα μεγάλου μέρους του έργου θεατρικών συγγραφέων σαν τον Ζιρωναύ, τον Ανούιγ, τον Σαλακρού και του ίδιου του Καμύ. Ωστόσο οι συγγραφείς αυτοί διαφέρουν από τους δραματουργούς του θεάτρου του Παράλογου σ' ένα σημαντικό σημείο: παρουσιάζουν τη δικιά τους αίσθηση για το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης, με μια μορφή εξαιρετικά διαυγή, και μ' επιχειρήματα και συλλογισμούς λογικά οικοδομημένα. Ενώ το θέατρο του Παράλογου μοχθεί να εκφράσει τη δικιά του αίσθηση για την χωρίς νόημα ανθρώπινη ύπαρξη και την ανεπάρκεια της ορθολογιστικής προσέγγισης, με μια ειλικρινή εγκατάλειψη κάθε ορθολογιστικής επινόησης κι επαγωγικού συλλογισμού. Ενώ ο Σαρτρ κι ο Καμύ εκφράζουν το καινούργιο περιεχόμενο με την παλιά σύμβαση, το θέατρο του Παράλογου πάει ακόμα μακρύτερα στην προσπάθεια να επιτύχει μιαν ενότητα ανάμεσα στις βασικές υποθέσεις, και την μορφή που θα τις εκφράσει. Απ' ορισμένες απόψεις το θέατρο του Σαρτρ και του Καμύ είναι σαν έκφραση λιγότερο επαρκές από την φιλοσοφία τους -και ως προς την καλλιτεχνική σχέση σαν ξέχωρη από την φιλοσοφική,- κι από το ίδιο το θέατρο του Παράλογου... Την εσωτερική αυτή αντίφαση οι θεατρικοί συγγραφείς του Παράλογου προσπαθούν, περισσότερο με το ένστικτο και την διαίσθηση, παρά με την συνειδητή προσπάθεια, να υπερνικήσουν και να λύσουν. Το θέατρο του Παράλογου αποκηρύσσει

κάθε συζήτηση περί του παράλογου της ανθρώπινης ύπαρξης, απλώς το παρουσιάζει εν τω γίνεσθαι - με μια γλώσσα από συγκεκριμένες εικόνες δηλαδή. Αυτή άλλωστε είναι και η διαφορά ανάμεσα στην προσέγγιση του φιλόσοφου και την προσέγγιση του ποιητή, η διαφορά για να δανειστούμε ένα παράδειγμα από άλλη σφαίρα, ανάμεσα στην ιδέα του θεού όπως την βλέπουμε στο έργο του Θωμά του Ακουινάτου και του Σπινόζα, και στην αίσθηση του θεού όπως τη βλέπουμε στο έργο του Αγ. Ιωάννη του Σταυρού ή του Μάστερ Εκχαρτ - η διαφορά ανάμεσα στην θεωρία και την εμπειρία. Σ' αυτόν ακριβώς τον αγώνα, της ολοκλήρωσης της σχέσης ανάμεσα στο θέμα-υλικό και στην μορφή που θα εκφρασθεί, είναι που το θέατρο του Παράλογου διαχωρίζεται από το Υπαρξιακό θέατρο... Κλίνει περισσότερο προς μια ριζοσπαστική απογύμνωση της αξίας της γλώσσας, προς μια ποίηση που ξεπροβάλλει μέσα από συγκεκριμένες κι αντικειμενοποιημένες εικόνες της ίδιας της σκηνής. Το στοιχείο της γλώσσας δεν παύει να παίζει σημαντικό ρόλο σ' αυτήν την αντίληψη, όμως αυτό που συμβαίνει στην σκηνή υπερβαίνει και συχνά αντιφάσκει μ' αυτό που λέγεται από τους ήρωες... Κατ' αυτό τον τρόπο το θέατρο του Παράλογου συμμετέχει στο "αντι-φιλολογικό" ρεύμα της εποχής μας, όπως εκφράζεται στην αφηρημένη ζωγραφική, με την απάρνηση κάθε "φιλολογικού" στοιχείου στον πίνακα, ή στο Γαλλικό αντι-μυθιστόρημα που πιστεύει στην αξία της περιγραφής των αντικειμένων, κι απορρίπτει κάθε εμπόδια κι ανθρωπομορφισμό. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που, σαν όλα τα παραπάνω κινήματα και σαν τόσες από τις απόπειρες δημιουργίας μιας καινούργιας εκφραστικής μορφής στις τέχνες, το θέατρο του Παράλογου είχε σαν κέντρο του το Παρίσι. Αυτό δεν σημαίνει πως το θέατρο του Παράλογου είναι κατ' εξοχή Γαλλικό. Είναι ολοφάνερο πως βασιλεύεται σε πολύ παλιά ρεύματα της Δυτικής παράδοσης, κι ασκείται τόσο στην Βρετανία, Ισπανία, Ιταλία, Γερμανία, Ελβετία, Ηνωμένες Πολιτείες όσο και στην Γαλλία. Το Παρίσι, σαν ηλεκτρική γεννήτρια του κινήματος αυτού, είναι περισσότερο διεθνές κέντρο παρά αποκλειστικά Γαλλικό, ενεργεί σαν μαγνήτης και προσελκύει καλλιτέχνες απ' όλες τις εθνικότητες, ιδιαίτερα εκείνους που αναζητούν μια ελευθερία στο έργο τους και μια αντικομφορμιστική ζωή, χωρίς να είναι αναγκασμένοι κάθε λίγο και λιγάκι να ρίχνουν μια ματιά πίσω τους για να δουν κατά πόσο σόκαραν τους γείτονες. Αυτό είναι το μυστικό του Παρισιού σαν πρωτεύουσα των ατομιστών όλου του κόσμου. Εδώ, μέσα σ' ένα κόσμο από καφενεία και μικρά ξενοδοχεία, μπορεί κανείς να ζήσει ελεύθερος κι ανενόχλητος... Εξ ίσου σημαντικό είναι το γεγονός πως το Παρίσι διαθέτει ένα εξαιρετικά έξυπνο θεατρικό κοινό, που είναι δεκτικό, σοβαρό και τόσο ικανό όσο και πρόθυμο ν' απορροφήσει κάθε καινούργια ιδέα. Αυτό δεν σημαίνει πως ορισμένες προμιέρες των πιο καταπληκτικών εκδηλώσεων του θεάτρου του Παράλογου δεν προκάλεσαν εχθρικές εκδηλώσεις κι αντιδράσεις, ή δεν παίχτηκαν - στην αρχή τουλάχιστον - μπροστά σε άδεια καθίσματα. Εκείνο που βαρραίνει, ωστόσο, είναι πως τα σκάνδαλα αυτά αποτελούσαν έκφραση παθιασμένης ανησυχίας κι έντονου ενδιαφέροντος, και πως και οι πιο άδειες αίθουσες φιλοξένησαν ενθουσιώδεις οπαδούς, αρκετά εύγλωττους στο να υπερασπισθούν δυνατά κι αποτελεσματικά τα προσόντα των πρωτότυπων πειραμάτων που έβλεπαν... Παρ' όλες όμως τις ευνοϊκές συνθήκες, τις έμφυτες στο γόνιμο μορφωτικό κλίμα του Παρισιού, η επιτυχία του θεάτρου του Παράλογου που συντελέστηκε σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα, παραμένει μια από τις εκπληκτικές πλευρές του εκπληκτικού αυτού φαινομένου. Το ότι έργα τόσο παράξενα κι αινιγματικά, στερημένα παντελώς της παραδοσιακής έλξης του "καλοφτιαγμένου" θεάτρου, μπόρεσαν σε διάστημα μικρότερο της δεκαετίας να φθάσουν ως τις σκηνές όλου του κόσμου, από τη Φινλανδία ως την Ιαπωνία, από τη Νορβηγία ως την Αργεντινή, και το ότι ετόνωσαν ένα μεγάλο μέρος έργου με τη δική τους σύμβαση, όλ' αυτά από μόνα τους αποτελούν δυναμικές κι εμπειρικές εξετάσεις της σπουδαιότητας του θεάτρου του Παράλογου. Η μελέτη του φαινομένου αυτού σαν λογοτεχνία, σκηνική τεχνική κι έκφραση της σκέψης της εποχής μας, πρέπει να γίνει με την εξέταση των έργων. Μόνο τότε μπορεί το φαινόμενο αυτό να θεωρηθεί σαν μέρος μιας πανάρχαιας παράδοσης που μπορεί κατά καιρούς να ήταν θαμμένη,

τα ίχνη της όμως διακρίνονται ως την αρχαιότητα. Μόνο όταν το σημερινό αυτό κίνημα τοποθετηθεί μέσα στο ιστορικό του πλαίσιο, μόνο τότε μπορεί κανείς ν' αποπειραθεί την εκτίμηση της σημασίας του, και να εδραιώσει την σπουδαιότητα και το ρόλο που έχει παίξει στη διαμόρφωση της σύγχρονης σκέψης. Ένα κοινό, εξαρτώμενο από αναγνωρισμένες συμβατικότητες, έχει την τάση να δέχεται το αποτέλεσμα τέτοιων καλλιτεχνικών πειραμάτων μέσα από φιλτραρισμένα κριτικά πρότυπα, προκαθορισμένες προσδοκίες και με μια γλώσσα αναφορών, που αποτελούν φυσικό αποτέλεσμα της διαπαιδαγώγησης του γούστου του και του βαθμού της αντίληψής του. Αυτός όμως ο σκελετός των αξιών, αξιοθεαύμαστα επαρκής από μόνος, όταν έρχεται αντιμέτωπος με μια εντελώς καινούργια κι επαναστατική σύλληψη, μόνο συγκεκριμένα αποτελέσματα είναι σε θέση να παράγει -επακολουθεί μια διελευστική ανάμεσα στις εντυπώσεις, που οπωσδήποτε έχει δεχτεί, και στις κριτικές προκαταλήψεις που ολοφάνερα αποκλείουν κάθε πιθανότητα να κάνουν αισθητές αυτές τις εντυπώσεις. Από 'κει πηγάζουν κι όλες αυτές οι καταγιγίδες απογοήτευσης κι αγανάκτησης που πάντα προκαλούν τα έργα που εκφράζουν μια καινούρια αντίληψη".<sup>1</sup>

## **Β1. ΤΟ ΕΡΕΘΙΣΜΑ, Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΚΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ**

Στις 13 Απριλίου του 1906, στο Φόξροκ, ένα προάστιο νότια του Δουβλίνου, γεννήθηκε ο Samuel Barkley Beckett.

Ο ίδιος εντυπώθηκε από τον χώρο, τον χρόνο και το γεγονός ό,τι περιγράφει στο έργο του "Ο Μαλλόν πεθαίνει": "είναι μάλλον λόφοι. Υψώνονται απαλά, έξω από τη συγκεκριμένη πεδιάδα. Κάπου εκεί γεννήθηκε, σ' ένα ωραίο σπίτι, από καλούς γονείς. Εκεί πάνω υπάρχουν τα ρείκια και τα φυτά με τα χρυσαφένια ζεστά λουλουδάκια που τα ονομάζουν σπάρτα".

Υπήρξε ο δευτερότοκος γιος μιας προτεσταντικής οικογένειας.

Τα πρώτα του γράμματα τα έμαθε στο Δουβλίνο, και αργότερα, το 1920, βρέθηκε εσώκλειστος στο Portona Royal School στο Εννισκέλλεν, κομητεία του Φερμάνε στο Βορρά. Εκεί η εκπαίδευση ήτανε σκληρή και η σκιά ενός διάσημου προκάτοχου, του Oscar Wilde, βαριά.

Λαμπρές σπουδές κυριαρχούμενες από το ενδιαφέρον για τα γαλλικά. Πολλά σπορ, κύρια κρίκετ και ράκμπι. Από τα μητρώα του κολλεγίου διαβάζουμε: "καλός παίκτης, κάποτε λαμπρός. Ετοιμος να εκμεταλλευτεί ένα άνοιγμα, με καλή μπαλιά. Το σουτ από ελεύθερο χτύπημα επιδέχεται βελτίωση".

Ο κατοπινός τρόπος της ζωής του φανέρωσε ένα πνεύμα αντίκωχο, απροσάρμοστο στις συνθήκες τις κοινά παραδεγμένες. Ταξίδεψε πολύ, γνώρισε ή, καλύτερα, αισθάνθηκε πολλά, και αναζήτησε να καταλάβει. Μάταιη έρευνα, αναίτια. Γιατί όπως αυτοαποκαλύπτεται στον "Βαττ": "ποιό νόημα θάχε η έρευνα για μια σημασία σαν δεν υπήρχε κανένα ενδιαφέρον για τη σημασία; Και τι σήμαινε αυτή η έρευνα; Πρόκειται για ρωτήματα πολύ λεπτά. Γιατί όταν επί τέλους ο Βαττ μίλησε γι' αυτή την εποχή αυτή είχε πια περάσει από καιρό και το δίχως άλλο η θύμισή της θα του ήτανε από τη μια λιγώτερο ξεκάθαρη απ' όσο θα το ήθελε μα κι' από την άλλη πιο ζωνρή απ' όσο θα το ήθελε".

Κάπου στα 1923 τον συναντάμε tutor -πανεπιστημονικό δάσκαλο δηλαδή- που διευθύνει τις σπουδές ομάδας φοιτητών. Συχνάζει στο Abbey Theatre ύστερα από τον εμφύλιο πόλεμο. Τότε ανερχόμενη δόξα είναι ο O' Casey.

Στα 1928 συνδέεται με τον Alfred Peron, και τον Joyce.

Διδάσκει δύο τρίμηνα στο Campbell College, στο Μπέλφαστ.

Τον Οκτώβρη αναχωρεί για το Παρίσι.

Για δύο χρόνια είναι λέκτορας των αγγλικών στην École normale supérieure.

(1) M. Esslin / "Το θέατρο του παράλογου", σελ. 11-25.

Επιφορτισμένος με τη διδασκαλία ενός μαθήματος στη Σορβόννη βλέπει τους μαθητές του να αραιώνουν σιγά σιγά, ώσπου στο τέλος μένουν ελάχιστοι.

Τον Ιανουάριο του 1932 παραιτείται από τη θέση του επιμελητή των γαλλικών στο Trinity College, θέση που κατείχε από τον Σεπτέμβριο του 1930: "μη μπορώντας πια να καταγίνομαι με κάτι απραγματοποίητο για μένα".

Ο θάνατος του πατέρα του, τον Ιούνιο του 1933, τον συγκλονίζει. Τότε, όπως ο ίδιος λέει, "αυτοεξορίζεται" στο Λονδίνο, όπου ζει περιορισμένα, με το μερίδιο που του ανήκει από την πατρική κληρονομιά. Το 1934 δημοσιεύει το "More Pricks than Kicks" (Μεγαλύτερη φισαρία παρά κακό). Η Νουβέλα αυτή έχει για πρότυπό της τον Μπελάκουα του Dante. Σχετικά με τον Dante ο Beckett έκανε, ήδη από το 1923, μια παθιασμένη μελέτη. Όσο για τον διφορούμενο τίτλο, είναι παρμένος από την Βίβλο, "To kick against the pricks" (προς κέντρα λακτίζειν).

Ο Ηρωας, στη Νουβέλα αυτή, περιμένει να τον χτυπήσει μια φωνή ώστε να βγάλει έναν ήχο. Περιμένει να σταματήσει ο Χρόνος ώστε να πάψει να περιμένει.

Το πεζογράφημα αυτό πέρασε μάλλον απαρατήρητο. Τώρα η ζωή στο Λονδίνο δυσκολεύει για τον Beckett.

Το 1936 επισκέπτεται τη Γερμανία, το Άμβουργο και το Λούνεμπουργκ.

"Υπήρχαν κι άλλοι χερσόνησοι πολύ πιο κοντινοί, αλλά μία φωνή μέσα μου μου έλεγε, Αυτό που χρειάζεστε είναι ο χερσότοπος του Λούνεμπουργκ, δε μου πολυμιλάω στον ενικό. Το στοιχείο lune πρέπει οπωσδήποτε να έπαιξε κάποιο ρόλο. Ε, λοιπόν, ο χερσότοπος του Λούνεμπουργκ δε μου άρεσε καθόλου, μα καθόλου. Γύρισα απογοητευμένος και ταυτόχρονα ξαλαφρωμένος".

Το Καλοκαίρι του 1937 επιστρέφει στο Παρίσι.

Το 1939 η κήρυξη του πολέμου τον βρίσκει στην Ιρλανδία. Αμέσως γυρίζει στο Παρίσι, μια και όπως δήλωσε, προτιμούσε την εμπόλεμη Γαλλία από την ειρηνική Ιρλανδία. Εκτελεί χρέη γραμματέα και συνδέσμου για την αλληλογραφία μιας αντιστασιακής ομάδας.

Το 1942 γλυτώνει για λίγα λεπτά από μια επίσκεψη της Γκεσταπό. Δραπετεύει σε ελεύθερη ζώνη, σ' ένα χωριό κοντά στο Άπτ.

Με την απελευθέρωση, το 1945, επανέρχεται στο Παρίσι: "μπόρεσα να διατηρήσω το διαμέρισμά μου, ξαναγύρισα σ' αυτό, και άρχισα ξανά να γράφω ποθώντας να φτωχύνω ακόμα περισσότερο. Αυτό ήταν το αληθινό μου κίνητρο".

Ο "Μολλού", ο "Μαλόν πεθαίνει" και ο "Ακατανόμαστος", είναι τα μέρη μιας τριλογίας που γράφτηκε ανάμεσα στο 1948 και το 1953, και λογαριάζεται από τον ίδιο τον Beckett ως το ακραίο επίτευγμα της δημιουργίας του. Γνωστός Άγγλος κριτικός το χαρακτηρίζει: "έργο εφιαλτικό, επιώδυνο για το συγγραφέα του αλλά και για τον αναγνώστη". Ειδικά ο "Ακατανόμαστος", μπορεί να θεωρηθεί ως μια από τις πλέον δραματικές, εναγώνιες και απελπισμένες κραυγές που ακούστηκαν στην εποχή μας, αφού τίποτα δεν είναι πιο τραγικό για τον άνθρωπο από το να χάσει την προσωπικότητά του, και μάλιστα, έχοντας συνείδηση αυτής της απώλειας.

Γενικά, το πρόβλημα της Ταυτότητας, το οποίο επανέρχεται νομοτελειακά θαρρείς σε όλα τα δημιουργήματα του Beckett, εδώ γίνεται κέντρο και πυρήνας του όλου πεζογραφήματος. Το Εγώ αποδεικνύεται μια συμβατική λέξη, χωρίς νόημα και περιεχόμενο.

"Ποιος μιλάει και ποιος αναζητάει, όταν εγώ αναζητώ; Η φωνή αυτή βγαίνει από μένα, με γεμίζει... δεν μπορώ να τη σταματήσω αλλά είναι δική μου; Δεν είναι δική μου, δεν μου ανήκει, δεν είναι δική μου αλλά δεν μπορώ να τη σταματήσω".

Η διαπίστωση αυτή και η χωρίς έλεος απελπισία που τη διαποτίζει, σημασιοδοτεί το δραματικό στοιχείο του Beckett. Το ασύνθετο ή αποσυνθεμένο Είναι χαράζει και χαράζεται στην όλη καλλιτεχνική-πνευματική παραγωγή του, ορίζει τον τρόπο της σκέψης του, τη φιλοσοφική του βάση.

Όλα τα χαρακτηρίζει η φθορά. Πρώτιστα τη γλώσσα, το εκφραστικό δηλαδή εργαλείο του ποιητή. Η αποσύνθεση κυριαρχεί απόλυτα, χωρίς ελπίδα αναστροφής. Για

όλα! Για ό,τι θα μπορούσε να υπάρχει, για ό,τι φανταζόμαστε πως υπάρχει· και για την ίδια τη φαντασία ακόμα, ως ουτοπία και όργανο φυγής από το πραγματικό.

Η διάλυση του ατόμου θεμελιώνει την παγερή πραγματικότητα. Πόσο αδάμαστη που εμφανίζεται η ανατριχίλα... Και ο πανικός, βέβαια, ο οποίος τη συντροφεύει.

Η επικοινωνία καθίσταται αδύνατη. Η όποια επικοινωνία. Ο Μονόλογος, περισσότερο από κάθε άλλη Επικοινωνιακή μορφή, εμφανίζεται ψεύτικος.

Το Χάος μας περιβάλλει. Δεν μπορεί να μεταβληθεί σε Κόσμο -Πολιτισμό, παρά μονάχα με τον Λόγο. Μόνο όταν, και ό,τι ονομάσουμε, πράγματα ή πλάσματα ή καταστάσεις, τότε μόνο, μονάχα αυτά μπορούμε να γνωρίσουμε, να αισθανθούμε ή να καταλάβουμε. Όμως τα ονόματα, οι λέξεις, δεν είναι δικές μας, δεν τις ελέγχουμε. Ετοιμες τις παίρνουμε, έτσι όπως μας μάθανε να τις χρησιμοποιούμε, όπως οι άλλοι τις χρησιμοποιούν, ο καθένας. Και είναι το ένστικτο που μας βεβαιώνει πως οι λέξεις δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Μέσα σ' αυτές απουσιάζει η προσωπική απόχρωση, απουσιάζει η αίσθηση του ζειν.

Αυτό το είδος του Λόγου, ως συνέπεια της διάλυσης του ατόμου και όχι ως αιτία της, αδυνατεί. Είναι ένας Λόγος κενός!

"Τίποτα δεν είναι πιο τραγικό από το τίποτα.

Τίποτα δε γίνεται. Κανείς δεν έρχεται. Κανείς δε φεύγει. Είναι τρομερό.

Όλο βρίσκουμε κάτι που μας δίνει την εντύπωση πως υπάρχουμε.

Μια μέρα έγινα τυφλός, μια μέρα θα γινώμαστε κουφοί, μια μέρα γεννηθήκαμε, μια μέρα θα πεθάνουμε, την ίδια μέρα, την ίδια στιγμή, δε φτάνει αυτό;

Πρέπει λοιπόν να συνεχίζεις, θα συνεχίσω λοιπόν, πρέπει να λες λόγια, όσο ακόμα υπάρχουν, πρέπει να λέγονται, ώσπου να με βρουν, ώσπου να με πουν, παράξενη ποινή. Υπάρχει πλήρης αποσύνθεση. Κανένα εγώ, κανένα έχω, κανένα είναι, καμιά ονομαστική, καμιά αιτιατική, κανένα ρήμα. Δεν υπάρχει τρόπος να συνεχίσω... Στο τέλος του έργου μου, δεν υπάρχει τίποτα, μόνο κουρνιαχτός; ό,τι μπορεί να ονομαστεί: ο κατανομαστός.

Εγώ πάω, τελείωσα. Δε θα ξαναπώ πια εγώ".

Καθυστερημένα φτάνει στο θέατρο ο *Samuel Beckett*. Όχι μονάχα σε ηλικία ώριμη αλλά, κύρια, με διαμορφωμένη την πνευματική του προσωπικότητα και με οριοθετημένη την κοσμοθεώρησή του. Και περισσότερο, όταν πια είχε συμπληρώσει τον κύκλο της πεζογραφικής του προσφοράς, και είχε διαισθανθεί το αδιέξοδο του δημιουργού και της Τέχνης του. Αυτό αποκαλύπτει στην ομολογία του για την έκπτωση του Λόγου, τουλάχιστον στο μέτρο που ο Λόγος αντιμετωπίζεται ως αυτοτελής οντότητα, ως το πρωταρχικό μέσο για την εξανθρώπιση του Χάους.

Πια, πιστεύει, ο Λόγος δεν είναι σε θέση να αναπαραστήσει την πραγματικότητα, πολύ περισσότερο να τη μορφώσει, να την ανασυνθέσει σε νέες μορφές, σε Ζωή. Αυτός δεν είναι ο στόχος και η δικαίωση κάθε Τέχνης:

Για τον *Beckett*, το συμπέρασμα αυτό δεν έμεινε σε θεωρητικό μόνο επίπεδο. Το βίωσε έμπρακτα, και έτσι το διακήρυξε με τη γραφή που ακολούθησε. Η γλώσσα των έργων του χαρακτηρίζεται από τη διάλυσή της, την αποσύνθεσή της. Ο λόγος του έχει μεταβληθεί σε ένα μουρμουρητό, σε μία ροή λέξεων και φράσεων, που δίνουν την εντύπωση ότι δεν υποτάσσονται παρά μονάχα στον συνειρμό.

Τα υπολείμματα αυτά, σε συνδυασμό με την εξάρθρωση της γραμματικής και την ασέβεια στους συντακτικούς κανόνες, φαντάζουν ως η άρνηση της γλώσσας. Ο έντεχνος λόγος μοιάζει ανήμπορος και άχρηστος. Και όχι μόνο ο λόγος, αλλά και η γραφή, και το ίδιο το νόημα, το Περιεχόμενο, όπως θα λέγαμε, του δημιουργήματος.

"Ο Θεός να σ' ευλογεί, Ουίλλυ, για την καλωσύνη σου, ξέρω πόση προσπάθεια σου στοιχίζει, ξεκουράσου τώρα, δε θα σε ξαναενοχλήσω, εκτός κι αν είμαι υποχρεωμένη να το κάνω, θέλω να πω, εκτός κι αν εξαντλήσω όλες τις δυνατότητές μου, πράγμα που δεν το πιστεύω, μόνον να σε αισθάνομαι κοντά μου, να ξέρω πως μπορεί και να σε αισθάνομαι κοντά μου, να ξέρω πως μπορεί και να μ' ακούς κάποτε, έστω κι αν στην πραγματικότητα δεν το κάνεις, αυτό είναι όλο κι όλο που θέλω, όχι

για να σου πω κάτι να το ακούσεις, ή να σε βάλω στον κόπο να μου απαντήσεις, ούτε να κουβεντιάσουμε πάνω σε πράγματα που δεν τα ξέρουμε, σάμπως να με τρώει το σκουλήκι γι' αυτά. (Παύση). Η αμφιβολία. (Κίνηση). Εδώ. (Ομοια). Περίπου. Ω, δίχως άλλο θάρθουν καιροί που δε θα μπορώ να προσθέσω ούτε μια λέξη χωρίς τη βεβαιότητα πως άκουσες την προηγούμενη, κ' έπειτα άλλοι, δίχως άλλο, όπου θα πρέπει να μάθω να μιλώ μονάχη, μέσα σε μια τέτοια ερημιά που ποτέ δεν μπόρεσα να υποφέρω. Ή να στηλώνω τα μάτια μπροστά με τα χείλη σφιγμένα. Ολόκληρη μέρα. (Παύση). Όχι. (Ξανά). Όχι, όχι".

Οι Ηρώες του δεν επικοινωνούν· βρυχούνται ανεργμάτιστα, χωρίς προοπτική δίχως πόνο ή πάθος.

Δεν είναι που απουσιάζει η συνοχή στη διαπροσωπική επικοινωνία, δεν είναι μόνο αυτό. Ούτε είναι που ένα πρόσωπο του έργου παρουσιάζεται συγκροτημένο σε αντιδιαστολή με τα υπόλοιπα. Αντίθετα! Η απώλεια εδώ ορίζει τα πάντα: το όλο και το μέρος, τον πομπό και τον δέκτη, την προσωπική οπτική και τους κώδικες. Ο,τι υπήρξε, στέκει καταστραμμένο, ένας σωρός από αντιθετικές μνήμες και εντυπώσεις. Η μίμηση υπάρχει μονάχα. Κι αυτή όχι με την αριστοτέλεια έννοιά της, αλλά ως αποτυχημένη επαναληπτική διαδικασία. Έτσι! Δίχως λογικό έλεγχο. Ανούσια!

Η αίσθηση του μηδενός, το τίποτα, εξουσιάζουν απόλυτα.

Η ανικανότητα, η ανεκπλήρωτη ανάγκη, η αναπηρία, γεννούν την απόγνωση. Και αυτή όμως, όντας συνηθισμένη και μοναδική, δεν έχει όνομα. Απλά, είναι. Απλά την αισθανόμαστε ή την μαντεύουμε.

"Θέλεις να μας φέρουν κοπριά; (Παύση). Γιατί σταματάς; Θέλεις να μιλήσεις;

Όχι.

Τότε γιατί σταμάτησες;

Είναι πιο εύκολο.

Είσαι πολύ βρεγμένος;

Ως το κόκκαλο.

Ως το κόκκαλο;

Ως το μεδούλι.

Θα βάλουμε τα ρούχα μας να στεγνώσουν και θα φορέσουμε τα νυχτικά μας. (Παύση). Βάλε το μπράτσο σου γύρω μου. (Παύση). Να 'σαι καλός μαζί μου, Νταν! (Παύση). Α, Νταν! (Παύση). Όλη την ημέρα ο ίδιος παλιός σκοπιός. Ολομόναχη μέσα σε τούτο το παλιόσπιτο. Καύμενη γυναίκα! Πρέπει να είναι πολύ γριά τώρα.

Ο θάνατος και το νέο κορίτσι.

(Σιωπή)...

Κλαίς; (Παύση). Μήπως κλαίς;

(Βίαια). Ναι! (Παύση). Ποιος κάνει κήρυγμα αύριο; Ο εφημέριος;

Όχι.

Δόξα σοι ο θεός! Ποιος;

Ο Χάρντυ.

"Πως να είσαι ευτυχής αν και παντρεμένος;"

Όχι, όχι, αυτός πέθανε, δεν θυμάσαι; Καμιά σχέση.

Έχει αναγγείλει το θέμα του;

"Ο Κύριος στηρίζει όλους εκείνους που πέφτουν, Ορθώνει όλους αυτούς που είναι λυγισμένοι". (Σιωπή). Σφίξε με πιο δυνατά, Νταν! (Παύση). Α, ναι!".

Ομοια "ασυγκρότητα" συμπεριφέρονται και οι Ηρώες του "Περιμένοντας τον Γκοντό". Όχι! Δεν είναι παράλογοι! Φυσιολογικά αντιδρούνε στον "Παραλογισμό" της ζωής μας. Η συγκρότησή τους πηγάζει από τα βάθη της φυσικής διάστασης, γι' αυτό και φαίνονται ασυγκρότητοι όποτε υπολογίζονται με τα κοινωνικά μέτρα.

"Είμαι καταραμένος!

Που ήσουνα; Νόμιζα πως έφυγες για πάντα.

Πήγα μέχρι την άκρη της πλαγιάς. Έρχονται.



Ποιοί;  
 Δεν ξέρω.  
 Πόσοι είναι;  
 Δεν ξέρω.  
 Είναι ο Γκοντό. Επί τέλους! Γκογκό! Είναι ο Γκοντό. Σωθήκαμε. Πάμε να τον προϋπαντήσουμε! Ελα!... Γκογκό! Ελα πίσω!... Γύρισες πάλι!  
 Είμαι χαμένος!  
 Πήγες μακριά;  
 Μέχρι την άκρη της πλαιιάς.  
 Ώστε, βρισκόμαστε σε οροπέδιο. Τώρα μάλιστα! Σωθήκαμε!  
 Κι' από 'κει έρχονται.  
 Είμαστε περικυκλωμένοι!... Ηλίθιε! Δεν μπορείς να ξεφύγεις από κει... Να ορίστε! Από κει δεν υπάρχει κανένας. Αντε, λοιπόν, δίνε του γρήγορα... Δε θέλεις; Έχεις δίκιο, σε καταλαβαίνω. Για να δούμε... Το μόνο που σου μένει, είναι να κρυφτείς"...  
 "Και τώρα;  
 Τώρα... νάσαι πάλι... νάμαστε πάλι... νάμαι πάλι...  
 Βλέπεις, νιώθεις καλλίτερα όταν είσαι μόνος. Κι' εγώ μόνος νιώθω καλλίτερα. Τότε γιατί ξανακουβαλήθηκες;  
 Δεν ξέρω.  
 Ξέρω όμως εγώ. Γιατί δεν μπορείς να τα βγάλεις πέρα μόνος σου. Εγώ δε θ' άφηνα να σε δείρουν.  
 Δε θα μπορούσες να κάνεις τίποτα.  
 Γιατί;  
 Ήταν δέκα.  
 Θέλω να πω, ότι δε θα σ' άφηνα να κάνεις... αυτό που έκανες πριν σε δείρουνε. Μα δεν έκανα τίποτα.  
 Τότε γιατί σε δείρανε;  
 Ξέρω κι' εγώ;  
 Κοίτα, Γκογκό, υπάρχουν πράγματα που εσύ δεν μπορείς να τα αντιληφθείς και που εγώ τ' αντιλαμβάνομαι. Αυτό πρέπει να το βάλεις καλά στο μυαλό σου.  
 Μα αφού σου λέω πως δεν έκανα τίποτα.  
 Εστω. Αλλά εκείνο που μετράει είναι ο τρόπος, ο τρόπος που κάνεις το κάθε τι αν θες να σώσεις το τομάρι σου. Τέλος πάντων, ας το ξεχάσουμε αυτό. Αφού ήρθες, είμαι ευτυχισμένος.  
 Ήταν δέκα.  
 Κατά βάθος, πρέπει κι' εσύ νάσαι ευτυχισμένος. Ε, Γκογκό;  
 Ευτυχισμένος; Γιατί;  
 Που είμαστε πάλι μαζί.  
 Έτσι λες;  
 Πες το κι' ας μην είν' αλήθεια.  
 Τι να πω;  
 Πες, είμαι ευτυχισμένος.  
 Είμαι ευτυχισμένος.  
 Κι' εγώ.  
 Κι' εγώ.  
 Είμαστε ευτυχισμένοι.  
 Είμαστε ευτυχισμένοι. (Σιωπή). Και τώρα που είμαστε ευτυχισμένοι, τι κάνουμε;  
 Περιμένουμε τον Γκοντό.  
 Α, ναι".

*Το όλο Έργο του Beckett-Πεζογραφία και θέατρο, περιστρέφεται γύρω από τον ίδιο άξονα. Η δεσπόζουσα προβληματική του είναι μία, η Ανθρώπινη φύση και η Ουσία*

της. Για τον λόγο αυτό, οι παράμετροι του Χώρου και του Χρόνου εξαφανίζονται ή παρουσιάζονται συμπτωματικοί και αδιάφοροι.

Η προσπάθεια για εμβάθυνση στο Αιώνιο και Καθολικό είναι ό,τι κατευθύνει τα έργα του. Φυσιολογική συνέπειά της είναι η Αφαίρεση. Οι καταστάσεις, τα γεγονότα και τα πρόσωπα, χάνουν την πιστότητά τους, παρουσιάζονται ως προσχήματα της ζωής, όχι ως ζωή αληθινή. Ταυτόχρονα, για την ίδια αιτία, χάνουν και τον τύπο της εκφοράς τους. Αγνιώντας να εκφράσουν εκείνο που "Είναι" και όχι όποιο "Νομίζουνε" πως "Φαίνεται", εγκαταλείπονται φτωχά, ανύπαρκτα ή Τραγικά, στα χέρια μιας αδίστακτης μοίρας -κοινωνικής, ανθρώπινης. Η Υπαρξη εδώ, όπως στερείται τις συμβάσεις της, απομένει έρημη, γυμνή, απέναντι στη Φύση της, μια Φύση που όμοια την αντιμετωπίζει εχθρικά, χωρίς κατανόηση και γνώση ή ευαισθησία, δίχως Παρηγορητικούς μύθους, και τέχνη "Καθαρτική".

Αλλωστε, αυτή ακριβώς δεν είναι η λογική του "Παράλογου", είτε αυτό αποτελεί θεατρικό είδος είτε τρόπο ζωής; Ακριβώς αυτή δεν είναι η αίσθηση και η πίστη για την Τραγικότητα -Φυσική ή Κοινωνική- των Οντων;

Για τον Samuel Barkley Beckett πάντως, φαίνεται ότι το Παράλογο σήμαινε τον τρόπο της παρουσίας του κοινωνικού ανθρώπου, πέρα όμως και πάνω από τη συγκεκριμένη κοινωνική δομή μέσα στην οποία αυτός συναντάται και αναφέρεται.

"Τι ώρα είναι;

(Ερευνώντας τον ουρανό). Για να δούμε...

Εφτά; Οχτώ...;

Εξαρτάται από την εποχή.

(Ο Πότζο): βράδιασε;

(Σιωπή, κοιτάζουνε τον ήλιο)...

Θάλεγε κανείς ότι ανεβαίνει.

Δεν είναι δυνατόν.

Γιατί δεν μπορεί να ξημερώνει;

Μη λες βλακείες. Από κει είναι η όψη.

Και που το ξέρεις εσύ;

(Ο Πότζο): βράδιασε;

Κι' έπειτα, είναι ακίνητος.

Εγώ σου λέω πως ανεβαίνει"...

(Ο Πότζο): που βρισκόμαστε;

Δεν ξέρω.

(Ο Πότζο): μήπως, κατά τύχη, βρισκόμαστε σ' ένα μέρος που το λένε Σανίδα;

Δεν ξέρω.

(Ο Πότζο): με τι μοιάζει;

Είναι δύσκολο να το περιγράψεις, δε μοιάζει με τίποτα, δεν έχει τίποτα ιδιαίτερο. Μόνο ένα δέντρο"...

"Θάταν όραμα.

Ψευδαισθησι.

Αντικατοπτρισμός.

Ψευδαισθησι.

(Ο Πότζο): τι περιμένει;

Τι περιμένεις;

Περιμένω τον Γκοντό.

Σας λέω πως ο φίλος μου φοβάται. Χτες ακόμα, ο υπηρέτης σας του ρίχτηκε ενώ αυτός απλώς ήθελε να του σκουπίσει τα δάκρυά του.

(Ο Πότζο): α! Μα δεν πρέπει ποτέ να δείχνει κανείς καλωσύνη σ' αυτούς τους ανθρώπους, δεν το ανέχονται.

Τι ακριβώς πρέπει να κάνει;

(Ο Πότζο): κατ' αρχάς να τραβήξει το σκοινί, προσέχοντας βέβαια να μην τον στραγγαλίσει. Συνήθως αυτό τον κάνει να αντιδράσει. Αλλιώς, να τον ταραξεί στις

κλωτσιές, στην κοιλιά, στα μούτρα.

Βλέπεις; Δεν έχεις τίποτα να φοβηθείς. Ισα ίσα, σου δίνεται η ευκαιρία να τον εκδικηθείς.

Κι αν αντισταθεί;

(Ο Πότζο): όχι, δεν αντιστέκεται ποτέ.

Θα τρέξω να σε βοηθήσω εγώ.

Μη μ' αφήσεις απ' τα μάτια σου!

Κοίτα πρώτα αν είναι ζωντανός. Δεν υπάρχει λόγος να τον σπάσεις στο ξύλο αν έχει πεθάνει.

Αναγινέει.

Εμπρός, λοιπόν, βάρα τον".

Αν θελήσουμε να ταξινομήσουμε τα έργα του Beckett, θα πρέπει να τα κατατάξουμε στις "Γλαροτραγωδίες".

Πρόκειται για κείμενο το είδος γραφής, που ανταποκρίνεται πιο πολύ στην προσπάθεια αποκρυπτογράφησης μιας εξωτερικής, άρα φαινόμενης-κατ' επίφαση, Τραγικής μορφής, η οποία καλύπτει ως επίχρυσμα το ουσιαστικά γελοίο ή, έστω, Κωμικό περιεχόμενο.

Μια Παρωδία παρουσιάζουμε τα δημιουργήματα του Beckett, όπως Παρωδία ο ίδιος πιστεύει την ανθρώπινη ζωή. Οπλο μιας τέτοιας γραφής, τόσο αρμονικά δεμένης με την έννοια του Παράλογου, είναι το Ειρωνικό στοιχείο, ο χλευασμός. Γιατί έτσι μόνο, μέσα από τη γελοιοποίηση του σοβαροφανούς φαινομένου, είναι δυνατόν να προχωρήσουμε στην κρυμμένη ουσία, που κι αυτή, με τη σειρά της, γελοία είναι και παράλογη.

"Ζήτησε τη βοήθειά μας κι' εμείς κάναμε τον κουφό. Επέμενε και τον δείραμε.

Έχεις δίκιο.

Δεν κουνιέται. Μπορεί να πέθανε.

Θελήσαμε να τον βοηθήσουμε. Γι' αυτό βρισκόμαστε εδώ κάτω.

Έχεις δίκιο.

Τον κτύπησες πολύ δυνατά;

Του έδωσα μερικές γερές γροθιές.

Δεν έπρεπε.

Εσύ μούπες.

Έχεις δίκιο. (Παύση). Και τώρα τι θα κάνουμε;

Αν σερνόμουνα ως εκεί.

Μη μ' αφήνεις μόνο!

Τι θάλεγες να τον φωνάξω;

Ναι, μπράβο! Φώναξέ τον.

Πότζο! (Παύση). Πότζο! (Παύση). Δεν απαντάει.

Κι' οι δυο μαζί.

Πότζο! Πότζο!

Κουνήθηκε.

Είσαι σίγουρος πως τον λένε Πότζο;

(Με αγωνία). Κύριε Πότζο! Ελάτε πίσω! Δε θα σας πειράξουμε!

(Σιωπή)...

Δε δοκιμάζουμε κάνα άλλο όνομα;

Φοβάμαι πως πληγώθηκε βαρειά.

Θάνατι διασκεδαστικό;

Να τον φωνάξουμε μ' άλλα ονόματα. Θα περάσει κι' η ώρα. Κι' έπειτα στο τέλος θα βρούμε τ' όνομά του.

Σου επαναλαμβάνω πως τον λένε Πότζο.

Αυτό θα το δούμε. Για περίμενε. (Σκέφτεται). Αβελ! Αβελ!

(Ο Πότζο): βοήθεια.

Βλέπεις!

Το βαρέθηκα πια αυτό το βιολί.

Ίσως τον άλλον να τον λένε Κάιν. (Φωνάζει). Κάιν! Κάιν!

(Ο Πότζο): Βοήθεια.

Καλέ αυτός είν' όλη η ανθρωπότητα. (Σιωπή). Για κοίτα εκείνο το συννεφάκι.

Που;

Εκεί στο ζενίθ.

Λοιπόν; (Παύση). Τι το εξαιρετικό έχει;

(Σιωπή)...

Δεν αλλάζουμε κουβέντα;

Αυτό θα σου λέγα και γω.

Αλλά τι να πούμε;

Ιδού η απορία!

(Σιωπή)...

Κατ' αρχάς δε στικωνόμαστε;

Ας προσπαθήσουμε.

(Εκτελούν)...

Δεν ήταν και τόσο δύσκολο.

Το παν είναι η θέληση.

Και τώρα;

(Ο Πότζο): Βοήθεια!

Πάμε να φύγουμε.

Δε μπορούμε.

Γιατί;

Περιμένουμε τον Γκοντό.

Εχεις δίκιο".

Από τις εφημερίδες της Τετάρτης 27 Δεκέμβρη 1989: "αθόρυβα τάφηκε χτες στο Κοιμητήριο του Μον Παρνάς του Παρισιού, ο Ιρλανδός συγγραφέας Σάμουελ Μπέκετ, που πέθανε την Παρασκευή, 83 χρόνων, συνεπεία των αναπνευστικών προβλημάτων από τα οποία έπασχε. Το ίδιο αθόρυβα, όσο του το επέτρεπαν οι συνθήκες, είχε ζήσει όλη τη ζωή του που ο ίδιος ήθελε να την εκπροσωπεί το έργο του και μόνο. Όταν το 1969 του απονεμήθηκε το Νόμπελ Λογοτεχνίας, διεμήνυσε στη σουηδική Ακαδημία μέσω του εκδότη του Ζερρόμ Λιντόν, ότι δεν επρόκειτο σαν τον Σαρτρ να αρνηθεί το βραβείο, αλλά θα ήθελε να κρατηθεί η μικρότερη δυνατή δημοσιότητα και φυσικά δεν επρόκειτο να παραστεί στην απονομή. Τα χρήματα του βραβείου τα διένειμε ενισχύοντας με μικρότερα ή μεγαλύτερα ποσά καλλιτέχνες, ζωγράφους, συγγραφείς, ερευνητές, τυπογράφους. Ο Σάμουελ Μπέκετ χωρίς πολλούς δισταγμούς θα μπορούσε να αποκληθεί η σημαντικότερη μορφή της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στο δεύτερο μισό του αιώνα".

"Καμιά φορά λέω μέσα μου: Κλοβ, πρέπει να τα καταφέρεις να υποφέρεις καλύτερα, αν θέλεις, κάποτε, να κουραστούν να σε τιμωρούν. Καμιά φορά λέω μέσα μου: Κλοβ, πρέπει να κάνεις πιο αισθητή την παρουσία σου αν θέλεις κάποτε να σ' αφήσουν να φύγεις. Αλλά νιώθω πολύ γέρος και πολύ απομονωμένος για να μπορέσω ν' αποκτήσω νέες συνήθειες. Θραύα, λοιπόν, δε θα τελειώσει ποτέ, δε θα φύγω, ποτέ. (Παύση). Επειτα, μια μέρα, ξαφνικά, τελειώνει, αλλάζει, δεν καταλαβαίνω. Ρωτάω γιαυτό τις λέξεις που απομένουν... ύπνος, ζώνιος, βράδυ, πρωί. Δεν έχουν να

(Α) Παρατέθηκαν αποσπάσματα από τα δημιουργήματα του Beckett: 1) "Βαττ", 2) "Ο Μαλλόν πεθαίνει", 3) "Ε, οι ωραίες ημέρες", 4) "Περιμένοντας τον Γκοντό", 5) "Τέλος του παιχνιδιού", 6) "Όλοι εκείνοι που πέφτουν", 7) "Ο ακατονόμαστος".

(Β) Για τις αναλύσεις και τα βιογραφικά στοιχεία βιβλιογραφικές πηγές ήταν: 1) L. Ζαννιέρ: "Μπέκετ", 2) Γ. Μπαουριά: "Είδε τον εαυτό του να φεύγει" / από την εφημερίδα "Τα Νέα" -27.12.89, 3) Β. Βαρίκας: "Σάμουελ Μπέκετ: ο πεζογράφος και ο δραματουργός" / από την "Εισαγωγή" στο "Περιμένοντας τον Γκοντό".

πουν τίποτα. (Παύση). Ανοίγω την πόρτα του κελλιού και φεύγω. Έχω τόσο πολύ καμپουριάσει, που βλέπω μόνο τα πόδια μου, αν ανοίξω τα μάτια, κι' ανάμεσα στα πόδια μου λίγη μαυριδερή σκόνη. Συλλογιζομαι πως η γη έσβησε, αν και δεν την είδα ποτέ αναμμένη. (Παύση). Όταν θα πέσω κάτω, θα κλάψω από ευτυχία".

## Γ. ΤΟ ΑΤΟΜΟ ΚΑΙ Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ

"Η εικόνα που έχει σήμερα ο νέος άνθρωπος για την σύγχρονη εποχή του δεν είναι ομόλογη προς τα πράγματα, γιατί είναι πράγματι πολύ δύσκολο να σχηματίση κανείς εικόνα για την άμεση πραγματικότητα γύρω του ή για το πνεύμα της εποχής του. Η εποχή μας τείνει να χωρισθῆ, να αποσπασθῆ ως παρόν από το παρελθόν, από όλες τις προηγούμενες εποχές. Συνήθως χαρακτηρίζεται η εποχή μας ως ατομική, πυρηνική εποχή. Ο χαρακτηρισμός όμως αυτός δεν είναι πλήρης, γιατί τονίζει μόνον τις μεταβολές, που γίνονται στον τομέα της φυσικής επιστήμης, ενώ οι μεταβολές είναι καθολικές. Ούτε είναι η εποχή μας απλώς μεταβατική, γιατί όλες οι εποχές είναι μεταβατικές. Το κύριο γνώρισμα της εποχής μας είναι ότι είναι ριζικώς επαναστατική. Και η ανατροπή αυτή γίνεται σε όλους τους τομείς της ζωής, στην επιστήμη, στην τεχνική, την τέχνη, την πολιτεία, τη θρησκεία. Γενικώς το παρόν φαίνεται να χαρακτηρίζεται απ' αυτήν την τάση, απ' αυτό το γνώρισμα: είναι σαν ν' αγωνίζεται να έλθῃ σε ρήξη με το παρελθόν. Κατά τούτο είναι η εποχή μας πράγματι δραματική. Και την δραματικότητα αυτήν την ζουν ανάλογα με την πνευματική τους στάση όλοι οι άνθρωποι. Όταν λέμε σύγχρονη εποχή δεν εννοούμε μόνον το περιορισμένο παρόν, γιατί οι ρίζες της εποχής μας φθάνουν ως τα μέσα του προηγούμενου αιώνας, και βαθύτερα ακόμα μέσα στο παρελθόν. Από τότε άρχισαν να γεννώνται πολλές νέες επιστήμες που αντιμετωπίζουν πολλά νέα προβλήματα... Γενικώς όμως επιστήμη, κοινωνία, πολιτεία, τέχνη, τεχνική, θρησκεία και φιλοσοφία σείονται ως τα θεμέλιά τους. Ένας υποχθόνιος, καθολικός σεισμός φαίνεται ν' απειλή τὰ πάντα. Εκτός αυτού είναι η πρώτη φορά στην ζωή των ανθρώπων που έχουμε πράγματι οικουμενική ιστορία. Άλλοτε η ιστορία περιωριζόταν σε μια ωρισμένη σφαίρα. Τώρα ό,τι γίνεται σε ένα σημείο του πλανήτη έχει άμεσο αντίκτυπο σ' όλον τον κόσμο. Επίσης τα αντικειμενικά αγαθά του πολιτισμού, η επιστήμη, η τεχνική, η τέχνη και η φιλοσοφία μπαίνουν με νέο τρόπο στην ζωή του ανθρώπου για πρώτη φορά στην ιστορία τους. Το ενδιαφέρον δηλαδή για τα αγαθά αυτά γενικεύεται. Προ παντός γενικεύεται η επιστήμη ως τεχνική, γιατί, όπου εφαρμόζονται τα πορίσματα της επιστήμης στην τεχνική, γίνεται παντού κατά τρόπο ομοιόμορφο... Όλη η πνευματική και συναισθηματική του ανθρώπου ζωή συγκεντρώνεται και αποκρυσταλλώνεται στην εποχή μας γύρω από τα προβλήματα της ημέρας, γύρω από τα οικονομικά, τεχνικά και πολιτικά προβλήματα. Ποτέ άλλοτε η πολιτική δεν είχε γίνει για τους ανθρώπους μοίρα. Η πολιτική σήμερα ελέγχει και λογοκρίνει την ζωή. Και η λογοκρισία αυτή είναι απόλυτη και εξοντωτική για κάθε άλλη σφαίρα της ζωής. Το πνεύμα, που άλλοτε χαιρόταν ελεύθερα την ζωή του, σήμερα σε πολλά μέρη της γης στενάζει κάτω από την λογοκρισία της πολιτικής... Το σώρισμα αυτού του κόσμου μέσα του δεν ωδήγησε τον άνθρωπο του νεωτέρου πολιτισμού στον σκεπτικισμό και στην απόγνωση, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά έφερε σε φως νέες δυνατότητες και προ παντός τον ωδήγησε στην συνείδηση της αυτονομίας του πνεύματός του. Η συνείδηση αυτή της αυτονομίας του πνεύματός του έδωσε στον άνθρωπο μια καινούργια βεβαιότητα για την ζωή του και για τον κόσμο γύρω του. Ξεκινά τώρα να κατακτήση την γη. Ο Ευρωπαίος ποντοπόρος ανακαλύπτει κατά την Αναγέννηση νέους τόπους. Ανοίγει τον κόσμο ο νεώτερος Ευρωπαίος, τον ανακαλύπτει, όπως στην αρχαία Ελλάδα οι θαλασσοπόροι βγαίνουν έξω από τις Ηράκλειες Στήλες στον Ατλαντικό και κατά την εκστρατεία του Αλεξάνδρου ελληνικά πλοία ταξιδεύουν στον Ινδικό Θκεανό. Η αυτοπεποίθηση αυτή του νεωτέρου Ευρωπαίου ήταν δυνατή, επειδή και μετά την χειραφέτησή του από την

μεσαιωνική παράδοση ο άνθρωπος διατήρησε το "κατ' εικόνα και ομοίωσιν". Κατά τους Διαμαρτυρομένους όλες οι εκφράσεις της ζωής του ανθρώπου, η χειρωνακτική εργασία εξίσου με την πνευματική, είναι ιερές και όλα γίνονται *ad maiorem gloriam Dei*. Ο *homo sapiens* για πρώτη φορά χαιρέται την δύναμή του με την αυτοβεβαίωση του νου και την λογική. Και αυτό σημαίνει ότι είδε και κατανόησε τον εαυτό του ως λογικόν ον, ότι εξήτησε να στηρίξει την ζωή στην αυτοβεβαίωση του νου. Ο νους προσρίζει όλη την πορεία του ανθρώπου στην νεώτερη εποχή από τον Descartes ως τον Εγέλο (*Hegel, 1770-1831*). Η σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο καθ' όλην αυτήν την περίοδο προσδιορίζεται από την απόλυτη εμπιστοσύνη του ανθρώπου στον νου του και στην λογική του. Τούτο σημαίνει ότι παραμερίστηκαν οι άλλες δυνάμεις του ανθρώπου. Ο νους είναι εκείνο, που συνδέει τον άνθρωπο με τον κόσμο, με το σύμπαν, με τον θεό, με τον συνάνθρωπό του και γενικώς με το κάθε τι. Όλα τα συστήματα εκφράζουν αυτήν την πεποίθηση... Αντίθετα, σήμερα γίνεται μια μεταβολή, μια αλλαγή. Η κρίση της εποχής μας προέρχεται κυρίως από το γεγονός ότι ο άνθρωπος, αν και με τον νου δημιουργεί συνεχώς, δεν έχει πια απόλυτη εμπιστοσύνη στον νου του. Η απολυταρχία της λογικής αμφισβητείται από τα περισσότερα σύγχρονα ρεύματα. Ήδη από τα μέσα του περασμένου αιώνας άρχισαν να υπάρχουν τάσεις διαφορετικές -τάσεις αντιλογικές- που βλέπουν τον άνθρωπο όχι ως απόλυτα λογικό ον, αλλά ως μια σύνθεση τάσεων και δυνάμεων, που δεν είναι όλες λογικές. Έτσι, αντίθετα προς την απολυταρχία της λογικής που έχουμε στον Εγέλο, ο Μαρξ μετακινεί το θέμα του ανθρώπου, και γενικώς την ουσία του ανθρώπου προς την κοινωνία, και τον βλέπει ως παράγωγο των κοινωνικών όρων. Συγχρόνως η φυσική επιστήμη αρχίζει να βλέπει τον άνθρωπο ως συνάρτηση του φυσικού περιβάλλοντος. Η ίδια στροφή παρατηρείται και στην βιολογία, την κοινωνιολογία και παντού. Το πρόβλημα περί της ουσίας του ανθρώπου γίνεται τώρα και πρόβλημα των όρων της ζωής. Η έννοια της ζωής προβάλλει σε όλη της την ένταση και αλογία και πρώτος ο Bergson ετόνισε την τάση αυτή του ανθρώπου, που δεν είναι καθαρώς λογική. Έτσι δημιουργείται ένα μεγάλο ρεύμα φιλοσοφικό, που φέρει το όνομα "φιλοσοφία της ζωής". Γενικώς οι τάσεις αυτές έγιναν αφορμή να δημιουργηθεί ένας καινούργιος κλάδος της φιλοσοφίας, η "φιλοσοφική ανθρωπολογία", η οποία καταγίνεται με τον άνθρωπο ως προς την πληρότητά του -όχι με την αφηρημένη έννοια του ανθρώπου, αλλά με την πραγματική του ουσία, με τις δυνάμεις που τον αποτελούν και συνιστούν το Είναι του".<sup>1</sup>

## Γ1. Η ΔΡΟΜΟΛΟΓΗΣΗ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΥΠΑΡΞΙΑΚΟ ΖΗΤΗΜΑ

"Το φιλοσοφικό κίνημα, που ονομάζεται υπαρξισμός, εγεννήθη κυρίως μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και απλώθηκε ευρύτατα μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, κατάγεται όμως κατ' ευθείαν από τον Kierkegaard, ο οποίος πρώτος έφερε την έννοια της υπάρξεως εις το μέσον. Η έννοια αυτή αποκτά τώρα τα πρωτεία, και μάλιστα αναδεικνύεται με την σκέψη του Kierkegaard εν αντιθέσει προς την έννοια της ουσίας, την οποία είχε προβάλει με την διαλεκτική του ο Εγέλος. Η στροφή από την αντικειμενικότητα στην υποκειμενικότητα, από το αντικείμενο στο υποκείμενο, το οποίο πάσχει και αγωνιά, είναι το χαρακτηριστικό γνώρισμα όλης αυτής της κινήσεως των ιδεών, που εκπορεύεται από τον Kierkegaard και καταλήγει στον Karl Jaspers, στον Gabriel Marcel, στον Heidegger και στον Sartre. Αυτοί είναι οι κύριοι εκπρόσωποι του υπαρξισμού... Ο υπαρξισμός όμως έχει δύο όψεις, μία εκλαϊκευμένη, λαϊκή, και μία αυστηρώς φιλοσοφική. Ο Kierkegaard σφραγίζει θα αγανακτούσε για την εκλαϊκευμένη μορφή που έλαβε η φιλοσοφική του ιδέα. Η ιδέα αυτή έγινε στον αιώνα μας μόδα, συρμός. Περιοδικά κι εφημερίδες της εποχής μας παρουσιάζουν αυτήν την εκλαϊκευμένη μορφή του υπαρξισμού. Εκτός αυτού, ωρισμένοι σύγχρονοι υπαρξιστάι

(1) *Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος / "Τα σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα", σελ. 7-18.*

μεταχειρίζονται το μυθιστόρημα και το δράμα για να προπαγανδίσουν -να διαδώσουν την φιλοσοφία αυτήν της εποχής μας... Τα προβλήματα, τα οποία απασχολούν κατά βάθος το όλον φιλοσοφικόν κίνημα του υπαρξισμού, είναι τα εξής: Ποιον νόημα έχει η ανθρώπινη ζωή; Πως είναι δυνατόν να πραγματοποιηθή το νόημα της ζωής; Για να απαντήσει ο υπαρξισμός στα ερωτήματα αυτά, τα οποία είναι μόνιμα ερωτήματα της ζωής του ανθρώπου, επιστημαίνει τα εξής γεγονότα: το γεγονός ότι η τύχη, και γενικώς το τυχαίο συνοδεύει και προσδιορίζει την ζωή του ανθρώπου - ότι ο άνθρωπος φαίνεται και είναι έρημος μέσα στον κόσμο - ότι η ζωή του ανθρώπου είναι ανασφαλής και απειλείται κάθε στιγμή να καταστραφή. Τονίζει επίσης ο υπαρξισμός την αδυναμία και την μηδαμινότητα του ανθρώπου μέσα στον χρόνο και στην ιστορία. Επιστημαίνει επίσης το γεγονός ότι ο άνθρωπος είναι προωρισμένος να αποθάνη και ότι συνεχώς ευρίσκεται ενώπιον του μηδενός. Τέλος ο υπαρξισμός θέτει με δικό του τρόπο το πρόβλημα της ελευθερίας του ανθρώπου, το πρόβλημα της αλήθειας και το πρόβλημα του θεού. Όλα όμως αυτά τα θέματα συγκεντρώνονται κατ' ουσίαν σε ένα βασικό ερώτημα: αν δηλαδή η ζωή του ανθρώπου έχη υπερβατικό χαρακτήρα ή όχι; Αν ο άνθρωπος μπορεί με ό,τι δημιουργεί να υπερνικήση την εγκοσμιότητα του. Εγκοσμιότης ή υπερβατικότης χαρακτηρίζει την ουσία του ανθρώπου; Και αν η ζωή είναι από την ουσία της υπερβατική, τότε ποια είναι τα όρια αυτής της υπερβατικότητας; Δηλαδή ως που φθάνει η δύναμη του ανθρώπου να υπερνικήση την απλή εγκοσμιότητά του; Είναι χαρακτηριστικό ότι ο υπαρξισμός κινείται μεταξύ αυτών των δύο πόλων της ζωής, της εγκοσμιότητας και της υπερβατικότητας. Χαρακτηρίζεται όμως επίσης και από την κατάφαση της ζωής και από τον μηδενισμό, είναι και εγκόσμιος και μεταφυσικός. Η διπροσωπία αυτή του υπαρξισμού έχει τον λόγο της. Αν είναι γεγονός ότι η φιλοσοφία, όπως είπε ο Εγκελος, εκφράζει την εποχή της με την σκέψη, τότε και ο υπαρξισμός εκφράζει κατά τρόπο τραγικό την εποχή μας με τα διανοήματά του. Η εποχή μας ακριβώς δεν έχει τα μεγάλα μεταφυσικά αντερείσματα, που είχαν οι προηγούμενες εποχές. Ούτε η αισιοδοξία της προόδου, που χαρακτηρίζει τον δέκατο ένατο αιώνα, υπάρχει σήμερα πια... Από τα μέσα του δέκατου ενάτου αιώνα, άρχισε ο άνθρωπος ν' αμφιβάλη για την απόλυτη αξία της λογικής του, όπου στηρίχθηκαν όλα τα συστήματα της φιλοσοφίας από τον Descartes ως τον Εγκελο. Εν αντιθέσει προς τον σημερινό άνθρωπο, ο μεσαιωνικός αισθανόταν ενωμένος με τον θεό, ο δε άνθρωπος της αρχαιότητας ένοιωθε τον εαυτό του, το Είναι του, ως μέλος ενός όλου, ενός κόσμου, ο οποίος επλημμύριζε από την θεϊκή παρουσία και ζωή. Ο κόσμος σήμερα είναι δίχως γοητεία. Με την απώλεια δε του θεού ο άνθρωπος φαίνεται πράγματι έρημος... Είναι όμως ανάγκη να ορίσωμε τι είναι ο υπαρξισμός ως φιλοσοφία. Κατά τον Jaspers, ο οποίος είναι ο συστηματικώτερος και συνεπέστερος από όλους τους εκπροσώπους του υπαρξισμού, η φιλοσοφία της υπάρξεως δεν είναι τίποτε άλλο παρά μία συγκεκριμένη μορφή της μιας και πανάρχαιας φιλοσοφίας. Το γεγονός ότι τονίζεται στην εποχή μας περισσότερο η ύπαρξη, δεν είναι τυχαίο, αλλά δηλώνει την επιστροφή της φιλοσοφικής σκέψεως στην πρωταρχή της πραγματικότητας, την οποίαν είχε κάπως λησμονήσει. Πρωταρχή δε της πραγματικότητας είναι ακριβώς ό,τι ονομάζουμε ύπαρξη... Υπαρξη όμως πραγματική έχει μόνον ο άνθρωπος, γιατί μόνο αυτός πραγματοποιεί το Είναι του... Ο όρος ύπαρξη τονίζει την αυτοσυνειδησία του ανθρώπου καθώς επίσης και την στρόφη της φιλοσοφικής σκέψεως από έξω προς τα μέσα".<sup>1</sup>

#### **Δ. ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ**

"Η άνεση, η αποτελεσματικότητα, η λογική και η έλλειψη ελευθερίας μέσα σ' ένα δημοκρατικό πλαίσιο, να τι χαρακτηρίζει τον προχωρημένο βιομηχανικό πολιτισμό

(1) I. N. Θεοδωρακόπουλος / "Τα σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα", σελ. 36-44.

και συνηγορεί για την τεχνική πρόοδο... Τα δικαιώματα και οι ελευθερίες, που ήταν ουσιαστικοί παράγοντες στα πρώτα στάδια της βιομηχανικής κοινωνίας, χάνουν τη ζωτικότητα τους στα πιο προχωρημένα στάδια, χάνουν το παραδοσιακό τους περιεχόμενο. Η ελευθερία της σκέψης, του λόγου και της συνείδησης -καθώς άλλωστε κι η ελεύθερη επιχείρηση που εξυπηρετούσαν και προστάτευαν- διαμορφωμένη από ιδέες ουσιαστικά κριτικές, είχε σκοπό να αντικαταστήσει μια ξεπερασμένη υλική και πνευματική κατάσταση με μια άλλη αποτελεσματικότερη και ορθολογικότερη".<sup>1</sup>

Αυτά τα λόγια, που ο Marcuse διάλεξε για να "ανοίξει" τον "Μονοδιάστατο άνθρωπό" του-βιβλίο που σημαντικά επηρέασε τη σύγχρονη κοινωνιολογική σκέψη, νομίζω ταιριάζουν για να ανοίξουν και τη δική μας προσέγγιση στη Σύγχρονη κοινωνία.

Ακολουθώντας τις βασικές κατευθύνσεις που η καπιταλιστική-αστική συγκρότηση απαίτησε αλλά και προώθησε, ήδη από τα μέσα του 19ου αι. η Σύγχρονη κοινωνία εξελίχθηκε σταδιακά, ώστε να αποκτήσει τη Σύγχρονη της φυσιογνωμία.

Πως να ονομάσουμε τη Σύγχρονη κοινωνία;

Ο Η. Lefebvre συλλογίζεται πάνω στο ερώτημα αυτό: "κοινωνία της αφθονίας... Η βιομηχανική παραγωγή και η τεχνικότητα αφήνουν να διαφαίνεται μια απεριόριστη παραγωγικότητα, διαμέσου της αυτοματοποίησης των παραγωγικών δραστηριοτήτων... (Όμως) στις Ηνωμένες Πολιτείες και στις υψηλά εκβιομηχανισμένες χώρες της Ευρώπης, υπάρχουν ακόμα νησίδες της παλιάς φτώχειας: της υλικής ένδειας. Από την άλλη μεριά, η καινούργια φτώχεια παρατηρείται λίγο-πολύ παντού- αφού ικανοποιηθούν μερικές βασικές ανάγκες (με αντάλλαγμα ποιές παραιτήσεις, ποιές εγκαταλήψεις;), οι εκλεπτυσμένες ανάγκες που μπορούμε να τις ονομάσουμε κοινωνικές, μένουν βαθιά ανικανοποίητες σ' αυτή την παραγωγιστική κοινωνία... (Τως) κοινωνία του ελεύθερου χρόνου... Οι χρήσεις του χρόνου, αν αναφερθούν συγκριτικά, αφήνουν επίσης να φανούν νέα φαινόμενα. Αν ταξινομήσουμε τις ώρες σε τρεις κατηγορίες, τον υποχρεωτικό χρόνο (της επαγγελματικής δουλειάς), τον ελεύθερο χρόνο (το χρόνο της ψυχαγωγίας) και τον καταναγκαστικό χρόνο (τον έξω από την εργασία χρόνο των διαφόρων απαιτήσεων: μεταφορές, διατυπώσεις κ.λ.) διαπιστώνουμε πως ο αναγκαστικός χρόνος αυξάνει. Αυξάνει πιο γρήγορα από τον ελεύθερο χρόνο. Εντάσσεται στην καθημερινότητα και τείνει να προσδιορίσει το καθημερινό με το άθροισμα των καταναγκασμών... (Άλλη ονομασία), καταναλωτική κοινωνία... Οι θεωρητικοί της καταναλωτικής κοινωνίας κάτι άλλο εννοούν ή υπονοούν με τις λέξεις αυτές. Μας διαβεβαιώνουν ότι άλλοτε, στην αρχή της κεφαλαιοκρατικής οικονομίας και της βιομηχανικής παραγωγής, σ' αυτή την προϊστορία της σύγχρονης κοινωνίας, οι ανάγκες δεν κατευθύνανε αυτή την παραγωγή. Οι επιχειρηματίες δεν γνώριζαν την αγορά αγνοούσαν τους καταναλωτές... Σήμερα, αυτοί που οργανώνουν την παραγωγή γνωρίζουν την αγορά: όχι μόνο τη ζήτηση που μπορεί να πληρωθεί σε χρήμα, αλλά και τις επιθυμίες και τις ανάγκες των καταναλωτών. Κατά συνέπεια, η καταναλωτική δραστηριότητα έχει κάνει τη θριαμβευτική της είσοδο στην οργανωμένη ορθολογικότητα... Σ' αυτές τις συνθήκες, οι ονομασίες που προτάθηκαν δεν φαίνονται αποδεκτές. Πως να κρατήσουμε και να συμπυκνώσουμε σε μια φράση τα γνωρίσματα που σημειώσαμε; Γραφειοκρατική κοινωνία κατευθυνόμενης κατανάλωσης, να ο ορισμός που προτείνουμε εδώ για τη δική μας κοινωνία".<sup>2</sup>

Με τον χαρακτηρισμό της Σύγχρονης κοινωνίας ασχολήθηκαν όλοι οι μελετητές που ανήκουν στη "Σχολή της Φραγκφούρτης", και μάλιστα με την πρόθεση να στηρίξουν μία κριτική θεωρία επικεντρωμένη στον Άνθρωπο, "όχι τον αφηρημένο άνθρωπο, αλλά το άτομο, το υποκείμενο που ζει στην περίοδο του κρατικομονοπωλιακού καπιταλισμού. Η κατάσταση του ατόμου αυτού δεν προσδιορίζεται από υπαρξιακές, δηλαδή χρονικές, συντεταγμένες, αλλά από συγκεκριμένες, ιστορικές συνθήκες: το σημερινό άτομο είναι αποκομμένο από την περιοχή της πολιτικής, από το χώρο λήψης των

(1) Η. Marcuse / "Ο μονοδιάστατος άνθρωπος", σελ. 3.

(2) Η. Lefebvre / "Η καθημερινή ζωή στο σύγχρονο κόσμο", σελ. 73-93.



αποφάσεων, ζει μέσα σε πραγματοποιημένες κοινωνίες και διαπροσωπικές σχέσεις και σε απολιθωμένους θεσμούς, είναι διαφευγμένο από τα ριζοσπαστικά πολιτικά κόμματα που ανδρώθηκαν κατά τη φιλελευθεριστική περίοδο του καπιταλισμού, κάνει, τις περισσότερες φορές, μια αλλοτριωμένη και αλλοτριωτική εργασία και είναι βουτηγμένο στην ψευδοδουριστική ιδεολογία της κατανάλωσης άχρηστων προϊόντων, στη λατρεία του αντικειμένου, που είναι, πολύ συχνά, περιττό και εφήμερο. Οι συνθήκες αυτές, αποτέλεσμα της καπιταλιστικής εξέλιξης, αποτελούν μέρος της κατεστημένης τάξης πραγμάτων, την οποία το άτομο δεν μπορεί να αμφισβητήσει ούτε κατά τη διάρκεια του ελεύθερου χρόνου του. Το κενό, προορισμένο για προσωπική κατανάλωση χρονικό διάστημα καλύπτεται σήμερα από τις ετοιμοπαράδοτες συνταγές της κοινωνίας της αφθονίας: ραδιόφωνο, τηλεόραση, περιοδικά και εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας, κινηματογράφος και επαγγελματικά σπορ".<sup>1</sup>

Οι μεταβολές, αν συγκρίνουμε τα προηγούμενα στάδια της Κοινωνίας –που η μελέτη μας προσέγγισε– με το Παρόν, είναι καταλυτικές. Δεν αρκεί ο όρος εξέλιξη για να τις περιγράψει. Έως τώρα είχαμε συνηθίσει να μελετάμε τη συγκροτημένη λειτουργία, τις σταθερές αξίες που πάνω τους το Κοινό του θεάτρου ή της Κοινωνίας –επειδή ακριβώς τις αποδεχόταν ως κοινές αξίες συνθετικές της Ταυτότητάς του (αίτιο και αιτιατό)– συντονιζόταν, ώστε να αντισταθεί στους (κοινούς) κινδύνους, τελικά στην υπεροχή της Φύσης.

Σχετικά με αυτές τις προϋποθέσεις, η θέση που η μελέτη μας έλαβε ήταν πως η θεατρική (τουλάχιστον) τέχνη προς αυτήν την κατεύθυνση αγωνίστηκε: χρησιμοποιήθηκε ως "κοινωνικό εργαλείο" προκειμένου να ενισχύσει αυτές τις κοινές αξίες, να ενδυναμώσει την υπεροχή της Κοινωνίας απέναντι στους αντιπάλους της, τελικά να σφραγιστεί την Κοινή –Συλλογική ή Κοινωνική– συνείδηση.

Η πρώτη μεγάλη επανάσταση συντελέστηκε –και όχι μονάχα για τη θεατρική τέχνη– στην αρχαία Ελλάδα (για ό,τι η μελέτη μας ασχολήθηκε). Εκεί, τότε, η σκόπιμη ανθρώπινη επέμβαση, η προγραμματισμένη και υπολογισμένη επενέργεια μετέφερε μία φυσική εκφραστική τάση σε Κοινωνικά ελεγχόμενη Μορφή τέχνης. Στον χωροχρονικό εκείνο προσδιορισμό η Κοινωνία εντήρησε υπέρ εαυτής, υπερέβη τη Φύση, αυτονομήθηκε.

Παρακολούθησαμε την εξέλιξη αυτής της πρωτοπόρας διαδικασίας στην αρχαία Ελλάδα: το φυσικό Είναι, που ήδη είχε μεταβληθεί σε Κοινωνικό Γίνεσθαι χρειάστηκε και χρησιμοποίησε μία Συλλογική συνείδηση για να αυτο-προσδιοριστεί, για να αποκτήσει μία ιδεολογική –σύμφωνη με τα χωροχρονικά αναγνωρίσιμα δεδομένα– σταθερά. Δεν σταμάτησε όμως στο σημείο αυτό! Μόλις ολοκληρώθηκε η κοινωνική συγκρότηση, μόλις το Κοινωνικό (πλέον) άτομο αποδέχθηκε την αίσθηση-πίστη ασφάλειας που η Κοινωνία του παρείχε, τότε αναζήτησε τις δυνατότητες για την πραγματοποίηση της δεύτερης μεγάλης του επανάστασης, για την Κοινωνική υπέρβαση, τον Ατομικό θρίαμβο του Κοινωνικού μέλους. Στις νέες χωροχρονικές συνθέσεις, στην αρχαία Ελλάδα πάντα, το Άτομο αυτονομήθηκε από την Κοινωνία με τρόπο ανάλογο, όπως πριν λίγο είχε αυτονομηθεί η Κοινωνία από τη Φύση. Πια, δεν χρειαζότανε την Κοινωνική συνείδηση παρά μονάχα για να τη χρησιμοποιήσει ώστε να καταφέρει Ατομικά οφέλη, για να την επιβάλλει στους άλλους και έτσι να τους "υποτάξει". Το καινούργιο του εργαλείο ονομαζόταν Ατομική συνείδηση. Αυτό σεβόταν, το θεοποιούσε σχεδόν.

Νομίζω, μέσα στα όρια αυτά κινήθηκε η διαδρομή που η αρχαία Ελλάδα διήνυσε. Όμως η αρχαία Ελλάδα δεν είχε ούτε τις εμπειρίες ούτε τις δυνατότητες να ολοκληρώσει την πορεία της. Δημιουργήθηκε γύρω από τον άξονα "Πόλις" και έτσι μονάχα μπορούσε να λειτουργήσει ή και να αναπτυχθεί. Η υπέρβαση της "Πόλεως", η αναίρεση της γενεσιουργού αυτής οντότητας, μοιραία επέφερε την κατάλυση της κοινωνίας.

Πιστεύω, αν εξαιρέσουμε αυτήν την τελευταία ιδιομορφία, ότι η Σύγχρονη κοινωνία, η Διεθνής μας κοινωνία, βαίνει στα παράλληλα βήματα. Η μοναδική επιφύλαξη

(1) Σ. Ιαρίκας / "Εισαγωγή" στα "Τέχνη και μαζική κουλτούρα", σελ. 10.

που κρατάω εδράζεται στην εμπειρία—θεωρητική και πρακτική— που η Σύγχρονη κοινωνία φέρει, όπως και στο "όραμα" της κατάρρευσης του καπιταλισμού, όραμα που πρόλαβε να καταρρεύσει πριν από τον καπιταλισμό.

Μελετώντας τις χωροχρονικές παραμέτρους που χαρακτήρισαν το Ιψενικό έργο και την παράλληλη αστική ανέλιξη, σημειώσαμε την "εξατομίκευση της κοινωνικής ζωής". Στο κεφάλαιο αυτό, μελετώντας την "απογοήτευση" του Παράλογου θεάτρου—και μάλιστα του "πατριάρχη" Beckett— δεν κάνουμε άλλο παρά να καταγράφουμε τις συνέπειες που αξιώνουν αυτές οι "επαναστατικές" μεταβολές, τις οποίες ήδη μας σύστησε ο Ibsen και το θέατρο του τέλους του "ανθρωποκεντρικού" 19ου αι.

Το Κοινωνικό άτομο, για μία ακόμα φορά, μετά τον μεσαιωνικό αποπροσανατολισμό του, ακολούθησε τη διαδικασία της χειραφέτησης, αποστασιοποιήθηκε από το φυσικό του περιβάλλον ώστε να το γνωρίσει και να το εκμεταλλευτεί. Η Ολότητα του μεσαιώνα αντικαταστάθηκε από τις ανεξάρτητες Εθνικές κυριαρχίες, από τις Κοινωνίες—Έθνη των Νέων χρόνων. Οι δυνατότητες, οι επιδιώξεις και οι λειτουργίες των κοινωνιών αυτών προσέφεραν στα μέλη τους την αίσθηση της ασφάλειας—του μοναδικού συνόλου. Με στρατηγικές—θεωρητικής κάλυψης και πρακτικής εφαρμογής— ανάλογες με αυτές που αιώνες προηγουμένα είχαν δοκιμαστεί στην αρχαία Ελλάδα, οι κοινωνίες—έθνη των Νέων χρόνων οργανώθηκαν. Ο στόχος του υπήρξε η υπέρβαση της φυσικής ή της Παγκόσμιας ολότητας, η υπαγωγή των δραστηριοτήτων τους στις ιδιαίτερες αρχές, στις αξίες και τις ευκαιρίες που η συγκεκριμένη και μοναδική χωροχρονική σύνθεση πρότεινε σε κάθε έθνος.

Δεν μπορούμε στο σημείο αυτό της προσέγγισής μας να αγνοήσουμε τον ανθρωποκεντρικό προσδιορισμό των κοινωνιών αυτών. Επιτελέστηκε η ανάλογη δηλαδή μετατόπιση με αυτή που η Αθηναϊκή "πόλις" είχε πραγματώσει. Μόνο που στο κέντρο της νέας αντιμετώπισης δεν στεκόταν το απομονωμένο Άτομο, αλλά η κοινωνική Ομάδα. Με άλλα λόγια, υπήρξε η κοινωνική ολότητα—στα εθνικά της όρια, όμοια όπως για την κλασική Ελλάδα υπήρξε μέσα στα όρια της "Πόλεως"— που αντικατέστησε τη φυσική ολότητα (και τη θεολογική πίστη που άνδρωσε το παπικό—σχεδόν παγκόσμιο, ως προς τη φιλοδοξία ή την πρόθεση— κράτος, αυτό που προηγήθηκε των Νέων χρόνων). Η Κοινωνία αυτονομήθηκε απέναντι στη Φύση, εξακολούθησε όμως να λειτουργεί—και να χρειάζεται ή και να πιστεύει σ' αυτήν τη λειτουργία— ως ολότητα.

Η δεύτερη "επανάσταση", η επόμενη ανθρωποκεντρική στροφή, την οποία οι κοινωνιολόγοι εντοπίζουν στο χωροχρονικό σημείο Ευρώπη και Αμερική, 19ος αι., διέσπασε και τη νεότερη Ολότητα, την Κοινωνική. Πια, το Άτομο αυτονομείται και απέναντι στην Κοινωνία. Αναζητά τις ικανές μεθόδους για να γνωρίσει και να εκμεταλλευτεί όχι μονάχα το φυσικό του περιβάλλον—πράγμα που ήδη είχε πράξει τότε που ενεργούσε ως εθνική ολότητα— αλλά και το Κοινωνικό του περιβάλλον. Η δεύτερη αυτή αυτονομία—του Εγώ πλέον— ήτανε που γέννησε τον ατομικισμό με κάθε θεωρητική ή έμπρακτη, φαινόμενη ή ουσιαστική, αναγνωρίσιμη ή πρωτόφαντη—πραγματική πάντως— συνέπεια.

Πιστεύω ότι ήδη μας δόθηκε η αφορμή, στα όρια της μελέτης μας, να πλησιάσουμε τη δημιουργία και την εξέλιξη ομοουσίων (και όχι ομοιοτύπων) γεγονότων στην αρχαία Ελλάδα. Τότε, εκεί, κάτω από αυτές τις συνθήκες, καταλύθηκε η (δημοκρατούμενη) "πόλις".

Δεν είναι δυνατό να συνεχίσουμε τον χαρακτηρισμό της σύγχρονής μας κοινωνικής πραγματικότητας. Θα χρειάζονταν χιλιάδες στίχοι γραφής και μία άλλη φιλοδοξία για τη μελέτη μας. Μάλιστα, πολλές από τις αναλύσεις ήδη έχουν καλυφθεί από τους κοινωνιολόγους. Θα σημειώσουμε έτσι εδώ μόνο την άποψη του X. Marcuse, ο οποίος, πλησιάζοντας την εξατομικευμένη κοινωνική μας συμπεριφορά αναφωνεί: "εκπαίδευση για προσωπική και πνευματική ανεξαρτησία—έχει κανείς την εντύπωση ότι πρόκειται εδώ για ένα σκοπό που είναι αποδεκτός απ' όλους. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα πολύ ανατρεπτικό πρόγραμμα, που περικλείει την προβολή μερικών ισχυρών δημοκρατικών ταμπού. Γιατί η επικρατούσα δημοκρατική κουλτούρα ευνοεί

την ετερονομία κάτω από τη μάσκα της αυτονομίας, εμποδίζει την ανάπτυξη των αναγκών, με την πρόφαση ότι τις προωθεί, και περιορίζει τη σκέψη και την εμπειρία, με την πρόφαση ότι τις διευρύνει".<sup>1</sup>

Η έννοια της "προσωπικής και πνευματικής ανεξαρτησίας" και η, σύμφωνα με τον Marcuse, "ετερονομία" που συγκαλύπτει, ορίζουν, στα πλαίσια της μελέτης μας, την άρση-Υπέρβαση της Κοινωνικής (Συλλογικής) συνείδησης. Το Σύγχρονο άτομο δηλαδή, έχοντας εκπαιδευτεί να υπερβάλλει το Εγώ του ώστε κάτω από το πρίσμα της δημοκρατικά ανεπτυγμένης προσωπικής ελευθερίας να γνωρίζει, επομένως και να εκμεταλλεύεται, το Φυσικό και το Κοινωνικό περιβάλλον, καταφέρνει: 1) την άρνηση της Κοινής συνείδησης. 2) Τη θεοποίηση της Ατομικής (τυπικά και ουσιαστικά). 3) Την αναγκαστική πολυδιάσπαση του συνόλου σε ατομικά -διάφορα και διαφορετικά- μεγέθη συμφερόντων ή ενδιαφερόντων.

Τις συνέπειες από αυτές τις μεταστροφές, (σε σύγκριση με τους προ-καπιταλιστικούς τρόπους κοινωνικής οργάνωσης) τις βιώνουμε καθημερινά. Αυτές καταγράφει η κοινωνιολογική επιστήμη.

## Ε. Η ΑΝΑΙΡΕΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

Στην αρχαία Ελλάδα, υπακούοντας σε μία πρωτόγνωρη σύμπτωση, ο λόγος συνδέθηκε με τη Φυσική τελετή και έτσι γεννήθηκε η θεατρική τέχνη. Τα αίτια για τη γένεση αυτή, όπως και τις λειτουργίες που υποχρεώθηκε να υπηρετήσει το θέατρο τα αναφέραμε σε άλλον τόπο της μελέτης. Αποφασίσαμε εκεί πως η αποστολή της τέχνης του θεάτρου, υπήρξε η συνεισφορά στη συγκρότηση της Κοινωνίας, η σύφιξη των συμφερόντων ή των ενδιαφερόντων του Κοινού (πολιτών ή θεατών), η ενίσχυση, τελικά, της Συλλογικής συνείδησης. Αυτά τα χαρακτηριστικά τα θεωρήσαμε βασικά για την ύπαρξη της θεατρικής τέχνης και για τη σχέση της με το Κοινό· σκέψη που μας οδηγεί στην υπόθεση πως η όποια ουσιαστική μεταβολή κάποιας από τις γενεσιουργές αυτές παραμέτρους θα επιφέρει -και στην αρχαία Ελλάδα αναγνωρίσαμε πως επέφερε- την αναίρεση της θεατρικής λειτουργίας. Βέβαια, όταν αναφερόμαστε σε ουσιαστικές μεταβολές δεν εννοούμε τις ποικίλες ιδεολογικές προτάσεις -της ελέγχουσας το θέατρο εξουσίας- που ναι μεν πρόβαλλαν άλλες κατευθύνσεις για τα κοινά ενδιαφέροντα ή τα συμφέροντα των πολιτών, δε, πάντοτε εκφέρονταν με τον αναγνωρίσιμο θεατρικό τύπο με στόχο τη διαμόρφωση της Συλλογικής συνείδησης. Η αναίρεση της θεατρικής λειτουργίας κατέφθασε όταν η βασική παράμετρος θεατρικός τύπος ή η άλλη, η όμοια βασική θεατρικός λόγος (με την έννοια του Λόγου ύπαρξης, του στόχου) -δηλαδή η επίδραση πάνω στην Κοινή συνείδηση των πολιτών- αναιρέθηκαν.

Αυτά διαγνώσαμε στη θεατρική τέχνη και τη λειτουργία της στο χωροχρονικό στίγμα αρχαία Ελλάδα, αυτά αντιμετωπίζουμε όταν προσεγγίζουμε το Σύγχρονό μας θέατρο.

Στο θέατρο του Beckett όμως -φαινόμενο ανάλογο με αυτό που συναντήσαμε στον Ευριπίδη, αν και με διαφορετική τεχνοτροπία- ο θεατρικός λόγος δεν απευθύνεται στο σύνολο των συγκροτημένων θεατών-στο σώμα του Κοινού, ούτε και πραγματεύεται θέματα συνθετικά της κοινωνικής οσπείρωσης και της λειτουργικότητας. Αντίθετα, το θέατρο του παράλογου θεωρεί αποδέκτες του Λόγου του τα Μεμονωμένα άτομα-Κοινό και αναπτύσσει αισθητικές ή νοητικές προτάσεις που αποκαλύπτουν τον αισθητικό και πνευματικό πολυμερισμό του Κοινού του, και που ταυτόχρονα το θέτουν απέναντι στα προβλήματα της Ατομικής του ύπαρξης -Φυσικής ή Κοινωνικής. Απομακρύνεται, με άλλα λόγια, η Τέχνη από την Κοινωνία -τουλάχιστον από την κοινωνία αυτής της φάσης ανάπτυξης-συγκρότησης χάριν της οποίας δημιουργήθηκε.

(1) H. Marcuse / "Παρατηρήσεις για έναν επαναπροσδιορισμό της κουλτούρας" / στο "Τέχνη και μαζική κουλτούρα", σελ. 37.

Ο Η. Marcuse σημειώνει εδώ: "αν θέλουμε να κάνουμε έναν αποφασιστικό διαχωρισμό, δεν θα πρέπει να κάνουμε ψυχολογικό διαχωρισμό ανάμεσα στην τέχνη που έγινε με χαρά και στην τέχνη που έγινε με πόνο, ανάμεσα στην υγεία και στη νεύρωση, αλλά θα πρέπει να κάνουμε ένα διαχωρισμό ανάμεσα στην καλλιτεχνική και στην κοινωνική πραγματικότητα".<sup>1</sup>

Όμως, η μελέτη μας έτσι το όρισε και έτσι το διεκδίκησε, δεν υπάρχει θεατρική τέχνη αποκομμένη από την κοινωνική της λειτουργία. Δεν νοείται θεατρική παράσταση χωρίς Κοινό. Το θέατρο αναιρείται όταν οι γενεσιουργές του αιτίες ατονούν. Ο δημιουργός της θεατρικής πράξης δεν μπορεί παρά να φέρει αισθήσεις και απόψεις της συγκεκριμένης κοινωνικής πραγματικότητας η οποία τον ερεθίζει, και που για χάρη της δημιουργεί. Τελικά, σκέψη με την οποία συμφωνεί και ο Marcuse, ο διαχωρισμός της καλλιτεχνικής από την κοινωνική πραγματικότητα εννοεί την υποβάθμιση της θεατρικής τέχνης που μας σύστησε ο Αισχύλος, την αναίρεση της κοινωνικής της λειτουργίας, χωρίς την οποία όμως παύει να είναι θεατρική τέχνη και σχέση με το (όμοια υποβαθμισμένο) Κοινό.

Σ' αυτόν τον προβληματισμό απαντάει ο Β. Brecht όταν σημειώνει: "κι η τέχνη πρέπει, σ' αυτούς τους καιρούς των αποφάσεων ν' αποφασίσει. Μπορεί να κάνει τον εαυτό της όργανο μιας μικρής μερίδας ορισμένων που παίζουν τις θεότητες της μοίρας για τους πολλούς και που απαιτούν μια ηίστη που πρέπει πρώτ' απ' όλα να είναι τυφλή, και μπορεί να σταθεί στο πλευρό των πολλών και να βάλει τη μοίρα τους στα δικά τους χέρια. Μπορεί να παραδώσει τον άνθρωπο στις συγχύσεις, τις αυταπάτες και τα θαύματα, και μπορεί να παραδώσει τον κόσμο στον άνθρωπο. Μπορεί να μεγαλώσει την αμάθεια και μπορεί να μεγαλώσει τη γνώση. Μπορεί να κάνει έκκληση στις δυνάμεις που αποδείχνουν τη δύναμή τους καταστρέφοντας, και στις δυνάμεις που αποδείχνουν τη δύναμή τους βοηθώντας... (Γιατί) όποιος στις μέρες μας λέει "πληθυσμός" αντί για "λαός" και "γαιοϊδιοχτησία" αντί για "γη", σταμάτησε κιόλας να υποστηρίζει πολλά απ' τα ψέματα. Βγάζει απ' τις λέξεις το σάπιο τους μυστικισμό. Η λέξη "λαός" υπονοεί μια κάποια ενότητα και κοινά συμφέροντα, και θά' ηρεπε επομένως να λέγεται μονάχα όπου πρόκειται για πολλούς λαούς, μια και εκεί, το το πολύ-πολύ, μπορεί κανείς να φανταστεί κοινά συμφέροντα. Ο πληθυσμός μιας χώρας έχει ποικίλα και μάλιστα αλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα, κι αυτό είναι μια αλήθεια που την καταρνίγουν".<sup>2</sup>

Όμως ο Brecht, μ' αυτήν την παραίνεσή του —όπως και με το όλο του Έργο— δεν κάνει άλλο από να επιδιώκει τη δημιουργία —συντήρηση ή ενίσχυση—, αλλά και την καθοδήγηση, μιας κυρίαρχης (υπαρκτής κατά τη γνώμη του) Συλλογικής συνείδησης, αυτής που το προλεταριάτο φέρει ή οφείλει και εκπαιδεύεται ώστε να φέρει.

Ας συνοψίσουμε: "μετά τις κρίσεις που χαρακτήρισαν τον καπιταλισμό από τα τέλη του 19ου ως τις αρχές του 20ου αιώνα, ενισχύθηκε η τάση διατήρησης της κατεστημένης τάξης πραγμάτων. Οι πρωταγωνιστές της τωρινής μοιρασιάς της εξουσίας και της ιδιοκτησίας εκμεταλλεύτηκαν τις σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις κι επινόησαν αυτό που λέγεται μαζική κουλτούρα, για να μπορούν να ασκούν έλεγχο στη συνείδηση των ανθρώπων. Τα προϊόντα της κουλτούρας αυτής είναι εμπορεύματα που επιβάλλονται με τη διαφήμιση και με τη μορφοποίηση νέων αισθητικών προτύπων, που δεν έχουν σχέση με την αισθητική και με την ομορφιά, αλλά με τα οικονομικά και άλλα συμφέροντα του βιομηχανικού και χρηματιστικού κεφαλαίου. Η επιβολή της αισθητικής της μαζικής κουλτούρας συνοδεύεται από τη μουσιοποίηση της κλασικής αυθεντικής τέχνης (τα αριστουργήματά της απέκτησαν έναν μουσειακό χαρακτήρα, που συνδέεται με την επιφανειακότητα της γενικευσης της παιδείας), από τον παραγκωνισμό της αυθεντικής, σύγχρονης τέχνης και από την ολική σχεδόν εξαφάνιση της λαϊκής κουλτούρας της υπαίθρου και των πόλεων... Η μαζική κουλτούρα... ταυτίζεται

(1) Η. Marcuse / "Ο μοναδιαστάτος άνθρωπος", σελ. 86.

(2) Β. Brecht / "Πολιτικά κείμενα", σελ. 7, 17.

απόλυτα με το υπάρχον, αναπαράγει και ενισχύει τις κυρίαρχες ερμηνείες της πραγματικότητας και κολακεύει το ευνοχισμένο άτομο, εκμεταλλευόμενη όλες τις αδυναμίες του εγώ του, τις ανορθολογικές τάσεις του, τα νευρωτικά του συμπτώματα και τις ναρκισσιστικές άμυνές του... Κατά τους στοχαστές της Σχολής της Φραγκφούρτης, η κατάσταση αυτή έχει σήμερα (την εποχή του κρατικομονοπωλιακού καπιταλισμού) αλλάξει. Η αλλαγή αυτή δεν οφείλεται στην απουσία της αυτόνομης τέχνης (η αυθεντική κουλτούρα εξακολουθεί να δημιουργείται και να υπάρχει), αλλά στην περιθωριοποίησή της, στον παραγκωνισμό της από τη μαζική κουλτούρα. Η τέχνη δεν μπορεί σήμερα να λειτουργήσει όπως λειτουργούσε άλλοτε γιατί εμποδίζεται, για πρώτη φορά, από έναν ισχυρότατο αντίπαλο, που παρουσιάζεται κάτω από το δικό της ένδυμα, με το δικό της όνομα και που τείνει να καταργήσει τη διάκριση "κουλτούρας" και "πολιτισμού".<sup>1</sup>

"Σήμερα η τέχνη δεν επικοινωνεί πια με τους ανθρώπους... Κάτω από την επιφάνεια της οργανωμένης αστικής ζωής τους, της αισιοδοξίας και του ενθουσιασμού τους, οι άνθρωποι είναι φοβισμένοι και παραζαλισμένοι και ζουν μια άθλια, σχεδόν προϊστορική ζωή. Τα τελευταία έργα τέχνης είναι σύμβολα αυτού του πράγματος γιατί το αποκαλύπτουν καθαρίζοντάς το από το επίχρισμα της ορθολογικότητας που καλύπτει όλες τις ανθρώπινες σχέσεις. Τα έργα αυτά καταστρέφουν κάθε επιφανειακή ομοφωνία ή σύγκρουση... Τα τελευταία ουσιαστικά έργα τέχνης, όμως, εγκαταλείπουν την ιδέα ότι υπάρχει η πραγματική κοινότητα - δεν είναι παρά τα μνημεία μιας μοναχικής και απελπισμένης ζωής που δεν μπορεί να γεφυρωθεί με τίποτε, ούτε με την συνείδησή της... Η λαϊκή κρίση, αληθινή ή ψευδής, κατευθύνεται από πάνω, όπως και άλλες κοινωνικές λειτουργίες. Όσο καλές κι αν είναι οι έρευνες πάνω στην κοινή γνώμη, όσο επιμελημένες κι αν είναι οι στατιστικές ή ψυχολογικές σφυγμομετρήσεις, φτάνουν πάντα σ' ένα μηχανισμό και ποτέ στην ανθρώπινη ουσία... Ο καθένας ξέρει ότι είναι διεφθαρμένος και ύπουλος, και αυτοί που το επιβεβαιώνουν αυτό - ο Φρόυντ, ο Παρέτο και άλλοι - γρήγορα συγχωρούνται. Αλλά κάθε καινούργιο έργο τέχνης αναγκάζει τις μάζες να γυρίσουν πίσω στη φρίκη... Η δημοτικότητα πρέπει να κατανοείται σε σχέση με την κοινωνική αλλαγή, όχι απλώς ως ποσοτική αλλά και ως ποιοτική διαδικασία. Ποτέ δεν καθοριζόταν άμεσα από τις μάζες, αλλά πάντα από τους αντιπροσώπους τους που ανήκαν σε άλλα κοινωνικά στρώματα... Η ρήξη ανάμεσα στην ιδιωτική και την κοινωνική ύπαρξη πήρε καταστροφικές διαστάσεις προς το τέλος της φιλελευθεριστικής περιόδου. Τότε εμφανίστηκαν καινούργιες μορφές κοινωνικής ζωής που ανάγκαζαν το άτομο να αλλάξει εντελώς αν δεν ήθελε να καταστραφεί. Αλλά οι μορφωμένοι εξακολουθούσαν να φαντάζονται το άτομο όπως ήταν στο παρελθόν... Η αντίθεση του υποκειμένου προς την κοινωνία, και της ιδιωτικής προς την κοινωνική ύπαρξη που είχε δώσει σοβαρότητα στην τέχνη, έχει ξεπεραστεί πια. Τα λεγόμενα ψυχαγωγικά προγράμματα, που αντικατέστησαν σε μεγάλο βαθμό την τέχνη δεν είναι τίποτε άλλο παρά τονωτικά του λαού, όπως το κολλύμπι και το ποδόσφαιρο. Η δημοτικότητα δεν έχει πια καμιά σχέση με το ειδικό περιεχόμενο ή την αλήθεια των καλλιτεχνικών παραγωγών. Στις δημοκρατικές χώρες η τελική απόφαση δεν παίρνεται πια από τους μορφωμένους, αλλά από τη βιομηχανία της διασκέδασης. Η δημοτικότητα δεν είναι παρά η αδίστακτη προσαρμογή του λαού σ' αυτό που, κατά την άποψη της βιομηχανίας της διασκέδασης, αρέσει στο λαό... Σήμερα, ακόμη και το φανταστικό μελλοντικό ακροατήριο έχει γίνει αμφίβολο, γιατί ο άνθρωπος είναι, μέσα στην ανθρωπότητα, τόσο μοναχικός και εγκαταλειμμένος όσο και η ανθρωπότητα μέσα στο άπειρο σύμπαν".<sup>2</sup>

*Γιατί, ποιος άλλος είναι ο στόχος και η δυναμική, αλλά και αναγκαία λειτουργία της Τέχνης, αν όχι η ανατροπή; Αυτή "η ανατρεπτική αρνητική δύναμη της τέχνης οφείλεται, κατά τον Μαρκούζε, στο στυλ της. Η τέχνη αποσπά τα αντικείμενα*

(1) Σ. Σαρίκας / "Εισαγωγή" στο "Τέχνη και μαζική κουλτούρα", σελ. 18-19, 17.

(2) H. Horkheimer / "Τέχνη και μαζική κουλτούρα", σελ. 49-68.

από τον απολιθωμένο περίγυρό τους, τα απελευθερώνει από τους καταναγκασμούς που βάζουν φραγμό στην ελεύθερη πραγμάτωσή τους, δημιουργεί εικόνες ασυμβίβαστες με την κατεστημένη αρχή της πραγματικότητας: Στον κόσμο που δημιουργεί η τέχνη, κάθε χρώμα, κάθε ήχος είναι καινούργιος, διαφορετικός -συντρίβοντας το οικείο πλαίσιο της αποδοχής και της κατανόησης, της βεβαιότητας, που προκύπτει από τις αισθήσεις, και της λογικής, μέσα στις οποίες είναι φυλακισμένοι άνθρωποι και φύση. Όταν οι λέξεις, οι ήχοι, τα σχήματα και τα χρώματα γίνονται συστατικά της αισθητικής φόρμας, στρέφονται εναντίον της γνωστής, καθημερινής χρήσης και λειτουργίας τους - έτσι, απελευθερώνονται για μια νέα διάσταστη υπάρξεις. Αυτό είναι το επίτευγμα του στυλ, που είναι το ποίημα, το μυθιστόρημα, ο πίνακας, η σύνθεση. Το στυλ, ενσάρκωση της αισθητικής φόρμας, υποτάσσοντας την πραγματικότητα σε μια άλλη τάξη πραγμάτων, την υποτάσσει στους νόμους της ομορφιάς... Το παραπάνω απόσπασμα εκφράζει μια άποψη που συμμερίζονται όλα τα μέλη της Σχολής (εκτός από τον Μπένγιαμιν)... Κατά τον Αντόρνο η τέχνη χάνει τη σημασία της όταν προσπαθεί να διαβάσει μηνύματα ή διδάγματα στον δέκτη της, δίνοντας προτεραιότητα στο περιεχόμενο. Κάθε στρατευμένο έργο, όπως π.χ. αυτό του Μπρεχτ (*το σχόλιο στο σημείο αυτό μπορεί να θεωρηθεί απάντηση σε όσα πριν σημειώσαμε σχετικά με την άποψη του Brecht*) κινδυνεύει να εξομοιωθεί με την υπάρχουσα πραγματικότητα, επειδή είναι υποχρεωμένο να μιλήσει τη γλώσσα αυτής της πραγματικότητας αν θέλει να κατανοηθεί πλήρως. Για τον Αντόρνο η τέχνη πρέπει να επεμβαίνει ενεργητικά στη συνείδηση μέσω των δικών της μορφών, χωρίς να παίρνει οδηγίες από την παθητική, μονόπλευρη τοποθέτηση της συνείδησης των χρηστών της, συμπεριλαμβανομένου και του προλεταριάτου... (*Πάντως*) η λέξη μορφή δεν αντιδιαστέλλεται, κατά τους φιλοσόφους της Σχολής, προς τη λέξη περιεχόμενο - δεν αναφέρεται σε μια προτεραιότητα του ύφους, αλλά σ' ολοκλήρη την εσωτερική οργάνωση της τέχνης, στην ικανότητά της να επαναδιατυπώνει τις σημασίες και τα νοήματα με τρόπο διαφορετικό από τον τρόπο με τον οποίο διατυπώνονται αυτά στον καθημερινό, συμβατικό κόσμο της σκέψης, των συναισθημάτων και της συμπεριφοράς. Η αυθεντική τέχνη ερχόταν πάντα σε αντίθεση προς τις προσδοκίες, τους κανόνες σκέψης και τα στάνταρ της κατανόησης των ακροατών, θεατών και αναγνωστών της. Το νόημα της καλλιτεχνικής παραγωγής παρέμενε σκοτεινό, αλλά η αντίφαση μεταξύ της αυτόνομης καλλιτεχνικής σύνθεσης και του επικρατούντος επιπέδου συνείδησης σήμαινε πάντα ότι η τέχνη μπορούσε να συμβάλλει σε μια κρίση των αξιών και των στάσεων".<sup>1</sup>

*Το μόνο που θα σημειώσουμε πάνω στις παραθέσεις αυτές, οι οποίες έτσι κι αλλιώς μας βρίσκουνε σύμφωνους, είναι η επενέργεια, η επίδραση της "καλλιτεχνικής σύνθεσης" που ασκείται, και μάλιστα σε αντίφαση, πάνω στο "επικρατούν επίπεδο Συνείδησης" του Κοινού -κατά τη χιλιοεπιωμένη άποψη της μελέτης μας: πάνω στην κρατούσα (υπάρχουσα ή τείνουσα να υπάρξει, μέσα από δυναμικές διαδικασίες και πολλαπλές κοινωνικές αλληλοεπιδράσεις-πραγματικές ή ιδεολογικές- δηλαδή συσχετίσεις πολιτικών-κοινωνικών σχεδιασμών και πραγματικών-ιστορικών συνθηκών) Συλλογική, άρα Κοινωνική συνείδηση.*

*Ακριβώς, αυτήν τη Συνείδηση επιζητώντας να αναμορφώσει η Τέχνη -τουλάχιστον αυτό το "είδος" θεατρικής τέχνης, που έως τώρα μελετήσαμε- φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με την υπάρχουσα -άρα τη διαμορφωτέα Συλλογική συνείδηση. Και όπως η συνείδηση φέρεται ως η σύνθεση πολλών γνωστικών ή αισθητών παραγόντων,<sup>2</sup> καταλαβαίνουμε ότι οι ικανότητες και οι προθέσεις της Τέχνης υπερβαίνουν το κάθε*

(1) Ζ. Ιαρίκας / "Εισαγωγή" στο "Τέχνη και μαζική κουλτούρα", σελ. 16.

(2) *πρόβλ.: Συνείδησις / "Γνώσις μετ' άλλου -συναϊκία, σαφής και ακριβής γνώσις, επίγνωσις, συναισθησις -αντίληψις του έξω κόσμου εν σχέσει προς το εγώ, -η συναισθησις του εγώ -οι αισθήσεις -το εγώ ως ενισχόν κέντρον των ψυχικών φαινομένων, δια του οποίου ο άνθρωπος διακρίνει εαυτόν από του κόσμου και των λοιπών ανθρώπων -αυτεπίγνωσις" / από το λεξικό.*

χωριστό κομμάτι της πραγματικότητας, ανταποκρίνονται στο σύνολό της -αισθητό, ι-  
δεολογικό ή φανταστικό.

Ετσι, το θέατρο του παράλογου προσέγγισε το έσχατο όριο της θεατρικής λει-  
τουργίας. Δραματοποίησε την αναίρεση της Συλλογικής συνείδησης, την απόλυτη κυ-  
ριαρχία -μα και την απόγνωση- της (απομονωμένης) Ατομικής συνείδησης.

Στο ένα άκρο στέκει ο συνθετικός της Κοινωνικής συνείδησης θεατρικός λόγος,  
ο αισχύλειος. Στο άλλο μονολογεί ο Παράλογος ήρωας του Beckett. Η θεατρική λει-  
τουργία, με τη Μορφή και την κοινωνική αποστολή που έως τώρα τη συναντήσαμε, αν-  
αιρέθηκε.

Ο G. Steiner θεώρησε ότι "από την αρχαιότητα ίσαμε την εποχή του Σαίξπηρ  
και του Ρακίνα, τέτοια πληρότητα (όπως αυτή που η Τραγωδία παρουσιάζε) έμοιαζε  
να αποδίδεται στις δυνατότητές της μεγαλοφυΐας. Από τότε, η τραγική φωνή στο  
δράμα νοθεύτηκε ή σπασε". Μάλιστα, αναλύοντας την εξέλιξη της Τραγωδίας σε χω-  
ροχρονικά στίγματα ανάλογα με αυτά που η μελέτη μας καταπίεστηκε, ολοκληρώνει:  
"η περίπτωση του Μπέκετ είναι περισσότερο ραδιούργα. Απ' την προσωπική του σχέση  
με τα ιρλανδικά γράμματα άντλησε μίαν ευδιάκριτη νότα κωμικής θλίψης. Υπάρχουνε  
στιγμές στο "Περιμένοντας τον Γκοντό" που διακηρύσσουν με οδυνηρή ζωντάνια την  
αναπηρία της ηθικής μας κατάστασης, την ανικανότητα του λόγου ή της χειρονομίας  
να γεφυρώσει την άβυσσο και τους τρόμους των καιρών. Και πάλι, όμως, αμφιβάλλω  
αν έχουμε να κάνουμε με θέατρο, με οποιαδήποτε γνήσια σημασία. Ο Μπέκετ γράφει  
"αντι-θέατρο". Δείχνει, μ' ένα είδος αλλόκοτης ιρλανδέζικης λογικής, ότι μπορεί  
κανείς ν' αφαιρέσει απ' τη σκηνή κάθε μορφή κινητικής και φυσικής επικοινωνίας  
μεταξύ χαρακτήρων, κι ωστόσο να δημιουργήσει θεατρικό έργο".<sup>1</sup> Τελικά, σύμφωνα με  
την άποψη του Steiner, η Τραγωδία είχε πεθάνει πριν από τη δραματουργική παρου-  
σία του Beckett.

Δεν θα συμμεριστούμε απόλυτα τις απόψεις αυτές. Η προσέγγιση του Steiner δεν  
μας καλύπτει -τουλάχιστον στο μέτρο που θεωρεί πως: "στις τελευταίες στιγμές της  
μεγάλης τραγωδίας, ελληνικής, σαίξπηρικής ή νεοκλασικής, υπάρχει ένα μείγμα θλί-  
ψης και χαράς, θρήνου για την πτώση του ανθρώπου, και ευφορίας για την ανύσταση  
του πνεύματός του".<sup>2</sup> Οι σκέψεις αυτές αντιτίθενται σε ό,τι η μελέτη μας υποστή-  
ριξε. Παρ' όλ' αυτά δεν μπορούμε να μην τονίσουμε το παρεμφερές συμπέρασμα στο  
οποίο έφθασε ο Steiner: "η τραγωδία πέθανε".

## ΕΙ. Ο ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

Η βεβαιότητα για τον θάνατο της Τραγωδίας δεν συμβαδίζει με τη διαδρομή που  
το θέατρο εξακολούθησε, και εξακολουθεί να διανύει, μέσα στα όρια -τα καινούργια  
ή σύγχρονα όρια της μαζικής κουλτούρας.

Τι, λοιπόν, αντιπροσωπεύει το θέατρο σήμερα;

Λίγο πολύ, στο ερώτημά μας αυτό απάντησαν οι στοχαστές της Σχολής της Φρα-  
γκφούρτης: "η παρακμή του ατόμου στην εκβιομηχανισμένη διαδικασία της εργασίας  
του σύγχρονου πολιτισμού προκαλεί την εμφάνιση της μαζικής κουλτούρας, που αντι-  
καθιστά τη λαϊκή τέχνη και την "υψηλή" τέχνη. Ένα προϊόν της μαζικής κουλτούρας  
δεν έχει κανένα από τα χαρακτηριστικά της γνήσιας τέχνης. Η μαζική κουλτούρα έ-  
χει από την άλλη, σ' όλους τους τύπους της, τα δικά της γνήσια χαρακτηριστικά:  
την τυποποίηση, τη στερεοτυπία, το συντηρητισμό, την ψευδολογία, τα χειραγωγημέ-  
να αγαθά".<sup>3</sup>

(1) G. Steiner / "Ο θάνατος της τραγωδίας", σελ. 300.

(2) όπως (1), σελ. 13.

(3) L. Lowenthal / "Ιστορικές προοπτικές της προαριζόμενης για το πλάττο κοινού  
κουλτούρας" / στο "Τέχνη και μαζική κουλτούρα", σελ. 153.

Η μεταμόρφωση της Τέχνης, τουλάχιστον στο μέτρο της κοινωνικής λειτουργίας, είναι δεδομένη. Πιστεύω, ότι το αίτιο αυτής της μεταμόρφωσης -της παραμόρφωσης, ίσως- εδράζεται στην απομάκρυνσή της από τον γενεσιουργό της στόχο. Η Τέχνη πια, και μάλιστα η συλλογικότερη από τις μορφές της, η θεατρική τέχνη, δεν υπακούει ούτε και εξυπηρετεί την Κοινωνική συνείδηση. Είτε με την έννοια του "φetiχ", όπως ο U. Eco το ονομάζει ή ως άσκηση και τέρψη του νου, ως φτηνό διεγερτικό συγκινησιακής ταύτισης (αισθηματολογικής) ή ως ανακουφιστική εκτόνωση του "μυχικού βάρους", η σύγχρονη θεατρική τέχνη φέρεται από Άτομα και εκφράζεται προς Άτομα. Αν τα πρώτα έχουν τη "συγκαλυμμένη αποδοχή" του δημιουργού και τα δεύτερα το ψευδώνυμο του Κοινού, είναι μάλλον η συνθήκη και ο γλωσσικός εκχυδαϊσμός που τους το επιτρέπει, παρά η συνεπής ανταπόκρισή τους προς το σημαινόμενο των όρων-χαρακτηρισμών που τους αποδίδονται.

Δεν νομίζω πως φταίει το Άτομο, μέλος Κοινού ή δημιουργός, για την έκπτωση της θεατρικής λειτουργίας. Αυτοί, από όποια σκοπιά, απέτυχαν! Τίποτα περισσότερο, αν και από μόνη της η κατηγορία είναι σοβαρή· γιατί το να αποδεικνύεσαι ανίκανος να υπερασπιστείς εκείνο για το οποίο δημιουργήθηκες, και που χάριν του ίδιου αυτού υπάρχεις, δηλώνει μία ανείπωτη ανεπάρκεια.

Το Κοινωνικό άτομο υπήρξε και λειτούργησε μόνον ως Κοινωνικό άτομο. Ο,τι κατάφερε να δημιουργήσει, όποιο μέσο-εργαλείο τον στήριξε σ' αυτήν τη νομοτελειακή του αποστολή, ο πολιτισμός ολόκληρος -σε κάθε του χωροχρονική σύνθεση- υπήρξε το αίτιο, μα και το αιτιατό ταυτόχρονα, της Κοινωνικής συνείδησης των Κοινωνικών ατόμων. Είμαστε όποιοι πιστεύουμε, ό,τι οι άλλοι μας πείθουν πως θέλουμε και μπορούμε, εκείνο που νομίζουμε υποχρέωσή μας. Ελέγχουμε τις χωροχρονικά προσδιορισμένες συνθήκες, κρίνουμε τους ομοίους μας, με μοναδικό κριτήριο ό,τι η Κοινή μας συνείδηση, τελικά οι χωροχρονικές συνθήκες και οι όμοιοι, μας υποβάλλουν ή, ίσως, και μας επιβάλλουν.

Όμως, στις σύγχρονες διαστάσεις της χωροχρονικής σύμπτωσης, με την αμβλυμένη Κοινωνική συνείδηση που αναπτύξαμε, αγγίξαμε τα όρια των κοινών συμφερόντων ή ενδιαφερόντων που μας συνέδεσαν έως τώρα. Τελικά, αρνηθήκαμε τη Συλλογική μας συνείδηση, την αντικαταστήσαμε με την ατομική υπεροχή, με την προτεραιότητα της Ατομικής συνείδησης, με την αποκλειστική μέριμνα για τα ατομικά συμφέροντα ή ενδιαφέροντα.

Κάτω από τους προανατολισμούς αυτούς, και όμοιούς τους η μελέτη μας διαπίστωσε να υπήρξαν στο τέλος της Ελληνικής τραγωδίας, και έως ότου μία νέα "αναγεννησιακή" αναγκαιότητα επανατοποθετήσει τη θεατρική λειτουργία, το θέατρο, το κατ' εξοχή τονωτικό και "διδακτικό" της Κοινωνικής συνείδησης όργανο, θα παραμένει στη λανθάνουσα μορφή του μέσου διασκέδασης, παιχνιδιού, ή (της όποιας) "προβολής". Ακόμα και το νόημα της "φetiχοποίησης" της θεατρικής λειτουργίας, νομίζω, αποτελεί μία ατομική προσπάθεια δημιουργίας διεξόδου, μέσα στο κοινωνικό αδιέξοδο. Γιατί, ποιό λόγο εξυπηρετεί ο Σοφοκλείος λόγος όταν απομακρυνθεί από τις συγκεκριμένες χωροχρονικές συνθήκες για τις οποίες, και με αφορμή τις οποίες δημιουργήθηκε; Ποιος από μας όλους, με όλο το πάθος της αρχαιογνωσίας που αναμφίβολα διαπνέει ορισμένους μας, με την ευαισθητοποίηση που η αρχαιολατρεία παρέχει σε ορισμένους μας, και με την εναγώνια πνευματική ή καλλιτεχνική διερευνητική προσπάθεια τον διαποτίζει -όποιον από μας-, είναι δυνατόν να πιστεύει στα σοβαρά ότι γίνεται να σταθεί μπροστά στον Σοφοκλείο λόγο με την αμεσότητα και την αντιληπτικότητα που στεκόταν ο Αθηναίος πολίτης των Κλασικών χρόνων;

Ο λόγος του Marcuse, πιστεύω, για μία ακόμα φορά είναι κατάλληλος: "σήμερα η ουσιαστική αυτή απόσταση ανάμεσα στην τέχνη και την καθημερινότητα σιγά-σιγά καταργήθηκε από την πρόοδο της τεχνικής κοινωνίας. Τη μεγάλη Αρνήση την αρνήθηκαν. Η "άλλη διάσταση" απορροφήθηκε απ' τον κυρίαρχο κόσμο των υποθέσεων. Τα ίδια τα έργα της διάστασης ενσωματώθηκαν σ' αυτή την κοινωνία και κυκλοφορούν σαν τμήματα και κομμάτια του υλικού που στολίζει και ψυχαναλύει τον κυρίαρχο κόσμο



των υπαθέσεων· μ' αυτό τον τρόπο γίνονται εμπόρευμα -πουλιώνται, δημιουργούν ανέσεις, ερεθίζουν. Οι υπερασπιστές της μαζικής κουλτούρας βρίσκουν γελοίες τις διαμαρτυρίες για τη χρησιμοποίηση του Μπαχ σαν μουσική φόντου στην κουζίνα, για το πουλήμα έργων του Πλάτωνα, του Χέγκελ, του Σέλλεϋ, του Μπωντλαίρ, του Μαρξ και του Φρόυντ, στο ντράγκστορ. Τονίζουν το γεγονός ότι οι κλασικοί έφυγαν απ' το μαισωλείο και ξαναγύρισαν στη ζωή, το γεγονός ότι έτσι το κοινό μορφώνεται. Αυτό είναι σωστό, αλλά να ξαναγυρίζουν στη ζωή σαν κλασικοί, ξαναζούν διαφορετικοί απ' τους εαυτούς τους, στερημένοι απ' την ανταγωνιστική τους δύναμη, απ' την παραδοξότητά τους που αποτελούσε και τη διάσταση της αλήθειας τους. Ο σκοπός και η λειτουργία αυτών των έργων αλλάζει έτσι θεμελιακά. Αν στην αρχή τους ήταν σε αντίθεση με το στάτους κβο, αυτή η αντίθεση τώρα εξαφανίστηκε... Το κείμενο και ο τόνος είναι πάντα τα ίδια, αλλά η απόσπασση που τα έκανε Luftion anderen Planeten (μια πιναή που έρχεται από άλλους πλανήτες), κατακτήθηκε".<sup>1</sup>

Τελειώνοντας το κεφάλαιο αυτό δεν μου φαίνεται εύκολο να αγνοήσω την έντονη αίσθηση που μου προκάλεσαν τα όσα ο Γ. Βέλτσος κατέθεσε στην ΣΤ' Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Δράματος, στους Δελφούς-4.6.90, όταν κλείνοντας την "Παρέμβασή" του "Αντιγόνη και νεωτερικότητα", ανέφερε περίπου -η πιθανή απόκλιση αφορά τη Μορφή και όχι το Περιεχόμενο των θέσεων του, και τούτο γιατί η παράθεση βασίζεται στη μνήμη μου (η απομαγνητοφώνηση των "Εισογήσεων" δεν έχει ολοκληρωθεί έως σήμερα)· ανέφερε, λοιπόν, ο Γ. Βέλτσος πως η μόνη αναγνωρίσιμη, δυνατή και -ίσως αναγκαία "Αντιγόνη", για τις σύγχρονες μέρες και το Κοινό, είναι η Αντιγόνη-Βουγιουκλάκη της ερχόμενης Παρασκευής (εννοούσε την Παρασκευή 6.7.90), στην Επίδαυρο. Οι κριτικές των θεατών -ειδημόνων ή μη περί τα θεατρικά- αναμφίβολα δικαιώνουν το "κατηγορώ" του ομιλητή: η αναβίωση του Αρχαίου δράματος δεν προάγει το Σύγχρονο κοινό στο (υψηλό) επίπεδο των συμπολιτών του ποιητή, αλλά υποβιβάζει το δημιουργήμα, το μεταφράζει και το μετουσιώνει σύμφωνα με τα δικά μας αισθητικά κριτήρια, τα σύμφωνα, φυσικά, με τη δική μας αξιολόγηση για την Κοινωνική συνείδηση και το Έργο τέχνης ή την ίδια (αυτήν καθ' εαυτήν) την Τέχνη.<sup>2</sup>

Ό,τι μένει πια, αν μένει κάτι, είναι η υπεροχή του "φετίχ" ή η άλλη, αντίθετη από ό,τι η μελέτη μας θεωρεί πως απέδειξε λειτουργία -σε ατομικό δηλαδή επίπεδο- του (πιο) κοινωνικού είδους της Τέχνης, της θεατρικής τέχνης.

Ακόμα και τα "θαυμαστά" τεχνολογικά επιτεύγματα της σύγχρονης εποχής μας, όπως αυτά εφαρμόστηκαν στο καλλιτεχνικό πεδίο -με τη μορφή του Κινηματογράφου ή της Τηλεόρασης, και που ανταγωνίζονται την κοινωνική αποδοχή του θεάτρου, ακόμα και αυτά πιστεύω, μια και δεν προσέφεραν λύσεις πάνω στα ουσιαστικά ζητήματα της καλλιτεχνικής υποβάθμισης, παρά μονάχα πρότειναν (εκαυχρονισμένες) εκδοχές ως προς την εκφορά -και τη δημιουργία- της καλλιτεχνικής πρότασης, δηλώνουν, και αυτά πια, το μόνο δυνατό, εκείνο που υπάρχει δηλαδή: την αναίρεση της Τέχνης, με όποια της Μορφή, και την παράλληλη, την υπεύθυνη για την κατάσταση αναίρεση της Συλλογικής συνείδησης. Γιατί, τι άλλο από εξατομικευμένη είναι τόσο η προσφορά όσο και η δεκτικότητα, που ορίζουν τους επικοινωνιακούς κώδικες ανάμεσα στο καλλιτεχνικό δημιουργήμα και στους αποδέκτες του, στις ημέρες μας; Και μάλιστα, ακριβώς για την κατάσταση αυτή δεν ευθύνονται (σε μεγάλο βαθμό) τα "θαυμαστά" τεχνολογικά επιτεύγματα, αλλά και οι μέθοδοι εκμετάλλευσής τους;

Από τη μία μεριά, η σύγχρονη τεχνολογία εξυπηρετεί το όραμα της "καλύτερης" και της "ευκολότερης" ζωής. Από την άλλη μεριά όμως, υποδουλώνει το άτομο στις διαδικασίες και την εναγώνια αναζήτηση των απαιτούμενων ευκαιριών, ώστε να πετύχει, να υλοποιήσει αυτό του το όραμα.

(1) H. Marcuse / "Ο μονοδιάστατος άνθρωπος", σελ. 87-88.

(2) Για το ζήτημα αναβίωση του Αρχαίου δράματος, ο ενδιαφερόμενος μπορεί να απευθυνθεί στα κείμενα του Β. Ρώτα: "Θέατρο και γλώσσα", Α., σελ. 39 κ.ε.

Και ο Κινηματογράφος και η Τηλεόραση, όπως βέβαια και το θέατρο, δεν ξεκίνησαν με αυτές τις φιλοδοξίες ή, έστω, τις προθέσεις. Οδηγήθηκαν σε αυτά τα αδιέξοδα σταδιακά, και κάτω από δυναμικές αντιπαραθέσεις με την Κοινωνία.

Σήμερα πια, τελικά, η Τέχνη απευθύνεται σε Άτομα ξεχωριστά, ανταγωνιστικά μεταξύ τους — μια και μόνο τέτοια εκπαιδεύει η Κοινωνία: μια Κοινωνία που προωθεί την πολυδιάσπαση του κοινού ενδιαφέροντος ή συμφέροντος των μελών της, που απαιτεί την αποκοπή της Ατομικής συνείδησης από το συλλογικό Είναι.

Η Σημερινή τέχνη, αν θέλει να συντονιστεί με την κοινωνική πραγματικότητα, πρέπει ή να σωπάσει ή να προσαρμοστεί. Πάντα, ανάμεσα σ' αυτές τις δύο οριακές θέσεις λειτούργησε, και όχι η Τέχνη μονάχα. Όμως, όπως αντιμετωπίζουμε (με την έννοια του ανταγωνισμού, ως το αντίθετο του συναγωνισμού) την αλλοτρίωση της Φυσικής, μα και της Κοινωνικής μας υπόστασης — αυτήν που εμείς οι ίδιοι, με τη σύμμαχο κοινωνική αρωγή επιλέγουμε, όπως αρνιόμαστε τη Συλλογική μας συνείδηση, εξαναγκάζουμε, εμείς τα αλλοτριωμένα άτομα, της αλλοτριωμένης Κοινωνίας τα μέλη, την Τέχνη να αλλοτριωθεί, ώστε να προσαρμοστεί στις σύγχρονες απαιτήσεις, αν δεν θέλει να σωπάσει.

Όταν ο G. Steiner αναρωτήθηκε, όμοια με μας, για τον ρόλο της Σύγχρονης (θεατρικής) τέχνης: "είμαστε άραγε πλέον στην εποχή του "επιλόγου"; Οι κινήσεις είναι σεισμικές, τεράστιες και σκοτεινές... Κάθε λέξη εγγράφεται σ' ένα γλωσσικό παιχνίδι, ένα λογικό, μαθηματικό μοντέλο. Υπάρχει ο πρόλογος, το κυρίως κείμενο και ο επίλογος. Είμαστε στον επίλογο, στην περίοδο μετά το Λόγο, μετά τη Λέξη", έδωσε την απάντηση: "στο καλλιτεχνικό επίπεδο, η σωτηρία θα μπορούσε να προέλθει από ένα βαθιά σοβαρό γέλιο, από ένα νιτσεικό χορό μπροστά στην απόγνωση. Είχα ελπίζει ότι ο Μπέκετ της τελευταίας περιόδου θα έβρισκε το δρόμο... Δεν τον βρήκε... Τελειώνει με κραυγές ενός απόλυτου μαύρου. Και ο Πρίμο Λέβι αυτοκτόνησε υπό το βάρος των αναμνήσεων του Αουσβιτς".<sup>1</sup>

Η Σύγχρονη τέχνη, πιστεύω, όμοια όπως και η Ανθρώπινη κοινωνία, γράφουν τον Επίλογό τους. Οι προτάσεις που φέρονται προς την Κοινή συνείδηση, πλέον, απαιτούν την προσαρμογή της πάνω στα ατομικά ή, έστω, περιορισμένης ομαδικότητας συμφέροντα και ενδιαφέροντα. Οι απελπισμένες, οι "Παράλογες" κραυγές του Beckett δεν θα μπορούσαν να επανατοποθετήσουν το κεφάλαιο (της Τέχνης ή της Κοινωνίας) μπροστά στα (αδιάφορα) μάτια του Ατόμου — αναγνώστη, ο οποίος έχει ήδη πιστέψει ή και ασκηθεί ώστε να ενεργεί ως Μη-αναγνώστης απέναντι, ταυτόχρονα, σε ένα ανόητο και άχρηστο Μη-κείμενο.

Επομένως, η πρωταρχική ερώτηση της μελέτης μας, σε ό,τι τουλάχιστον αφορά το κεφάλαιο που ο πολιτισμός μας διανύει, αξίζει την απάντηση: Επίλογος!

Από εδώ και πέρα, νομίζω, το ζητούμενο θα έπρεπε να μετατοπιστεί στο κατά πόσο μιλάμε για τον Επίλογο ενός Κεφαλαίου ή γιαυτόν ολόκληρου του Βιβλίου.

Δεν κρίνω σκόπιμο, στα όρια αυτής της ήδη ολοκληρωμένης (ως προς τις προσδοκίες της τις σχετικές με την εξετασθήσα ύλη) μελέτης, να αναζητήσω την καινούργια απάντηση. Ένα μόνο σημείο θα επισημάνω, την (εναγώνια, και πολιτικά κατευθυνόμενη) μεταστροφή της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, ώστε οι Ευρωπαίοι πολίτες να εμφανιστούν ως να φέρουν μία (κατά το δυνατό ενιαία) Συλλογική συνείδηση, τέτοια που θα υπερβαίνει τα εθνικά όρια και θα ενδιαφέρεται (θα δέχεται προτάσεις) υπέρ του κοινού (ευρωπαϊκού) συμφέροντος ή ενδιαφέροντος.

Και βέβαια, υπάρχουν πολλές αιτιάσεις για να εξηγήσουμε την επιλογή αυτή. Θα μπορούσαμε να καλύψουμε μία ακόμα μελέτη αναφερόμενοι στους οικονομικούς ανταγωνισμούς των ευρωπαϊκών κρατών μεταξύ τους ή, όντας διαμελισμένων, ενάντια στον υπόλοιπο (συχνά ισχυρότερο ή περισσότερο οργανωμένο) κόσμο.

(1) πρβλ.: G. Steiner / "Reelles Presences: Les arts du sens" / από τη συνέντευξη που έδωσε κατά την παρουσίαση του Βιβλίου στην εφημερίδα "Le Noui" / ανταπόκριση: "Τα Νέα", 19.1.91.

Δεν είναι, όμως, αυτή η πρόθεσή μας. Εκείνο που μόνο θέλαμε να θέσουμε ήταν η πίστη πως μία Συλλογική συνείδηση ενιαχυμένη, κρίνεται σήμερα, σε Ευρωπαϊκό επίπεδο, ως η κατάλληλη λύση, ίσως, ως το επόμενο -μετά τον Επίλογο- Κεφάλαιο του Ευρωπαϊκού πολιτισμού.

## ΒΑΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(\* όσσοι από τους τίτλους συνοδεύονται από αστερίσκο, περιέχουν σοβαρό βιβλιογραφικό οδηγό -σχετικά με το θέμα της μελέτης).

### Α. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

- Αριστοτέλης: "Αθηναίων πολιτεία" / Μτφρ.-Πρόλ.: Α. Ελάχος, Αθήνα 1980  
"Γέρο-ολιγαρχικός" / Μτφρ.-Παρουσίαση: Α. Ελάχος, Αθήνα 1980  
"Πολιτικά" / Μτφρ.: Β. Μόσκοβης, Αθήνα 1989  
Γλύκατζη-Αλβελέρ Ε.: "Η πολιτική ιδεολογία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας", Αθήνα  
Delumeau J.: "La civilisation de la Renaissance", Paris 1984 \*  
Elton G.R.: "England under the Tudors", Gr. Britain 1955  
Erickson C.: "The first Elizabeth", N. York 1983  
Guy J.: "Tudor England", Oxford 1988  
Hurstfield J.: "The Elizabethan nation", London 1964  
Θουκυδίδης: "Περικλέους επιτάφιος" / Μτφρ.-Σχόλια-Επιλεγόμενα: Ι.Θ. Κακριδής, Αθήνα 1986  
Κυριακίδης Β.: "Πίνακες ιστορίας", Αθήνα 1973  
Neale J.E.: "Elizabeth I and her parliaments", London 1954  
Plowden A.: "Elizabeth I", London 1971  
Ridley J.: "Elizabeth I", London 1987  
"The Tudor age", Gr. Britain 1988  
Sinclair T.A.: "Ιστορία της ελληνικής πολιτικής σκέψεως" / Πρόλ.: Γ.Κ. Ελάχος, Αθήνα 1969  
Wilcken U.: "Αρχαία ελληνική ιστορία" / Μτφρ.: Στ. Καραβίας, Αθήνα 1976

### Β. ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

- Bochenski I.M.: "Ιστορία της σύγχρονης ευρωπαϊκής φιλοσοφίας" / Μτφρ.: Χρ. Μαλεβίτσης, Αθήνα 1975  
Δεσποτόπουλος Κ.Ι.: "Μελετήματα πολιτικής φιλοσοφίας", Αθήνα 1976  
Delhomme J.: "Friedrich Nietzsche" / Μτφρ.: Φ. Πρεβεδούρου, Αθήνα 1984  
Engels F.: "Διαλεκτική της φύσης" / Μτφρ.: Θ. Μαρίνος, Αθήνα  
Hegel G.: "Η επιστήμη της λογικής" / Μτφρ.: Α. Βαγενάς, Αθήνα  
"Le rñethomologie de l' esprit", Paris 1983  
Heidegger M.: "Η προέλευση του έργου τέχνης" / Μτφρ.-Εισ.-Σχόλια: Γ. Τζαβάρας, Αθήνα 1986  
Θεοδωρακόπουλος Ι.Ν.: "Τα σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα", Αθήνα 1980  
Ιμβριώτης Γ.: "Η φιλοσοφία του Καντ", Αθήνα 1974  
Jaspers K.: "Περί του τραγικού" / Μτφρ.: Θ. Λουπασάκης, Αθήνα 1990  
Κορδάτος Γ.: "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας", Αθήνα 1972  
Μαλεβίτσης Χρ.: "Περί του τραγικού", Αθήνα 1986  
Μαραγγιανού-Δερμούζη Ευ.: "Ο πρώιμος ελληνικός στοχασμός", Αθήνα 1987  
Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ.: "Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος", Αθήνα '89  
Nietzsche Fr.: "Η γένεσις της τραγωδίας" / Μτφρ.: Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα 1965  
"Τάδε έφη Ζαρατούστρα" / Μτφρ.: Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα 1965

- Sartre J.P.: "Το είναι και το μηδέν" / Μτφρ.-Εισ.-Σχόλια: Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα 1977  
 "Το πρόβλημα της μεθόδου" / Μτφρ.: Λ. Θεοδωρακόπουλος, Αθήνα 1975  
 Schopenhauer: "Le monde comme volonté et comme représentation", Paris 1966  
 Πλάτων: "Πολιτεία" / Μτφρ.-Σημ.: Α. Παπαθεοδώρου - Φ. Παππά / Εισ.: Α. Διαμαντόπουλος, Αθήνα 1975  
 Wiedmann F.: "Hegel" / Μτφρ.: Φ. Πρεβεσδούρου, Αθήνα 1985

### Γ. ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

- Aragon L.: "Με ανοιχτά χαρτιά" / Μτφρ.: Τ. Πατρίκιος, Αθήνα  
 Αριστοτέλης: "Ποιητική" / Μτφρ.-Εισ.-Σχόλια: Στ. Δρομάζος, Αθήνα 1982  
 Artaud A.: "Το θέατρο και το είδωλό του" / Μτφρ.: Π. Μάτεσης, Αθήνα  
 Baldry H.C.: "Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα" / Μτφρ.: Γ. Χριστοδούλου - Λ. Χατζηκώστα, Αθήνα 1981  
 Beck J.: "Η ζωή του θεάτρου" / Μτφρ.: Τ. Καραϊσκάκη, Αθήνα 1982  
 Blume H.D.: "Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο" / Μτφρ.: Μ. Ιατρού, Αθήνα 1986  
 Boal A.: "Το θέατρο του καταπιεσμένου" / Μτφρ.: Ε. Μπραουδάκη, Αθήνα 1981  
 Brecht B.: "Μικρό όργανο για το θέατρο" / Μτφρ.: Δ. Μυράτ, Αθήνα 1974  
 "Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ" / Μτφρ.-Επιλ.: Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αθήνα 1977  
 Brockett O.G.: "History of the theatre", London 1982 \*  
 Brook P.: "Η σκηνή χωρίς όρια" / Μτφρ.: Μ.-Π. Παπαρά, Θεσσαλονίκη 1976  
 Γεωργουσόπουλος Κ.: "Κλειδιά και κώδικες θεάτρου", Αθήνα 1982  
 "Οι πλάγιες ερωτήσεις του Πορφύριου"  
 "Τα μετά το θέατρο"  
 Carlson M.: "Theories of the theatre", London 1984 \*  
 Chevalley S.: "Molière, sa vie, son oeuvre", Paris \*  
 Grotowski J.: "Για ένα φτωχό θέατρο" / Μτφρ.: Φ. Κονδύλης - Μ. Γαϊτη-Βορρέ, Θεσσαλονίκη 1976  
 Cornford F.M.: "Η αττική κωμωδία" / Μτφρ.: Ν.Π. Καραχάλιος, Αθήνα 1972  
 Cox J.: "Shakespeare and the dramaturgy of power", N. Jersey 1989 \*  
 Δεδούση Χρ.: "Ο ρόλος του χορού στις Βάκχες", Ιωάννινα 1975  
 Esslin M.: "Το θέατρο του παράλογου" / Μτφρ.: Μ. Λυμπεροπούλου, Αθήνα 1970  
 Garapon R.: "Le dernier Molière", Paris 1977 \*  
 Gray K.: "Η ρωσική πρωτοπορία" / Μτφρ.: Π. Ρηγοπούλου, Αθήνα 1987 \*  
 Herington J.: "Άισχύλος" / Μτφρ.: Μ. Γιούνη, Θεσσαλονίκη 1988  
 Hinchliffe A.: "Η γλώσσα της κριτικής - Το παράλογο" / Μτφρ.: Ε. Μοσχονά, Αθήνα 1972  
 Jager G.: "Εισαγωγή στην κλασική φιλολογία" / Μτφρ.: Δ.Ι. Ιακώβ - Μ. Πεχλιβάνος, Αθήνα 1987  
 Janvier L.: "Μπέκετ" / Μτφρ.: Λ. Παλαντίου - Α. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα 1987  
 Jurgens M. - Maxfield-Miller E.: "Molière", Paris 1963 \*  
 Κακούρη Κ.: "Γενετική του θεάτρου", Αθήνα 1987  
 Κακριδής Ι.Θ.: "Σκηνική τέχνη των Ελλήνων", Αθήνα 1988  
 Kadare I.: "Άισχύλος ή ο αιώνια χαμένος" / Μτφρ.: Ι. Κολινιάτη, Αθήνα 1988  
 Kitto H.D.F.: "Αρχαία ελληνική τραγωδία" / Μτφρ.: Λ. Ζενάκος, Αθήνα 1985 \*  
 Κόντος Τ.: "Το αρχαίο αθηναϊκό θέατρο προμαχώνας της αθηναϊκής δημοκρατίας", Αθήνα 1981  
 Κορδάτος Γ.: "Η αρχαία τραγωδία και η κωμωδία", Αθήνα 1974  
 Kott J.: "Ένα θέατρο ουσίας" / Μτφρ.: Ε. Πατρικίου - Ε. Παπάζογλου, Αθήνα 1988  
 "Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας" / Μτφρ.: Α. Κοτζιάς, Αθήνα 1970

- Lesky A.: "Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων" / Μτφρ.: Ν. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 1987 \*
- Leech Cl.: "Η γλώσσα της κριτικής - Τραγωδία" / Μτφρ.: Ι. Ράλλη - Κ. Χατζηδήμου, Αθήνα 1972
- Λιγνάδης Γ.: "Το ζών και το τέρας", Αθήνα 1988 \*
- Λυγίζος Μ.: "Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο", Αθήνα 1980  
"Τομή στο σύγχρονο θέατρο", Αθήνα 1975
- Lunacharsky A.: "Για τον Ίψεν" / Μτφρ.: Π. Κατσέλης, Αθήνα 1977
- Meyerhold B.E.: "Κείμενα για το θέατρο" / Μτφρ.: Α. Βογιατζής, Αθήνα 1982
- Merchant M.: "Η γλώσσα της κριτικής - Κωμωδία" / Μτφρ.: Α. Παρίση, Αθήνα 1972
- Μητσόπουλος Θ.: "Ιστορία και ανθολογία της αρχαίας ελληνικής σκέψης", Αθήνα 1984
- Μουδατοάκης Τ.Ε.: "Η διαλεκτική της θεατρικής σύνταξης", Αθήνα 1986
- Μπούρας Ν.Γ.: "Αριστοφάνης και Αθήνα", Αθήνα 1986
- Mure S.: "Το σύστημα Στανισλάβσκι" / Μτφρ.: Α. Τσάκας, Αθήνα 1979
- Murray G.: "Αισχύλος" / Μτφρ.-βιβλ. ενημ.: Β.Γ. Μανδηλαράς, Αθήνα 1989
- Nicoll A.: "Παγκόσμια ιστορία του πολιτισμού" / Μτφρ.: Μ. Οικονόμου, Αθήνα
- Παπαδημητρίου-Κλεάνθους Μ.: "Το αρχαίο δράμα", Αθήνα 1980
- Παπανδρέου Ν.: "Ο Ίψεν στην Ελλάδα", Αθήνα 1983
- Περέλη-Κοντογιάννη Ρ.: "Η μάσκα και το πρόσωπο", Αθήνα 1985 \*
- Plekhanov G.V.: "Ένας μικροαστός επαναστάτης" / Μτφρ.: Π. Κατσέλης, Αθήνα 1977
- Πλωρίτης Μ.: "Πρόσωπα του νεώτερου θεάτρου", Αθήνα 1965
- Πούχνερ Β.: "Ευρωπαϊκή θεατρολογία", Αθήνα 1984 \*  
"Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου", Αθήνα 1984  
"Σημειολογία του θεάτρου", Αθήνα 1985
- Ripellino A.M.: "Ο Μαγιακόβσκι και το ρωσικό πρωτοποριακό θέατρο" / Μτφρ.: Α. Αλεξάνδρου, Αθήνα 1977
- Romilly de J.: "Αρχαία ελληνική τραγωδία" / Μτφρ.-βιβλ/κή ενημ.: Β.Γ. Μανδηλαράς Αθήνα 1976 \*
- Ρώτας Β.: "Θέατρο και γλώσσα", Αθήνα 1986
- Schoenbaum S.: "The globe and the world", Oxford 1979 \*
- Scholes R. - Klaus C.H.: "Στοιχεία του δράματος" / Μτφρ.: Α. Παρίση, Αθήνα 1984
- Seigel F.: "Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και στη δική μας" / Μτφρ.: Φ. Κονδύλης, Αθήνα 1983
- Σιδέρης Γ.: "Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή", Αθήνα 1976
- Simon A.: "Molière, une vie", Lyon 1987 \*
- Σολωμός Α.: "Βίος και παίγνιον", Αθήνα 1980  
"Ο άγιος Βάκχος", Αθήνα 1987  
"Ο ζωντανός Αριστοφάνης", Αθήνα 1961
- Σούρας Τ.: "Αρχαίο δράμα και πολιτικό θέατρο", Αθήνα 1966
- Southern R.: "The seven ages of the theatre", London 1964
- Stanislavsky K.: "Ένας ηθοποιός δημιουργείται" / Μτφρ.: Α. Νίκας, Αθήνα  
"Πλάθοντας ένα ρόλο" / Μτφρ.: Α. Νίκας, Αθήνα 1962  
"Τάσεις κοινωνικές και πολιτικές" / Μτφρ.: Π. Κατσέλης, Αθήνα 1977
- Stainer G.: "Ο θάνατος της τραγωδίας" / Μτφρ.: Φ. Κονδύλης, Θεσσαλονίκη
- Taplin O.: "Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση" / Μτφρ.-Σχολ.-ελλ. βιβλ/φια: Β. Ασπμούτης, Αθήνα 1988 \*
- Tenenhouse L.: "Power on display", London 1986
- Τερζάκης Α.: "Αφιέρωμα στην τραγική μούσα", Αθήνα 1989
- Φλώρος Α.Θ.: "Θεατρική αγωγή", Αθήνα 1983
- Φουτρίδης Α.Ευ.: "Ο χορός του Ευριπίδη", Αθήνα 1981
- Vilar J.: "Γύρω από τη θεατρική παράδοση" / Μτφρ.: Λ. Χατζοπούλου-Καραβία, Αθήνα 1969

- Χουρμουζιάδης Ν.: "Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία", Αθήνα 1984
- Χουρμούζιος Αι.: "Το αρχαίο δράμα", Αθήνα 1978
- Wright L.: "Ο Σαίξπηρ και η εποχή του" / Μτφρ.: Α. Κοτζιάς, Αθήνα

#### Δ. ΤΟ ΑΤΟΜΟ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ

- Βακάλιος Θ.: "Είναι και συνείδηση - γνώση και αλήθεια", Αθήνα 1986
- Βέλτοος Γ.: "Ο θεσμικός λόγος και η εξουσία", Αθήνα 1977
- "Για την επικοινωνία", Αθήνα 1985
- Bottomore T.B.: "Ελίτ και κοινωνία" / Μτφρ.: Θ. Μπανούσης, Αθήνα 1970
- Brecht B.: "Πολιτικά κείμενα" / Β. Βεργιώτης, Αθήνα 1971
- Chaberlen E.R.: "Η καθημερινή ζωή στην αναγέννηση" / Μτφρ.: Α. Πέτρου, Αθήνα '89
- Durkheim E.: "Οι κανόνες της κοινωνιολογικής μεθόδου" / Μτφρ.: Λ.Μ. Μουσσούρου, Αθήνα 1978
- Eagleton T.: "Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική" / Μτφρ.: Γρ. Αζαριάδης, Αθήνα 1981
- Eco U.: "Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή" / Μτφρ.: Α. Τσοπάνογλου, Αθήνα 1982
- "Θεωρία σημειωτικής" / Μτφρ.: Ε. Καλλιφατίδη, Αθήνα 1989
- Eliot T.S.: "Σημειώσεις για τον ορισμό της κουλτούρας" / Μτφρ.: Ν. Ησαΐα, Αθήνα 1980
- Engels F.: "Η καταγωγή της οικογένειας" / Μτφρ.: Μ. Γιαταγάνα, Αθήνα 1976
- Erikson E.H.: "Η παιδική ηλικία και η κοινωνία" / Μτφρ.: Μ. Κουτρομπιάκη, Αθήνα 1975
- Finley M.I.: "Οικονομία και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα" / Μτφρ.: Α. Παναγόπουλος, Αθήνα 1988
- Fischer E.: "Η αναγκαιότητα της τέχνης" / Μτφρ.: Γ. Βαμβαλής, Αθήνα 1972
- Flacelière R.: "Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων" / Μτφρ.: Γ.Δ. Βανδώρος, Αθήνα 1980
- Froude S.: "Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας" / Μτφρ.: Γ. Βαμβαλής, Αθήνα 1974
- "Το εγώ και το εκείνο" / Μτφρ.: Κ.Λ. Μεραναίος, Αθήνα
- "Τοτέμ και ταμπού" / Μτφρ.: Στ. Φερεντίνος, Αθήνα
- "Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ" / Μτφρ.: Κλ. Τρικεριώτης, Αθήνα 1977
- Ζορμπιάλας Στ.: "Τέχνη και κοινωνία", Αθήνα 1984
- Hardwick L.: "Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Αθήνας" / Μτφρ.: Ντ. Αλβανού, Αθήνα 1985
- Jung C.G.: "Αναλυτική ψυχολογία" / Μτφρ.: Π. Ιερομνήμονος, Αθήνα
- "Memories, dreams, reflections", Gr. Britain 1961
- Kolobova K.M. - Ozerchikaya E.L.: "Η καθημερινή ζωή στην αρχαία Ελλάδα" / Μτφρ.: Γ. Ζωίδης, Αθήνα 1989
- Καμπίτογλου-Δούκα Αι.: "Δύο αναφορές στο Σαίξπηρ", Θεσσαλονίκη 1977
- Κονδύλης Π.: "Ο ευρωπαϊκός διαφωτισμός", Αθήνα 1987
- Lefevre A.: "Η καθημερινή ζωή στο σύγχρονο κόσμο" / Μτφρ.: Δ. Μυλωνάκης, Αθήνα 1970
- Λεκατσός Π.: "Η μητριαρχία", Αθήνα 1977
- Lenin B.I.: "Για τη λογοτεχνία και την τέχνη" / Μτφρ.: Α. Αυγερινός, Αθήνα 1973
- Lesky A.: "Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων" / Μτφρ.: Ν. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 1990
- Macdowell D.: "Το δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων" / Μτφρ.: Γ. Μαθιουδάκης, Αθήνα 1989
- Machiavelli N.: "Ο ηγεμόνας" / Μτφρ.: Λ. Παυλίδης, Αθήνα

- Malinovsky B.: "Σεξουαλικότητα και καταπίεση στην πρωτόγονη κοινωνία" / Μτφρ.: Α. Σταματοπούλου-Παραδέλλη, Αθήνα 1976
- Marcuse H.: "Ο μονοδιάστατος άνθρωπος" / Μτφρ.: Μπ. Λυκούδης, Αθήνα 1971
- Marx K. - Engels F.: "Το κομμουνιστικό μανιφέστο" / Μτφρ.: Γ.Κ. Κορδάτος, Αθήνα 1944
- Montesquieu: "Το πνεύμα των νόμων" / Μτφρ.: Γρ. Λιόνης, Αθήνα
- Reich W.: "Ψυχανάλυση στο θέατρο" / Μτφρ.: Μ. Λώμη, Αθήνα 1979
- Rousseau J.J.: "Κοινωνικό συμβόλαιο" / Μτφρ.-Εισ.-Σημ.: Δ. - Ν. Κουχτσόγλου, Αθήνα
- Rowling M.: "Η καθημερινή ζωή στο Μεσαίωνα" / Μτφρ.: Ε. Αγγέλου, Αθήνα 1988
- Σακαλάκη Μ.: "Το απαγορευμένο στους δεσμούς συγγένειας", Αθήνα 1984
- Schaff A.: "Ο μαρξισμός και το ανθρώπινο άτομο" / Μτφρ.: Γ.Τ. Κρητικός - Α.Δ. Τζήμας, Αθήνα 1977
- Strauss-Levi C.: "Ο δρόμος της μάσκας" / Μτφρ.: Ρ. Λεκανίδου-Βαδαβούκα, Αθήνα 1984
- "Φυλές και ιστορία" / Μτφρ.: Γ. Λύγγος, Αθήνα 1971
- Τζιοβάς Δ.: "Μετά την αισθητική", Αθήνα 1987
- Thomson G.: "Αισχύλος και Αθήνα" / Μτφρ.: Γ. Βιστάκης - Φ. Αποστολόπουλος, Αθήνα 1983
- Φίλιας Β.: "Κοινωνικά συστήματα", Αθήνα 1978
- Weber M.: "Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού" / Μτφρ.: Μ.Γ. Κύπραιου, Αθήνα 1978

## Ε. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Γουδής Δ.Ν.: "Τα μυστήρια της Ελευσίνας", Αθήνα 1935 \*
- Crouzet M.: "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού" / Μτφρ.: Λ. Κάβουρας, Αθήνα '59
- Durant W.: "Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού" / Μτφρ.: Α. Φραγκιάς, Αθήνα 1965
- Einstein A. - Infeld L.: "Η εξέλιξη των ιδεών στη φυσική" / Μτφρ.-Συμπλ.: Ευτ. Μπιτσάκης, Αθήνα 1978
- Farrington B.: "Η επιστήμη στην αρχαία Ελλάδα" / Μτφρ.: Ν. Ραϊσής, Αθήνα 1989
- Godwin J.: "Μυστηριακές θρησκείες" / Μτφρ.: Π. Χιωτέλλης, Αθήνα 1984
- Graves R.: "The Greek myths", Gr. Britain 1955
- Henri H.: "Καταγωγή των θρησκειών" / Μτφρ.: Γ.Ν. Βιστάκης, Αθήνα
- Jeanpierre H.: "Διόνυσος" / Μτφρ.: Α. Μερτάνη-Λίζα, Αθήνα 1985
- Κακριδής Ι.Θ.: "Ελληνική μυθολογία", Αθήνα 1986 \*
- Κανελλόπουλος Π.: "Ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος", Αθήνα 1976
- Λεκατσάς Π.: "Διόνυσος", Αθήνα 1971
- Livraga J.: "Μυστηριακό θέατρο" / Μτφρ.: Γ.Α. Πλάνας, Θεσ/νίκη
- Lods A.: "Προχριστιανική εποχή" / Μτφρ.: Μ. Βερέττας, Αθήνα
- Nilsson M.P.: "Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας" / Μτφρ.: Αι. Παπαθανασίου, Αθήνα 1990
- Παπανούτσος Ε.Π.: "Η κρίση του πολιτισμού μας", Αθήνα 1988
- Παπαρηγόπουλος Κ.: "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Αθήνα 1925
- Vidal-Naquet P.: "Ο μαύρος κυνηγός" / Μτφρ.: Γ. Ανδρεάδης - Π. Ρηγοπούλου, Αθήνα 1983
- Vidal-Naquet P. - Vernant J.P.: "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα" / Μτφρ.: Στ. Γεωργιάδη, Αθήνα 1974



## ΣΤ. ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΑ - ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

- Αισχύλος: "Πέρσες" / Μτφρ.-Σημ.: Β. Δημάρατος, Αθήνα 1975  
"Αγαμέμνων" / Μτφρ.-Εισ.-Σημ.: Κ. Ελεοπούλου, Αθήνα 1975  
"Ευμενίδες" / Μτφρ.-Εισ.-Σημ.: Κ. Ελεοπούλου, Αθήνα 1975  
"Χοηφόρου" / Μτφρ.-Εισ.-Σημ.: Κ. Ελεοπούλου, Αθήνα 1975  
Αριστοφάνης: "Άχαρνής" / Μτφρ.-Εισ.-Σημ.: Φ. Γιοφύλλης, Αθήνα 1975  
"Εκκλησιάζουσες" / Μτφρ.-Εισ.-Σημ.: Ν. Φίλιππας, Αθήνα 1975  
Beckett S.: "Βαττ" / Μτφρ.: Ν. Αθανασιάδη, Αθήνα 1970  
"Μάρω" / Μτφρ.: Ρ. Μπούμπη-Παπά, Αθήνα 1970  
"Μολλόν" / Μτφρ.: Β. - Λ. Γεωργίου, Αθήνα 1970  
"Ο ακατονόμαστος" / Μτφρ.: Α. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα 1980  
"Ο Μαλλόν πεθαίνει" / Μτφρ.: Β. - Λ. Γεωργίου, Αθήνα 1970  
"Όλοι εκείνοι που πέφτουν" / Μτφρ.: Μ. Λυμπεροπούλου, Αθήνα  
"Περιμένοντας τον Γκοντό" / Μτφρ.-Εισ.: Β. Βαρίκας, Αθήνα 1970  
"Τέλος του παιχνιδιού" / Μτφρ.: Β. Βαρίκας, Αθήνα 1970  
"Ω, οι ωραίες μέρες" / Μτφρ.: Μ. Λυμπεροπούλου, Αθήνα  
Ευριπίδης: "Βάκχες" / Μτφρ.-Εισ.-Σχόλια: Π. Σπανδωνίδης, Αθήνα 1975  
"Ελένη" / Μτφρ.: Θρ. Σταύρου, Αθήνα 1980  
"Ηλέκτρα" / Μτφρ.-Εισ.-Σημ.: Α.Χ. Παπαχαρίσης, Αθήνα 1975  
"Ορέστης" / Μτφρ.: Θρ. Σταύρου, Αθήνα 1980  
Ibsen H.: "Ένας εχθρός του λαού" / Μτφρ.-Προλ.: Π. Κατσέλης, Αθήνα 1977  
"Οι Βρικόλακες" / Μτφρ.: Γ.Ν. Πολίτης, Αθήνα 1977  
Molière: "Ο ταρτούφος" / Μτφρ.-Εισ.: Α. Αλεξάκης, Αθήνα 1986  
Ομήρου: "Ιλιάς" / Μτφρ.: Ι. Πολυλάς, Αθήνα  
Shakespeare W.: "Ο βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ'" / Μτφρ.-Εισ.: Β. Ρώτας - Β. Δαμιανάκου, Αθήνα 1973  
Σοφοκλής: "Ηλέκτρα" / Μτφρ.-Εισ.-Σημ.: Β.Ι. Δημάρατος, Αθήνα 1975  
"Ηλέκτρα" / Μτφρ.: Ι.Ν. Γρυπάρης, Αθήνα  
Vega de Lope: "Fuenteovejuna" / Μτφρ.-Προλ.-Σχόλια: Κ. Κάστρο, Αθήνα 1977

## Ζ. ΣΥΛΛΟΓΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

- - "Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ", Αθήνα 1979  
-Corneille P.: "Λόγος για τη χρησιμότητα και τα μέρη του δραματικού ποιήματος" / Μτφρ.: Ευ. Ζωγράφου  
"Λόγος για την τραγωδία και τα μέρη διαπραγματεύσεώς της σύμφωνα με το πιθανό και το αναγκαίο" / Μτφρ.: Ευ. Ζωγράφου  
-Vega de Lope: "Νέα τέχνη για κωμωδίες" / Μτφρ.: Ευ. Ζωγράφου  
-Schiller Fr.: "Περί τραγικής τέχνης" / Μτφρ.: Α. Βερυκοκάκη  
  
- - "Γλώσσα και λογοτεχνία" / Μτφρ.: Α. Παπαθανασοπούλου / Άνοιχτό πανεπιστήμιο, Αθήνα 1985  
  
- - "Η φιλοσοφία στους αρχαίους λαούς" / Ακαδημία Επιστημών Ε.Σ.Σ.Δ. / Μτφρ.: Συνεργ. ειδικών, Αθήνα  
  
- - "Ιστορία του ελληνικού έθνους", Αθήνα 1972 /  
-Ανδρόνικος Μ.: "Αρχαία τέχνη"  
-Ατσαλός Β.: "Αρχές της ελληνικής ιστοριογραφίας"  
-Θεοδωρόπουλος Ι.: "Η ακμή της ελληνικής φιλοσοφίας"  
"Η αρχή της επιστήμης και της φιλοσοφίας"

- Κακριδής Ι.Θ.: "Θουκυδίδης"
- Καλογεροπούλου Α.: "Η Αθήνα του Περικλέους"  
"Πεντηκονταετία"
- Παπαχατζής Ν.: "Η θρησκεία κατά την αρχαϊκή εποχή"  
"Η θρησκεία των κλασσικών χρόνων"
- Πελεκίδης Χρ.: "Από τον Μαραθώνα στις Θερμοπύλες στη Σαλαμίνα και στις Πλαταιές"  
"Η Αθήνα από το 490 - 480 π.Χ."  
"Η σύγκρουση των δύο μεγάλων ελληνικών δυνάμεων (431-404 π.Χ)"  
"Η τύχη των Αθηναίων αιχμαλώτων"  
"Ο Αλκιβιάδης"  
"Οι μεγάλοι έθνικοί πόλεμοι"
- Ράμου-Ραψιάδη Α.: "Η λήξη του πολέμου"  
"Οι ιδέες των ολιγαρχικών"  
"Ο πόλεμος στην Ιωνία"
- Σακελαρίου Μ.: "Έθνική και πολιτική ανασύνταξη"  
"Η ακμή του αρχαϊκού ελληνισμού"  
"Η αποκρυστάλλωση του ελληνικού κόσμου"  
"Η παρακμή των ηγεμονίδων πόλεων"  
"Οικονομία - Κοινωνία - Πολιτεία"  
"Οικονομική, κοινωνική και πολιτική εξέλιξη των ελληνικών κρατών"
- Τρυπάνης Κ.: "Η ελληνική ποίηση"
- Χουρμουζιάδης Ν.: "Θέατρο"
- - "Ιστορία των επαναστάσεων" / Μτφρ.: Μ. Γιαλουράκης - Ο. Λαζαρίδης, Α. Στάγκος - Ρ. Σόκου, Αθήνα 1973
- Furet Fr.: "Η γαλλική επανάσταση"
- Keiniewicz S.: "Το ευρωπαϊκό 1848"
- Ruggero J.: "Επανάσταση και θέαμα"
- Sanesi R.: "Επανάσταση και λογοτεχνία"
- - "Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του" / Σύλληψη και εκτέλεση: C.G. Jung / Μτφρ.: Α. Χατζηθεοδώρου, Αθήνα 1964
- Hederson J.: "Οι αρχέγονοι μύθοι και ο σύγχρονος άνθρωπος"
- - "Προβληματισμοί γύρω από το αρχαίο δράμα και την τέχνη του ηθοποιού", Χαλάνδρι 1987
- Λιγνάδης Τ.: "Η ποιητική του Αριστοτέλη και η σύγχρονη ερμηνεία του αρχαίου δράματος"
- Λυμπεροπούλου Μ.: "Η τέχνη του ηθοποιού"
- Μπούρας Ν.Γ.: "Το αρχαίο δράμα"
- - "Πρόγραμμα" / Εθνικό θέατρο της Ελλάδας /για την παράσταση των "Βρυκόλακων", Αθήνα 1987/8
- Βαρβαρέσου Α.: "Γύρω από τους βρυκόλακες"
- Τσιρμπίνος Τ.: "Οι βρυκόλακες του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο"
- - "Τέχνη και μαζική κουλτούρα" / Μτφρ.-Εισ.-Επιλογή κειμένων: Ζ. Σαρίκας, Αθήνα 1984
- Horkheimer M.: "Τέχνη και μαζική κουλτούρα"
- Lowenthal L.: "Ιστορικές προοπτικές της προοριζόμενης για το πλατύ κοινό κουλτούρας"

- Marcuse H.: "Παρατηρήσεις για έναν επαναπροσδιορισμό της κουλτούρας"
- - "Το αρχαίο θέατρο σήμερα" / Διεθνές Συνέδριο στους Δελφούς-1981, Αθήνα 1984
- - "Ψυχανάλυση και ελληνική κουλτούρα" / Μτφρ.: Μ. Φραγκόπουλος, Αθήνα 1983
- Νικολαΐδης Ν.: "Πρωτο-Οιδίπους και οιδιποδειοποιημένος Οιδίπους"

## Η. ΛΕΞΙΚΑ

- Ανδριώτης Ν.Π.: "Ετυμολογικό λεξικό της κοινής νεοελληνικής", Αθήνα 1951
- Δημητρίου Σ.: "Λεξικό όρων σημειολογικής και δομικής ανάλυσης της τέχνης", Αθήνα 1978
- Παπανδρεόπουλος Γ.Κ.: "Λεξικό αρχαίας ελληνικής γλώσσας"
- Σολομός Α.: "Θεατρικό λεξικό", Αθήνα 1989
- Τσαούσης Δ.Γ.: "Χρηστικό λεξικό κοινωνιολογίας", Αθήνα 1987
- UNESCO: "Λεξικό κοινωνικών επιστημών" / Μτφρ.: Π. Λαμπρίας, Αθήνα 1972