

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΔΙΟΙΚΗΣΗ
ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ**

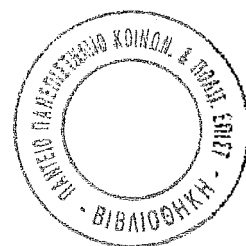
**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΕ ΘΕΜΑ:**

**ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΟΥΤΟΠΙΑ
ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΜΩΡ**
στις κωμωδίες του Αριστοφάνη
και του Σαίξπηρ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:

κ. Γιάγκος Ανδρεάδης (Καθηγητής)
κ. Γιώργος Βέλτσος (Καθηγητής)
κ. Δημήτρης Δημηρούλης (Καθηγητής)

ΟΝΟΜΑ: Χριστίνα Κ. Λάμπρου



ΑΘΗΝΑ, Φεβρουάριος 2004



Του Λάμπρου, που ήταν εκεί

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
ΑΡΙΘ. ΠΡΩΤ. 16/2/04 98
ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. Προλογικό Σημείωμα	1 - 2
II. Εισαγωγή	3 - 6

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

III. Ουτοπίες της αρχαιότητας και της Αναγέννησης	
III. 1. Η «Πολιτεία» του Πλάτωνος	7 -15
III. 2. Η «Ουτοπία» του Τόμας Μωρ	16-26
III. 3. Η «Ηλιούπολη» του Τομάσο Καμπανέλλα	27-32
III. 4. Η «Νέα» Ατλαντίς του Φράνσις Μπαϊνκον	33-36
III. 5. Συμπεράσματα	37-38

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

IV. Κωμωδίες της αρχαιότητας και της Αναγέννησης	
IV. 1. Η «Νεφελοκοκκυγία» των «Όρνιθων»	39-61
IV. 2. Η αντι-ουτοπική εξουσία των γυναικών στις «Έκκλησιάζουσες»	62-74
IV. 3. Το ωμό «Όνειρο....» στην κωμωδία του Σαίξπηρ	75-91
IV. 4. Τα ξεκούρδιστα βιολιά στη «Δωδέκατη Νύχτα»	92-101
IV. 5. Το νησί του Πρόσπερο στην «Τρικυμία» του Σαίξπηρ	102-117
V. Συμπεράσματα	118-124
VI. Βιβλιογραφία	125-129

I. Προλογικό Σημείωμα

Το θέμα της εργασίας ήταν μια πρόταση – πρόσκληση του Καθηγητή κ. Γιάγκου Ανδρεάδη· εκείνος το πρότεινε κι εγώ το δέχτηκα για δύο λόγους: αφενός γιατί θ' αποτελούσε το πρώτο κύτταρο μιας διδακτορικής διατριβής κι αφετέρου διότι είχε να κάνει μ' έναν αγαπημένο μου ποιητή: τον Σαίξπηρ.

Στη συνέχεια, όλα πήραν τον δρόμο τους. Ξεκίνησα να δουλεύω την μεταπτυχιακή εργασία το καλοκαίρι του 2003 και την ολοκλήρωσα έξι μήνες αργότερα, τον Φεβρουάριο του 2004. Σ' αυτό το διάστημα, το τόσο κοπιαστικό και επίπονο, που θα το παρομοίαζα με μικρή κυοφορία (γιατί, μήπως είναι ψέματα όταν λένε πως κάθε μεγάλη προσπάθεια μοιάζει με γέννα;) συνέβαλαν πολλοί άνθρωποι. Και πρώτα – πρώτα, ο επιβλέπων καθηγητής μου κ. Γιάγκος Ανδρεάδης, που με προσανατόλισε εκεί που τα εμπόδια έμοιαζαν ανυπέρβλητα: για την συμπαράσταση, την κατανόηση και την ουσιαστικότητα βοήθειά του, τον ευχαριστώ θερμά.

Θερμά ευχαριστώ και όλους τους διδάσκοντες του μεταπτυχιακού προγράμματος, που συνέβαλαν, ακούσια ή εκούσια κι ο καθένας με τον τρόπο του, στην πραγματοποίηση αυτής της εργασίας.

Στον καλό μου φίλο κ. Δημήτρη Κουτοζήση, χρωστάω ιεράστια ευγνωμοσύνη για τον χρόνο και τον κόπο που διέθεσε ώστε να ψάξει, να βρει και να μου στείλει από το Λονδίνο μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας για τις κωμωδίες του Σαίξπηρ. Χωρίς την μεγάλη του συμβολή, η παρούσα εργασία δεν θα είχε την μορφή που έχει σήμερα. Από την θέση αυτή, τον ευχαριστώ ολόθερμα.

Την κ. Καλλιρρόη Λάμπρου, που μετέφρασε μεγάλο μέρος της «Ηλιούπολης» του Καμπανέλλα και με βοήθησε να καταλάβω το ύφος του ιταλικού πρωτοτύπου, την ευγνωμονώ για την υπομονή και την επιμονή της. Τέλος, ευχαριστώ τον κ. Κων/νο Βαλάκα, αναπληρωτή καθηγητή του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, γιατί οι παραδόσεις του για τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ τον χειμώνα του 1999,

ήταν από τις σημαντικότερες και ουσιαστικότερες βοήθειες στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας. Για την συμβολή του και την προσφορά του όλο αυτό το διάστημα, δεν έχω τίποτε άλλο, παρά μόνο θερμές ευχαριστίες.

Κλείνοντας, οφείλω μεγάλη ευγνωμοσύνη στους γονείς μου, για την βαθειά στήριξη και συμπαράστασή τους. Κυρίως, όμως, θα ήθελα να τους ευχαριστήσω για το πιο σημαντικό που με δίδαξαν από παιδί: το «εὖ πράττειν».

Χριστίνα Κ. Λάμπρου

Αθήνα, Φεβρουάριος 2004

II. Εισαγωγή

Στην «Ιστορία των ουτοπιών» ο Μάμφορντ δίνει τον ορισμό της ουτοπίας, χαρακτηρίζοντάς την ως συνώνυμη του εξωπραγματικού και του ανέφικτου, ή με άλλα λόγια ως ιδέα και θεωρία που υπάρχει μόνο στην φαντασία των ανθρώπων. Η Μπερνέρι, στο βιβλίο της «Περιήγηση στην Ουτοπία», όταν αναφέρεται στην ουτοπία, μιλά για μια ευτυχισμένη κι επιθυμητή μορφή κοινωνίας: εδώ, η ουτοπία αντιπροσωπεύει το όνειρο της ανθρωπότητας για ευτυχία, την λαχτάρα για την Χρυσή εποχή ή με άλλα λόγια την ελπίδα για τον χαμένο παράδεισο. Η Ρηγοπούλου στο βιβλίο της «Ο Νάρκισσος, στα ίχνη της εικόνας και του μύθου», θα πάει λίγο πιο πέρα, ορίζοντας την ουτοπία ως τον οὐ-τόπο, που δεν υπήρξε ακόμα και, πιθανότατα, δεν θα υπάρξει ποτέ, αλλά που αποτελεί αντικείμενο της επιθυμίας του ανθρώπου.

Η παρούσα εργασία περιδιαβαίνει τις ουτοπίες και την ιστορία τους, κάνοντας στάση στην «Πολιτεία» (375 π.Χ.) του Πλάτωνος, την «Ουτοπία» (1516) του Μωρ, την «Ηλιούπολη» (1602) του Τομάσο Καμπανέλλα και την «Νέα Ατλαντίδα» (1624) του Φράνσις Μπαίηκον. Η περιήγηση στα ουτοπικά σχεδιάσματα της αρχαιότητας και της Αναγέννησης πραγματοποιήθηκε με κύριο οδηγό τα βιβλία του Λιούις Μάμφορντ «Ιστορία των Ουτοπιών» και της Μαρία-Λουίζα Μπερνέρι «Περιήγηση στην Ουτοπία», ενώ μικρότερη υπήρξε η συμβολή του Μπούμπερ («Μονοπάτια στην Ουτοπία») και του Μαϊνχάιμ («Ιδεολογία και Ουτοπία»). Επιπλέον, ουσιαστικό ρόλο στην μελέτη και την κατανόηση της πλατωνικής «Πολιτείας» έπαιξε η σπουδαία εισαγωγή και μετάφραση του Ν. Σκουτερόπουλου, που με βοήθησε πολύ στη σωστή και απρόσκοπτη πρόσληψη αυτού του δύσκολου πονήματος. Το εξαιρετικό βιβλίο των Frank Manuel και Fritzie Manuel «Utopian Thought», που δίνει την πληρέστερη ιστορία της διαχρονίας των

ουτοπιών, μελετήθηκε ακροθιγώς κι αφέθηκε γι' αργότερα, όταν το παρόν θέμα καταφέρει να γίνει διδακτορική διατριβή. Για τον λόγο αυτό, θεώρησα σκόπιμο να μην το ενσωματώσω στη βιβλιογραφία.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας, θα γίνει παρουσίαση των ιδεωδών κοινωνιών του Πλάτωνος και των φιλοσόφων της Αναγέννησης, με κύριο άξονα αναζήτησης όχι τόσο τα ουτοπικά, όσο τα αντι-ουτοπικά χαρακτηριστικά των παραπάνω σχεδιασμάτων. Και τι εννοώ μ' αυτό: η περιγραφή της «Πολιτείας» του έλληνα φιλοσόφου, της «Ουτοπίας» του Μωρ και των ουτοπικών κοινωνιών του Καμπανέλλα και του Μπαίηκον παρουσιάζει ρωγμές και ρίχνει σκιές σ' αυτό που οι συγγραφείς οραματίζονται ως ιδανικό και συνώνυμο του χαμένου παραδείσου.

Οι παραπάνω ουτοπικές κοινωνίες βάζουν τον αναγνώστη σε σκεπτικισμό και περιουλλογή για την δική του πραγματικότητα, που δεν είναι ούτε ιδανική, ούτε τέλεια. Αντιλαμβανόμενος αυτός τις σκιές και τις ρωγμές, ή με άλλα λόγια την υπονόμηση που υφίστανται οι ουτοπίες, ακούσια τις περισσότερες φορές από τους συγγραφείς τους, απογοητεύεται γιατί η επιθυμητή μορφή κοινωνίας είναι ανέφικτη και δεν θα υπάρξει ποτέ.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται οι «Ώρνιθες» (414 π.Χ.) και οι «Ἐκκλησιάζουσες» (392 π.Χ.) του Αριστοφάνη, καθώς και το «Ὀνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας» (1595-1596), η «Δωδέκατη Νύχτα» (1600-1601) και η «Τρικυμία» (1611-1612) του Σαίξπηρ. Η προσέγγιση των κωμωδιών δεν είναι θεατρολογική· δεν στηρίζεται, δηλαδή, σε στοιχεία παράστασης, αν και πολλές φορές στις αναλύσεις γίνεται λόγος σε σκηνικά και κοστουμια ηθοποιών. Η παρούσα εργασία σκύβει πάνω από τα κείμενα των ποιητών και χωρίς να κάνει δουλειά φιλολογική, προσπαθεί ν' ανιχνεύσει τις ρωγμές στην ουτοπία και τις παραφωνίες που ακούγονται, σαν ξεκούρδια βιολιά, στα λυρικά φινάλε της χαράς και της συμφιλίωσης των έργων.

Οι βιβλιογραφικές μου πηγές για τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ υπήρξαν πολλές και ποικίλες. Βασικοί μου συνοδοιπόροι στάθηκαν οι μελέτες του Φ. Ι. Κακριδή για τους «Ώρνιθες» (ερμηνευτική έκδοση των

«Ὀρνίθων»), καθώς και «Ἡ κωμωδία του Αριστοφάνη» του K. J. Dover. Επιπλέον, σπουδαίο ρόλο έπαιξε «Ἡ Αττική κωμωδία» του F. M. Cornford, καθώς και «Ὁ Ζωντανός Αριστοφάνης» του Α. Σολομού, που όσα χρόνια κι αν περάσουν θα με εκπλήσσει πάντοτε με την φρεσκάδα και την δύναμή του. Τα μεταφρασμένα αποσπάσματα των «Ὀρνίθων», ανήκουν στην κλασική δουλειά του Θρασύβουλου Σταύρου, ενώ για τις «Ἐκκλησιάζουσες», χρησιμοποίησα την αρκετά ζωντανή και πιστή, στο αρχαίο κείμενο, μετάφραση του Τ. Ρούσσου.

Στη μελέτη των κωμωδιών του Σαίξπηρ (οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων των έργων ανήκουν, έλλειψη άλλων, στις ανέμπνευστες απόπειρες του Ερ. Μπελιέ) είχα την τύχη να αποκτήσω το "The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy", εργαλείο σπουδαίο κι εγχειρίδιο εξαιρετικής σημασίας για την μελέτη της σαιξπηρικής κωμωδίας. Παρόμοια τυχερή στάθηκα και με την ανεύρεση των παλαιών τευχών των «Θεατρικών Τετραδίων» (τεύχος 1 και τεύχος 29), που είχαν αφιέρωμα στον Σαίξπηρ και την σαιξπηρική κωμωδία, αντίστοιχα. Η σπουδαιότερη, όμως, προσφορά ανήκει, χωρίς αμφιβολία, στο βιβλίο του Γιαν Κοττ «Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας», που, με σεβασμό και ειλικρίνεια, θα το χαρακτήριζα ως έργο -ταμείευμα για την ανάγνωση των σαιξπηρικών έργων και της ελισαβετιανής σκηνής. Μεγάλο μέρος της εργασίας δημιουργήθηκε χάρη στην πένα του πολωνού θεατρολόγου.

Η παρούσα εργασία ξεκινά από τα ουτοπικά σχεδιάσματα της αρχαιότητας και της αναγέννησης, για ν' ασχοληθεί στη συνέχεια με τις κωμωδίες του Αριστοφάνη και του Σαίξπηρ· αυτά τα δύο μέρη, σαν κάτοπτρα, σαν αντι-καθρέφτες ή σαν μεγάλοι παραπόταμοι θα καταλήξουν στο τελευταίο μέρος της εργασίας, τα συμπεράσματα, όπου και θα κορυφωθεί η προβληματική της γράφουσας.

Αυτό που θα δείξω, στη συνέχεια, είναι ότι το θέατρο δημιουργεί την ουτοπία, για να την ακυρώσει αμέσως μετά. Με τις κωμωδίες του Αριστοφάνη και του Σαίξπηρ δημιουργείται ένας κόσμος ανεστραμμένος, αναποδογυρισμένος και ασύμπτωτος με την πραγματικότητα του θεατή. Ο κόσμος αυτός είναι φανταστικός, εξωπραγματικός, ονειρικός και γι'

αυτὸν τὸν λόγὸ οὐτοπικὸς. Παρουσιάζεται διαστρεβλωμένος, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀπαλύνεται μετὰ τὴν διακωμώδησιν καὶ τὸ θεατρικὸ ψέμα. Ὁ κόσμος τῆς κωμωδίας εἶναι ἀκίνδυνος. Ὁ θεατὴς δὲν τὸν φοβάται· γελάει μαζί του καὶ νιώθει ἀνακούφισιν. Γελάει μετὰ τὴν διαστρεβλωμένην πραγματικότητα ποὺ βλέπει, καὶ συλλογίζεται πόσο διαστρεβλωμένη εἶναι ἡ πραγματικότητα ποὺ ζεῖ. Κι ἐδῶ, ὅπως καὶ στὰ παραπάνω οὐτοπικά σχεδιάσματα, ὁ θεατὴς ἀντιλαμβάνεται πῶς ὁ κόσμος τοῦ δὲν εἶναι οὔτε ἰδανικὸς, οὔτε τέλειος.

Μόνον ποὺ ἡ κωμωδία χρησιμοποιεῖ τὸ γέλιο καὶ τὴν διακωμώδησιν, γιὰ νὰ παρουσιάσῃ μιὰ ἀντιμετώπισιν τῆς πραγματικότητος πιο ἀπαλὴ καὶ πιο ἀνάλαφρη. Ἐδῶ, οἱ ἄνθρωποι αἰφνιδιάζονται καὶ ἀφοπλίζονται μετὰ τὸ γέλιο. Βλέποντας τὴν ἀσιάθεια, τὴν ρευστότητα καὶ τὸν ἀντι-οὐτοπικὸν χαρακτῆρα τῶν κωμωδιῶν τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ τοῦ Σαίξπηρ, ὁ θεατὴς ἀντιλαμβάνεται πῶς θὰ ἦταν ἡ ζωὴ τοῦ, ἀν ἦταν τέλεια, καὶ πῶς μπορεῖ νὰ γίνῃ, ἀφοῦ δὲν εἶναι.

Ὁ δρόμος γιὰ τὴν ολοκλήρωσιν τῆς παρούσας ἐργασίας ἦταν μακρὺς καὶ δύσκολος· καὶ, σίγουρα, δὲν τελειώνει ἐδῶ. Τὰ ωραιότερα καὶ δημιουργικότερα δὲν ἄρχισαν ἀκόμα.

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Ουτοπίες της αρχαιότητας
και της Αναγέννησης

III. 1. Η «Πολιτεία» του Πλάτωνος

Μετά τους «Νόμους», η «Πολιτεία» είναι το εκτενέστερο και περιεκτικότερο έργο του Πλάτωνος, αποτελώντας το βασικό κλειδί για την προσέγγιση των κυριοτέρων στοχασμών του έλληνα φιλοσόφου. Σύμφωνα με τον Ν. Μ. Σκουτερόπουλο «στην «Πολιτεία», ο κριτικός στοχασμός υποχωρεί μπροστά στην θετική, πότε-πότε και στην δογματική, έκθεση των διανοημάτων – διανοημάτων που αναφέρονται στα πιο διαφορετικά γνωστικά πεδία, από την μεταφυσική και την οντολογία, τη γνωσιολογία, την ηθική και τη θεολογία, ως την πολιτική επιστήμη, την οικονομία, την έμπρακτη πολιτική, την αισθητική, τη φιλολογία -, όλα σε μια μοναδική σύνθεση που την χαρακτηρίζει η αδιάπτωτη ένταση του στοχασμού από την πρώτη ίσαμε την τελευταία σελίδα της».¹

Γράφτηκε στα μέσα της δεκαετίας 380-370 π.Χ. και οπωσδήποτε πριν από το 371 π.Χ.,² χρονολογία ήπας των Σπαρτιατών στα Λεύκτρα, τότε που η εντύπωση αυτής της συντριβής έσβηνε για πάντα από τα μάτια του ελληνικού κόσμου την αξία του σπαρτιατικού πολιτεύματος και της σπαρτιατικής αγωγής του βίου, όπως αυτή προβαλλόταν ως υποδειγματική, σε διαφορετικά σημεία της «Πολιτείας».

Κατά την παρατήρηση της Μ. Α. Μπερνέρι, «ο νους του ηττημένου γοητεύεται συχνά από την ισχύ των νικητών. Κι όταν ο Πλάτων επιχείρησε να κτίσει την ιδεώδη πόλη του, σφράφηκε για πρότυπο στην Σπάρτη. Δεν μιμήθηκε, βέβαια, δουλικά το πρότυπό του, αλλά, η «Πολιτεία» του μοιάζει περισσότερο με την εξουσιαστικά οργανωμένη Σπάρτη και λιγότερο με τους

¹ Σκουτερόπουλος (2003)⁴, σ. 9.

² Ωστόσο, όπως αναφέρει ο Σκουτερόπουλος, τόσο ο Wilamowitz, όσο και άλλοι μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι «ο προσδιορισμός του πενητηκοστού έτους (γενομένων δε πενητηκοντούτων, 40α 4-5-) ως ηλιακού ορίου, από το οποίο κι έπειτα οι φιλόσοφοι – άρχοντες της ιδανικής πόλης, που θα πληρούν τις επιστημολογικές και άλλες προϋποθέσεις, θα μπορέσουν να αναχθούν στη θέαση του Άγαθού (είς αυτό αποβλέπει τό πᾶσι φῶς παρέχον, ό.π. α 7-8) και να ασχοληθούν έμπρακτα με τη διακυβέρνηση της πολιτείας, καθιστούν πιθανοφανή την εικασία –με όλες βέβαια τις επιφυλάξεις, απέναντι σε μια τόσο «ρεαλιστική» ανάγνωση- πως όταν ο Πλάτων, ο γεννημένος το 427 π.Χ., έγραφε αυτά, θα πρέπει να είχε συμπληρώσει και ο ίδιος το παραπάνω όριο –κάτι που μας παραπέμπει στο 377 π.Χ. ως terminus post quem της συγγραφής της «Πολιτείας», ό.π. σ.σ. 16-17.

φιλελεύθερους θεσμούς που είχαν οι άλλες ελληνικές πόλεις κατά τους προηγούμενους αιώνες».³ Η κατά προσέγγιση, λοιπόν, χρονολογία του έργου τοποθετείται το 375 π.Χ., όταν ο Πλάτων, γεννημένος το 472 π.Χ., διανύει την έκτη δεκαετία της ζωής του.

Αν παραμερίσουμε το εισαγωγικό και καταληκτικό μέρος της «Πολιτείας», που συμπίπτουν με το 1^ο και το 10^ο βιβλίο της αντίστοιχα, μπορούμε να διακρίνουμε στον κορμό της – δηλαδή από το 2^ο ως και το 9^ο βιβλίο – τρεις μεγάλες ενότητες:⁴ η πρώτη ενότητα, στην οποία γίνεται συζήτηση για τις γενικές αρχές της κοινωνικής οργάνωσης, για την παιδεία και την διάρθρωση των κοινωνικών τάξεων στην «σχεδιαζόμενη» πολιτεία, με στόχο, πάντοτε, την διερεύνηση της δικαιοσύνης, ξεκινά από το 2^ο βιβλίο και φτάνει μέχρι το 471c 3 του 5^{ου} βιβλίου. Η δεύτερη ενότητα, που περιλαμβάνει τα χωρία από το 471c 4 μέχρι το τέλος του 7^{ου} βιβλίου, κάνει λόγο για την εικόνα του φιλοσόφου – κυβερνήτη και για την παιδεία του, δίνοντας την ευκαιρία στον Πλάτωνα να εκθέσει, δια στόματος Σωκράτη, σημαντικές όψεις της οντολογικής και γνωσιολογικής θεωρίας του, που θα κορυφωθούν στην ιδέα του Αγαθού. Τέλος, η τρίτη ενότητα, που περιλαμβάνει το 8^ο και 9^ο βιβλίο, ολοκληρώνει το έργο του φιλοσόφου με αναφορά στην πολιτική παθολογία των «ήμαρτημένων» πολιτευμάτων και την διαμάχη ανάμεσα στην ποίηση και την φιλοσοφία.

Πριν προχωρήσουμε σε μια προσεκτικότερη περιγραφή των τριών εννοιών της «Πολιτείας», αξίζει να σταθούμε και να σχολιάσουμε ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του πλατωνικού έργου, που κι εδώ παίζει κυρίαρχο ρόλο στην σωκρατική αφήγηση: τον διαλογικό χαρακτήρα. Η καθημερινή ζωή των Αθηναίων είναι γεμάτη από ατέλειωτες συζητήσεις στην Πνύκα, στην αγορά, στο θέατρο, στα δικαστήρια, στα γυμναστήρια, στις παλαιότερες και αλλού. Ο ίδιος ο Σωκράτης βιώνει και διαμορφώνει την φιλοσοφία του, ακριβώς, επειδή, βρίσκεται σε διαρκή επαφή με τους άλλους ανθρώπους. Όπως επισημαίνει ο Σκουτερόπουλος,⁵ ο φιλοσοφικός διάλογος, ως γραμματειακό είδος, δίνει στον συγγραφέα την δυνατότητα: α) να προσελκύσει ευκολότερα την προσοχή του αναγνώστη,

³ Μπερνέρι, Μ-Λ., (1999), σ. 18.

⁴ Βλ. Σκουτερόπουλος ό.π., σ.σ. 14-15.

⁵ Ό.π., σ. 18.

β] να συγκρατήσει περισσότερο χρόνο το ενδιαφέρον του, γ] να τονίσει ή να αποδυναμώσει μια άποψη, ανάλογα με τον ομιλητή που τη συνδέει και δ] να αναφερθεί, χωρίς μεγάλη ακρίβεια, σε θέσεις και επιχειρήματα που, είτε δεν έχουν λάβει οριστική μορφή, είτε ο συγγραφέας δεν θέλει να προχωρήσει σε διεξοδικότερη έκθεσή τους.

Και φαίνεται πως ο Πλάτων στην «Πολιτεία», ξέρει να εκμεταλλεύεται αυτές τις δυνατότητες στο έπακρο.⁶

Η πλατωνική «Πολιτεία» είναι μια αφήγηση του Σωκράτη σε κάποιον ή κάποιους ακροατές, που τον ακούνε σιωπηλοί.⁷ Πρόκειται για την αναβίωση μιας ενδιαφέρουσας συζήτησης που έγινε, μόλις το προηγούμενο βράδυ, μεταξύ του Σωκράτη και δύο ξεχωριστών νέων, του Γλαύκωνα και του Αδείμαντου, στο σπίτι ενός ηλικιωμένου και πλούσιου μέτοικου από τις Συρακούσες, του Κέφαλου ⁸.

Στην εισαγωγική σκηνή του έργου, σε μια σύντομη συνομιλία του Σωκράτη με τον Κέφαλο, συναντά κανείς τον κύριο θεματικό πυρήνα ολόκληρης της «Πολιτείας» : το ερώτημα «περί της δικαιοσύνης». Από το σημείο αυτό και μέχρι το 368c 3 (τα μισά, περίπου, του 2^{ου} βιβλίου), ο Σωκράτης και οι διαδοχικοί συνομιλητές του θα συζητήσουν για την ουσία και τα επακόλουθα της δικαιοσύνης.

⁶ Σύμφωνα με τον ίδιο, πάντα, μελετητή, ό.π., «οι φιλοσοφικοί διάλογοι (ενν. του Πλάτωνος) χαρακτηρίζονται από αξεπέραστη ζωντάνια και φυσικότητα, εσωτερική ένταση και γνήσιο παλμό φιλοσοφικής αναζήτησης –τέτοια που καμία απόπειρα απομίμησής τους στην Αρχαιότητα (λ.χ. από τον Ξενοφώντα ή τον Κικέρωνα) αλλά και στους νεότερους χρόνους (λ.χ. από τον Berkeley, τον Wieland κ.α.) δεν μπόρεσε να τους πλησιάσει».

⁷ Για την περιγραφή της «Πολιτείας», ακολουθήθηκε η εισαγωγή του Σκουτερόπουλου, ό.π., σ.σ. 9-14.

⁸ Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σχόλια του Ι. Θ. Κακριδή, όταν γράφει πως: «η πρώτη σκηνή της «Πολιτείας» είχε ξετυλιχθεί στο συνωστισμό και τη φασαρία του πανηγυριού, με την πανηγυριώτικη διάθεση του Πολέμαρχου και των νεαρών φίλων του· η δεύτερη σκηνή στο ησυχότερο περιβάλλον του σπιτιού του Κέφαλου με τη διάθεση των παρευρισκομένων να γίνεται πιο σοβαρή. Σιγά-σιγά, τα περισσότερα πρόσωπα αποτραβιούνται, όπως σε μια θεατρική παράσταση, όταν τα φώτα βαθμιαία εσπάζονται σε δύο πρόσωπα, ενώ όλα τα άλλα επάνω στην σκηνή εξαφανίζονται χωρίς κανέναν να το παρατηρεί. Από το δεύτερο βιβλίο κι έπειτα ο Σωκράτης συζητούσε, αποκλειστικά, με τα δύο αδέρφια του Πλάτωνα, αλλά κι αυτοί από κάποια στιγμή κι έπειτα υποβαθμίστηκαν σε βουβά πρόσωπα, που απλώς συναινούσαν σε ό,τι έλεγε ο Σωκράτης. Τελικά δεν είμαστε στον Πειραιά, στο σπίτι του Κέφαλου, αλλά σε έναν ουδέτερο τόπο, παρατηρώντας τον Σωκράτη να χτίζει πέτρα την πέτρα την Πολιτεία», ό.π., σ.σ. 916-17.

Στην συνέχεια, οι άλλοι θα αποχωρήσουν. Ο Σωκράτης θα μείνει μόνος με τον Γλαύκωνα και τον Αδείμαντο. Και οι τρεις θα προσπαθήσουν ν' ανιχνεύσουν σε τι συνίσταται η δικαιοσύνη σε μια πολιτεία και θα συγκροτήσουν νοερά ένα σχεδιάσμα για την ιδανική κοινωνία, στην οποία υπάρχει ένας ειδυλλιακός πρωτογονισμός, που χαρακτηρίζεται από αυστηρό καταμερισμό εργασίας. Στην κοινωνία αυτή, θα διακρίνουν τρεις συμπαγείς ομάδες πολιτών: «τους φύλακας», που θα κυβερνούν, τους «έπικούρους», που θ' αποτελούν τους βοηθούς των φυλάκων και θα προστατεύουν την πολιτεία από εσωτερικούς κι εξωτερικούς εχθρούς και τέλος τους «δημιουργούς», που θα είναι το πλήθος των παραγωγικών τάξεων (γεωργοί, τεχνίτες κ.α.), επιφορτισμένο με την παραγωγή και διακίνηση των υλικών αγαθών, που θα τροφοδοτούν την πόλη.

Η συζήτηση θα ξαναγυρίσει στην σφαίρα της ατομικής ψυχής, για να καταδειχθεί ότι κι αυτή απαρτίζεται από τρία διαφορετικά στοιχεία, που αντιστοιχούν με τη σειρά τους στις τρεις ομάδες των πολιτών: το «λογιστικόν» αντιστοιχεί στους φύλακες, το «θυμοειδές» στους έπικούρους και το «έπιθυμητικόν» στους δημιουργούς (440e 10 κ.ε.). Στην δίκαιη κοινωνία κάθε τάξη κάνει το χρέος της και δίκαιος άνθρωπος είναι αυτός στον οποίο το κάθε μέρος της ψυχής κάνει ό,τι του ταιριάζει. Ωστόσο, κι ενώ ο Σωκράτης είναι έτοιμος να προχωρήσει την συνομιλία, για να διευρύνει την άδικη πολιτεία και την άδικη ψυχή, με σκοπό να συγκρίνει την δικαιοσύνη και την αδικία, για να δείξει ποιά από τις δύο βοηθά το άτομο και την κοινωνία, οι συνομιλητές του θα παρέμβουν κι ο φιλόσοφος θα αναγκαστεί να προχωρήσει στα χαρακτηριστικά της «ἀρίστης πόλεως», διευκρινίζοντας τι εννοούσε όταν, αναφερόμενος στις γυναίκες, στους γάμους και στα παιδιά, είχε ισχυριστεί πως όλα αυτά θα ρυθμίζονται σύμφωνα με το αξίωμα που απαιτεί «ὅτι μάλιστα κοινά τά φίλων ποιῆσθαι» (423e 4 κε).

Στην «ἀρίστην πόλιν» της δικαιοσύνης, οι γυναίκες θα λαμβάνουν την ίδια παιδεία και αγωγή με τους άντρες, ενώ θα ασκούνται και στα έργα του πολέμου, ακριβώς όπως αυτοί (451c – 457c). Στην «ἀρίστην πόλιν» της δικαιοσύνης, κανείς δεν πρέπει να έχει δική του οικογένεια,

ενώ τὰς γυναῖκας ταύτας τῶν ἀνδρῶν τούτων πάντων πάσας εἶναι κοινάς, ἰδίᾳ δέ μηδενὶ μηδεμίαν συνοικεῖν (457c 10 κε). Επιπλέον, στην «ἀρίστην πόλιν» της δικαιοσύνης, κανείς ἀπὸ τοὺς φύλακες καὶ τοὺς ἐπικούρους δεν θα γνωρίζει ποιά παιδιὰ εἶναι δικά του (457d 1-2) κι ἐτσι ὅλοι θα αισθάνονται ὡς πατέρες καὶ μητέρες ὅλων καὶ ἡ πόλη θα εἶναι μια μεγάλη οικογένεια. Κατὰ τα λεγόμενα τοῦ Σωκράτη, στην πολιτεία αὐτὴ πρέπει νὰ συμβαίνουν δύο πράγματα, δηλαδή τὸ ἐξῆς ἓνα: εἴτε οἱ φιλόσοφοι νὰ εἶναι βασιλεῖς, εἴτε οἱ βασιλεῖς νὰ εἶναι φιλόσοφοι (473d 3).

Τὰ άτομα που θα φέρουν σε πέρας τὸ ἔργο αὐτό, πρέπει νὰ εἶναι ὥριμα καὶ ἐμπειρα, σωματικά καὶ πνευματικά.

Ἡ ἐπιστημονικὴ καὶ διαλεκτικο-φιλοσοφικὴ τοὺς συγκρότηση οφείλει νὰ εἶναι μεγάλη, ἐνῶ τὸ μοναδικὸ κτῆμα τοὺς, χωρὶς ἄλλες δεσμεύσεις ἢ περιουσίες (416d 5), θα εἶναι τὸ θεϊκὸ χρυσάφι καὶ ἀσῆμι, που ἔχουν μέσα τοὺς (416e 4-5-). Τέλος, μοναδικὸς τοὺς ὁδηγὸς στην διακυβέρνηση τῆς Πολιτείας θα εἶναι τὸ πᾶσι φῶς παρέχον (540a 8), δηλαδή αὐτὸ καθεαυτὸ τὸ Ἄγαθόν, καὶ ὄχι κάποιοι ἄλλοι τεθειμένοι νόμοι.

Στὴ συνέχεια, ὁ Σωκράτης κάνει λόγο γιὰ τὸ ἐκπαιδευτικὸ σύστημα τῆς ἀρίστης πόλεως τῆς δικαιοσύνης, που, μετὰ τὴν διδασκαλία τῆς γραφῆς καὶ τῆς ἀνάγνωσης, θα βασίζεται στην «μουσικὴν» (στην ὁποία περιλαμβάνεται καὶ ἡ ποίηση) καὶ τὴν «γυμναστικὴν», που κατὰ κύριο λόγο ἀπευθύνεται στην ψυχὴ (411e 6). Ὡστόσο, ἀπὸ τὸ ἐκπαιδευτικὸ πρόγραμμα τῆς Πολιτείας θα χρειαστεῖ ν' ἀποκλειστεῖ ἡ μιμητικὴ ποίηση (ἡ τραγικὴ ποίηση καὶ ὁ Ὅμηρος), με τὴν δικαιολογία ὅτι ἐξάπτει τὰ πάθη, περιγράφοντας τὸ κακόν. Τὴν ἴδια τύχη θα ἔχει καὶ ἡ μουσικὴ, ἀκριβῶς, ἐπειδὴ, ἀντὶ νὰ δυναμώνει τὴν ψυχὴ, καταφέρει νὰ τὴν ἀποκοιμίζει.

Αντίθετα, οἱ νέοι, ἀπὸ 16 ὡς 18 χρονῶν, θα διδάσκονται μαθηματικά, ἐνῶ ἀπὸ 18 ἕως 20 χρονῶν θα ασκούνται στὰ ἔργα τοῦ πολέμου. Μετὰ τὸ 20^ο ἔτος τῆς ἡλικίας τοὺς, ὅσοι ἀπὸ αὐτοὺς εἶναι προικισμένοι, θα συνεχίζουν τὶς σπουδὲς τοὺς στην ἀριθμητικὴ, τὴ γεωμετρία, τὴ στερεομετρία, τὴν ἀστρονομία, καὶ τὴν ἀρμονικὴ, γιατί αὐτὲς οἱ ἐπιστῆμες εἶναι κατάλληλες νὰ «μεταστρέψουν» τὴν ψυχὴ ἀπὸ

τον κόσμο των αισθητών στον κόσμο της καθαρής νόησης κι από το γίγνεσθαι στο αυθεντικό εἶναι, ώστε να μπορέσει η ψυχή να συλλάβει την εσωτερική συγγένεια καθεμιάς από αυτές τις μαθήσεις με τις υπόλοιπες (εἰς σύννοψιν οἰκειότητός τε ἀλλήλων τῶν μαθημάτων, 537c 20) και με τη φύση του αληθινού ὄντος (καί τῆς τοῦ ὄντος φύσεως, 537c 3)».⁹

Στην σπουδή της διαλεκτικής, στο επιστέγασμα, δηλαδή, αυτής της μαθησιακής διαδικασίας, θα αφοσιωθούν για πέντε ακόμη χρόνια όσοι επιλεγούν για να φτάσουν στη γνώση της ιδέας του Ἀγαθοῦ. Στη συνέχεια, κι ενώ παρέλθουν δεκαπέντε χρόνια, κατά την διάρκεια των οποίων θα διατελέσουν ως κρατικοί αξιωματούχοι χειριζόμενοι τις υποθέσεις του κράτους, εκείνοι που θα έχουν αριστεύσει σε όλα (540a 4-5-) και θα έχουν φτάσει «ως τη θέαση του Ἀγαθοῦ στην καθεαυτότητά του, ώστε να μπορούν να υποδειγματίζονται από αυτό»¹⁰, θα είναι πλέον οι κυβερνήτες –φιλόσοφοι, που θ' αναλάβουν ν' ασκήσουν την εξουσία της πόλης.

Στη συνέχεια, η συζήτηση επιστρέφει στην διερεύνηση της αδικίας, τόσο στην ψυχή, όσο και στα πολιτεύματα [περιγράφεται ένα τιμοκρατικόν πολίτευμα πολεμιστῶν (547c – 550c), που θα μεταλλαχθεῖ σε ολιγαρχία του πλούτου (550c – 555a), που με την σειρά της θα μετατραπεί σε δημοκρατία αχαλίνωτης ελευθερίας (555b – 562a), για να καταλήξει σε τυραννία ὅλων των πολιτῶν (562a – 576b)], για να οδηγηθεῖ στο συμπέρασμα της ταύτισης του τυραννικοῦ πολιτεύματος με την τέλεια αδικία. Τέλος, η «Πολιτεία» ολοκληρώνεται με μια ανανεωμένη επίθεση στην μιμητική ποίηση (595a 1 – 603b 8), ενώ κλείνει με τις ανταμοιβές που απολαμβάνει ο δίκαιος ἄνθρωπος τόσο σ' αυτή, όσο και στην ἄλλη ζωή (607e 4 κε και μῦθος του Ἡρός, 614b - 621d).

⁹ Ο.π., σ.σ. 12-13.

¹⁰ Το αὐτό, σ. 13.

Ολοκληρώνοντας αυτή την σύντομη περιγραφή της «Πολιτείας του Πλάτωνος και μένοντας, κυρίως, στις οργανωτικές και ρυθμιστικές αρχές που την διέπουν¹¹, αξίζει να σταθεί κανείς σε ορισμένα σημεία που παρουσιάζουν ενδιαφέρον, εξαιτίας αυτής της ίδιας της αντι-ουτοπικής διάστασής τους.¹²

Κι ας ξεκινήσουμε από την τάξη των «δημιουργών». Πουθενά, σ' ολόκληρο το έργο, δεν υπάρχει κάποια ένδειξη για το πώς θα κυβερνάται η τάξη των γεωργών, των τεχνιτών και των εμπόρων. Θα συναντήσει, ίσως, κανείς υπαινιγμούς, που σημειώνουν ότι η ιδιωτική ιδιοκτησία δεν καταργείται ή ότι η οικογένεια και η μονογαμία συνεχίζουν να διατηρούνται με τον παλιό παραδοσιακό τρόπο· αλλά αυτό που δημιουργεί εντύπωση είναι το γεγονός ότι, παρόλο που για την τάξη των «φυλάκων» δίνονται λεπτομερείς περιγραφές, τόσο για τον τρόπο του βίου τους, όσο και για την εκπαίδευσή τους, για το κύριο σώμα του κράτους, που αποτελείται, άλλωστε, κι από το πλήθος των πολιτών, δεν καθορίζεται τίποτα.

Και κάτι ακόμα· ενώ πολλοί μελετητές θεωρούν τον Πλάτωνα μεγάλο επαναστάτη, υπάρχουν και μερικοί που τον χαρακτηρίζουν ως υποστηρικτή του ολοκληρωτισμού και ισχυρίζονται ότι, παρόλο που η πολιτεία του κυβερνάται από φιλοσόφους, δεν θα διέφερε σε τίποτα, αν η εξουσία ασκούνταν από δικτάτορες.¹³ Κι αυτό είναι λογικό, γιατί, παρόλο που οι «φύλακες» θα διάγουν βίο λιτοδίαιτο και θα απαγορεύεται να εντρυφούν στην πολυτέλεια, ενώ από την άλλη μεριά, οι «δημιουργοί» θα έχουν την οικονομική εξουσία, χωρίς καμία άλλη εξουσία πολιτική, δεν σημαίνει ότι η τάξη των «φυλάκων» θα βρίσκεται στο έλεος των πολιτών και θα μπορούν εκείνοι, αν αποφασίσουν, να τους στερήσουν ακόμα και

¹¹ Στο σημείο αυτό, αξίζει να υπογραμμιστεί ότι, η μεγαλύτερη προσοχή, στην παρούσα εργασία, δόθηκε στην οργάνωση και τον ευρύτερο πολιτικό και εκπαιδευτικό σχεδιασμό της «Πολιτείας», αφήνοντας απ' έξω ουσιώδεις έννοιες, που γεννούν ευρύτερες ερμηνευτικές εκδοχές. Αυτό έγινε για λόγους οικονομίας και μόνο, αφού στο παρόν κεφάλαιο η ιδεώδης και αρίστη πόλη του Πλάτωνος εξετάζεται ως πολιτική και κοινωνική ουτοπία και όχι ως «εξεικόνιση του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου [...], όπου το κέντρο βάρους εντοπίζεται μάλλον στη σφαίρα της ατομικής αρετής παρά στη σφαίρα της συλλογικής αρετής», ό.π., σ. 21.

¹² Για την κριτική στον ουτοπικό χαρακτήρα της «Πολιτείας» του Πλάτωνος, βλ. τις πολύ ενδιαφέρουσες απόψεις της Μπερνέρι, ό.π., σ.σ. 34-39.

¹³ Ό.π., σ.σ. 35-36.

την τροφή. Αντίθετα, ακριβώς επειδή «οι φύλακες» είναι οι μοναδικοί πολίτες που έχουν εκπαιδευτεί στον πόλεμο,¹⁴ είναι και οι μόνοι που μπορούν να χρησιμοποιήσουν την βία, όταν και όπου χρειαστεί. Και κάτι άλλο, που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον: στα μάτια του λαού, οι «φύλακες» είναι καμωμένοι από χρυσάφι (416e 4-5), έχουν δηλαδή, κάτι σαν θεϊκή εξουσία, γεγονός που επιτρέπει να εικάσει κανείς ότι μ' αυτά, τα «γενναία ψεύδη», η τάξη των «δημιουργών» βρίσκεται κάτω από την κηδεμονία μιας κάστας ανθρώπων, που οφείλουν την εξουσία τους τόσο στην στρατιωτική, όσο και στην θρησκευτική κυριαρχία.

Αλλά δεν είναι μόνο αυτοί οι λόγοι που προσδίδουν στην «Πολιτεία» τον ουτοπικό της χαρακτήρα. Το έργο -κι αυτό, πράγματι, δημιουργεί εντύπωση- αρχίζει και τελειώνει με μια επίθεση στην ελευθερία της τέχνης. Ο Πλάτων, δια στόματος Σωκράτη, εξορίζει από την «άριστην πόλιν» της δικαιοσύνης την τραγική ποίηση, τον Όμηρο και την μουσική, με την δικαιολογία ότι εξάπτουν τα πάθη και αποδυναμώνουν την ψυχή. Μπορεί, ασφαλώς, να ισχυρισθεί κανείς, ότι ο Πλάτων περιγράφει την σχέση τέχνης και ηθικής, αλλά είναι ολοφάνερο το γεγονός ότι ο φιλόσοφος, απομακρύνοντας την μουσική και την λογοτεχνία από το εκπαιδευτικό σύστημα της πολιτείας του, προσπαθεί να προστατέψει το κράτος από την ανατρεπτική επιρροή της ελεύθερης τέχνης. Η έλλειψη, όμως, αυτή είναι από μόνη της, ως ιδέα, εξαιρετικά απωθητική.

Προς επίρρωση του παραπάνω ισχυρισμού, αλλά και του χαρακτηρισμού του Πλάτωνος ως υποστηρικτή του ολοκληρωτισμού, θεωρώ ότι αξίζει ν' αναφέρω το παρακάτω απόσπασμα, από το βιβλίο της Μαρία-Λουίζα Μπερνέρι *«Περιήγηση στην Ουτοπία»*, που, χαρακτηριστικά, υπογραμμίζει ότι: *«με την άνοδο των σύγχρονων ολοκληρωτικών κρατών, έχουμε εξοικειωθεί με την άποψη ότι οι καλλιτέχνες θεωρούνται πολλές φορές επικίνδυνοι εχθροί του κράτους, όχι απλώς εξαιτίας των ιδεών που εκφράζουν, αλλά και εξαιτίας της μορφής που ενδέχεται να πάρει η τέχνη τους [...] Είναι πάντα πρώτο καθήκον όλων των ολοκληρωτικών κυβερνήσεων να καταργήσουν την ελευθερία*

¹⁴ Βλ. σχετικά για το εκπαιδευτικό σύστημα της «Πολιτείας», σ. 5-6 της παρούσας εργασίας.

αυτή και να προσπαθήσουν να μετατρέψουν τον καλλιτέχνη σε εργαλείο του κράτους με αποτέλεσμα, σε ολοκληρωτικά καθεστώτα, η τέχνη πάντα να λιμνάζει ή να εκφυλίζεται. Η τέχνη μπορεί να φτάσει στην ύψιστη έκφρασή της, όταν της επιτρέπεται η μέγιστη ελευθερία, όπως βλέπουμε στον πλούτο και την ποικιλία των καλλιτεχνημάτων της αρχαίας Ελλάδας. Αν αντί, να είναι μια χαλαρή ομοσπονδία ελεύθερων πόλεων, η αρχαία Ελλάδα ήταν μια ολοκληρωτική πολιτεία, όπως αυτή που φαντάστηκε ο Πλάτων, δεν θα είχαν μπορέσει να δώσουν τα αριστουργήματά τους ο Όμηρος, ο Σοφοκλής, ο Αριστοφάνης και ο ίδιος ο Πλάτων». ¹⁵

Η «Πολιτεία» του Πλάτωνος είναι μια ουτοπία. Ακόμα και οι ίδιοι οι συνομιλητές, στο τέλος του 9^{ου} βιβλίου, θα καταλήξουν στο συμπέρασμα, ότι «η πόλη για την οποία μιλούσαν ως τότε, δεν είναι του κόσμου τούτου, κι ότι δεν έχει καν σημασία αν υπάρχει κάπου ή αν θα υπάρξει ποτέ κάπου». ¹⁶ Αυτό που έχει σημασία και αξίζει να αναφερθεί είναι το γεγονός ότι ο πλούτος των διανοημάτων που συναντά κανείς στην «Πολιτεία» του Πλάτωνος, δεν μπορεί ν' ακυρωθεί εξαιτίας της ρεαλιστικής ή ουτοπικής πρακτικής εφαρμογής τους· και ο πλούτος αυτός, που έχει να κάνει με πλήθος ερμηνευτικών εκδοχών για την πολιτική και κοινωνική οντολογία, είναι από μόνος του αρκετός για να καταστήσει την «Πολιτεία» ως, αδιαμφισβήτητα, «θεμελιωτικό κείμενο της δυτικής πολιτικής σκέψης». ¹⁷

¹⁵ Μπερνέρι, ό.π., σ. 37.

¹⁶ Σουτερόπουλος, ό.π., σ. 22.

¹⁷ Το αυτό.

III. 2. Η «Ουτοπία» του Τόμας Μωρ

Πέρασαν, περίπου, δύο χιλιάδες χρόνια από τότε που ο Πλάτων ολοκλήρωσε την «Πολιτεία» του, κι ένας άλλος διανοούμενος ξεκίνησε να γράφει την δική του ιδεώδη πολιτεία. Το όνομά του ήταν Τόμας Μωρ.

Το διάστημα που μεσολάβησε, οι άνθρωποι δεν σταμάτησαν να ονειρεύονται φανταστικές κοινωνίες ή ταξίδια φυγής προς άλλους τόπους μακρινούς και ονειρικούς, και γι' αυτόν τον λόγο ουτοπικούς. Μόνο που τώρα, τα προσχήματα είχαν αλλάξει.

Οι ιδεώδεις κοινοπολιτείες προβάλλονταν σ' έναν διαφορετικό «οὐ τόπο», που προσδιορισμένος από την θεολογική και μυστικιστική σκέψη του Μεσαίωνα, βρισκόταν στην Βασιλεία των Ουρανών, δηλαδή σε μια επιουράνια ουτοπία.

Όπως επισημαίνει η Μπερνέρι: «αν οι ουτοπικοί συγγραφείς της Αναγέννησης οφείλουν πολλά στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία, χρωστούν άλλα τόσα στους Πατέρες της Εκκλησίας και στους μεταγενέστερους θεολόγους».¹⁸ Πράγματι, από το *De Civitate Dei* του ιερού Αυγουστίνου μέχρι και το *De Regimine Principum* του Θωμά Ακινάτη, που γράφτηκε τον 13^ο αιώνα, διαμορφώνονται νέες αντιλήψεις για την ανθρώπινη επιτυχία και αρετή. Οι ιδέες αυτές ενσωματώνονται σ' όλες, σχεδόν, τις ουτοπίες της Αναγέννησης, που πρόκειται να εισάγουν και να προσδιορίσουν ορισμένες πολύ σημαντικές καινοτομίες.

Σύμφωνα, πάντα με την Μπερνέρι,¹⁹ ένα από τα κύρια αίτια παρακμής της μεσαιωνικής πόλης ήταν η αδυναμία της να κατορθώσει να συμμαχήσει με τον αγροτικό πληθυσμό. Οι ουτοπικοί συγγραφείς του 16^{ου} αιώνα (τόσο ο Μωρ, όσο και ο Καμπανέλλα) αντιλαμβάνονται ότι η κοινωνική ευστάθεια επιτυγχάνεται με την εναρμόνιση πόλεως και υπαίθρου, γι' αυτό και στις ιδεώδεις πολιτείες τους χαρακτηρίζουν την γεωργία, ως μια από τις κυριότερες τέχνες. Επιπλέον, στα κείμενά τους, εκτός από την επιστημονική καλλιέργεια της γης, υιοθετούν και άλλους

¹⁸ Μπερνέρι, ό.π., σ. 56.

¹⁹ Ό.π., βλ. αναλυτικότερα στις σ.σ. 58-61.

τρόπους ζωής του μοναστικού βίου, όπως είναι «τα αυστηρά ωράρια, τα κοινά γεύματα, τα ομοιόμορφα και λιτά ρούχα και ο πολύς χρόνος που αφιερώνεται στην μελέτη και την προσευχή».²⁰

Άλλο χαρακτηριστικό που αντιπροσωπεύουν οι ουτοπίες της Αναγέννησης είναι η συσπείρωσή τους απέναντι στον ακραίο ατομικισμό και η υιοθέτηση απόψεων ενότητας μεταξύ των εθνών. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, η «Ουτοπία» του Τόμας Μωρ διαμορφώνεται μέσα σ' ένα πλαίσιο κοινωνίας, στο οποίο η έλλειψη προσωπικής ελευθερίας είναι έκδηλη και οδηγεί τους ανθρώπους σε ακραίες μορφές τυποποίησης, όπου τα σπίτια και τα ρούχα τους είναι, σχεδόν, ομοιόμορφα, ενώ η δουλειά τους χαρακτηρίζεται από ρουτίνα και επανάληψη, που δεν αφήνει περιθώρια ατομικής πρωτοβουλίας και αυτοέκφρασης.

Ωστόσο, αξίζει να σταθεί κανείς λίγο παραπάνω σ' αυτή την έχθρα των συγγραφέων των ουτοπιών απέναντι στην επιβεβαίωση της ατομικότητας του ατόμου και στην ανάπτυξη της προσωπικής του ελευθερίας. Κατά την Μπέρνερνι,²¹ το καλλιτεχνικό και επιστημονικό κίνημα της Αναγέννησης οδήγησε σε διάλυση και αποσύνθεση της κοινωνίας. Μέσα από την ατομικότητα του ανθρώπου, την διεύρυνση των γνώσεών του και την ανάπτυξη της κριτικής του σκέψης, ενισχύθηκε η καταστροφή του συλλογικού πνεύματος και υπονομεύτηκε η ενότητα του χριστιανικού κόσμου. Αυτό είχε, ως αποτέλεσμα, να γεννηθεί μια καινούργια αριστοκρατία, που δεν θα βασιζόταν στον πλούτο και την ιδιοκτησία, αλλά στο πνεύμα και τις γνώσεις. Έτσι, σύμφωνα με τον Μπιούρκχαρντ, το κίνημα της Αναγέννησης υπήρξε αντιλαϊκό, κι αυτό γιατί κατάφερε να χωρίσει την Ευρώπη, ίσως και για πρώτη φορά, σε δύο τάξεις: στους καλλιεργημένους και τους ακαλλιεργητους.²²

Οι συγγραφείς των Ουτοπιών της Αναγέννησης ωθούνται απ' αυτές τις αντιλήψεις και συσπειρώνονται ενάντια στην κοινωνική αποσύνθεση. Κι όχι μόνο αυτό: με τις ουτοπίες τους προσπαθούν να δώσουν λύσεις

²⁰ Ο.π., σ. 59.

²¹ Ο.π.

²² ό.π. Το αυτό.

στα προβλήματα της κοινωνίας και επιδιώκουν ν' αντικαταστήσουν τα φιλοσοφικά και κοινωνικοπολιτικά συστήματα του Μεσαίωνα με νέα.

Οι ουτοπίες που δημιουργούν δεν είναι ούτε τόσο φανταστικές, ούτε τόσο ιδεώδεις: ο Τόμας Μωρ εισάγει την κοινοκτημοσύνη, καταργώντας την ιδιοκτησία, αλλά διατηρεί την οικογένεια και τον θεσμό της δουλείας. Ο Καμπανέλλα, αν και ιερομόναχος και πιστός καθολικός, στην ιδανική «Ηλιούπολη» καταργεί και τον γάμο και την οικογένεια, ενώ ο Μπαϊνκον, αντίθετα με τους παραπάνω, θέλει να διατηρήσει την ιδιωτική ιδιοκτησία, πιστεύοντας, όμως, ότι η πραγματική ευτυχία στην ανθρωπότητα θα επέλθει μόνο με την πρόοδο της επιστήμης.

Η «Ουτοπία» του Τόμας Μωρ χωρίζεται σε δύο βιβλία, που γράφτηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1516 στα λατινικά, με τον τίτλο «De optimo statu reipublicae deque nova insula Utopia»,²³ όταν, όπως αναφέρει ο Μάμφορντ: «η Βασιλεία των Ουρανών, ως ουτοπία φυγής, έπαψε να καίρει της εμπιστοσύνης των ανθρώπων και οι άνθρωποι ανακάλυψαν άλλους διαύλους και άλλες δυνατότητες. Η μείωσή της από μια επουράνια ουτοπία σε μια εγκόσμια ουτοπία, επήλθε κατά την περίοδο αλλαγής και ανησυχίας, που σημάδεψε την παρακμή του Μεσαίωνα».²⁴

Η «Ουτοπία» του Μωρ χαρακτηρίστηκε ως «όνειρο φυγής και συνάμα σάτιρα των θεσμών και της κυβέρνησης τα οποία ζούσε».²⁵ Αν και δεν είναι αντίγραφο της ιδεώδους πολιτείας του Πλάτωνος και θεωρείται πρωτότυπο δημιούργημα, ωστόσο γίνεται σαφές ότι η ευρυμάθεια του συγγραφέα αντλεί πηγές, τόσο από τον έλληνα φιλόσοφο, καθώς και τον Αριστοτέλη, όσο και από το έργο του ιερού Αυγουστίνου (De Civitate Dei) και άλλων πατέρων της Εκκλησίας.²⁶

Το πρώτο βιβλίο περιγράφει τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούν στην Αγγλία τις αρχές του 16^{ου} αιώνα και παρουσιάζει ένα

²³ Βλ. την εισαγωγή της «Ουτοπίας», μωρ. Γ. Καραγιάννης, Αθήνα: Κάλβος, 1984, σ. 6.

²⁴ Μάμφορντ (1998), σ. 48.

²⁵ Μπερνέρι, ό.π., σ. 62.

²⁶ Ό.π.

οξύ πρόβλημα της εποχής, που αφορά στην ποινική μεταρρύθμιση και την ανησυχητική έξαρση της θανατικής ποινής, ακόμα και για ασήμαντες μικροκλοπές. Κι εδώ, όπως και στην «Πολιτεία» του Πλάτωνος, τα ζητήματα που τίθενται προβάλλονται με χαρακτήρα διαλογικό, αφού το πρώτο μέρος του βιβλίου έχει την φόρμα μιας συζήτησης, ανάμεσα σε τρεις ομιλητές: τον ίδιο τον συγγραφέα, τον φίλο του Πέτρο Αιγίδιο κι έναν πορτογάλο ναυτικό, που παράτησε τα οικογενειακά του κτήματα και πήγε ν' ανακαλύψει νέους τόπους και ηπείρους στο πλευρό του Αμέρικο Βεσπούκι. Το όνομα αυτού είναι Ραφαήλ Υθλόδαιος.

Στον κήπο του Μωρ στην Αμβέρσα, ο άνθρωπος αυτός θα αρχίσει να διηγείται στους συνομιλητές του τα παράξενα ταξίδια που έκανε και τους διαφορετικούς τόπους που συνάντησε, ενώ οι περιγραφές του και οι ερωτοαποκρίσεις των άλλων, θα δημιουργήσουν ένα πλέγμα αφηγήσεων κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα, που θα καταλήξουν στο συμπέρασμα ότι στην Αγγλία του 16^{ου} αιώνα «οι πλούσιοι πλουτίζουν εις βάρος των φτωχών· η γη συγκεντρώνεται σε μεγάλες ιδιοκτησίες και μετατρέπεται σε βοσκοτόπια, ενώ οι άνθρωποι που καλλιεργούσαν τη γη εξαναγκάζονται να παρατήσουν τα χωράφια τους και να τα βγάλουν πέρα, όπως μπορούν. Στρατιώτες, που επιστρέφουν απ' τον πόλεμο, δεν βρίσκουν δουλειά για να κάνουν· ανάπηροι παλαίμαχοι και άνθρωποι μαθημένοι να ζουν από τα βοηθήματα των πιο εύπορων, γίνονται θεόφτωχοι. Από την μια μεριά, αναπτύσσεται εξωφρενική πολυτέλεια· από την άλλη, εξαθλίωση. Οι φτωχοί εκλιπαρούν· οι περήφανοι, κλέβουν· και για τιμωρία, οι κλέφτες και οι αλήτες δικάζονται και καταδικάζονται στην αγχόνη και κατά δεκάδες απαγχονίζονται μπροστά στα μάτια του πλήθους στην αγορά».²⁷ Ο Υθλόδαιος, προς το τέλος της συζήτησης (και τυπικά προς το τέλος του πρώτου μέρους του βιβλίου, πριν την έναρξη της προσωπικής του μονολογικής αφήγησης, όπου θα περιγράψει το νησί των Ουτοπιανών), παραδέχεται αβίαστα:

²⁷ Μάμφοντι, ό.π., σ. 49.

« [...] Δεν καταλαβαίνω, πως μπορεί ποτέ να υπάρξει πραγματική δικαιοσύνη και ευημερία, όσο ισχύει η ατομική ιδιοκτησία και κάθε τι το κρίνετε με μέτρο το χρήμα [...]],²⁸

ενώ πιο κάτω θα ισχυρισθεί πως:

« [...] Είμαι απόλυτα πεπεισμένος ότι ποτέ δεν θα πετύχετε δίκαια [sic] κατανομή των αγαθών και ικανοποιητική οργάνωση της ανθρώπινης ζωής, αν δεν καταργήσετε πρώτα την ατομική ιδιοκτησία [...]].²⁹

Αναφερόμενος πρωθύστερα στις αρχές και τους κανόνες που διέπουν την πολιτεία της Ουτοπίας, τους οποίους βρίσκει «όμορφους» και «λογικούς»³⁰ και κάνοντας λόγο διαρκώς γι' αυτόν τον τόπο, θα προκαλέσει την εύλογη απορία των συνομιλητών του, που θα του ζητήσουν να προχωρήσει σε μια εκτενέστερη περιγραφή της χώρας των Ουτοπιανών. Κι απ' αυτό το σημείο και πέρα, ο Μωρ, δια στόματος Ραφαήλ Υθλοδαίου, θα αναφερθεί στην ιδανική του πολιτεία και θα ξεκινήσει το δεύτερο μέρος του βιβλίου του με μια περιγραφή του νησιού:

« [...] Λοιπόν, το νησί είναι πλατύτερο στη μέση, όπου και έχει μήκος περίπου διακόσια μίλια από την μια μεριά στην άλλη. Πουθενά δεν είναι στενότερο από τόσο, εκτός από τις άκριες, που προσδευτικά λεγπαίνουν και σχηματίζουν καμπύλες[...]. Έτσι, λοιπόν, μπορείς να παραστήσεις το νησί σαν κάποιο μισοφέγγαρο με τις άκρες του χωρισμένες στα δύο από ένα στενό πορθμό, σχεδόν έντεκα μίλια πλάτος [...]].³¹

Στην συνέχεια, ο Υθλόδαιος κάνει λόγο για την πρωτεύουσα του νησιού, την Αμαυρωτία, («[...] όταν γνωρίσεις μια απ' αυτές (ενν. τις πόλεις), τις έχεις γνωρίσει όλες, γιατί, στο βαθμό που επιτρέπουν οι τοπικές συνθήκες, είναι σχεδόν απαράλλαχτες [sic] [...]),³² ενώ στην συνέχεια, ολοκληρώνοντας με τις περιγραφές των σπιτιών, των κτιρίων

²⁸ Οπ., σ. 57.

²⁹ Ο.π., σ. 58.

³⁰ Ο.π., σ. 57.

³¹ Ο.π., σ. 62.

³² Ο.π., σ.σ. 65-66.

και των κήπων, θα αναφερθεί στην τέχνη της γεωργίας, που αποτελεί την οικονομική βάση της κοινοπολιτείας. Την τέχνη αυτή, οφείλουν να την γνωρίζουν όλοι. («[...] Υπάρχει μια δουλειά που κάνουν όλοι, ανεξαρτήτως φύλου, κι αυτή είναι η αγροτική απασχόληση που αποτελεί μέρος της παιδείας κάθε παιδιού [...]).³³ Η αγροτική οικονομία, μάλιστα, είναι τόσο ανεπτυγμένη, ώστε η ύπαιθρος, έχοντας στενή σχέση με την κάθε πόλη, παρέχει ακριβώς τα τρόφιμα που χρειάζεται η ίδια (ενν. η πόλη), για να ζήσει, καθώς και η περιφέρειά της.

Το νησί των Ουτοπιανών έχει πενήντα τέσσερις πόλεις. Καθεμιά απ' αυτές, αριθμεί εκατό χιλιάδες κατοίκους.³⁴ Στις πόλεις, οι οικογένειες αποτελούνται από δεκαεπτά άτομα, κι αυτό το όριο είναι το ανώτερο.³⁵ Εκτός από την γεωργική τέχνη, που αναφέρθηκε παραπάνω πως πρέπει να γνωρίζουν όλοι οι κάτοικοι της Ουτοπίας, «κάθε άτομο διδάσκεται το επάγγελμα που θα εξασκήσει. Μπορεί να εκπαιδευτεί στην επεξεργασία μαλλιού ή λιναριού, ή μπορεί να γίνει κτίστης, σιδηρουργός ή ξυλουργός. Αυτά είναι τα επαγγέλματα, που έχουν πολλή ζήτηση».³⁶ Παρακάτω, εξηγώντας περισσότερο το εργάσιμο ωράριο των Ουτοπιανών, ο Υθλόδαιος θα αναφέρει:

«[...] Η κύρια ασχολία των Χοιροκρατών³⁷ –στην πραγματικότητα η μόνη τους ασχολία– είναι να βλέπουν ότι κανείς δεν κάθεται χωρίς να κάνει τίποτα, αλλά ότι καθείς προσδεύει στη δουλειά του. Μολαταύτα, δεν εξαντλούν τους ανθρώπους, εξαναγκάζοντάς τους να δουλεύουνε σκληρά.[...]

³³ Ό.π., σ. 70.

³⁴ Συνοψίζοντας το εκλογικό και διοικητικό πρόγραμμα των Ουτοπιανών, η Μπερνέρι, ό.π., σ. 74, αναφέρει: «Κάθε πόλη [...] διαιρείται σε τέσσερις τομείς και, μέσα σε κάθε τομέα, σε ομάδες τριάντα οικογενειών. Κάθε χρόνο, η κάθε ομάδα τριάντα οικογενειών εκλέγει έναν ειρηνοδίκη, που λέγεται Συφογράνδης (Χοιροκράτης). Κάθε δέκα Συφογράνδες με τις οικογένειές τους εκλέγουν κάθε χρόνο έναν θραυνοβόρο, που όμως δεν τον αλλάζουν αν δεν υπάρχει σοβαρός λόγος. Όλοι οι Συφογράνδες, που αριθμούν διακόσια άτομα και σχηματίζουν κάτι σαν γερουσία, διορίζουν τον ηγεμόνα της πόλης, επιλέγοντας έναν από τους τέσσερις που εξέλεξε προηγουμένως ο λαός· ο ηγεμόνας ασκεί τα καθήκοντά του εφ' όρου ζωής, εκτός αν τον υποπτευθούν ότι σκοπεύει να επιβάλει τυραννία. Τον βοηθά στην δουλειά του ένα συμβούλιο ή υπουργικό σώμα, που αποτελείται από είκοσι θραυνοβόρους και δύο Συφογράνδες».

³⁵ Αναλυτικότερα για την δομή της οικογένειας στο νησί της Ουτοπίας, βλ. Μωρ, ό.π., σ.σ. 75-76.

³⁶ Ό.π., σ. 70.

³⁷ Βλ. παραπάνω την σημ. 34 για τον ρόλο των Χοιροκρατών.

Στην Ουτοπία έχουν εξάωρη ημερήσια εργασία –τρεις ώρες το πρωί, μετά τρώνε- ακολούθως δύο ώρες διάλειμμα –ύστερα τρεις ακόμα ώρες εργασίας το απόγευμα, και τέλος δείπνο. Πέφτουνε στις οκτώ το βράδυ και κοιμούνται για οκτώ ώρες. Τις άλλες ώρες του εικοσιτετραώρου, είναι ελεύθεροι να κάνουν ό,τι θέλουν –όχι να περνάνε την ώρα τους τεμπελιάζοντας και διασκεδάζοντας, αλλά αξιοποιώντας την, κάνοντας ό,τι τους είναι ευχάριστο».³⁸

Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει και το σύστημα των κοινών συσσιτίων,³⁹ που ευνοεί την πολιτική της κοινοκτημοσύνης και σφυρηλατεί την ενότητα ολόκληρης της πόλης. Οι Ουτοπianoί, όταν ακούσουν την σάλπιγγα το μεσημέρι και το βράδυ, συναντιούνται στην αίθουσα του φαγητού, όπου παίρνουν το κυρίως γεύμα τους· εξαιρούνται μόνο οι άρρωστοι που βρίσκονται στο νοσοκομείο ή στο σπίτι. Στις αίθουσες αυτές, όλη η δύσκολη και βρώμικη δουλειά γίνεται από τους δούλους, ενώ κάθε σπίτι, με την σειρά, είναι υπεύθυνο για την προμήθεια των φαγητών της ημέρας.⁴⁰

Όταν σερβίρουν τα γεύματα, δίνουν τις καλύτερες μερίδες στους πιο ηλικιωμένους. Το μεσημεριανό τους είναι σύντομο, γιατί μετά εργάζονται, αλλά στο βραδυνό τους φαγητό έχουν πάντοτε μουσική και φροντίζουν να το τελειώνουν με πολλά φρούτα και γλυκά, ενώ δεν παραλείπουν να καίνε και να σκορπίζουν αρώματα που τους φτιάχνουν τη διάθεση. Είναι εύστοχη, λοιπόν, η παρατήρηση του Μάμφορντ, που σημειώνει ότι «η περιγραφή του τελευταίου γεύματος της ημέρας αναδύει σαφώς την οσμή μιας ασυνήθιστα καλής λέσχης, αφού ούτε για μια

³⁸ Μωρ, ό.π., σ. 71.

³⁹ Για όλη την διαδικασία του κοινού συσσιτίου των Ουτοπιανών, βλ. αναλυτικότερα, ό.π. σ.σ. 78-81.

⁴⁰ Εντυπωσιάζεται, κανείς, από την οργάνωση και την πρόνοια, που συναντά κανείς σ' αυτές τις κοινές αίθουσες φαγητού.

Μου προκάλεσε έκπληξη το γεγονός ότι οι γυναίκες κάθονται στην εξωτερική μεριά των τραπεζιών, ώστε αν κάποια είναι έγκυος και θελήσει να αναπαυτεί ή νιώσει αδιαθεσία, να μπορεί να σηκωθεί από το τραπέζι της, χωρίς να ενοχλήσει τους υπόλοιπους.

στιγμή δεν τρυπώνει εδώ μέσα η μυρωδιά του στρατώνα ή του πτωχοκομείου». ⁴¹

Αλλά και οι γάμοι τους παρουσιάζουν κάτι το ασυνήθιστο παράξενο. Όπως σωστά παρατηρήθηκε, στην περίπτωση αυτή, «έχουμε μια αλλόκοτη ανάμειξη της προσωπικής αντίληψης των σεξουαλικών σχέσεων, που αποτελεί την νεότερη νότα, με την πίστη σε ορισμένες τυπικές προδιαγραφές, που είναι εμφανώς μεσαιωνικές». ⁴² Ας ακούσουμε τον ίδιο τον Υθλόδαιο: «[...] Όταν (ενν. οι Ουτοπιανοί) σκέφτονται να παντρευτούν [...] η μελλοντική νύφη, ανεξάρτητα αν είναι παρθένα ή χήρα, παρουσιάζεται θεόγυμνη στον γαμπρό από μια αξιοσέβαστη παντρεμένη γυναίκα και ο αρσενικός κηδεμόνας της νέας δείχνει τον γαμπρό γυμνό στην νύφη». ⁴³ Όταν θέλουν να χωρίσουν, δέχονται ως αιτία διαζυγίου την μοικεία ή την κακή συμπεριφορά του ενός συζύγου απέναντι στον άλλον, ενώ το παράπτωμα της μοικείας τιμωρείται με το χειρότερο είδος φυλάκισης: τον εκπεσμό του μοικού στην κατάσταση του δούλου.

Κι ενώ κάπως έτσι προβάλλεται η λαμπρή πλευρά της ζωής στην Ουτοπία ⁴⁴ (π.χ. κατάργηση της ιδιωτικής ιδιοκτησίας, περιορισμός των ωρών εργασίας, δυνατότητα για μελέτη κ.α.), υπάρχουν και άλλα χαρακτηριστικά, που, αντί να χαροποιούν, δημιουργούν έντονη δυσaréσκεια.

Όπως έχει, ήδη, αναφερθεί, ο Τόμας Μωρ κατήργησε την ιδιωτική ιδιοκτησία στην ιδεώδη πολιτεία του αλλά διατήρησε –κι αυτό είναι σημαντικό– την κοινωνική τάξη των δούλων. Η περιγραφή του Υθλόδαιου ακούγεται σαν παραφωνία στις προηγούμενες μουσικές και τα αρώματα της βραδινής γιορτής:

«[...] οι δούλοι που αρκετά συχνά σας έχω αναφέρει, δεν είναι, καθώς θα μπορούσατε να φανταστείτε, αιχμάλωτοι πολέμου, δούλοι εκ γενετής, ή αγορασμένοι από δουλεμπόρια του

⁴¹ Μάμφορντ, ό.π., σ. 55.

⁴² Ό.π., σ. 57.

⁴³ Μωρ, ό.π., σ. 106.

⁴⁴ Ωστόσο, θα συμφωνήσω με την Μπερνέρι, ό.π., σ. 82, που αναρωτιέται αν οι γυναίκες θα ονειρεύονταν μια τέτοιου είδους ουτοπία, στην οποία οι νόμοι του γάμου θα τις υποχρέωναν να υπακούουν και να υπηρετούν τους άντρες τους μ' αυτόν τον τρόπο.

εξωτερικού. Είτε είναι ουτοπιανοί κατάδικοι, ή πολύ πιο συχνά, κατάδικοι άλλων χωρών, που αποχτιούνται [sic] σε μεγάλο αριθμό, μερικές φορές με μικρή πληρωμή, αλλά συνήθως τσάμπα. Και τα δύο είδη σκλάβων υποχρεώνονται συνεχώς σε σκληρή εργασία κατά αλυσοδεμένες ομάδες, αν και τους Ουτοπιανούς τους μεταχειρίζονται χειρότερα από τους ξένους».⁴⁵

Και κάτι ακόμα: στην Ουτοπία «αν θέλεις να επισκεφτείς τους φίλους σου σε κάποια άλλη πόλη, ή και απλά επιθυμείς να δεις την πόλη, μπορείς εύκολα να πάρεις άδεια για να πας εκεί [...] αποτεινόμενος στον Χοιροκράτη και στον θρανιοβόρο της περιοχής σου. [...] Αν σε συλλάβουν χωρίς διαβατήριο έξω από την περιοχή σου, σε φέρνουνε στον τόπο σου ντροπιασμένο και σε τιμωρούνε αυστηρά σαν λιποτάκτη. Με δεύτερο παράπτωμα, η τιμωρία είναι δουλεία [...]».⁴⁶

Φαίνεται, λοιπόν, από τα παραπάνω, πως κάτι σάπιο υπάρχει στο νησί της Ουτοπίας⁴⁷ και αρχίζουμε να υποψιαζόμαστε «ότι οι Ουτοπιανοί μας, είναι λιγότερο ελεύθεροι και ευτυχισμένοι απ' όσο θα ήθελε να μας κάνει να πιστέψουμε ο Μωρ».⁴⁸ Και γεννιέται εύλογα η ακόλουθη απορία: αν οι κάτοικοι της Ουτοπίας είναι τόσο ευχαριστημένοι από τους άρχοντες και τους νόμους τους, τότε για ποιόν λόγο τιμωρούνται όταν νιώσουν την ανάγκη να τριγυρίσουν στην ύπαιθρο; Γιατί οφείλουν να παίρνουν άδεια, ώστε να βγουν έξω από την πόλη, και για ποιά αιτία πρέπει να τιμωρούνται ως λιποτάκτες, εφόσον βρεθούν να κυκλοφορούν χωρίς διαβατήριο; Κι ακόμα χειρότερα, πως προβλέπεται τόσο αυστηρά ο εκτεσμός στη δουλεία σ' εκείνους που συλληφθούν να πράττουν το ίδιο παράπτωμα δύο φορές; Τι φοβάται το κράτος από τους νομιμόφρονες υπηκόους του και τους απαγορεύει τις μετακινήσεις; Κι αν δεν είναι αυτή πολιτική ολοκληρωτικού καθεστώτος, τότε για ποια ιδανική κατάσταση μιλάμε;

⁴⁵ Μωρ, ό.π., σ. 104-5.

⁴⁶ Ό.π., σ. 82.

⁴⁷ Η φράση είναι απόηχος του σαιξπηρικού έργου. Την χρησιμοποιώ, γιατί βρίσκω ότι ταιριάζει στο περιβάλλον τρομοκρατίας που δημιουργείται σιγά-σιγά στο νησί των Ουτοπιανών.

⁴⁸ Μπερνέρι, ό.π., σ. 84.

Το ίδιο κλίμα ανησυχίας και υπονόμευσης της κοινοπολιτείας, δημιουργείται κι όταν ο Υθλόδαιος ενημερώνει τους συνομιλητές του για τον πόλεμο⁴⁹ που διεξάγουν οι Ουτοπιανοί. Η πολιτική εδώ είναι επεκτατική και δίκαιες αιτίες πολέμου θεωρούνται γι' αυτούς «η κατάκτηση μέρους της επικράτειας, η καταδυνάστευση από ξένους εμπόρους και η παρεμπόδιση εθνών, που θέλουν γη για να την καλλιεργήσουν».⁵⁰ Μελετώντας, όμως, από κοντά την στρατηγική που υιοθετούν οι Ουτοπιανοί, κατά την διάρκεια των πολέμων τους, αντιλαμβάνεται κανείς ότι αυτοί οι μετριοπαθείς και καλοδιάθετοι άνθρωποι μπορούν να μετατραπούν στους πιο «αδυσώπητους και μακιαβελικούς πολιτικούς»,⁵¹ που χρησιμοποιούν έξυπνα την τρομοκρατία και χειρίζονται με επιτυχή τρόπο την πολεμική προπαγάνδα.

Κι ενώ θα μπορούσε κανείς να μακρηγορήσει για τα πολεμικά τεχνάσματα των Ουτοπιανών και να εξαντληθεί σε φλύαρες λεπτομέρειες της στρατηγικής και επεκτατικής πολιτικής τους, σ' αυτό το κλίμα, το σκληρό και δυσσώονο, η τελική αφήγηση του Υθλόδαιου για τις φιλοσοφικές και θρησκευτικές ιδέες των Ουτοπιανών θα έρθει ως ανακούφιση.

Είναι πολλές οι λεπτομέρειες της ζωής των κατοίκων, με τις οποίες θα μπορούσε ν' ασχοληθεί κανείς· ωστόσο, δεν είναι σκοπός του παρόντος κεφαλαίου να τις παρουσιάσει εξαντλητικά. Αυτό που είναι σημαντικό και αξίζει να δείξει κανείς είναι το γεγονός αυτής της ίδιας της ρωγμής που παρουσιάζεται στην πολιτεία της Ουτοπίας, με τις «όμορφες και λογικές ρυθμίσεις»,⁵² που μετά απ' όλα τα παραπάνω, ακούγονται στο στόμα του Υθλόδαιου εξαιρετικά ειρωνικές. Η ιδανική πόλη του Μωρ καταργεί την ιδιωτική ιδιοκτησία, αλλά διατηρεί τη δουλεία. Βάζει τους ανθρώπους να χορεύουν τα βράδια και τους μεθά με αρώματα, αλλά στην πρώτη ευκαιρία τους τιμωρεί όταν βγουν από την πόλη και συναντήσουν άλλους ανθρώπους ή φίλους. Φαίνεται σωστή και φιλάνθρωπη, αλλά κάνει τους χειρότερους και πιο αιματοβαμμένους πολέμους. Η «Ουτοπία» ή

⁴⁹ Για την τακτική των Ουτοπιανών στους πολέμους, βλ. αναλυτικότερα Μωρ, ό.π., σ. 116-17 κε.

⁵⁰ Μάμφορντ, ό.π., σ. 57.

⁵¹ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στην Μπερνέρι, ό.π., σ. 84.

⁵² Βλ. παραπάνω σημ. 30.

σωστότερα, κατά τη γνώμη μας, η αντι-ουτοπία, που παρουσιάζεται μέσα από την αφήγηση του περιπλανώμενου διανοούμενου Ραφαήλ Υθλόδαιου, είναι εξαιρετικά αινιγματική. Κι ενώ αποτελεί μια κριτική στους θεσμούς της εποχής του ευρυμαθούς και σεβασμιωτάτου Μωρ είναι, ωστόσο, κι ένα διασκεδαστικό πολιτικό μανιφέστο, μια πρόταση, θα 'λεγε κανείς, για μια σωστότερη και πιο εύρυθμη διακυβέρνηση της Αγγλίας του 16^{ου} αιώνα, η οποία, όμως, τελικά δεν εφαρμόστηκε ποτέ. Ευτυχώς ...

III. 3. Η «Ηλιούπολη» του Τομάσο Καμπανέλλα⁵³

Ενενήντα, περίπου, χρόνια μετά την συγγραφή της «Ουτοπίας» του Τόμας Μωρ, ένας μοναχός, ποιητής και φιλόσοφος, ονόματι Τομάσο Καμπανέλλα θα γράψει την δική του ιδεώδη κοινοπολιτεία, με τον ολοκληρωμένο και, αρκούντως, χριστιανικό τίτλο: «Ηλιούπολη υπό του μοναχού Τομάσο Καμπανέλλα ή Διάλογος για την Πολιτεία, έργο στο οποίο αποδεικνύεται η άποψη να μεταρρυθμιστεί η Χριστιανική Πολιτεία, σε συμφωνία με τις υποσχέσεις που έδωσε ο θεός στην Αγία Αικατερίνη και την αγία Μπριγκίτε».⁵⁴

Διαβάζοντας κανείς την «Ηλιούπολη» και την ζωή του συγγραφέα της, δεν μπορεί να ξεχωρίσει τί από τα δύο του προκαλεί την μεγαλύτερη εντύπωση. Κι αυτό είναι εύλογο, γιατί, αφενός το κείμενο μοιάζει, μάλλον, ανέμπνευστο και ξερό, κι αφετέρου ο βίος του μοναχού Καμπανέλλα είναι πλήρης περιπετειών και ενδιαφέροντος.

Την εποχή που γράφεται το έργο επικρατεί βαθιά η πεποίθηση ότι θα επέλθει η συντέλεια του κόσμου. Η Νάπολη βρίσκεται κάτω από ισπανική κυριαρχία, ενώ σεισμοί, λιμοί και καταποντισμοί (ακόμα και εμφάνιση κοιμητών) αφήνουν περιθώρια για συνωμοσιολογίες κατάστροφής τόσο στο κοινωνικό, όσο και στο φυσικό περιβάλλον. Ο Καμπανέλλα, γεννημένος το 1568 στο χωριό Στίλο της Καλαβρίας, θα βιώσει αυτές τις αλλαγές, θα εμπνευστεί μια Αγία Οικουμενική Πολιτεία και θα μιλήσει για ολοκληρωτική μεταρρύθμιση της κοινωνίας, σε τρία επίπεδα: στο κοινωνικό επίπεδο θα κάνει λόγο για την βελτίωση των συνθηκών ζωής του λαού, στο πολιτικό θα υπερθεματίσει την ενοποίηση του κόσμου, κάτω από την σημαία της Ισπανίας και στο θρησκευτικό επίπεδο θ' αναφερθεί στον εκσυγχρονισμό της καθολικής εκκλησίας, μόνο εάν και εφόσον ασπαστεί καινούργιες φιλοσοφικές ιδέες.

⁵³ Για την περιγραφή της «Ηλιούπολης», καθώς και για τις πληροφορίες του βίου του Καμπανέλλα, βλ. αναλυτικότερα Μπερνέρι, ό.π., σ.σ. 87-101.

⁵⁴ Ό.π., σ. 93.

Με αφετηρία το μοναστήρι του Στίλο, θα κηρύξει την εξέγερσή του και με την βοήθεια μερικών μοναχών και πολιτικών κρατουμένων θα προσπαθήσει να εγκαθιδρύσει την Οικουμενική Πολιτεία του στην Καλαβρία. Ορισμένες μεταρρυθμίσεις και νόμοι αυτής της εξέγερσης θα συμπεριληφθούν αργότερα στην «Ηλιούπολη», αλλά προηγουμένως, το 1599, η συνομωσία θα ξεσκεπαστεί και ο εμπνευστής της θα φυλακιστεί μαζί με τους συντρόφους του στην Νάπολη.

Μένει στην φυλακή πέντε μήνες. Φημολογείται ότι τα βασανιστήρια, στα οποία υποβλήθηκε, ήταν τρομακτικά. Η Ιερά Εξέταση του αποσιώπησε στοιχεία και τον κατηγορεί ως αιρετικό. Αλλά λίγο καιρό πριν τη δίκη του, βάζει φωτιά στο κελί του και συμπεριφέρεται σαν τρελός. Ορισμένοι ιστορικοί ισχυρίζονται ότι υποκρινόταν. Άλλοι, πάλι, λένε ότι σάλεψε το μυαλό του από τα βασανιστήρια. Δεν θα το μάθουμε ποτέ. Τον δικάζουν, ξανά, το 1600, ως αιρετικό. Τον βασανίζουν με κτηνωδία κι αυτός συμπεριφέρεται και πάλι ως παράφρων. Η Ιερά Εξέταση δεν τον καταδικάζει σε θάνατο. Αλλά τον ξανακλείνει στη φυλακή. Κι αυτή τη φορά ισόβια.

Υπάρχει η γενική πεποίθηση ότι η «Ηλιούπολη» γράφτηκε το 1602, μετά την δίκη του.⁵⁵ Όπως γενική είναι και η πεποίθηση ότι το έργο συνδέεται στενά με την ανεπιτυχή απόπειρα του Καμπανέλλα να δημιουργήσει την Αγία Οικουμενική Πολιτεία του στην Καλαβρία. Πράγματι, ορισμένοι ιστορικοί πιστεύουν πως το έργο του δεν είναι τόσο μια «ονειροπόληση», όσο μια προγραμματική έκθεση που περιγράφει τι θα έκανε ο Καμπανέλλα, αν είχε πετύχει το κίνημά του. Και σ' αυτό, θα συμφωνήσουμε κι εμείς με την Μπερνέρι, που ισχυρίζεται ότι ο μοναχός αυτός «κήρυξε και προπαγάνδισε, συνωμότησε και υποβλήθηκε σε βασανιστήρια, για να δημιουργήσει την ιδεώδη πολιτεία του στην γενέτειρά του την Καλαβρία. Δεν θέλησε να θεωρήσουν οι αναγνώστες το

⁵⁵ Κατά την Μπερνέρι, ό.π., σ. 92, ο Καμπανέλλα έγραψε τα περισσότερα έργα του στην φυλακή, κάτω από αντίξοες συνθήκες. Πολλά χειρόγραφα του καταστράφηκαν ή κατασχέθηκαν, γεγονός που τον ανάγκασε να τα γράψει σε πολλές παραλλαγές. Η «Ηλιούπολη» γράφτηκε το 1611 στα ιταλικά για δεύτερη φορά, ενώ πρώτη φορά γράφτηκε στα λατινικά το 1613-14. Το 1630-31 ξαναέγραψε το έργο στα λατινικά, κι αυτή τη φορά σε αναθεωρημένη έκδοση, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι οι λατινικές εκδοχές της «Ηλιούπολης» διαφέρουν σημαντικά από τις ιταλικές.

έργο του φανταστικό και να θεωρήσουν ότι η ιδανική πόλη βρίσκεται σε μια κάποια μακρινή και ξένη χώρα, αλλά να σκεφτούν ότι η ιδανική πόλη είναι δίπλα τους και οι ίδιοι είναι πολίτες της». ⁵⁶

Προς επίρρωση του παραπάνω ισχυρισμού, αξίζει να υπογραμμιστεί ότι η «Ηλιούπολη» γράφτηκε αρχικά στα ιταλικά όχι στα λατινικά, γεγονός που επιτρέπει να εικάσει κανείς ότι επιδίωξη του συγγραφέα ήταν να το διαβάσουν όσο το δυνατόν περισσότεροι άνθρωποι.

Ο Καμπανέλλα πεθαίνει σ' ένα μοναστήρι στις 21 Μαΐου του 1639.

Πριν κοιτάξουμε από κοντά την «Ηλιούπολη» του Καμπανέλλα, θα ήταν φρόνιμο να πούμε δύο λόγια για την θεματική του έργου. Διαβάζοντάς το κανείς, αντιλαμβάνεται ότι συναντά πολλούς κοινούς τόπους και ομοιότητες με την πλατωνική «Πολιτεία» (π.χ. κατάργηση της ιδιοκτησίας και κοινοκτημοσύνη, ισότητα των φύλων με την εκγύμναση και την εκπαίδευση των γυναικών σε στρατιωτικές ασκήσεις, κατάργηση του γάμου και της οικογένειας, κηδεμονία των παιδιών απ' όλες και απ' όλους, έμφαση στην διδασκαλία των φυσικών επιστημών για τους νέους κ.α.), γεγονός που κάνει τον Μάμφορντ να την χαρακτηρίσει ως «παζλ καμωμένο από κομμάτια της ουτοπίας του Πλάτωνος». ⁵⁷ Η αλήθεια είναι ότι η μόνη και ίσως ουσιαστικότερη συμβολή του Καμπανέλλα στην ιστορία των ουτοπιών της Αναγέννησης είναι η εμφοτική εμμονή του στις εφευρετικές ικανότητες των ανθρώπων (π.χ. οι κάτοικοι στην ιδεώδη πολιτεία του έχουν μεταφορικά μέσα που τα οδηγεί ο άνεμος και πλοία, που μ' ένα ειδικό τέχνασμα πετιούν πάνω απ' τη θάλασσα) ⁵⁸ και η κατάργηση των δούλων, αφού το έργο που θα έκαναν αυτοί αναλαμβάνεται τώρα από τις μηχανές.

Ας δούμε, όμως, από κοντά την ουτοπική χώρα του Καμπανέλλα, όπως την περιγράφει κάποιος γενουάτης καπετάνιος σ' έναν ιππότη των Ναϊτών.

⁵⁶ Ό.π.

⁵⁷ Μάμφορντ, ό.π., σ. 74.

⁵⁸ Ό.π.

Στην μεγάλη πεδιάδα Ταπροβάνη, κάτω από τον ισημερινό «ορθώνεται ένας λόφος, που πάνω του είναι κτισμένο το μεγαλύτερο μέρος της πόλης. [...] Η πόλη διαιρείται σε πολύ μεγάλους κύκλους, που φέρουν τα ονόματα των επτά πλανητών και περνούμε από τον έναν στον άλλον, από τέσσερις δρόμους και τέσσερις πύλες, που είναι προσανατολισμένα προς τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα».⁵⁹ Στην κορυφή του λόφου αυτού υπάρχει ένας μεγαλοπρεπής ναός, που οι τοίχοι του είναι σκεπασμένοι με νόμους, αλφάβητα και ζωγραφίες των φυσικών φαινομένων.

Η πόλη κυβερνάται από έναν καθαγιασμένο ηγεμόνα ονόματι Ο, που στην γλώσσα των κατοίκων σημαίνει «Μεταφυσική». Κατά τον ναυτικό που αφηγείται, ο ηγεμόνας αυτός «είναι η πνευματική και εγκόσμια κεφαλή και σ' αυτόν αναφέρουν τα πάντα. Βοηθούς του έχει τρεις ισότιμους ηγεμόνες, που τα ονόματά τους είναι «Ισχύς», «Γνώση» και «Ερώτας». [...] Ο «Ισχύς» είναι υπεύθυνος για όλα τα ζητήματα που σχετίζονται με τον πόλεμο, την ειρήνη και την πολεμική τέχνη· έχει την εξουσία στους πολέμους, με ανώτερόν του μόνο τον Ο· μεριμνά για τους στρατιωτικούς δικαστές, τους πολεμιστές, τους στρατιώτες, τον εφοδιασμό και τα οχυρά. Ο «Γνώση» είναι υπεύθυνος για όλες τις επιστήμες και τους διδάκτορες και τους δικαστές, που είναι αφοσιωμένοι στις ελεύθερες και τις μηχανικές τέχνες. [...] Ο «Ερώτας» είναι υπεύθυνος για την αναπαραγωγή και σμίγει άντρες και γυναίκες, έτσι, ώστε να δίνουν καλούς απογόνους.⁶⁰ [...] Ο «Ερώτας» φροντίζει και για την εκπαίδευση των παιδιών, για τα φάρμακα και τα γιατρικά, για την σπορά και τη συλλογή των καρπών, των σπόρων και των χορταριών, καθώς και για όλα όσα σχετίζονται με την διατροφή, την ένδυση και την ερωτοτροπία».⁶¹

Ο ηγεμόνας, λοιπόν, και οι τρεις βοηθοί του είναι οι κύριοι υπεύθυνοι για την εύρυθμη και ομαλή διακυβέρνηση της «Ηλιούπολης»,

⁵⁹ Μπερνέρι, ό.π., σ. 94. Τα χωρία της «Ηλιούπολης» που χρησιμοποιήθηκαν είναι μεταφρασμένα από τον Βασίλη Τομανά.

⁶⁰ Αναφέρθηκε πιο πάνω, αλλά αξίζει να επαναληφθεί κι εδώ, το γεγονός της κληρονομιάς των παιδιών, που γεννιούνται από όλους, άντρες και γυναίκες. Όπως παρατηρείται χαρακτηριστικά «όλοι οι νέοι αλληλοκαλούνται αδελφοί και, όσους είναι δεκαπέντε χρόνια μεγαλύτεροί τους, τους αποκαλούν πατέρες, ενώ όσους είναι δεκαπέντε χρόνια μικρότεροι τους αποκαλούν γιους», ό.π., σ. 97.

⁶¹ Ό.π., σ.σ. 95-96.

ενώ από την άλλη μεριά, οι δικαστές παίζουν κι αυτοί έναν εξάρχοντα ρόλο, αφού διαχειρίζονται τα κοινά και φροντίζουν ώστε κανείς «να μην παίρνει περισσότερα απ' τους άλλους ούτε και περισσότερα απ' όσα αξίζει».⁶² Μ' αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, όλα τα αγαθά είναι κοινά για όλους και η αρχή της κοινοκτημοσύνης παίζει κυρίαρχο ρόλο στην ιδεώδη πολιτεία του Καμπανέλλα. Συνεχίζοντας την περιγραφή της «Ηλιούπολης» και προσπερνώντας λεπτομερείς περιγραφές για το κοινωνικό και εκπαιδευτικό σύστημα της πόλης, καθώς και για την καθημερινή ζωή των κατοίκων, αξίζει να σταθούμε σε μερικά σημεία και κυρίως στον ρόλο των γυναικών, που έχουν ισότιμα δικαιώματα με τους άντρες, τόσο ως προς την δουλειά, όσο και ως προς την στρατιωτική εκπαίδευση. Στην πόλη αυτή, όπως και στην «Πολιτεία» του Πλάτωνος, οι γυναίκες μαθαίνουν να χρησιμοποιούν τα όπλα, με σκοπό να βοηθήσουν τους άντρες στο πεδίο της μάχης. Επιπλέον, στην «Ηλιούπολη» καταργείται ο γάμος και η οικογένεια, ενώ όλοι οι άνθρωποι διδάσκονται τις τέχνες και μαθαίνουν να καλλιεργούν τη γη, γιατί κι εδώ, όπως και στην «Ουτοπία» του Μωρ, η εργασία αυτή εκτιμάται ιδιαίτερα, ενώ χάρη στην εφευρετική ικανότητα των ανθρώπων, χρησιμοποιούνται στο όργωμα «κάρα εφοδιασμένα με πανιά που τα κινεί ο άνεμος, ακόμα κι όταν είναι αντίθετος, επειδή έχουν κάνει εκπληκτικές κατασκευές με τροχούς και κόντρα τροχούς».⁶³

Κι ενώ όλα φαίνεται να κυλούν ήσυχα-ήσυχα και απλά, εντύπωση κάνει το παρακάτω γεγονός: αν και ο Καμπανέλλα καταργεί στην ιδεώδη πολιτεία του τις φυλακές και τα βασανιστήρια, διακηρύσσει ότι όσοι διαπράξουν αδικήματα κατά της «Ηλιούπολης», του θεού και των ανωτάτων δικαστών, θα τιμωρηθούν με θάνατο. Κι όχι μόνο αυτό: αυστηρή προβλέπεται και η νομοθεσία για τις γυναίκες, αφού –αλίμονο!– αν βαφτούν ή φορέσουν τακούνια θα θανατωθούν κι αυτές.⁶⁴

Και κάτι ακόμα: η καθολική πίστη του Καμπανέλλα δεν είναι ικανή να τον κάνει να υπερασπιστεί τον γάμο και την οικογένεια. Και γι' αυτό το λόγο, ο παλός μοναχός εξορίζει και τους δύο θεσμούς από την

⁶² Ο.π., σ. 97.

⁶³ Ο.π., σ. 100.

⁶⁴ Το αυτό.

ιδεώδη πολιτεία του. Χαριτωμένη είναι η παρατήρηση του Μάμφορντ, που αναφέρει πως είναι πιθανόν να εισέλθουν στην Ουτοπία του κάθε συγγραφέα στοιχεία της ζωής του και να την χαρακτηρίσουν ιδιαίτερα. Π.χ. ο Μωρ ήταν παντρεμένος και υποστήριζε την οικογένεια· αντίθετα «ο Πλάτων και ο Καμπανέλλα, ήταν γεροντοπαλίκαρα και πρότειναν να ζουν οι άντρες σαν μοναχοί ή σαν στρατιώτες».⁶⁵

Εύλογα γεννάται το ερώτημα: αν, όπως, αναφέρθηκε παραπάνω, η «Ηλιούπολη» ήταν μια πολιτική πρόταση του Καμπανέλλα για την σωστότερη και ομαλότερη διακυβέρνηση της Καλαβρίας, και αν, αναρωτιόμαστε, είχε πετύχει το κίνημά του στο μοναστήρι του Στίλο και τελικά η ιδανική του πολιτεία έβρισκε πρακτική εφαρμογή τότε, πράγματι, για ποιά ουτοπία θα μιλούσαμε, όταν η οικογένεια παύει να υφίσταται ως θεσμός και η βασική ποινή για όλα τα αδικήματα, ακόμα και μετά την κατάργηση αυτών των φυλακών, παραμένει ο θάνατος;

⁶⁵ Μάμφορντ, ό.π., σ. 75.

III. 4. Η «Νέα Ατλαντίς» του Φράνσις Μπαίηκον

Η «Νέα Ατλαντίς» (ή σωστότερα «Nova Atlantis») του Φράνσις Μπαίηκον κατέχει μικρό μέρος στο μεγάλο έργο του συγγραφέα και γράφτηκε το 1624, προς το τέλος της ζωής του. Εκδόθηκε ανολοκλήρωτη το 1627, από τον γραμματέα του W. Rawley (στον ίδιο τόμο με το «Sylva Sylvarum») και κυκλοφόρησε ξανά το 1638 από τον ίδιο άνθρωπο.⁶⁶

Δεν είναι σίγουρο αν μπορεί να χαρακτηρίσει κανείς την «Νέα Ατλαντίδα» ως ιδεώδη πολιτεία ή ως ιδεώδες επιστημονικό κολλέγιο. Και αυτό γιατί ο Μπαίηκον, επηρεασμένος, πιθανότατα, από την ίδρυση των δεκάδων ακαδημιών που ξεφυτρώνουν στην Ευρώπη την περίοδο της Αναγέννησης, οραματίζεται μια νέα κοινωνία, στην οποία η ανανέωση δεν είναι φορέας κοινωνικών ή θρησκευτικών μεταρρυθμίσεων, αλλά προϊόν γνώσης και επιστημονικών ανακαλύψεων. Εδώ, τον θεμελιώδη ρόλο στην πολιτεία τον παίζουν οι φυσικές επιστήμες, ενώ αυτοί οι ίδιοι οι εκπρόσωποί τους κατέχουν εξουσία ανώτερη κι από του βασιλιά. Ο Μπαίηκον, με εξαίρεση λίγες αναφορές, δεν λέει τίποτα για την ζωή των απλών ανθρώπων· ενδιαφέρεται, κυρίως, για μια άρχουσα κάστα επιστημόνων, γιατί κατά τη γνώμη του, μόνο αυτή μετράει. Επιπρόσθετα, οι κοινωνικοί και πολιτικοί θεσμοί της πόλης θίγονται ελάχιστα, ενώ όλο το έργο αναλώνεται στην περιγραφή του «Οίκου του Σολομώντα» ή του «Κολεγίου των έργων των έξι ημερών», που θεσπίστηκε από τον βασιλιά της πόλης με στόχο «την παρατήρηση και έρευνα των έργων και Δημιουργημάτων του Θεού».⁶⁷

Κατά την Μπέρνερνι, η «Νέα Ατλαντίς» δεν χρωστά πολλά σε προγενέστερες ιδεώδεις πολιτείες. Ο ίδιος ο μύθος της περιέχεται στον «Τίμαιο» του Πλάτωνος και στον αποσπασματικό διάλογο «Κριτίας» του ίδιου φιλοσόφου. Για τον λόγο αυτό, διαφέρει αξιοπρόσεχτα από τις άλλες ουτοπίες. Ο Μπαίηκον εδώ δεν καταργεί ούτε την ιδιωτική

⁶⁶ Βάκων, Φράνσις «Νέα Ατλαντίς», μτφρ. Εισαγωγή, σχόλια Παν. Χ. Νούτσου, εκδ. Ηριδανός, (δεν αναφέρεται χρονολογία), σ. 5. Τα χωρία που θα ακολουθήσουν ανήκουν σ' αυτήν την έκδοση και είναι μεταφρασμένα από τον Π. Νούτσο.

⁶⁷ Ο.π., σ. 38.

ιδιοκτησία, ούτε το χρήμα, ούτε τις ταξικές διακρίσεις. Κι αν στις προηγούμενες πολιτείες υπάρχει μια κάποια ομοιομορφία και λιτότητα, εδώ ο αναγνώστης εντυπωσιάζεται από τα φανταχτερά κοστούμια των πατέρων του «Οίκου του Σολομώντα», και μπουκώνεται από τα μετάξια, τα βελούδα και τα κοσμήματα, που του προσφέρονται αφειδώς.⁶⁸

Η «Νέα Ατλαντίς» θεμελιώθηκε σ' ένα απόμακρο νησί. Εκεί θα φτάσει, μετά από περιπλάνηση, το πλήρωμα του αφηγητή και θα δέσει «στο λιμάνι μιας μικρής αλλά όμορφα χτισμένης πόλης που χάριζε από τη μεριά της θάλασσας μια σπάνια θέα».⁶⁹ Κατά την διάρκεια της παραμονής του εκεί, ο αφηγητής θα μάθει για τις αρχές και τους νόμους που διέπουν την Μπενσαλέμ (το όνομα της πόλης), καθώς και για τον «Οίκο του Σολομώντα» του «θαυμαστότερου ιδρύματος πάνω στον κόσμο», ή με άλλα λόγια «του άσβεστου φάρου πάνω στη χώρα μας».⁷⁰

Ας μην σταθούμε στην περιγραφή της πόλης. Εκείνο που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αξίζει να μελετηθεί πιο προσεκτικά είναι ο «Οίκος του Σολομώντα». Όπως μας ενημερώνει ο προϊστάμενος του ξενώνα, στον οποίο φιλοξενείται ο ναυτικός της αφήγησης: «Κάθε δώδεκα χρόνια, στέλνονται δύο καράβια σ' όλα τα μέρη της γης. Μ' αυτά ταξιδεύουν και τρεις άντρες από την αδελφότητα του «Οίκου του Σολομώντα», με την υποχρέωση να πληροποιηθούν για τα πράγματα και την κατάσταση των χωρών που θα επισκέπτονται και ιδιαίτερα για τις επιστήμες, τις τέχνες, τις μηχανές και τις εφευρέσεις της οικουμένης. Επιστρέφοντας, δηλαδή, να φέρουν βιβλία, εργαλεία και δείγματα κάθε λογής. [...] Δεν μπορώ βέβαια, να σας αποκαλύψω με ποιόν τρόπο έχουν εκπαιδευτεί οι ναυτικοί μας, για να μη γνωρίζονται στα λιμάνια που αγκυροβολούν. Ούτε πώς κρύβονται με ξενικά ονόματα στις χώρες που επισκέπτονται. Ούτε σε ποιούς τόπους ταξιδεύουμε ή σε ποιούς καινούργιους [sic] προβλέπεται να ταξιδέψουμε [...]».⁷¹

Όλα γίνονται με τόση και τέτοια μυστικότητα, λες και η επιστήμη δεν είναι περιουσία της ανθρωπότητας, αλλά μοναδικό απόκτημα ενός

⁶⁸ Μπερνέρι, ό.π., σ.σ. 124-25.

⁶⁹ Βάκων, ό.π., 18.

⁷⁰ Ό.π., σ. 18.

⁷¹ Ό.π., σ. 38-39.

και μόνο κράτους. Οι επιστήμονες της Μπενσαλέμ δρουν ως κατάσκοποι, αποστραγγίζοντας τις ιδέες και τις εφευρέσεις του υπόλοιπου κόσμου, γεγονός που θυμίζει δικές μας σύγχρονες αντιλήψεις για τα μυστικά και τις ανακαλύψεις της επιστημονικής έρευνας. Παρόμοια μυστικότητα περιβάλλει και τα ίδια τα ζητήματα του «Οίκου». Ο ναυτικός-αφηγητής ενημερώνεται πως «σε μια βδομάδα θα μας επισκεφτεί ένας από τους αδελφούς του «Οίκου του Σολομώντα». Πέρασαν κιόλας δώδεκα χρόνια από τότε που είδαμε έναν απ' αυτούς εδώ. Έρχεται στην πόλη και ο λόγος του ερχομού του είναι κρυφός [...]».⁷²

Ο αδερφός αυτός θα καλέσει τον αφηγητή, για να του παρουσιάσει τα μυστικά του «Οίκου». Ωστόσο, κι ενώ θα του περιγράψει με λεπτομέρειες τα πλούτη του κολεγίου, δεν θα του πει τίποτα περισσότερο για την λειτουργία του ιδρύματος. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Μπέρνερι, «εδώ έχουμε την εντύπωση πως είμαστε σ' ένα πανηγύρι. Ο άνθρωπος έξω απ' το περίπτερο εξάπτει την περιέργειά μας με μιαν εντυπωσιακή περιγραφή του τι συμβαίνει μέσα, αλλά δεν μας αφήνει να ρίξουμε ούτε μια ματιά απ' την τρύπα του παραπετάσματος. Και τί εξαιρετος πανηγυριτζής είναι ο Μπαίηκον! Οι εφευρέσεις περιγράφονται με απόλυτη αδιαφορία για την τάξη ή την μέθοδο, αλλά με μοναδικό σκοπό να θαμπώσουν τον αναγνώστη».⁷³

Τέλος, το βιβλίο ολοκληρώνεται με την επικείμενη επιστροφή του αφηγητή και του πληρώματος στην χώρα καταγωγής τους, ενώ η Μπενσαλέμ και ο «Οίκος του Σολομώντα» θα συνεχίζουν να υπόσχονται ευημερία και ανάπτυξη μέσα από την επιστημονική εξέλιξη και πρόοδο.

Ο Μπαίηκον, με την «Νέα Ατλαντίδα», προσπάθησε ν' αποδείξει ότι η επιστήμη, αν μπορούσε να ικανοποιήσει τις ανάγκες του ανθρώπου, θα μεγάλωνε αυτομάτως και την ευτυχία του. Φαντάστηκε ότι η ευτυχία ήταν η δυνατότητα ικανοποίησης των υλικών αναγκών του ανθρώπου, κι αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί μόνο μέσα από την επιστημονική πρόοδο. Ο Μάμφορντ εύστοχα τον χαρακτηρίζει ως «τον πρώτο ουτοπικό

⁷² Ο.π., σ. 48-49.

⁷³ Μπέρνερι, ό.π., σ. 128.

των μέσων»,⁷⁴ μ' άλλα λόγια ως τον πρώτο που πίστευε ότι η καλή ζωή μπορεί να τελειοποιηθεί μέσω των υλικών αγαθών, που θα προσφέρει η γνώση και η επιστήμη. Το γεγονός αυτό, ίσως, ήταν μια πραγματικότητα για τους ανθρώπους της Αναγέννησης, που έβλεπαν ν' αναδύονται νέες δυνάμεις μέσα από τον χώρο των φυσικών επιστημών και της πρακτικής βιομηχανίας. Αναλογιζόμενος, όμως, ο σύγχρονος άνθρωπος την ουτοπική πολιτεία του Μπαίηκον και την ευτυχία ως προϊόν γνώσης και επιστήμης, μπορεί να γελάσει ειρωνικά, αφού ποτέ μέχρι τώρα στην ιστορία της ανθρωπότητας η εξέλιξη της τεχνολογίας δεν είχε φτάσει σε τόσο υψηλά επίπεδα κι ίσως, ποτέ μέχρι τώρα δεν ήταν τόσο αγωνιώδης η ανάγκη να ξαναγυρίσουμε στον Πλάτωνα και στο «πώς βιωτέον» της «Πολιτείας» του.

⁷⁴ Μάμφορντ, ό.π., σ. 77.

III. 5. Συμπεράσματα

Με την ολοκλήρωση της περιδιάβασης στις ουτοπίες (ή αλλιώς ιδεώδεις κοινοπολιτείες) του Πλάτωνος και των συγγραφέων της Αναγέννησης Τόμας Μωρ, Τομάσο Καμπανέλλα και Φράνσις Μπαίηκον, προκύπτει ένα εύλογο ερώτημα, που θίχτηκε αρκετές φορές και παραπάνω, αλλά εδώ, σ' αυτό το σημείο, αξίζει να επανατοποθετηθεί: γιατί αυτές οι ιδανικές ή φανταστικές ή κατ' άλλους, οὐ-τοπικές πολιτείες μπορεί να χαρακτηριστούν και μη-ιδανικές πόλεις, ή ορθότερα, αντι-ουτοπίες;

Οι απαντήσεις, ίσως, είναι πολλές και ποικίλες. Τα ιδεώδη σχεδιάσματα του Πλάτωνος, του Μωρ, του Καμπανέλλα και του Μπαίηκον εμπνεύστηκαν μέσα σ' ένα πλαίσιο κοινωνικο-πολιτικών και ιστορικών συνθηκών, που τα επικαθόρισαν. Ο έλληνας φιλόσοφος ζει την παρακμή της αθηναϊκής δημοκρατίας και δίνει στην «Πολιτεία» του μια τελευταία αναλαμπή της ιδανικής ελληνικής πόλης, λίγο πριν καθεί για πάντα από την ανάδυση νέων δυνάμεων. Ο Μωρ, ο Καμπανέλλα και ο Μπαίηκον βιώνουν την μεταβατική εποχή, που αποτολμάει το πέρασμα από τον φεουδαρχικό Μεσαίωνα στη νεότερη αστική κοινωνία της Αναγέννησης και βρίσκουν στις αφηγήσεις των ταξιδιωτών, που κυριαρχούν πια στις θάλασσες και ανακαλύπτουν νέους τόπους, πολύ και πλούσιο υλικό για να τους εμπνεύσει και να τους πυροδοτήσει την φαντασία. Έτσι, λοιπόν, ζώντας σε μια εποχή που αλλάζει και αναδύει μια νέα πραγματικότητα, οι τέσσερις συγγραφείς, ο καθένας χωριστά και για διαφορετικούς λόγους, θα οραματισθούν τον δικό τους «οὐ-τόπο», με την ελπίδα της φυγής και της αναζήτησης «εκείνου» που απαιτείται να υπάρξει.

Ωστόσο, όπως φάνηκε και παραπάνω, οι ουτοπικές πολιτείες που σχεδιάζουν και οι τέσσερις συγγραφείς δεν είναι ούτε τόσο ουτοπικές, ούτε και τόσο ιδεώδεις. Ο Πλάτων βάζει τον Σωκράτη να μιλάει μόνο για την κοινωνική τάξη των «φυλάκων» και των «ἐπικούρων», αφήνοντας απ'

έξω τον απλό λαό (την τάξη των «δημιουργών»), ενώ φροντίζει να εξορίσει τους καλλιτέχνες (ποιητές και μουσικούς), με την αιτιολογία ότι εξάπτουν τα πάθη και αποδυναμώνουν την ψυχή. Ο Μωρ ασπάζεται την κοινοκτημοσύνη και την κατάργηση της ιδιοκτησίας, αλλά στην χώρα των Ουτοπιανών, η τάξη των δούλων ζει και βασιλεύει! Ο Καμπανέλλα υιοθετεί πολλές ιδέες του Πλάτωνος και άλλων συγχρόνων του (π.χ. του Μωρ), όμως στην δική του «Ηλιούπολη» οι γυναίκες που θα τολμήσουν να φορέσουν τακούνια [sic], θα τιμωρηθούν με την ποινή του θανάτου. Και τέλος ο Μπιαίηκον, αν και ευαγγελίζεται την ανθρώπινη ευτυχία μέσα από την πρόοδο της γνώσης και της επιστήμης, ωστόσο φροντίζει να την διατηρεί αποκλειστικά και μόνο στον «Οίκο του Σολομώντα», μακριά από τον απλό λαό της Μπενσοαλέμ. Κι αυτά είναι μόνο μερικά από τα παραδείγματα, που θα έκαναν τον αναγνώστη των παραπάνω ουτοπιών να μιλήσει για μη-ιδανικές πολιτείες, αλλά αντίθετα, για αντι-ουτοπίες.

Θα 'λεγε κανείς, λοιπόν, ότι αυτά τα ιδεώδη σχεδιάσματα υπήρξαν φορείς προοδευτισμού στον βαθμό που προχώρησαν στην κατάργηση των οικονομικών ανισοτήτων· αλλά στον βαθμό που έκαναν τους ανθρώπους δούλους νόμων και ηθικών κανόνων του κράτους, στάθηκαν εξουσιαστικές προσεγγίσεις ολοκληρωτικού χαρακτήρα. Μπορεί οι συγγραφείς τους να οραματίσθηκαν μια ελευθερία για τον λαό, αλλά, με πολιτικές ισοπέδωσης, ομοιομορφίας και καταβύθισης του ατόμου μέσα στην ομάδα του κράτους, το μόνο που κατάφεραν ήταν να πετύχουν την ακύρωση της ελευθερίας της ανθρώπινης προσωπικότητας.

Αν και το αρχικό ερώτημα που τέθηκε θα χρειαστεί, ίσως, ακόμα πολλές σελίδες για να απαντηθεί πληρέστερα, ωστόσο θεωρούμε πως όσα προηγήθηκαν, αφήνουν περιθώρια να εικάσει κανείς, όχι μόνο τον ουτοπικό, αλλά, κυρίως τον αντι-ουτοπικό χαρακτήρα των παραπάνω ιδεωδών κοινοπολιτειών. Κι αυτό το συμπέρασμα πρέπει να το κρατήσουμε· γιατί αργότερα, στην συνδιαλλαγή μας με τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ, θα μας χρειαστεί.....

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Κωμωδίες της αρχαιότητας
και της Αναγέννησης

IV. 1. Η «Νεφελοκοκκυγία» των «Ὀρνίθων»

Στις αρχές του 415 π.Χ. ετοιμάζεται η σικελική εκστρατεία. Μήνες πριν, στη φαντασία των Αθηναίων, ένα παλιό όνειρο είχε αρχίσει να παίρνει σχήμα: η φυγή στις αποικίες. Μόνο που τώρα οι Αθηναίοι δεν εννοούν τις αποικίες της Ιωνίας ή τα φτωχά ελληνικά νησιά, αλλά ονειρεύονται μια καινούργια και πλούσια χώρα, με άλλα λόγια, μια γη της επαγγελίας. Σ' αυτά τα χρόνια της ανάπαυλας του Πελοποννησιακού πολέμου, το όνειρο της φυγής σε νέους τόπους γίνεται πιο βασανιστικό από ποτέ. Και η Σικελία, ως χώρα μακρινή κι εξωτική, παίρνει στο μυαλό των ανθρώπων το σχήμα του ιδανικού στόχου κατάκτησης, του προορισμού εκείνου που θα φορτώσει την Αθήνα με άφθονα αγαθά.

Ο Αλκιβιάδης κάνει την πρόταση στη συνέλευση. Είναι όμορφος, έξυπνος και ικανός ρήτορας, ποτισμένος με την ορμή και την τρέλα της μεγάλης ιδέας. Οι Αθηναίοι ζητωκραυγάζουν στην Πνύκα. Βλέπουν την εκστρατεία σαν κρουαζιέρα αναψυχής. Είναι σίγουροι πως θα κυριέψουν την Σικελία, χωρίς να χυθεί ούτε μια στάλα αίμα. Ακούν τους όρκους του λαοπλάνου ρήτορα και αδιαφορούν στις προτάσεις του Νικία, που μιλά για σύνεση και εγκράτεια. Οι πιο αισιόδοξοι μοιράζουν, κιόλας, μεταξύ τους τα οικόπεδα της σικελιώτικης γης.

Το καλοκαίρι του 415 π.Χ., η πολιτεία ολόκληρη κατεβαίνει στον Πειραιά, για να θαυμάσει την αναχώρηση του αθηναϊκού στόλου. «Εκατόν τριάντα τέσσερις (134) τριήρεις, με πέντε χιλιάδες αθηναίους, χιώτες, κρητικούς, και αργίτες φαντάρους, τριάντα (30) φορτηγά με τροφές και πολιορκητικές μηχανές και εκατόν πενήντα (150) μικρότερα καράβια με πραματευτάδες και περίεργους»¹ είναι ο απολογισμός της αθηναϊκής εκστρατευτικής αποστολής. Λίγες μέρες αργότερα, εκείνοι που πανηγυρίζουν, θα στείλουν στη Σικελία τη Σαλαμινία, το κυβερνητικό καράβι, για να φέρει πίσω τον Αλκιβιάδη. Θα τον κατηγορήσουν για τον ακρωτηριασμό των στήλων του Ερμή, που

¹ Σολομός (1990)³, σ. 213.

βρέθηκαν κατεστραμμένες ένα πρωί, πριν την αναχώρηση του στόλου. Ωστόσο, με την κίνηση αυτή οι Αθηναίοι «αφαιρούν απ' τη στρατιωτική τους μηχανή την κινητήρια σπίθα. Αφήνουν στρατό, καράβια, στερήματα κι ελπίδες στα χέρια ενός επικίνδυνου ανθρωπιστή, του Νικία, κι ενός άμυαλου караβανά, του Λάμαχου. Καθώς η εκστρατεία ήταν μια μεγάλη τρέλα, μονάχα ένας μεγάλος τρελός θα μπορούσε να τη βγάλει πέρα μ' επιτυχία».² Ο Αλκιβιάδης, γνωρίζοντας τί τον περιμένει στην Αθήνα, αυτομολεεί στην Σπάρτη. Τώρα πια, ολόκληρη η Αθήνα θα μετατραπεί σ' ένα μεγάλο δικαστήριο, ψάχνοντας τους ενόχους για τον ακρωτηριασμό των στήλων του Ερμή. Μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα, ο Αριστοφάνης γράφει τους «Ώρνιθες»

Πριν κοιτάσουμε την κωμωδία και παρακολουθήσουμε από κοντά το χτίσιμο της πιο «ακραίας ουτοπικής χώρας»,³ αξίζει να σταθούμε σε τούτο: στο γεγονός ότι οι «Ώρνιθες» έχουν διαιρέσει τους φιλόλογους σε δύο στρατόπεδα. Στο ένα βρίσκονται οι **ιδεαλιστές**, που βλέπουν την κωμωδία ως έργο φυγής από την πραγματικότητα και στο άλλο συναντούμε τους **ματεριαλιστές**, που διακρίνουν στο έργο μια κρυπτογραφημένη περιγραφή της σικελικής εκστρατείας.⁴

Ξεκινώντας από τους εκπροσώπους της δεύτερης ερμηνείας, αυτοί πιστεύουν πως ολόκληρο το έργο είναι μια καμουφλαρισμένη εκδοχή του ονείρου του Αλκιβιάδη και της ιμπεριαλιστικής πολιτικής των Αθηναίων. Μάλιστα, προσπαθούν να κατασκευάσουν και αντιστοιχίες, άλλοτε επιτυχείς και άλλοτε όχι, θεωρώντας πως ο Πεισέταιρος είναι ο λαοπλάνος ρήτορας, ο Ευελπίδης παίζει τον ρόλο του Νικία, η Νεφελοκοκκυγία είναι η Σικελία και τα πουλιά βρίσκουν το αντίστοιχό τους στους Αθηναίους, που χτίζοντας την αποικία, επανακτούν την παλιά τους ηγεμονία. Ωστόσο, αν ο Αριστοφάνης ήθελε να κάνει αυτή την σύνδεση με την πολιτική επικαιρότητα, γιατί έκρυψε τα ονόματα των προσώπων πίσω από αλληγορίες; Κατά την εύστοχη παρατήρηση του

² Ό.π., σ. 214.

³ Handley (1994)², σ. 505.

⁴ Για την ματεριαλιστική και ιδεαλιστική θεωρία των «Ώρνιθων», βλ. αναλυτικότερα Σολομός, ό.π., σ.σ. 231-236.

Σολομού, «ο κωμωδιογράφος έλεγε πάντα την σκάφη, σκάφη και τον Σωκράτη, Σωκράτη».⁵ Μα κι αν ακόμα πίσω από τον Πεισέταιρο κρύβεται ο Αλκιβιάδης, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τον κωμικό του ήρωα μεσόκοπο και εκθρό της πολιτικής, ενώ ο στρατηγός που πήγαινε στην Σικελία ήταν νέος και πολιτευόμενος. Άλλωστε, στους «Όρνιθες» σατυρίζει ονομαστικά πάνω από τριάντα αθηναίους. Επομένως, ο συμβολισμός και το αντικείμενό του δεν παρουσιάζουν μεγάλη ευστοχία. Και κάτι ακόμα: την εποχή που παίζονται οι «Όρνιθες», ο Αλκιβιάδης έχει αυτομολήσει στην Σπάρτη. Θα ήταν, τουλάχιστον, αντιθεατρικό να παρουσιάζεται σαν ήρωας ένας εθνικός προδότης.

Από την άλλη μεριά, οι οπαδοί της ιδεαλιστικής ερμηνείας δέχονται την επικαιρότητα μόνο ως έναν βαθμό. Θεωρούν πως ο Αριστοφάνης, δίχως να μπορεί να προβλέπει το μέγεθος της συμφοράς που συντελέστηκε το 413 π.Χ., πίστευε πως η Σικελία ήταν, ούτως ή άλλως, μια ουτοπία.

Κατά τους ιδεαλιστές, ο κωμωδιογράφος με τους «Όρνιθες» μοιάζει να λέει στους συμπατριώτες του πως είναι πιο εύκολο να χτίσουν μια πολιτεία στα σύννεφα, παρά να πετύχουν αυτό το τρελό σχέδιο. Σύμφωνα με τον Σολομό, ίσως εδώ κρύβεται και το πολιτικό μήνυμα του έργου.⁶ Αλλά, μέχρι εκεί... Μέχρι εκεί φτάνει η σύνδεση με την επικαιρότητα· γιατί στη συνέχεια, ο Αριστοφάνης θα αφεθεί στον οίστρο της καλλιτεχνικής του έμπνευσης και θα γεμίσει την ορχήστρα του θεάτρου του Διονύσου με χρώματα, μελωδίες και θεαματικούς χορούς. Ας αφήσουμε, όμως, να ξεδιπλωθεί αυτή η φανταστική απογείωση από την πραγματικότητα...

⁵ Σολομός, ό.π., σ. 232.

⁶ Ό.π., σ. 234.

Δύο Αθηναίοι, ο Πεισέταιρος κι ο Ευελπίδης⁷ –τα ονόματά τους τα μαθαίνουμε μετά το ένα τρίτο του έργου- εγκαταλείπουν την Αθήνα με προορισμό τον Τηρέα, έναν ήρωα που άλλοτε ήταν άνθρωπος και τώρα έγινε πουλί. Ελπίζουν πως αυτός θα είδε κάπου μια πόλη που να τους ταιριάζει, αφού η κατάσταση στην Αθήνα έχει γίνει αποκαρδιωτική. Ο Ευελπίδης εξηγεί στους θεατές τον λόγο της φυγής τους:

«εμείς, που γεννηθήκαμε Αθηναίοι,
δημότες γνήσιοι, δίχως να μας διώχνουν,
φύσημα απ' την πατρίδα έχουμε πάρει.
δεν τη μισούμε· είναι μεγάλη πόλη
και ευτυχισμένη· αν πρόστιμο σου βάλουν,
έχει ανοικτά ταμεία για να πληρώσεις.
Τα τζιτζίκια, στα ξώκλαδα, λαλούνε
ένα δύο μήνες· οι Αθηναίοι λαλούνε
όλη τους τη ζωή στα δικαστήρια.
Και πήραμε γι' αυτό των ομματιών μας·
μυρτιές κρατώντας κάνιστρο και χύτρα,
όπως αυτοί που πόλεις παν' να ιδρύσουν
γυρίζουν, τόπο ήσυχο ζητώντας,
να ζήσουμε, αφού στήσουμε κονάκι».

(στ. 33-46)

Κρατώντας ο ένας μια κουρούνα και ο άλλος μια καλιακούδα, για να τους δείχνουν τον δρόμο, οι δύο Αθηναίοι εξηγούν (στ. 39-41) πως αιτία για τον εκπατρισμό τους είναι η φιλοδικία των συμπατριωτών τους.⁸ Αναζητώντας, λοιπόν, τόπο ήσυχο («τόπον ἀπράγμονα», στ. 44) φτάνουν έξω από την φωλιά του Τηρέα ή Τσαλαπετεινού Έποπα.⁹

⁷ Όπως αναφέρει ο Dover (1989)³, σ. 54, «ομόφωνα, σχεδόν, η χειρόγραφη παράδοση μας παραδίδει το αινιγματικό όνομα «Πεισέταιρος». Οι φιλόλογοι συνήθως το διορθώνουν γράφοντας Πισθέταιρος, Πειθέταιρος ή Πεισέταιρος». Ο Dover προτιμά τον τελευταίο τύπο («Πεισέταιρος», δηλαδή αυτός που «πειθεί τους εταίρους του»). Ο Ευελπίδης (αυτός που εύελπιστεί, ο αισιόδοξος) αναλαμβάνει, στο κωμικό ζευγάρι του Αριστοφάνη, τον ρόλο του βωμολόχου.

⁸ Βλ. Κακριδής (1987), σ. 34 και σημ. 39-41, όπου η φιλοδικία των Αθηναίων αποτελεί συχνά στόχο του Αριστοφάνη (πβ. «Σφήκες», 422 π.Χ.) και ιδιαίτερα την

Με την υποδοχή ενός υπηρέτη ~ τρυποκάρυδου, που τρομάζει τους δύο επισκέπτες, ο Έποπας πραγματοποιεί μια μεγαλόπρεπη και συγχρόνως αστεία εμφάνιση, μοιάζοντας «με λόρδο μεγαλοκτηματία [sic] εγγλέζικης εξοχής, που οι χωριανοί του κάνουν ακόμα υπόκλιση».¹⁰ Αναφέρει διάφορες πολιτείες στους δύο Αθηναίους, αλλά αυτοί δεν ευχαριστιούνται με τίποτα, μέχρι την ώρα που ο Πεισέταιρος τον ρωτάει πως είναι η ζωή με τα πουλιά (στ. 155).

«Επ: Άσπρο σουσάμι βόσκουμε στους κήπους,
μύρτα και περπερήθρες και θυμάρι.
Ευ: Ζωή και κότα την περνάτε μπράβο».
(στ. 161-163)

Ο Πεισέταιρος, τότε, συναρπάζεται από μια θαυμάσια ιδέα.

«Μωρέ, μωρέ !
Μεγάλο σχέδιο ξεχωρίζω μέσα
στη φάρα των πουλιών και μια εξουσία
κατορθωτή σ' εμένα αν μπιστευτείτε».
(στ. 164-167)

Το σχέδιό του είναι να δοθεί η εξουσία στα πουλιά, ιδρύοντας μια χώρα, κι αυτά να κυβερνήσουν και τους θεούς και τους ανθρώπους. Στις απορίες του Έποπα, ο Πεισέταιρος έχει έτοιμη την λύση:

«Να ! Ανάμεσα στη γη
και στους θεούς είναι, θαρρώ ο αέρας.
Λοιπόν, όπως εμείς απ' την Αθήνα,
σα θέλουμε να πάμε στους Δελφούς,
απ' τους Βοιωτούς ζητούμε να επιτρέψουν
το πέρασμα, έτσι, αν δεν πληρώνουν φόρο
οι θεοί σ' εσάς, θυσίες σα θα προσφέρνουν
σ' αυτούς οι άνθρωποι, εσείς μέσ' απ' το χάος
κι ανάμεσ' απ' τη χώρα σας, που θα 'ναι

περίοδο που παίζονται οι «Όρνιθες», οι δίκες των Ερμοκοπιδών βράζουν και έχουν κοστίσει στην Αθήνα την προδοσία του Αλκιβιάδη.

⁹ Μετά την απορνήσή του, ο Τηρέας έγινε Τσαλαπετεινός και ονομάστηκε Έποπ (βλ. παρακάτω σχετικά για τον μύθο του Τηρέα και της Πρόκνης).

¹⁰ Σολομός, ό.π., σ. 217.

ξένη γι' αυτούς, την άδεια δε θα δίνετε
να πάει στους θεούς η κνίσα της θυσίας».

(στ. 189-199)

Ο Έποπας ενθουσιάζεται με την ιδέα. Θα ξυπνήσει αμέσως την Αηδόνα, για να συνάξουν και οι δύο μαζί τα υπόλοιπα πουλιά. Ο Dover αναφέρει πως «το τραγούδι του είναι από τα πιο συναρπαστικά κομμάτια ελληνικής ποίησης, από την άποψη της αλληλουχίας των διαφόρων ρυθμών, της σχέσης κάθε ρυθμού με τον επόμενο, και της σχέσης του ρυθμού με τον λόγο. Ελάχιστα από αυτά μπορούν να αποδοθούν στα αγγλικά [και στα νέα ελληνικά!], όπου η αισθητική του ρυθμού βασίζεται στον δυναμικό τονισμό και όχι στην προσωδία».¹¹

Στο τέλος του στίχου 208, ο Έποπας μπαίνει μέσα, για να καλέσει την Αηδόνα. Έχουμε ένα «μέλος από σκηνής», δηλαδή τραγούδι από κάποιον που δεν φαίνεται στους θεατές. Ο Σολομός υποθέτει ότι από τα παρασκήνια ακούγεται ένα σόλο φλογέρας, που μιμείται τις τρίλιες του αηδονιού.¹² Είναι η Αηδόνα που ξυπνά, απαντώντας στο κάλεσμα του Έποπα. Η φωνή της θα σμίξει με την δική του.

Στόχος του τραγουδιού¹³ είναι η συναισθηματική φόρτιση. Και κάτι ακόμα: το θέμα του είναι η ερωτική σχέση του Έποπα και της Αηδόνας, καθώς και η ιδιαιτερότητα της μουσικής γλώσσας, που διεισδύοντας στο σύμπαν, συγκινεί ακόμα και τους θεούς. Το πιο ενδιαφέρον, όμως, είναι η τραγική κατασκευή του τραγουδιού, που προσπαθεί ν' αποδώσει τις

¹¹ Dover, ό.π., σ. 208.

¹² Σολομός, ό.π., σ. 219.

¹³ «Ξύπνα, ξύπνα, συντρόφισσα εσύ,
και τους ύμνους σου πές τους ιερούς,
που γοερούς για τον Ίτη μας χύνει,
τον πολύκλαυτο γιο μου και γιο σου,
το θεϊκό σου στόμα·
μελωδίες κρουσταλλένιες σκορπά ο καστανός σου λαιμός,
κι ανεβαίνει καθάριος ο ακός,
απ' τα φύλλα ως περνά φουντωτής σμιλακιάς,
προς το θρόνο του Δία·
πάνου ο Φοίβος εκεί
ο χρυσομάλλης τους θρήνους σου ακούοντας
τη χρυσή ελεφαντιόδετη λύρα χτυπά
κι έτσι στήνει χορούς των θεών·
και μαζί, ταιφιαστή,
από στόματ' αθάνατα τότε η φωνή
η θεϊκιά των μακάρων ξεσπάει».
(στ. 209-222)

συναισθηματικές καταστάσεις των προσώπων. Ο Κακριδής παρουσιάζει την αιτική παραλλαγή του μύθου του Τηρέα, όπως παραδίδεται από τον Απολλόδωρο: «Πανδίων δέ γήμας Ζευξίπην ... έτέκνωσε Πρόκνην και Φιλομήλαν... Πολέμου δέ ένσάντος πρός Λάβδακον περί γής ὄρων έπεκαλέσατο βοηθόν εκ Θράκης Τηρέα τον Άρεος, καί τόν πόλεμον σύν αὐτῷ κατορθώσας έδωκε τηρεῖ πρός γάμον τήν έαυτοῦ θυγατέρα Πρόκνην. Ὁ δέ εκ ταύτης γεννήσας παῖδα Ἴτυν, καί φιλομήλας έρασθεῖς έφθειρε καί ταύτην ... καί τήν γλώσσαν έξέτεμεν αὐτῆς. Ἡ δέ ύφήνασα έν πέπλω γράμματα διά τούτων έμήνυσε Πρόκνη τάς ίδίας συμφοράς. ή δέ άναζητήσασα τήν άδελφήν κτείνει τόν παῖδα Ἴτυν, καί καθειψήσασα τηρεῖ δείπνον άγνοοῦντι παρατίθηναι· καί μετά τῆς άδερφῆς διά τάχους έφυγε. Τηρεύς δέ αἰσθανόμενος, άρπάσας πέλεκυν έδίωκεν. Αἱ δέ έν Δαυλίᾳ τῆς Φωκίδος γινόμεναι περικατάληπτοι θεοῖς εύχονται άπορνεωθῆναι, καί Πρόκνη μέν γίνεται άηδών, Φιλομήλα δέ χελιδών· άπορνεῦται δέ καί Τηρεύς, καί γίνεται έποψ».¹⁴

Μια οικογενειακή τραγωδία, που το θέμα της συναντάται σε δράματα άλλων ποιητών (π.χ. το ίδιο θέμα διαπραγματευόταν η τραγωδία «Τηρεύς» του Σοφοκλή και η τριλογία «Πανδιονίς» του Φιλοκλή, όπου η θρακική αγριότητα είχε υποχωρήσει και στις τελευταίες σκηνές ένας από μηχανής θεός σταματοῦσε το κακό με την απορνήωση),¹⁵ εδώ παύει να υπάρχει. Στη χώρα των πουλιών, ο Τηρέας και η Αηδόνα είναι μαζί κι ευτυχισμένοι. Κι αυτό που γίνεται κατανοητό, είναι ότι το έργο θέλει να τονίσει την μουσική γλώσσα, που μας πείθει ότι βρισκόμαστε στον παράδεισο κι ότι όλα εδώ είναι τέλεια.

Ο Έποπας και η Αηδόνα προσκαλούν τους όρνιθες στην ορχήστρα. Η πάροδος ξεκινά με την εμφάνιση τεσσάρων πουλιών (στ. 267-293)¹⁶, συνεχίζεται με τον ερχομό άλλων εικοσιτεσσάρων, που αποτελούν τον

¹⁴ Κακριδής, ό.π., σ.σ. 57-58, σημ. 209-222.

¹⁵ Ό.π.

¹⁶ Τα τέσσερα πρώτα πουλιά, με έντονα χρώματα, συναποτελούσαν ένα 2^ο χορό, (παραχορήγημα), που είχε σκοπό τον εντυπωσιασμό. Είναι βωβά πρόσωπα, που βρίσκονται στα όρια της ορχήστρας, σε βραχάκια ή λόφους. Είναι σχεδόν, βέβαιο, πως πίσω απ' αυτή τη μασκαράτα, κρύβονταν οι μουσικοί της παράστασης, που μπορούσαν να συνοδέψουν τα τραγούδια του έργου από επίκαιρα σημεία του σκηνικού χώρου.
Βλ. Κακριδή, ό.π., σ. 67, σημ. 268-293.

κυρίως χορό της κωμωδίας (στ. 294-308) και ολοκληρώνεται στους στίχους 309-326, όπου συναντούμε την διαλογική πάροδο με βασικά χαρακτηριστικά το τραγούδι, την μουσική και την χορογραφία. Η εμφάνιση του χορού των πουλιών έχει ως σκοπό «την οπτική προσφορά χρωμάτων και κινήσεων, ύστερα από την καθαρά ακουστική προσφορά της σερενάτας, της μονωδίας και των λαρυγγισμών της Αηδόνας».¹⁷ Οι Όρνιθες μπαίνουν με ορμή στην ορχήστρα. Η πολύχρωμη παρουσία εικοσιτεσσάρων κοστούμιών με διαφορετικά φτερά και λοφία είναι εντυπωσιακή, ενώ, συγχρόνως, εξασφαλίζεται και η εμφάνιση των κατοίκων της νέας χώρας. Η κοινωνία των πουλιών βρίσκεται μπροστά μας. Οι άνθρωποι, αντίθετα, είναι εισβολείς και κρύβονται.

Ο χορός δεν βλέπει με καλό μάτι τους δύο ξένους. Κατηγορεί τον Έποπα για προδοσία κι ετοιμάζεται να μπει σε παράταξη μάχης, για να εξοντώσει τον Πεισέταιρο και τον Ευελπίδη, που τώρα προστατεύονται με ό,τι βρουν (τσουκάλια και γαβάδες). Η παρέμβαση του Έποπα θα φανεί σωτήρια, λέγοντας πως οι άνθρωποι έχουν να διδάξουν κάτι χρήσιμο στα πουλιά, και θα καταλαγιάσει τον θυμό τους. Ορκίζονται ανακωχή. Και τότε ο Πεισέταιρος θ' ανέβει σε μια πέτρα, για να ξεδιπλώσει στους όρνιθες το σχέδιό του. Από την στιγμή αυτή ξεκινά ο αγών της κωμωδίας.¹⁸

¹⁷ Η άποψη του Russo, όπως την παραθέτει ο Κακριδής, ό.π., σ. 66, σημ. 267-309.

¹⁸ Ο Dover, ό.π., σ. 102 και σ. 104, παρουσιάζει την τυπική δομή του αγώνα της κωμωδίας.

«1. Οι δύο αντίπαλοι μπαίνουν καβγαδίζοντας.

2. Ο χορός τραγουδά μια λυρική στροφή που αποτελεί, παρά την πολύ εξεζητημένη συχνά γλώσσα της, ένα είδος «από καθέδρας» παρουσίαση των «διαδικών».

3. Ο χορός, χρησιμοποιώντας το ίδιο μέτρο που θα χρησιμοποιήσει και ο πρώτος ομιλητής στην αγόρευσή του, του απευθύνει δύο στίχους παροτρύνοντάς τον να αναπτύξει τη θέση του.

4. Ο πρώτος διάδικος αγορεύει τον διακόπει όμως κάθε τόσο ο αντίπαλός του καθώς και ένα τρίτο πρόσωπο, όταν υπάρχει, με σχόλια που, όταν δεν απευθύνονται στον πρώτο διάδικο, υποτίθεται ότι λέγονται χωρίς να τα ακούει κανείς.

5. Το τέλος της αγόρευσης είναι στον ίδιο ρυθμό με το κύριο σώμα της, αλλά σε μετρικές ενότητες συντομότερες και συνδεδεμένες χαλαρότερα μεταξύ τους απ' ότι οι ίσοι σε έκταση και κανονικοί στίχοι της αγόρευσης.

6. Ο χορός τραγουδά μια λυρική (αντι)στροφή, που αντιστοιχεί στο 2 και χρησιμεύει σαν σχόλιο για την επιτυχία του πρώτου ομιλητή.

7, 8, 9. Υπηρετούν τους ίδιους σκοπούς με τα 3, 4 και 5, όλα όμως τώρα σε σχέση με τον δεύτερο ομιλητή, που μπορεί να χρησιμοποιήσει και μέτρο διαφορετικό από τον πρώτο.

Στους «Όρνιθες», η αποδεικτική αγόρευση του Πεισέταιρου περιέχει όλα τα συστατικά στοιχεία (2-9), με την διαφορά ότι ο ήρωας παίζει τον ρόλο και των δύο αντιπάλων».

Πρώτο επιχείρημα του ρήτορα είναι πως τα πουλιά υπήρξαν κάποτε κυβερνήτες του κόσμου όλου: ο κόκορας ήταν τύραννος στην Περσία, πριν από τον Δαρείο. Ο κούκος ήταν βασιλιάς στην Αίγυπτο και τη Φοινίκη, ενώ στην προϊστορική Ελλάδα κυβερνούσε ο Ικτίνος. Τα πουλιά ήταν οι αρχέγονοι κάτοικοι του σύμπαντος, γι' αυτό και τους ανήκει η βασιλεία.

Οι όρνιθες αντιδρούν συναισθηματικά. Κλαίνε και παραδέχονται την εξαθλίωσή τους. Η ψυχολογία τους είναι ευκίνητη και ευμετάβλητη. Ζητούν από τον Πεισέταιρο να τους πει τί πρέπει να κάνουν, για να ξαναγίνουν βασιλείς.

«πρώτη ορμήνια που δίνω είν' αυτή:
τα πουλιά να 'χουν όλα μια πόλη·
δεύτερο, όλος ο αέρας τριγύρω, κι αυτός
που είν' ανάμεσα ο χώρος, με τείχος
από τούβλα ψημένα χοντρά να ζωστεί,
όπως είναι η τρανή Βαβυλώνα».

(στ. 550-552)

Επιπλέον, τους συμβουλεύει να κηρύξουν ιερό πόλεμο στους θεούς και να μην του αφήνουν να περνούν απ' τη χώρα τους, όταν πηγαίνουν στις ερωμένες τους· κι ακόμα να στείλουν μαντατοφόρο στους ανθρώπους, για να τους πληροφορήσει πως, όταν θυσιάζουν στους θεούς, πρέπει να θυσιάζουν πρώτα σε κάποιο πουλί.

Σύμφωνα με τον Κακριδή, η αγόρευση του Πεισέταιρου έχει ολοφάνερο ρητορικό-σοφιστικό χαρακτήρα, που συνδέεται άμεσα με τους «ἀγῶνες λόγων» του 5^{ου} αιώνα. Κατά τον ίδιο μελετητή, ο Αριστοφάνης γνώριζε και θεωρητικά την ορολογία και τους κανόνες της ρητορικής τέχνης, όπως αναπτύχθηκε στην Αθήνα το 427 π.Χ., μετά την επίσκεψη του Γοργία. Με την τέχνη της σοφιστικής, μπαίνουμε στον παραμορφωτικό καθρέφτη της κωμωδίας, όπου η εξαίρεση γίνεται κανόνας και τόσο η πραγματοποίηση του αδύνατου, όσο και η

αποδεικτική ισχύ του παραλογισμού, περιέχονται στην προθυμία του θεατή να δεχτεί την θεατρική σύμβαση της αρχαίας αττικής κωμωδίας.¹⁹

Όταν τελειώνει ο αγών, ο χορός των Ορνίθων είναι πανευτυχής. Τα πουλιά αναθέτουν στον Πεισέταιρο όλες τις αρμοδιότητες, που έχουν να κάνουν με το μυαλό, κι εκείνα αναλαμβάνουν, κατά κάποιον τρόπο, την εκτελεστική εξουσία. Το επεισόδιο προβάλλει την σοφιστική αντίληψη, που θέλει να κερδίζει ο ισχυρότερος, και ανάμεσα στην γλώσσα των πουλιών και στην γλώσσα των ανθρώπων, η δεύτερη έχει τρομακτική δύναμη. Ο Πεισέταιρος, όταν τελειώνει ο αγώνας, είναι νικητής.

Στη συνέχεια, μετά την συμμαχία των πουλιών με τους ανθρώπους, ο Έποπας παίρνει τους δύο ήρωες στην φωλιά του, με την υπόσχεση να τους δώσει να φάνε μια ρίζα, για να βγάλουν φτερά. Λίγο πριν αποσυρθούν, θαυμάζουν την Αηδόνα, που βγαίνει με το εκκύκλημα από την κεντρική πόρτα του σκηνικού οικοδομήματος, μέσα σε φυλλωσιές και κλαδιά. Είναι έτοιμη ν' αναλάβει τον ρόλο της αυλητρίδας, για να συνοδέψει την παράβαση του χορού, που πρόκειται να ξεκινήσει με την αποχώρηση και των τριών υποκριτών.

Αυτό που ξεχωρίζει στην αρχαία κωμωδία, είναι η Π Α Ρ Α Β Α Σ Η. Είναι το μέρος εκείνο, όπου ο κωμικός ποιητής πρέπει να προτείνει στους θεατές κάποια πολιτική, κοινωνική ή επαγγελματική αλλαγή. Η θέση της βρίσκεται υποχρεωτικά μετά το 1^ο επεισόδιο της κωμωδίας και είναι το μέρος εκείνο, όπου οι χορευτές πλησιάζουν το κοινό. Για να πραγματοποιηθεί, όμως, αυτή η συζήτηση, η θεατρική απάτη πρέπει να λυθεί: ο χορός αφαιρεί κάτι (π.χ. θα βγάλει τις μάσκες του), για να δείξει ότι παύει να είναι πρόσωπο του κωμικού μύθου, και μετατρέπεται σε πρόσωπο της ιστορικής πραγματικότητας του θεατή.

Είναι το πιο ρεαλιστικό τμήμα της κωμωδίας. Είναι σαν να γίνονται οι χορευτές πολίτες και να απευθύνονται σε συμπολίτες τους.

Σύμφωνα με τον Dover, η παράβαση έχει ευδιάκριτη δομή, που επαναλαμβάνεται σε πολλά έργα της αττικής κωμωδίας.²⁰ Κατά τον ίδιο

¹⁹ Κακριδής, ο.π., σ.σ. 97-98, σημ. 462-522.

²⁰ Κατά τον Handley, ο.π., σ. 478 «Τα τέσσερα ακέραια έργα του όψιμου 5^{ου} αιώνα είναι οι Όρνιθες (414, Διονύσια), η Λυσιστράτη (411, Λήναια [:]), οι

μελετητή, η δομή της παράβασης σε ολοκληρωμένη μορφή, έχει ως εξής: «1) Αποχαιρετισμός στα πρόσωπα που φεύγουν. Εδώ ο χορός αρχίζει με λόγια που ταιριάζουν στην υπόθεση, 2) Οι ανάπαιστοι, τους οποίους απαγγέλλει ο κορυφαίος του χορού. Στους «Όρνιθες», η αποστροφή προς την αυλητρίδα – Αηδόνα δείχνει πως η απαγγελία των αναπαιστών γινόταν με συνοδεία αυλού, 3) Η ωδή, που απευθύνεται στους θεούς και τους προσκαλεί να πάρουν μέρος στη γιορτή. Τραγουδιέται από ολόκληρο το χορό και είναι γραμμένη σε λυρικά μέτρα, 4) Το επίρρημα, που απαγγέλλεται από τον κορυφαίο του χορού σε τροχαϊκά τετράμετρα. Το αποτελούν παραινέσεις του χορού, ως θεατρικού προσώπου, προς το ακροατήριο, 5) Η άντωδή, που αντιστοιχεί μετρικά στην ωδή και μπορεί να συνεχίζει την επίκλησή της, και τέλος 6) Το άντεπίρρημα, που έχει το ίδιο μέτρο και την ίδια έκταση με το επίρρημα· το θέμα του είναι κι αυτό παρόμοιο, αλλά μπορεί να είναι πιο ελαφρό και να έχει λιγότερο διδακτικό τόνο».²¹

Η παράβαση των Όρνιθων ξεκινά με το «κομμάτιον» (στ. 676-684) και τον μεγάλο σεβασμό που έχει ο χορός προς την Αηδόνα. Είναι ένας ύμνος στην ομορφιά, στην αρμονία και στον έρωτα. Στη συνέχεια, με τους αναπαιστούς, ο ποιητής αφήνει το βήμα στα πουλιά (στ. 685-692). Πρόκειται για τους πιο γνωστούς στίχους του έργου, αφού διακόπτεται η θεατρική απάτη και πραγματοποιείται η αποστροφή προς τους θεατές. Μόνο που οι χορευτές δεν μιλούν με την επαγγελματική, αλλά με τη θεατρική τους ιδιότητα. Εδώ, ο Αριστοφάνης δεν χρησιμοποιεί καμία επαγγελματική απολογία, ούτε καλλιτεχνικό παράπονο, ούτε πολιτική επίθεση, για να σπάσει την ατμόσφαιρα του μύθου· αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να ζήσει μόνο την φτερωτή του ψευδαισθηση.²²

Από τον στίχο 695 κ.ε., τα πουλιά αρχίζουν μια «ησιοδική» ανιστόρηση της κοσμογονίας. Ο χορός παρωδεί τις μυστικιστικές θεωρίες, δηλαδή τα ορφικά μυστήρια, όπου ο κόσμος γεννιέται από ένα αυγό. Οι όρνιθες, για να κατοχυρώσουν την εξουσία, διατυπώνουν μια καινούργια

Θεομοφοριάζουσες (411, Διονύσια [;]) και οι Βάτραχοι (405, Λήναια). Απ' αυτά, μόνο οι Όρνιθες έχουν την παράβαση στην πλήρη της μορφή».

²¹ Dover, ό.π., σ.σ. 79-82.

²² Σολομός, ό.π., σ. 223.

θεωρία, την «ορνιθοθεογονία», για την δημιουργία του σύμπαντος: Στην αρχή, τα πρώτα στοιχεία της φύσης ήταν το Χάος, η Νύχτα και το Έρεβος. Η μελανόπτερη Νύχτα γέννησε το αυγό, με πατέρα τον Άνεμο, κι απ' το αυγό αυτό βγήκε ο Έρωτας με χρυσές φτερούγες. Αυτός έβγαλε τα πουλιά απ' το σκοτάδι στο φως και σμίγοντας το ένα στοιχείο με το άλλο έφτιαξε τον Ουρανό, τον Ωκεανό, τη Γη και το γένος των θεών.

Μ' αυτή την παρωδία θεογονίας και το παραμύθι της καταγωγής του κόσμου από τα πουλιά, ο χορός επιβεβαιώνει τα λόγια του Πεισέταιρου και παρουσιάζει τον εαυτό του μέσα σ' ένα παρόν που δεν φθείρεται. Οι όρνιαθες εμφανίζονται ως αρχέγονες υπάρξεις. Είναι υπεράνθρωποι, υπέρχρονι και ερωτικοί. Στην συνέχεια, παρουσιάζουν μια σειρά από συνήθειες της καθημερινότητας, αραδιάζοντας υπηρεσίες που προσφέρουν στους ανθρώπους, όπως είναι η αναγγελία των εποχών του χρόνου και η προφητεία του μέλλοντος. Στο επίρρημα της παράβασης και στην ώδή, ο χορός δεν προσεύχεται στους θεούς, αλλά κάνει μια αποστροφή προς την Αηδόνα, που του απαντά με τον αυλό της. Εδώ οι όρνιαθες χορεύουν και τραγουδούν μια σειρά από θέματα για την ποίηση των πουλιών, θέλοντας να δείξουν πως μόνο η δική τους γλώσσα είναι τέλεια. Η μουσική μελωδία της ωδής και της αντίωδής στηρίζεται στα ποικίλματα και στις τρίλιες, αφού οι φωνές είναι μαγικές και ανεξέλεγκτες. Με όλη την επιφύλαξη, θεωρούμε πως αυτό έχει τηρηθεί στην μουσική του Χατζιδάκη για τους «Όρνιαθες», που ανέβασε ο Κάρλος Κουν το καλοκαίρι του 1975 στην Επίδαυρο με το «Θέατρο Τέχνης».

Με το τέλος της παράβασης των ορνίθων, γίνεται σαφές τούτο: πως δεν τίθεται με σαφήνεια κανένα πολιτικό, κοινωνικό ή καλλιτεχνικό μήνυμα. Επιπλέον, δεν υπάρχει κανείς υπαινιγμός του ποιητή για ιστορικό ή άλλο πρόσωπο. Οι θεατές περιμένουν μια πολιτική πρόταση, κι ο Αριστοφάνης δεν λέει τίποτα. Αντίθετα, στην θέση αυτής, ο αθηναίος κωμωδιογράφος βάζει μια φυγή απ' την πραγματικότητα. Τι μπορεί να υποθέσει, άραγε κανείς; Ότι η πολιτική πρόταση είναι ακριβώς αυτή η απομάκρυνση από την πραγματικότητα ή ότι η αληθινή ομορφιά, η ηδονή κι ο έρωτας βρίσκονται μόνο στον ονειρικό κόσμο των πουλιών;

Ο Σολομός, όπως φάνηκε παραπάνω, ισχυρίστηκε ότι η πολιτική πρόταση του έργου βρίσκεται στην επιθυμία του ποιητή να δείξει στους συμπατριώτες του πως είναι πιο εύκολο να χτίσουν μια πολιτεία στα σύννεφα, παρά να πετύχουν το τρελό σχέδιο της σικελικής εκστρατείας. Όπως κι αν είναι, εκείνο που δεν χωράει αμφιβολία είναι το γεγονός αυτό: ότι η παράβαση είναι χτισμένη πάνω σε ψέματα και των πουλιών, αλλά κυρίως του ανθρώπου.

Με την έναρξη του δεύτερου επεισοδίου (στ. 801-1057), ο Πεισέταιρος κι ο Ευελπίδης εμφανίζονται μασκαρεμένοι σε πουλιά. Οι φτερούγες δείχνουν τον στόχο της κωμωδίας, που είναι η αυτοκατάφαση του θεατή, αφού εκείνος, βλέπει στο θέατρο την πραγματοποίηση των βαθύτερων επιθυμιών του (π.χ. την εξόντωση της βαρύτητας και την δυνατότητα του ατόμου να πετάει). Ο Έποπας δεν είναι μαζί τους. Οι δύο Αθηναίοι θα μείνουν, πια, με τον χορό, για να προχωρήσουν με εντατικούς ρυθμούς στην ίδρυση της νέας πόλης. Μεγάλη σημασία δίνεται στην ονομασία της. Ο Πεισέταιρος, θα την πει «Νεφελοκοκκυγία» και θα συμφωνήσουν όλοι. Η λέξη είναι σύνθετη (από τις λ. «νεφέλη» = σύννεφο και «κόκκυξ» = κούκος) και σύμφωνα με τον Κακριδή, το όνομα υπήρχε πριν από τον Αριστοφάνη στη λαϊκή γλώσσα και συμβόλιζε κάθε ανύπαρκτη χώρα.²³ Ανεξάρτητα, όμως, απ' αυτό, η λέξη «νεφέλη» σημαίνει και «ηλίθιος», «βλάκας». Έτσι, με άλλα λόγια, η «Νεφελοκοκκυγία» δεν είναι μόνο η χώρα των κούκων πάνω στα σύννεφα, αλλά και η χώρα των ηλιθίων πάνω στους αιθέρες. Μετά την ονοματοθεσία, το επόμενο βήμα είναι η θυσία για την ίδρυση της πόλης.

Στη συνέχεια, το 2^ο επεισόδιο που ακολουθεί είναι γεμάτο φαρσικές σκηνές, οι οποίες δεν έχουν σκοπό να προάγουν την δράση, αλλά να φτιάξουν σκώμματα και κωμικές καταστάσεις. Όπως αναφέρει ο Σολομός: «όλοι οι άνεργοι, οι ακαμάτηδες, οι αγύρτες και οι χαραμοφάγοι της Αθήνας θα πλακώσουν με τη σειρά τους στην ιδανική πολιτεία. Η «φυγή» είναι δύσκολη για τους δύο ξενιτεμένους. Η «πόλις

²³ Κακριδής, ό.π., σ. 160, σημ. 821-823.

τους ακολουθεί». Όλα τα κακά που τους ανάγκασαν ν' απαρνηθούν την πατρίδα, τους κυνηγούν ίσαμε πάνω στα σύννεφα». ²⁴

Πρώτος κάνει την εμφάνισή του ένας ιερέας, που θέλει να πραγματοποιήσει την θυσία, σύμφωνα με τους τύπους. Τον ακολουθεί ένας ποιητής κι ένας χρησολόγος. Μετά απ' αυτούς, έρχεται ο Μέτων ο γεωμέτρης (παρωδία αθηναίου επιστήμονα), που θέλει να κάνει οικόπεδα στον αέρα. Ακολουθούν ένας επιθεωρητής κι ένας ψηφισματοπώλης. Αποπέμπονται όλοι με καρπαζιές από τον Πεισέταιρο. ²⁵ Στη μέση του επεισοδίου, ο πρώτος που φεύγει είναι ο Ευελπίδης. Θα πάει να επιβλέψει την περιτείχιση της πόλης. Από τώρα και στο εξής, η θέσπιση της Νεφελοκοκκυγίας θα συμπέσει με την επικράτηση της εξουσίας του Πεισέταιρου. Στη συνέχεια, ακολουθεί η 2^η παράβαση του χορού, που είναι μικρότερη απ' την πρώτη. Σ' αυτή γίνεται λόγος για τον ευεργετικό ρόλο των πουλιών στο σύμπαν.

Στο 3^ο επεισόδιο έρχεται ένας μαντατοφόρος, που αναγγέλλει το χτίσιμο του τείχους, δίνοντας μια «ντισονείκη» ²⁶ περιγραφή της ολοκλήρωσής του. Η αγγελική του ρήση είναι πολύ μεγάλη. Τα πουλιά, ως άλλοι γίγαντες που έχτισαν τα τείχη της Βαβυλώνας, συμβάλλουν και δημιουργούν το μεγαλύτερο επίτευγμα της χώρας τους. Ο Πεισέταιρος στον στίχο 1166 σχολιάζει οξύμωρα το χτίσιμο. Όταν ο χορός τον ρωτά γιατί οάσπισε τόσο πολύ με την ολοκλήρωση του τείχους, ο ήρωας απαντά: «Ίσα γάρ αληθώς φαίνεται μοι ψεύδεσιν». Ο Κακριδής αναφέρει πως ο Αριστοφάνης βρίσκει ευκαιρία να κοροϊδέψει διακριτικά το «απίθανο» της ίδιας του της πλοκής. ²⁷ Μεταξύ άλλων, όμως, ο στίχος («σαν ψέμματα μου φαίνεται στ' αλήθεια») είναι αυτοαναφορικός, αφού προσδιορίζει με μεγάλη επιτυχία το θεατρικό έργο και την πλοκή του. Η αναζήτηση του θεάτρου, με την αλήθεια και το ψέμα, έχει

²⁴ Σολομός, ό.π., σ. 225.

²⁵ Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο Σολομός, ό.π., σ. 226, «Η μέθοδος της χειροδικίας, που εφαρμόζει ο Πεισέταιρος για να γλιτώσει απ' τους ενοχλητικούς, δε βρίσκεται μακριά απ' τις ξυλένιες κατραπακιές που δίνει ο Φασουλής ή απ' το εξαρθρωμένο χέρι του Καραγκιόζη, που κατεβαίνει ολέθριο στο σβέρκο του Μορφονιού ή του Πεπόνια. Το στυλιζάρισμα είναι κοινό. Το λαϊκό θέατρο δεν έχει μήτε παιρίδα μήτε εποχή».

²⁶ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Σολομό, ό.π. Τον βρήκαμε ιδιαίτερα πετυχημένο και γι' αυτό τον χρησιμοποιούμε.

²⁷ Κακριδής, ό.π., σ. 215, σημ. 1166.

απασχολήσει ιδιαίτερα τους Σοφιστές τον 5^ο αιώνα, όταν ο Αριστοφάνης γράφει τους «Όρνιθες»· κι αυτό το οξύμωρο οχόλιο του Πεισέταιρου θα μπορούσε να διατυπωθεί και διαφορετικά («Μου φαίνεται σαν να είναι αλήθεια ... αλλά δεν είναι»).

Ένας δεύτερος μανιατοφόρος αναγγέλλει πως κάποιος κατάσκοπος εισέβαλε στην Νεφελοκοκκυγία. Με την βοήθεια του γερανού (κινείται με τροχαλίες απ' το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος) κάνει την εμφάνισή της η Ίρις, η αγγελιοφόρος των θεών. Φέρνει στον Πεισέταιρο το μήνυμα του Δία: οι θεοί έχουν αρχίσει να βασανίζονται από το εμπόργκο των πουλιών. Οι άνθρωποι πρέπει ν' αρχίσουν να ξανακάνουν θυσίες σ' αυτούς. Καθώς η Ίρις πηγαίνει πέρα-δώθε με τη βοήθεια του γερανού, το ύφος της πρέπει να είναι αριστοκρατικό, με εκρηκτική και προκλητική αυτοπεποίθηση. Ο Πεισέταιρος, ωστόσο, την διώχνει με σεξουαλικές φοβέρες, ενώ ο χορός ξεσπάει σε κύματα χαράς. Για άλλη μια φορά, όπως και παραπάνω, η αυτοκατάφαση και η επιβεβαίωση του θεατή πραγματοποιούνται και σ' αυτό το σημείο, αφού στο θέατρο ο άνθρωπος έχει την υπεροχή απέναντι στους θεούς, πράγμα που δεν μπορεί να γίνει στην πραγματικότητα. Η προσβολή της θρησκείας είναι συχνή στην κωμωδία, κι αυτό γιατί οι Έλληνες δεν αντιλαμβάνονταν τον θεό ως ένα απαράβατο ον, αλλά σαν ένα πλάσμα, που μπορούσαν να σεβαστούν, αλλά και να γελοιοποιήσουν.²⁸ Εδώ, στην κωμωδία, ο θεός δεν έρχεται να δώσει λύση, αλλά να δείξει πόσο ανάξιος και ανίκανος είναι.

Μετά την πρόσκληση του χορού, φτάνουν στη «Νεφελοκοκκυγία, όσοι φιλοδοξούν να φορέσουν φτερά. Ένας γιος που θέλει να σκοτώσει τον πατέρα του, ένας διθυραμβοποιός ονόματι Κινησίας κι ένας συκοφάντης, για να μπορεί να βρίσκεται αμέσως όπου υπάρχει σκάνδαλο και δίκη. Ο Πεισέταιρος τους διώχνει και πάλι. Κανείς τους δεν αξίζει να βγάλει φτερά. Η συνεχής εναλλαγή θεών και ανθρώπων σημαίνει πως απ' εδώ και στο εξής οι θεοί (Ίρις) και οι άνθρωποι είναι

²⁸ Η κωμική προσβολή της θρησκείας είναι κατανοητή στο πλαίσιο της Διονυσιακής θρησκείας, όπου ο θεός σ' αυτόν τον πολιτισμό δεν είναι ταμπού. Για τις περιπέτειες του Διονύσου, βλ. ιδιαίτερα Handley, ό.π., σ.σ. 509-511, στο κεφάλαιο «Περιπέτεια και Φαντασία».

ανάξιοι ως είδος. Οι όρνιαθες και ο Πεισέταιρος είναι οι μοναδικοί που κατακτούν την εξουσία του σύμπαντος.

Το 4^ο επεισόδιο ξεκινά με την εμφάνιση του Προμηθέα. Παρουσιάζεται να βοηθήσει τα πουλιά. Από φόβο μήπως τον δει ο Δίας, έρχεται ντυμένος με μανδύα και καλύπτρα, κρατώντας ομπρέλα.²⁹ Φέρνει στον Πεισέταιρο ένα εμπιστευτικό μήνυμα: ο πατέρας των θεών θα στείλει πρεσβεία για συνθηκολόγηση, την οποία δεν πρέπει να δεχτούν, προτού ο Δίας δώσει στα πουλιά το σκήπτρο και στον Πεισέταιρο την Βασιλεία (ή μήπως Βασιλεία) για γυναίκα του. Αξίζει να σταθούμε λίγο εδώ. Έχει κυθεί πολύ μελάνι για την ταυτότητα αυτής «τῆς καλλίστης κόρης», που ενσαρκώνει την εξουσία του Δία. Ο Κακριδής θεωρεί πως ο Αριστοφάνης επινοεί την μορφή της και την προικίζει με ιδιότητες που θεωρεί σκόπιμες για τις ανάγκες των «Όρνιθων». Το όνομα που διάλεξε, άλλωστε, θυμίζει την «Βασίλιννα», που συμβολικά παντρευόταν ο Διόνυσος την δεύτερη μέρα των Ανθεστηρίων. Η «Βασιλεία», εδώ, δεν είναι κόρη του Δία· είναι το πρόσωπο που κρατά τον κεραυνό του ολύμπιου πατέρα, ή με άλλα λόγια, είναι ένα είδος εξωτερικής εξουσίας, που όποιος την έχει, αποκτά και τη δύναμη του ισχυρού.³⁰ Ωστόσο, με την παρουσία αυτής της κόρης, ο μύθος παίρνει ανάστροφο νόημα: κι αυτό γιατί το σκήπτρο θα το πάρουν τα πουλιά, ενώ στον Πεισέταιρο θα δοθούν τα οικονομικά και η εξουσία του σύμπαντος.

Ο Προμηθέας ξαναφορά την καλύπτρα του και αποχωρεί. Σε λίγο θα φτάσει η θεϊκή πρεσβεία για συνθηκολόγηση. Αποτελείται από τον Ποσειδώνα, τον Ηρακλή και τον Τριβαλλό, έναν βάρβαρο θεό, ο οποίος ανήκε σε μια θρακιώτικη φυλή που πολέμησε τους Αθηναίους.³¹

²⁹ Σύμφωνα με τον Dover, ό.π., σ. 200, σημ. 3 «ο Προμηθέας (ενν. στην μυθολογία) παρουσιάζεται τιμωρημένος από τον Δία, γιατί βοήθησε να ενισχυθεί η αυτάρκεια των ανθρώπων. Την εποχή του Αριστοφάνη υπήρχε στην Αθήνα λατρεία του Προμηθέα· έτσι οι Αθηναίοι ήταν συναισθηματικά υποχρεωμένοι είτε να αποφεύγουν το ερώτημα αν ο Δίας και ο Προμηθέας εξακολουθούσαν να είναι εχθροί μεταξύ τους, είτε να πιστεύουν ότι ο Προμηθέας είχε συμφιλιωθεί με το Δία και απελευθερώθηκε από τα δεσμά του. Ο «Προμηθεύς δεσμώτης», η μια από τις δύο τραγωδίες του Αισχύλου με το ίδιο θέμα, παρουσιάζει την τιμωρία του Προμηθέα, που την εποχή εκείνη ήταν λογικό να είναι εχθρός του Δία· το άλλο όμως (χαμένο) έργο, ο «Προμηθεύς λυόμενος», παρουσίαζε την τελική συμφιλίωση».

³⁰ Κακριδής, ό.π., σ. 264-65, σημ. 1536.

³¹ Σολομός, ό.π., σ. 228.

Ο Ποσειδώνας έχει αριστοκρατικό ύφος.³² Ο Ηρακλής είναι ο ρωμαλέος φαγάς της αρχαίας κωμωδίας, ενώ ο Τριβαλλός παρουσιάζεται, σχεδόν, σαν ηλίθιος, χρησιμοποιώντας μια ελληνοβαρβαρική διάλεκτο, στην οποία κανείς δεν καταλαβαίνει ούτε τα μισά. Η περίπτωση του είναι ενδιαφέρουσα, λόγω της πρόκλησης κωμικού αποτελέσματος. Ο Πεισέταιρος τους υποδέχεται σουβλίζοντας. Πρόκειται για την πλήρη ανατροπή της κατάστασης, αφού ο ήρωας ψήνει πουλιά, ισχυριζόμενος ότι το κάνει ως τιμωρία. Ο δημοκρατικός ηγέτης των ορνέων αποφασίζει ότι οι επαναστάτες θα σουβλιστούν και θα φαγωθούν. Είναι, ίσως, η χειρότερη εικόνα του έργου.

Ο Ηρακλής, βλέποντας τη σούβλα, βιάζεται να συνθηκολογήσει για να μπορέσει να φάει. Ο Πεισέταιρος αρνείται, αν πρώτα δεν του δώσουν το σκήπτρο του Δία και την Βασίλεια για γυναίκα του. Ο Ποσειδώνας διαφωνεί θυμωμένος. Ο Ηρακλής, όμως, καρφώνει το βλέμμα του στη σούβλα και δεν πάει πουθενά. Ο θεός του προσπαθεί να τον συνεφέρει, λέγοντας πως αυτός είναι ο νόμιμος κληρονόμος του Δία, κι αν ο πατέρας του δώσει ό,τι έχει σ' αυτόν (ενν. τον Πεισέταιρο), ο Ηρακλής δεν θα πάρει τίποτα. Ο Πεισέταιρος, όμως, έχει σκοπό να διασπάσει τα μέλη της πρεσβείας. Πιάνει τον Ηρακλή από το μπράτσο και συνωμοτικά του εξηγεί πως ο Ποσειδώνας τον κοροϊδεύει, γιατί ο ίδιος είναι νόθο παιδί του Δία, κι επομένως δεν έχει κανένα δικαίωμα στην περιουσία του πατέρα του. Αντίθετα, ο θεός του είναι νόμιμος κληρονόμος, γιατί είναι αδερφός του ολύμπιου θεού. Ο Ηρακλής καταρρακώνεται. Ψηφίζει αμέσως για συνθηκολόγηση. Ο Τριβαλλός, αδιαφορώντας, λέει κάτι απροσδιόριστα ελληνοβαρβαρικά που δεν τα καταλαβαίνει κανείς. Ο Ποσειδώνας μειοψηφεί κι αναγκάζεται να υποχωρήσει. Στη συνέχεια, ξεκινούν και οι τέσσερις για τον ουρανό, με σκοπό να πάνε να πάρουνε τη νύφη.

Ας σταθούμε λίγο στην παραπάνω σκηνή: όπως στην περίπτωση της Τριδος, έτσι κι εδώ, οι θεοί αποδεικνύονται κατώτεροι των περιστάσεων. Είναι ανίκανοι και ανάξιοι να τα βγάλουν πέρα. Ο Πεισέταιρος δείχνει μια ρητορική δεινότητα και καταφέρνει με τα σοφίσματά του να

³² Μάλιστα ο Κουν, στην παράσταση των «Ορνίθων» του 1975, είχε βάλει τον Ποσειδώνα να μιλάει με το «γο», έχοντας, δηλαδή, γνώση της γαλλικής, όπως οι παλιοί αριστοκράτες.

επικρατήσει, όχι μόνο στον χώρο των πουλιών, αλλά και στον κόσμο των θεών. Ωστόσο, αν και χρησιμοποιεί ωραία και σωστά την γλώσσα, αυτό που θέλει δεν είναι να επικοινωνήσει, αλλά να εξουσιάσει. Το 2^ο μέρος του 4^{ου} επεισοδίου δείχνει ξεκάθαρα το αληθινό του πρόσωπο. Οι τρομακτικές εξουσίες και η ρητορική ικανότητα του Πεισέταιρου είναι εκείνες που συμβάλλουν, ώστε τα πουλιά και ο κωμικός ήρωας να επιβάλλουν τους όρους της ειρήνης. Ωστόσο, ένα τερατώδες πρόσωπο συνθηκολογεί για το καλό των ανθρώπων. Φαίνεται, ίσως, ξεκάθαρα πως ο κόσμος της κωμωδίας έχει γυρίσει ανάποδα ...

Το έργο ολοκληρώνεται με την έξοδο³³ και την θριαμβευτική άφιξη του Πεισέταιρου και της Βασιλείας.³⁴ Ο γάμος επισφραγίζει την καινούργια έδρα του σύμπαντος, ή με άλλα λόγια την ίδρυση της «Νεφελοκοκκυγίας» (της παγίδας για τους ηλίθιους). Πρόκειται για μια θριαμβευτική αποθέωση. Εύστοχα παρατηρεί ο Σολομός πως το τέλος αυτής της φτερωτής κωμωδίας είναι φαντασμαγορικό, σαν μια μελωδική και πολύχρωμη εικόνα, που αφήνει, από την άλλη μεριά, μια ανάμεικτη γεύση χαράς και απαισιοδοξίας.³⁵ Την χαρά την αντιλαμβανόμαστε: καινούργιες πόλεις χτίζονται, οι θεοί υποτάσσονται στην εξουσία των πουλιών, γάμοι ωραίοι και λαμπροί γίνονται, το κέφι ανάβει και όλοι παραληρούν από ευτυχία. Η απαισιοδοξία, όμως; Γιατί το φινάλε των «Όρνιθων» αφήνει μια γεύση απαισιοδοξίας;

Ίσως η απάντηση βρίσκεται στους στίχους 1707-8, όπου ο χορός δοξολογεί τον καινούργιο του βασιλιά:

³³ Για την έξοδο των «Όρνιθων», βλ. Cornford (1988)², σ. 14.

³⁴ Κατά τον Κακριδή, ό.π., σ.σ. 286-87 «Από τον Όλυμπο κατεβαίνει η γαμήλια πομπή. Μπαίνει από την Πάροδο προς την Ακρόπολη, προχωρεί στη μέση της ορχήστρας, όπου σταματά την ώρα των ύμνων (1731-1754) και φεύγει με το Χορό από την ίδια πάλι πάροδο προς τον ουρανό. [...] Η έξοδος των «Όρνιθων» δεν είναι μόνο ο λαϊκός γάμος με τις συνηθισμένες επικλήσεις του Υμναιού και τα πειραχτικά τραγούδια, ως φυσικό επιστέγασμα της κωμωδίας. Πολύ περισσότερο πρόκειται για έναν κωμικο-φανταστικό «ιερόν γάμον», που και αυτός αποτελεί αναπόσπαστο μέρος στη μεγάλη παρωδία της αποθέωσης και της επιφάνειας του θεανθρώπου. [...] Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει στο πλαίσιο της κωμωδίας του την ουσιαστικά αδιανόητη περίπτωση ένας άνθρωπος να εκθρονίσει τον Δία. [...] Αναμφισβήτητος είναι ο λαϊκός γαμήλιος χαρακτήρας της σκηνής, όπως βέβαιο είναι ότι ο γάμος αποτελούσε στην Αρχαία Κωμωδία βαθύτατα παραδοσιακή και συνηθισμένη κατακλείδα: με γάμο τελειώνει και η «Ειρήνη», με ανεπίσημες προσωρινές ενώσεις οι «Άχαρνες» και οι «Πηλές», με αναζωογόνηση της συζυγικής ζωής η «Λυσιστράτη».

«ὦ τρισμακάριον πτηνόν ὀρνίθων γένος
δέχεσθε τον τύραννον ὀλβίοις δόμοις»

Τα πουλιά απατήθηκαν. Ένας θνητός, που τον έλεγαν Πεισέταιρο, προσπάθησε να τους «πεισει» πως κάποτε ήταν οι αρχέγονες υπάρξεις του σύμπαντος· αυτά τον πίστεψαν και θέλησαν να ξαναγίνουν βασιλιάδες. Η πολιτεία τους χτίστηκε πάνω στο ψέμα. Και τώρα, το «τρисμακάριον γένος» τους υποδέχεται τον καινούργιο του τύραννον....

Μια πολιτεία χτίστηκε στα σύννεφα. Μια ουτοπία οικοδομήθηκε πάνω από τη γη. Ο Gilbert Murray χαρακτήρισε τους «Ὅρνιθες» ως «δράμα φυγής», δείχνοντας την μετατόπιση από τον κόσμο της πραγματικότητας σε ένα διαφορετικό σύστημα αξιών, εξωπραγματικό και ονειρικό.³⁶

Ο Κακριδής αναφέρει πως ο Αριστοφάνης με τους «Ὅρνιθες» έγραψε την πιο άρτια, την πιο οργανωμένη και την πιο πλούσια, σε εμπνεύσεις και περιεχόμενο, κωμωδία του.

Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, το έργο δεν έχει μόνο στοιχεία πολιτικής πολεμικής, όπως οι «Άχαρνές» και οι «Ίππης», ούτε αναφέρεται στη σύγκρουση των γενεών, όπως οι «Νεφέλες» και οι «Σφήκες». Δεν είναι έργο μόνο φιλειρηνικό, όπως η «Εἰρήνη» και η «Λυσιστράτη», ούτε σατιρίζει τους τραγικούς, σαν τις «Θεσμοφοριάζουσες» και τους «Βατράχους». Ακόμα, δεν ζητά ν' ανατρέψει την τάξη της κοινωνίας, όπως οι «Ἐκκλησιάζουσες» και ο «Πλοῦτος», αλλά καταφέρει να «ορθοτομεί τα αριστοφανικά ενδιαφέροντα λίγο-πολύ όλα: η έντονα αντιδικαστική νοοτροπία που εκφράζεται στους «Σφήκες», είναι αυτή που διώχνει τους πρωταγωνιστές από την Αθήνα (39 κκ.), η σάτιρα των σωκρατικών που κυριαρχεί στις «Νεφέλες» ανανεώνεται στο εμβόλιμο χορικό (1552 κκ. Πβ. 1694 κκ.), η καυστική διάθεση της λογοτεχνικής κριτικής των «Θεσμοφοριάζουσών» και των «Βατράχων» προδιαγράφεται στη διακωμώδηση του Ποιητή και του Κινησία, η σύγκρουση των γενεών καθρεφτίζεται στο επεισόδιο του Πατραλοία· η πολιτική αλαζονεία των Αθηναίων στιγματίζεται έμμεσα αλλά αποτελεσματικά με την αποπομπή

³⁶ Handley, ό.π., σ. 507.

του Ψηφισματοπώλη και του Επισκόπου. Ακόμα και η γνωστή, έντονα αντιπολεμική, διάθεση του ποιητή εκδηλώνεται στους «Ὅρνιθες», όταν δύο φορές η πολεμική σύγκρουση (των Αθηναίων με τα πουλιά και των πουλιών με τους θεούς) εκφυλίζεται και η διαφορά λύνεται με συνεννοήσεις.³⁷

Πέρα από τα κοινά θεματικά μοτίβα των «Ὅρνιθων» με τα άλλα αριστοφανικά έργα, που αναφέρει ο Κακριδής, αξίζει να σταθούμε στον ουτοπικό χαρακτήρα της κωμωδίας, ξεκινώντας από το πρώτο και κύριο χαρακτηριστικό της πλοκής: τον χώρο. Οι δύο Αθηναίοι επισκέπτονται τον Τηρέα και μετά από μια σειρά συνεννοήσεων και προτάσεων, ο Πεισέταιρος πείθει τα πουλιά πως κάποτε ήταν οι αρχέγονες υπάρξεις του σύμπαντος, γι' αυτό και μπορούν να ξαναγίνουν βασιλιάδες, χτίζοντας μια πόλη στα σύννεφα. Η ίδρυση της «Νεφελοκοκκυγίας» είναι, ίσως, η πιο «ακραία μορφή ουτοπίας» που υπήρξε ποτέ.³⁸ Και η ονειρική πραγματικότητα δεν σταματά εδώ ... Με την παραπάνω αναλυτική περιγραφή της κωμωδίας, γίνεται κατανοητή η εξωπραγματική κλιμάκωση του έργου: η πολιτεία χτίζεται στον ουρανό με τείχη που θυμίζουν την Βαβυλώνα, τα πουλιά τα βάζουν με τους θεούς και αναγκάζουν τον Δία να στείλει πρεσβευτές για συνθηκολόγηση, ο Πεισέταιρος ανακηρύσσεται «τύραννος» του σύμπαντος, παίρνοντας για γυναίκα του την Βασιλεία και εκθρονίζοντας τον Δία, ενώ όλοι μαζί στο τέλος χαίρονται και τραγουδούν. Ο Αριστοφάνης με τους «Ὅρνιθες» χτίζει έναν φτερωτό παράδεισο, που όμοιό του δεν θα ξανασυναντήσει το θέατρο. Κι ενώ η ορχήστρα του Διονύσου πλημμυρίζει από χρώματα και μελωδίες, ο κωμωδιογράφος έρχεται δεύτερος. Οι Κριτές δεν του έδωσαν το 1^ο βραβείο.³⁹ Γιατί άραγε;

³⁷ Κακριδής, ό.π., σ. 301.

³⁸ Handley, ό.π., σημ. 3.

³⁹ Το πρώτο βραβείο το κέρδισαν οι «Κωμασταί» του Αμειψία και το τρίτο βραβείο δόθηκε στον «Μονότροπο» του Φρυνίχου. Ο Αριστοφάνης, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ήρθε 2^{ος} με τους «Ὅρνιθες», ό.π. σ. 509.

Ας προσπαθήσουμε ν' ανιχνεύσουμε τις ρωγμές αυτής της ιδανικής και φτερωτής πολιτείας κι ας δούμε πώς η ουτοπία, που χτίζει στα σύννεφα ο Αριστοφάνης, έχει πολλά και μελανά σημεία.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω στο μύθο του Απολλόδωρου, η απορνέωση του Έποπα και της Αηδόνας ήταν αποτέλεσμα θεϊκής παρέμβασης (στις τραγωδίες με το ίδιο θέμα του Σοφοκλή και του Φιλοκλή, ένας από μηχανής θεός, έσωζε την τελευταία στιγμή την Πρόκνη από το τσεκούρι του Τηρέα), για να αποσοβηθεί μια μεγάλη οικογενειακή τραγωδία. Ο Τηρέας, που παντρεύεται την Πρόκνη, ερωτεύεται την αδελφή της Φιλομήλα και τρώει σε δείπνο τον γιο του Ίτη, τον οποίο του σερβίρει η Πρόκνη, για να τον εκδικηθεί. Αυτός, τότε, πάνει ένα τσεκούρι και την κυνηγά για να την σκοτώσει. Μετά την απορνέωση, ο Τηρέας μετατρέπεται στον μεγαλοπρεπή Έποπα, που παρ' όλες τις ανόσιες πράξεις, μαθαίνει τα πουλιά ελληνικά, καθώς και τιτιβίσματα· όταν μερακλώνεται,⁴⁰ βγαίνει και τραγουδά μαζί με την Αηδόνα, ευτυχισμένος και χαρούμενος όσο ποτέ. Ο πρώην άνθρωπος και νυν Τσαλαπετεινός, που απάτησε την γυναίκα του με την αδερφή της και έφαγε τον γιο του, βρίσκει στέγη στην χώρα των πουλιών, που αργότερα θα μετονομαστεί σε «Νεφελοκοκκυγία», χάρη στην ρητορική δεινότητα ενός άλλου ανθρώπου, που θα φτάσει εκεί ως επισκέπτης. Αντιλαμβάνεται, επομένως, κανείς, ότι η ιδανική πολιτεία που θα χτιστεί στα σύννεφα, κρύβει μέσα της το ανόσιο μυστικό δύο πρώην ανθρώπων, που το παρελθόν τους κηλιδώνει τον υπέροχο και χρωματιστό κόσμο του Αριστοφάνη με απιστία, αίμα και θάνατο.

Ας σταθούμε, όμως, στον επισκέπτη που προαναφέραμε. Φτάνει στην χώρα των πουλιών μαζί με τον Ευελπίδη, αναζητώντας καλύτερο τόπο από την Αθήνα. Αργότερα, θα πείσει τα πουλιά να χτίσουν μια καινούργια πολιτεία, λέγοντας πως αυτά ήταν οι αρχέγονες υπάρξεις του σύμπαντος. Τον ρήτορα αυτόν τον λένε Πεισέταιρο. Και μεταχειρίζεται όλη την δεινότητά του, για να στηρίξει την ιδέα του πάνω σε τερατώδη ψέματα. Η παράβαση των «Όρνιθων», με την ησιοδική εξιστόρηση του

⁴⁰ Το ρήμα το χρησιμοποιεί ο Σολομός, ό.π., σ. 217. Το βρήκαμε πολύ εύστοχο, για την ελληνικότητα και την κωμικότητά του, γι' αυτό και το χρησιμοποιούμε.

σύμπαντος, είναι μια επιβεβαίωση του ρητορικού λόγου του Πεισέταιρου. Και στηρίζεται κι αυτή, πάνω στο ψέμα.

Στη συνέχεια, θα φτάσει η πρεσβεία των θεών. Ο κωμικός ήρωας θα καταφέρει να την διασπάσει, κάνοντας χρήση των νομοθετικών χωρίων του Σόλωνα, μπερδεύοντας, έτσι, τον Ηρακλή για τον αν έχει, ως νόθος, νόμιμο δικαίωμα στην περιουσία του Δία. Κι εδώ, όπως και προηγουμένως, οι σοφιστείες και τα ρητορικά τεχνάσματα του Πεισέταιρου θα οδηγήσουν στην συνθηκολόγηση, ανακηρύσσοντάς τον κυρίαρχο του σύμπαντος. Όπως γίνεται κατανοητό, πρόκειται για πλήρη ανατροπή της κατάστασης, αφού η υπόσχεση της διακυβέρνησης του κόσμου από τα πουλιά έχει αθετηθεί πλήρως. Ο Πεισέταιρος είναι ο καινούργιος «τύραννος» της Νεφελοκοκκυγίας. Κι όχι μόνο αυτό: ανατριχιαστική είναι η εικόνα με τα πουλιά που ψήνονται για να τιμωρηθούν. Στην ιδανική ή ονειρική χώρα των ορνίθων, οι επαναστάτες σουβλίζονται και τα τραγούδια δεν είναι πάντα μελωδικά· μπορεί, μερικές φορές, ν' ακούγονται και πένθιμα. Στο τέλος, στην έξοδο, η χαρά και το πανηγύρι του γάμου επισφραγίζουν την καινούργια έδρα του σύμπαντος. Αλλά κι εδώ, η αμφισημία είναι έντονη: ο χορός χαίρεται και δοξολογεί τον Πεισέταιρο, που έγινε Τύραννος και έχτισε τη Νεφελοκοκκυγία, δηλαδή μια παγίδα (λ. νεφέλη) για ηλιθίους (λ. κόκκυξ) ονειρική, φανταστική και γι' αυτό ουτοπική.

Η «Νεφελοκοκκυγία» υπάρχει μόνο στο θέατρο. Οι Αθηναίοι που αποχωρούσαν από την παράσταση, αντιλαμβάνονταν πως η δική τους πραγματικότητα θα είναι πάντοτε ασύμπτωτη με την πραγματικότητα της κωμωδίας. Εδώ, ένας δεινός χειριστής της γλώσσας, που εξελίσσεται σε τύραννο, προκαλεί μόνο το γέλιο και την διασκέδαση. Ο ανεστραμμένος κόσμος της κωμωδίας, που μοιάζει με αναποδογυρισμένο καθρέφτη, φτιάχνει μια διαστρέβλωση, που δεν μας πονάει. Μας κάνει να γελάμε, αλλά και να συλλογιζόμαστε πόσο διαστρεβλωμένη είναι η πραγματικότητα που ζούμε οι ίδιοι, βάσει της οποίας κρίνουμε την πραγματικότητα της κωμωδίας, που μας προκαλεί όμως, γέλιο και μας ανακουφίζει.

Ο Αριστοφάνης με τους «Ὀρνίθες» απομάκρυνε ακόμα περισσότερο τον θεατή από την καθημερινότητά του, εντάσσοντάς τον σ' έναν ουτοπικό χωρόχρονο που εξελίσσεται στα σύννεφα· με άλλα λόγια, έβαλε τον θεατή στο πιο όμορφο όνειρο της ζωής, που σύμφωνα με τον Νίτσε, μόνο οι έλληνες, ανάμεσα σε όλους τους λαούς, μπορούσαν να το δουν.⁴¹ Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι Κριτές έδωσαν το δεύτερο βραβείο στον ποιητή, δείχνοντας, έτσι, την απάρεσκειά τους στην κωμωδία.

Μήπως αυτοί, αντί για το όνειρο της ουτοπικής «Νεφελοκοκκυγίας», είδαν μόνο την παραμόρφωσή του;

⁴¹ Κακριδής, ό.π., σ. 302.

IV. 2. Η αντι-ουτοπική εξουσία των γυναικών στις «Ἐκκλησιάζουσες»

Ο Αριστοφάνης δίδαξε τις «Ἐκκλησιάζουσες», πιθανότατα, το 392 π.Χ.¹ Η περίοδος, που προηγήθηκε, είναι η πιο σιωπηλή στη ζωή του ποιητή. Ο Πελοποννησιακός πόλεμος κράτησε είκοσι επτά χρόνια (431 – 404 π.Χ.) και ο Αριστοφάνης τον πολέμησε είκοσι τρία, αφιερώνοντάς του τις πιο δυνατές του σελίδες.

Μετά το ατιμωτικό για την Αθήνα τέλος του πολέμου και την διδασκαλία των «Βατράχων» (405 π.Χ.), ο ποιητής περνάει από το πάθος του 5^{ου} αιώνα, στην απάθεια του 4^{ου}. Η πολιτική κωμωδία, που εμπλέκεται τόσο στενά με την ζωή της πόλης, έχει, πια, ατροφήσει. Κι ο Αριστοφάνης, αντί για ο,τιδήποτε άλλο, προτιμά την σιωπή. Ο Σολομός χαρακτηρίζει την κωμωδία ως «την τελευταία αναλαμπή» του ποιητή,² ενώ σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, «η αρχαία αττική κωμωδία ακολουθεί την μοίρα της Αθήνας. Μαζί με την ηγεμονία της δεύτερης, τελειώνει κι η ηγεμονία της πρώτης».³

Οι Αλεξανδρινοί είχαν φτάσει σε μια τριχοτόμηση της ιστορίας της κωμωδίας, όπου ανάμεσα στην Αρχαία, με εκπρόσωπο τον Αριστοφάνη, και την Νέα, με κύριο συγγραφέα τον Μένανδρο, είχαν τοποθετήσει την Μέση κωμωδία.⁴ Στην περιοχή αυτή, ανήκει και το έργο που θα μας απασχολήσει· πράγματι, με τις «Ἐκκλησιάζουσες», συναντάται μια τάση απομάκρυνσης από την πολύχρωμη γραφή του Αριστοφάνη και υιοθετείται ένα ομοιόμορφο και νατουραλιστικό ύφος, που προσοικονομεί

¹ Σύμφωνα με τον Dover, ό.π., σ. 264, αν και η Ὑπόθεση παρουσίασης του έργου εμφανίζει κενά, ένα σχόλιο στον στίχο 193 («Όταν συζητούσαμε για τη συμμαχία που έχουμε»), αφήνει περιθώρια να εικάσουμε ελαττωματική περίληψη μιας ιστορικής πληροφορίας, που ήθελε την Αθήνα να συμμαχεί με τους Βοιωτούς εναντίον της Σπάρτης το 395/4 π.Χ. Αν θεωρήσουμε ότι οι γιορτές του 393/2 π.Χ. έπεφταν τους πρώτους μήνες του έτους, τότε για μας η πιο αποδεκτή χρονολογία παράστασης του έργου είναι το 392 π.Χ.

² Σολομός, ό.π., σ. 312.

³ Ό.π., σ. 311.

⁴ Lesky, ό.π. σ. 583.

τα έργα του Μενάνδρου.⁵ Επιπλέον, δεν υπάρχει παράβαση, ενώ ο χορός βρίσκεται ακόμα σε δράση, μολονότι ο ρόλος του είναι περιορισμένος.

Εκείνο, όμως, που κάνει τον Σολομό να χαρακτηρίζει τις «Ἐκκλησιαζούσες», ως την «τελευταία αναλαμπή» του Αριστοφάνη, είναι τούτο: το γεγονός ότι ο θεατής/αναγνώστης της κωμωδίας αντιλαμβάνεται σ' αυτήν ένα κέφι που ξεχειλίζει. Και το κέφι αυτό συνάδει, πιθανότατα, με τα πολιτικά γεγονότα του 395 π.Χ., τα οποία ξαναδίνουν στην πατρίδα του ποιητή κάτι απ' το παλιό της γόητρο: οι Θηβαίοι και οι Κορίνθιοι ζητούν την βοήθεια των Αθηναίων, για να συνεχίσουν τον αντιοπαρτιακό τους αγώνα. Η Αθήνα γίνεται αυτεξούσια με τον Κορινθιακό πόλεμο. Στα 393 π.Χ. φτάνει στην πόλη το χρυσάφι του Φαρνάβαζου, που την τονώνει οικονομικά και την στολίζει. Και κάτι ακόμα: η χρονολογία παράστασης της κωμωδίας (392 π.Χ.) είναι η πιθανή χρονιά που ο Πλάτων ανοίγει την Ακαδημία του.⁶

Λίγο πριν ξημερώσει, η Πραξαγόρα βγαίνει από το σπίτι της, ντυμένη σαν άντρας, κρατώντας στα χέρια ένα λυχνάρι. Περιμένει τις συμπατριώτισσές της σε μια μυστική συνάντηση, που είχαν συμφωνήσει στη γιορτή των Σκίρων (στ. 59). Η πρώτη που φτάνει είναι κι αυτή ντυμένη με τα ρούχα του άντρα της. Οι υπόλοιπες γυναίκες καθυστερούν, γι' αυτό και η Πραξαγόρα χτυπά μια γειτονική πόρτα, απ' την οποία παρουσιάζεται μια τρίτη αντροντυμένη γυναίκα.

Και οι τρεις τους τώρα βλέπουν τα υπόλοιπες Αθηναίες –τον Χορό– να φτάνουν με προφύλαξη, ντυμένες κι αυτές με αντρικούς χιτώνες, μπαστούνια και λυχνάρια.

Αφού μαζευτούν όλες, η Πραξαγόρα θα τις ρωτήσει αν έκαναν όλα όσα είχαν συμφωνήσει στην προηγούμενη συνάντησή τους, κι εκείνες θ' απαντήσουν πως πέταξαν τα ξυράφια, για να γίνουν μαλλιαρές, πως αλείφθηκαν με λάδι, για να μαυρίσουν και πως έχουν φέρει μαζί τους τις γενειάδες («τους πώγωνας»), για να μεταμφιεστούν. Κι αυτά όλα, γιατί με το ξημέρωμα πρέπει να βρίσκονται στην Πνύκα, μεταμφιεσμένες σε

⁵ Handley, ό.π., σ. 475.

⁶ Σολομός, ό.π., σ. 313.

άντρες, για να ψηφίσουν, ώστε να δοθεί η διακυβέρνηση της χώρας σ' αυτές. Αλλά πριν ξεκινήσουν, πρέπει να κάνουν μια πρόβα ανδροπρέπειας, για να μην προδώσουν το φύλο τους.

Δύο γυναίκες καλούνται να ρητορεύσουν, αλλά πέφτοντας σε γλωσσικές παραδρομές, θα ανεβάσουν στο πρόχειρο βήμα την Πραξαγόρα, που θα εκφωνήσει τον λόγο της συνέλευσης, πλέκοντας το εγκώμιο στις γυναίκες και εξηγώντας γιατί είναι καλύτερες από τους άντρες στην διακυβέρνηση της πόλης:

«Θα σας αποδείξω πως είναι καλύτερες
από μας στο κουμάντο. Πρώτα πρώτα βουτάνε
σε ζεστό νερό τα μαλλιά ακολουθώντας όλες
την παλιά συνήθεια και δεν θα τις δείτε
να κάνουν πειράματα. Η Αθήνα ωστόσο, και κάτι
καλό να έχει, νομίζει ότι δε θα σωθεί,
αν δε βρει κάτι καινούριο. Εκείνες όμως
καβουρδίζουν καθισμένες όπως πρώτα,
κουβαλούν στο κεφάλι τους στάμνες όπως πρώτα,
γιορτάζουν τα Θεσμοφόρια όπως πρώτα,
ψήνουνε τα γλυκίσματα όπως πρώτα,
τυραννούνε τους άντρες όπως πρώτα,
μπάζουν τους εραστές στο σπίτι όπως πρώτα,
φωνίζουν τα δικά τους όπως πρώτα,
γουστάρουν το κρασί όπως πρώτα, τους αρέσει
να πηδιούνται όπως πρώτα. Σ' αυτές λοιπόν,
άντρες, να παραδώσουμε την πόλη χωρίς
πολλές κουβέντες και χωρίς να ρωτάμε
τί πρόκειται να κάνουν, αλλά να τις αφήσουμε
μονάχα να κυβερνούν και να σκεφτούμε
αυτό μόνο: είναι μάνες των στρατιωτών μας
και ποθούν να τους σώσουν· εξάλλου ποιος
θα φρόντιζε να στείλει γρηγορότερα τρόφιμα
από τη μάνα; Η γυναίκα είναι εξαιρετικά
εφευρετική στο να βρίσκει χρήματα κι όταν

κυβερνά, δεν μπορεί κανείς να την κοροϊδέψει
ποτέ· ίσα ίσα αυτή συνηθίζει να εξαπατά.
Τ' άλλα θα τ' αφήσω. Αν πεισθείτε σ' αυτά,
θα ζήσετε ζωή χαρισάμενη».

(στίχοι 214 – 240).

Οι γυναίκες ενθουσιάζονται. Είναι πια έτοιμες· φορώντας τις γενειάδες και χτυπώντας τα μπαστούνια τους, ξεκινούν για την Πνύκα. Κι έτσι, ολοκληρώνεται το πρώτο (1^ο) επεισόδιο.

Στη συνέχεια, ο χορός εγκαταλείπει την ορχήστρα, για να εμφανιστεί με νέα είσοδο, ενώ από την μεσαία θύρα του σκηνικού οικοδομήματος εμφανίζεται ο Βλέπυρος, ο άντρας της Πραξαγόρας, ντυμένος με γυναικείο φόρεμα και πασουμάκια. Στον δραματικό χωρόχρονο του έργου έχει, πια, ξημερώσει.

Ο ήρωας είναι αναστατωμένος για δύο λόγους: αφενός ψάχνει την γυναίκα του, κι αφετέρου γυρεύει να βρει κάπου να ξαλαφρώσει από τον κοιλόπονο, που τον σήκωσε χαράματα απ' το κρεβάτι. Ντυμένος γυναικεία εμφανίζεται κι ο γείτονάς του, που ξυπνώντας το πρωί δεν βρήκε ούτε τα ρούχα του, ούτε τη γυναίκα του, και γι' αυτό έχει αναστατωθεί. Ενώ ο γείτονας φεύγει, ο Βλέπυρος βρίσκει μια γωνιά ν' ανακουφιστεί. Στην στάση αυτή θα τον συναντήσει ο Χρέμης, ο οποίος θα του εξιστορήσει όλα τα θαυμαστά, που έλαβαν χώρα το πρωί στην Πνύκα:

«Μετά απ' αυτόν (ενν. τον Ναυσικύδη) σηκώθηκε να μιλήσει ένας
όμορφος νεαρός άντρας, ολόιδιος με το Νικία·
πρότεινε πως πρέπει να δώσουμε στις γυναίκες
την κυβέρνηση της πόλης».

(στίχοι 427 – 430)

Παρ' όλες τις αντιρρήσεις ορισμένων, η λαοσύναξη αποφάσισε «να δώσει σ' αυτές το κουμάντο της πόλης» (στ. 455), γιατί «μια τέτοια απόφαση εξάλλου δεν είχε ποτέ παρθεί ως τώρα για την πόλη» (στ. 456-7). Κι ενώ ο Βλέπυρος σκέφτεται τα καλά και τα κακά της μεταρρύθμισης, γίνεται η θριαμβευτική επιπάροδος του χορού.

Οι γυναίκες – Αθηναίες μπαίνουν στην ορχήστρα εκτελώντας μια μουσικοχορευτική αλλαγή ρούχων, ενώ βοηθητικά πρόσωπα φέρνουν φουστάνια, πασούμια και καπέλα, παίρνοντας, με την έξοδό τους, τον αντρικό ρουχισμό. Με την Πραξαγόρα και τις γυναίκες του χορού, που ξαναβρήκαν την χάρη του φύλου τους, αρχίζει ο κωμικός αγών,⁷ ανάμεσα στην αρχηγίνα, που εκπροσωπεί όλες τις Αθηναίες, και στον Βλέπυρο, που εκπροσωπεί τους Αθηναίους.

Η Πραξαγόρα δεν προλαβαίνει να βάλει τα ρούχα του άντρα της στη θέση τους, γιατί εκείνος έρχεται και στέκεται κοντά της αγανακτισμένος, με την υποψία ότι εκείνη βγήκε, για να συναντήσει τον εραστή της. Η στιχομυθία που ακολουθεί θυμίζει διαλόγους ιδιωτικής φάρσας, τέτοιους που συνήθιζε να φτιάχνει η νέα κωμωδία του Μενάνδρου. Η Πραξαγόρα θα καθησυχάσει τις υποψίες του Βλέπυρου, με την δικαιολογία ότι πήγε να βοηθήσει μια φίλη της να ξεγεννήσει, γι' αυτό και σηκώθηκε τα χαράματα, ενώ αργότερα, θα καμωθεί την αθώα για τα γεγονότα της Πινύκας, μαθαίνοντας εμβρόντητη τα νέα από τον άντρα της. Ωστόσο, στην συνέχεια, φορώντας απροκάλυπτα τον ρόλο της αρχηγίνας, θα εκθέσει το πολιτικό πρόγραμμα των γυναικών, απαντώντας στις αλλεπάλληλες ερωτήσεις του Βέπυρου:

«Λοιπόν λέω

πως πρέπει όλα τ' αγαθά να είναι σε όλους

κοινά και να 'χει ο καθένας τη μερίδα του

και να ζει απ' αυτήν και να μην είναι

μήτε πλούσιος μήτε φτωχός, μήτε ο ένας

να 'χει πολλή γη να δουλεύει κι ο άλλος

ούτε για τον τάφο του· μήτε ο ένας να 'χει

πολλούς δούλους κι ο άλλος ούτε έναν,

αλλά θα κάνω τη ζωή κοινή για όλους κι όμοια».

(στ. 589 – 593).

Εκτός από την πολιτική της κοινοκτημοσύνης, προβλέπεται συνεύρεση του κάθε άντρα με όποια γυναίκα επιθυμεί, καθώς και απόκτηση παιδιών, που δεν θα γνωρίζουν τον πραγματικό τους γονιό

⁷ Βλ. σημ. 18 στους «Όρνιθες», για την δομή του αγώνα.

(πατέρα ή μητέρα), γιατί θα ανήκουν σε όλους· η νομοθεσία θα προστατεύει τα συμφέροντα των πιο άσχημων, αντρών και γυναικών, εξασφαλίζοντάς τους προτεραιότητα. Ακόμα, αφού δεν θα υπάρχει ιδιοκτησία ατομική και όλα θα είναι κοινά, δεν θα γίνονται πια δίκες, ενώ για την άσκηση βίας θα προβλέπεται, ως τιμωρία, ο αποκλεισμός από τα κοινά συσσίτια. Τέλος, τις αγροτικές εργασίες θα τις κάνουν δούλοι και η ζωή, από 'δω και μπρος, θα είναι για όλους ένα αδιάκοπο φαγοπότι.

Στο σημείο αυτό, μετά τον κωμικό αγώνα, ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος του έργου, η θεωρία· στη συνέχεια, θα παρουσιασθεί η εφαρμογή του νέου πολιτικού συστήματος. Κανονικά εδώ θα έπρεπε ν' ακολουθήσει η παράβαση· ο λόγος της Πραξαγόρας χειροκροτήθηκε απ' όλους και ο χορός πρέπει να μιλήσει στους θεατές. Στις «Ἐκκλησιάζουσες», όμως, δεν υπάρχει παράβαση.⁸ Και για τον λόγο αυτό, περνούμε αμέσως στην επόμενη κωμική σκηνή του έργου, που έρχεται να φωτίσει ειρωνικά την νέα πραγματικότητα.

Ο Χρέμης, ως νομιμόφρων πολίτης, μαζεύει έξω από την πόρτα του τα υπάρχοντά του, με σκοπό να πάει να τα παραδώσει στο κράτος. Ωστόσο, την στιγμή εκείνη πετάγεται απ' το σπίτι ο γείτονας, που ως τετραπέρατος σκεπτικιστής, τον αποπαίρνει με τα ακόλουθα λόγια:

- « *Αντρας:* Πρόκειται να τα καταθέσεις;
Χρέμης: Όπως με βλέπεις και σε βλέπω.
Αντρας: Δηλαδή, μα το Δία σωτήρα, είσαι εντελώς βλάκας.
Χρέμης: Πώς βλάκας;
Αντρας: Πώς; Εύκολα φαίνεται.
Χρέμης: Μπα; Δεν πρέπει να υπακούμε στους νόμους;
Αντρας: Ποιούς νόμους, βρε κακομοίρη;
Χρέμης: Αυτούς που ψηφίστηκαν.
Αντρας: Αυτούς που ψηφίστηκαν; Πόσο χοντροκέφαλος είσαι!
Χρέμης: Χοντροκέφαλος;

⁸ Στο σημείο αυτό, στο χειρόγραφο της Ραβέννας, έχει διασωθεί η λέξη ΧΟΡΟΥ, που, κατά τον Σολομό, ό.π., σ. 320, σημαίνει δύο πράγματα: ή πως το στάσιμο, που πιθανότατα ήταν μια σύντομη παράβαση, χάθηκε, ή πως ο Χορός εκτελούσε εδώ μια ψυχαγωγική όρχηση χωρίς λόγια.

Αντρας: Δεν είσαι; Ο πιο ηλίθιος απ' όλους.
Χρέμης: Επειδή εκτελώ μια εντολή;
Αντρας: Κι ο γνωστικός πρέπει να εκτελεί τις εντολές;
Χρέμης: Αυτός ίσια ίσα.
Αντρας: Ο βλάκας κάνει μόνο κάτι τέτοιο.
Χρέμης: Εσύ δε σκοπεύεις να καταθέσεις την περιουσία σου;
Αντρας: Θα περιμένω να δω τί θα κάνει το πλήθος.
Χρέμης: Τί άλλο; Είναι έτοιμοι να δώσουν το βιό τους.
Αντρας: Και να το δω, δε θα το πιστέψω.

(στ. 759-772)

Όταν, όμως, μια κηρύκαινα έρχεται να αναγγείλει επίσημα ότι όλοι πρέπει να πάνε στο στρατηγείο και να τραβήξουν κλήρο, για να πάρουν τις θέσεις τους στο γεύμα, ο κυνικός πολίτης θα τρέξει πρώτος να γεμίσει την κοιλιά του, αναθεωρώντας την γνώμη του για το νέο σύστημα.

Μετά το επεισόδιο αυτό, ακολουθεί ένα δεύτερο που προβάλλει ανάγλυφα τις σεξουαλικές συνέπειες της επανάστασης. Η νομοθεσία που θέλει να εξασφαλίσει ίσο μερίδιο ερωτικής απόλαυσης στις γυναίκες, δίνοντας προτεραιότητα στις γριές, γίνεται αφορμή για τον τσακωμό μιας νέας και μιας στρίγγλας.

Η κοπέλα περιμένει στο μπαλκόνι του σπιτιού της τον νεαρό αγαπημένο της, που έχει καθυστερήσει. Εκείνος φτάνει, αλλά πριν προλάβει να συναντήσει την καλή του, τον προλαβαίνει μια γριά στρίγγλα, που έρχεται με λούσα, πούδρες και κοκκινάδια, έτοιμη να τον αρπάξει με την βοήθεια του νόμου. Εύστοχα αναφέρει ο Σολομός, πως το θέαμα είναι σπαραξικάρδιο, με την γερασμένη λεντζέρισσα να μαίνεται από τον ερωτόληπτο ενθουσιασμό και την νεαρή κοπέλα ν' αναστενάζει τραγικά για τον χαμένο έρωτά της.⁹ Η σκηνή τελειώνει με την άλωση του νέου από την γριά. Την στιγμή, όμως, που πάει να φύγει το «ζευγάρι», εμφανίζεται μια μεγαίρομορφη γυναίκα, ασχημότερη και γεροντότερη από την προηγούμενη, που διεκδικεί τα πρωτεία. Ο νέος ξεσπά σε τραγικούς θρήνους για την άδική του μοίρα, αλλά τα βάσανά του δεν

⁹ Σολομός, ό.π., σ. 322.

τελειώνουν ακόμα, γιατί πάνω στην ώρα εμφανίζεται μια τρίτη γριά, χειρότερη πανούκλα από τις άλλες δύο, που ορμάει «σαν ξεδοντιάρης σίφουνας»¹⁰ και αρπάζει το παλληκαράκι. Η σκηνή τελειώνει με τους θρήνους του νεαρού άντρα και το μαλλιοτράβηγμα των δύο φρικαλέων γραίων, που πασχίζουν ν' αποκτήσουν τον νέο, η καθεμιά για λογαριασμό της, με κίνδυνο να τον σκίσουν στα δύο.

Το έργο ολοκληρώνεται κάπως βιαστικά με μια μεθυσμένη θεράπαινα, σταλμένη απ' την Πραξαγόρα, που έρχεται να καλέσει τον Βλέπυρο στο φαγοπότι. Η γιορταστική έξοδος¹¹ των κωμωδιών του Αριστοφάνη πραγματοποιείται κι εδώ, με τον ήρωα και τον χορό να πρωτοστατούν στο αισιόδοξο φινάλε. Το τέλος, όμως, δεν αναφέρεται σε γάμο, συμφιλίωση ή ειρήνη, αλλά σε ένα άσχετο, για την υπόθεση του έργου, φαγοπότι. Κι όπως, χαρακτηριστικά αναφέρει ο Σολομός, «τα παλαιά αριστοφανικά φινάλε μύριζαν συνήθως ελιά και μούστο. Αυτό εδώ, μυρίζει τηγάνι».¹² Έχουμε μπει, πια, για τα καλά στον χώρο της μέσης κωμωδίας....

Σύμφωνα με τον Lesky,¹³ όταν μελετά κανείς τις «Έκκλησιάζουσες» του Αριστοφάνη, δεν μπορεί ν' αποφύγει την σύγκριση μ' ένα άλλο έργο του κωμικού ποιητή: την Λυσιστράτη (411 π.Χ.). Και στις δύο περιπτώσεις, οι γυναίκες κάνουν μια συνωμοσία, με στόχο την ανατροπή. Και στα δύο έργα, τον κύριο ρόλο του εγχειρήματος τον κρατά μια γυναίκα – αρχηγός, ενώ ομοιότητα παρουσιάζει και το γεγονός της πρωινής συγκέντρωσης των γυναικών (αν και στις «Έκκλησιάζουσες», μόλις αρχίζει να χαράζει), λίγο πριν την συμμαχία. Υπάρχει, όμως, και μια σημαντική διαφορά: αν στην «Λυσιστράτη» το θέμα του έργου αφορά στην αποκατάσταση της ειρήνης, στις «Έκκλησιάζουσες» δεν έχουμε τίποτα περισσότερο από μια κεφάτη ουτοπία. «Κι ενώ στην «Λυσιστράτη», όπως αναφέρει ο Lesky, «παρόλο το παιχνίδι της φαντασίας, μπορούσε κανείς να νιώσει σοβαρήν [sic] προτροπή και

¹⁰ Ο.π.

¹¹ Για την έξοδο στις «Έκκλησιάζουσες», βλ. αναλυτικά Cornford, ό.π., σ. 17.

¹² Ο.π., σ. 323.

¹³ Lesky, ό.π., σ. 620.

ελπίδα για την νίκη του λογικού, στις «Ἐκκλησιάζουσες», αυτή η παιχνιδιάρικη φαντασία τραβά ξέγνοιαστα στον παραλογισμό». ¹⁴

Ας μείνουμε στον χαρακτηρισμό του Lesky κι ας προσπαθήσουμε ν' ανιχνεύσουμε την «κεφάτη ουτοπία» του έργου, ξεκινώντας από τούτο: από την «συγγένεια» που εμφανίζει η κωμωδία του Αριστοφάνη με την «Πολιτεία» του Πλάτωνος.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο, έγινε μια ευσύννοπη παρουσίαση του έργου του φιλοσόφου. Απόηχους των ιδεών του, συναντά κανείς και στις «Ἐκκλησιάζουσες». Το πολιτικό σύστημα που προτείνει και εφαρμόζει η Πραξαγόρα, με κύρια χαρακτηριστικά την κοινοκτημοσύνη και την κατάργηση της οικογένειας, εμφανίζει βασικές ομοιότητες με την νομοθεσία της πλατωνικής «Πολιτείας». ¹⁵ Μάλιστα ο Handley, στο κεφάλαιο που έχει γράψει για την κωμωδία με τίτλο: «Από τον Αριστοφάνη στον Μένανδρο», παρουσιάζει τις συγκρίσεις που έκανε ο Murray, ανάμεσα στις «Ἐκκλησιάζουσες» και την «Πολιτεία» ¹⁶, καθώς και τις ομοιότητες των δύο έργων, που έχουν να κάνουν με τα εξής: [α] την κοινή ιδιοκτησία (Ἐκκλ. 597 κ.ε. με Πολ. 416-e), [β] τις κοινές γυναίκες (Ἐκκλ. 610 κ.ε. με Πολ. 457-d), [γ] τα κοινά παιδιά (Ἐκκλ. 635 κ.ε. με Πολ. 461c-d), και [δ] την κατάργηση των δικών (Ἐκκλ. 657 κ.ε. με Πολ. 464-d).

Ωστόσο, παρόλο που οι γραμμές των δύο έργων συγκλίνουν ¹⁷ και θα μπορούσε κανείς εύλογα να βγάλει το συμπέρασμα ότι ο Αριστοφάνης σατυρίζει τον Πλάτωνα και τις «εξτρεμιστικές» θεωρίες του, η αμηχανία των φιλολόγων ξεκινά από τις χρονολογίες. Ο Αριστοφάνης γράφει τις

¹⁴ Ό.π.

¹⁵ Ο Connor, μάλιστα, στο κεφάλαιο «Ιστορικά έργα στον 4^ο αιώνα και στην ελληνιστική περίοδο», (1994)², σ. 611, κάνει λόγο για μια κοινή πηγή των δύο έργων, που σύμφωνα με τον Αριστόξενο, είναι οι «Αντιλογίες» του Πρωταγόρα.

¹⁶ Handley, ό.π., σ. 541 σημ. 1.

¹⁷ Σύμφωνα με τον Lesky, ό.π., σ. 621, «με μεγάλην [sic] επιμονή αναζήτησαν τις σχέσεις ανάμεσα στον φιλόσοφο και τον κωμικό ποιητή σ' αυτό το σημείο. Αυτές δεν πρέπει να υπερτιμηθούν, γιατί δεν πρέπει να θεωρηθεί ο Αριστοφάνης σαν σοβαρός θεωρητικός του κομμουνισμού. Οι γραμμές που συγκλίνουν με τον Πλάτωνα, και που υπάρχουν οπωσδήποτε, μπορούν να ερμηνευθούν από το ενδιαφέρον της εποχής για προβλήματα τέτοιου είδους. Ξέρουμε τα σχέδια του Ιππόδαμου του Μιλήσιου, από την εποχή του Περικλή, και του Φαλέα του Χαλκηδόνιου από τις αρχές του 4^{ου} αιώνα, που ήταν γεμάτα από το πνεύμα του Διαφωτισμού και στα οποία ο δεύτερος απ' αυτούς επρότεινε [sic] την ισότητα του κτηματικού κλήρου».

«Ἐκκλησιάζουσες» το 392 π.Χ. Ο Πλάτων «χτίζει» την «Πολιτεία» του το 375 π.Χ. Πώς είναι, λοιπόν, δυνατό ο κωμικός ποιητής να γνώριζε ένα σύγγραμμα που κυκλοφόρησε δέκα ή είκοσι χρόνια αργότερα;

Ο Σκουτερόπουλος¹⁸ αναφέρει την υπόθεση μιας πρωτο-«Πολιτείας» του Πλάτωνος, που αποτελούνταν από τμήματα του 2^{ου} – 5^{ου} και του 7^{ου} βιβλίου. Αυτή η πρώτη μορφή της «Πολιτείας», ίσως, κυκλοφόρησε στην Αθήνα πριν το 392 π.Χ., χρόνια που ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τις «Ἐκκλησιάζουσες». Ο Σολομός¹⁹, από την άλλη, δίνει μια πιο ευφάνταστη εκδοχή για τις ομοιότητες των δύο έργων.

Διαπιστώνει πως ο Πλάτων, που είχε λείψει από την Αθήνα ταξιδεύοντας στην Κυρρήνη, την Ιταλία και την Αίγυπτο, επιστρέφει στην Ελλάδα το 394 π.Χ. φέρνοντας μαζί του, σαν καρπό από τα ταξίδια, τις «κομμουνιστικές» ιδέες, που θα βάλει αργότερα στην «Πολιτεία». Στον κύκλο του θα κουβέντιαζε γι' αυτές και είναι, σχεδόν, σίγουρο πως οι οπαδοί του θα τις σκόρπισαν στην Αθήνα. Φαίνεται πως αυτές τις ιδέες άρπαξε ο Αριστοφάνης και τις έβαλε στην κωμωδία που προετοιμάζε εκείνη την εποχή.

Δεν είναι, όμως, μόνο οι ομοιότητες με την πλατωνική «Πολιτεία» που θα χαρακτήριζαν, ως «κεφάλτη ουτοπία», τις «Ἐκκλησιάζουσες». Εκείνο που δείχνει την φανταστική ή μη-πραγματική διάσταση του έργου, είναι η εισήγηση της κοινοκτημοσύνης από μια γυναίκα. Σύμφωνα με τον Dover,²⁰ κάτι τέτοιο ήταν παράδοξο για τον 4^ο αιώνα. Οι γυναίκες δεν είχαν καμία συμμετοχή στην απόκτηση ή τη διάθεση της περιουσίας. Δεν είχαν, καν, το δικαίωμα να συντάξουν διαθήκη ή να συνάψουν συμβόλαιο. Η νύφη έπρεπε να διαθέτει προίκα, αλλά στην πραγματικότητα αποτελούσε τον ενδιάμεσο δεσμό ανάμεσα στον πατέρα της και στα παιδιά της, στα οποία ο τελευταίος ήθελε να διαβιβάσει μέρος της περιουσίας του. Μεταβίβαση ιδιοκτησίας χαρακτηριζόταν και ο γάμος, αφού κυρίαρχο γνώρισμά του δεν ήταν ο ερωτικός δεσμός, ανάμεσα σε δύο ανθρώπους, αλλά η ανταλλαγή περιουσίας για τις

¹⁸ Σκουτερόπουλος, ό.π., σ. 15.

¹⁹ Σολομός, ό.π., σ.σ. 314-315.

²⁰ Dover, ό.π., σ. 276.

οικογένειες. Επομένως, με βάση την παραπάνω κοινωνική συνθήκη, ο αθηναίος θεατής του 4^{ου} αιώνα θα αντιλαμβανόταν το κωμικό παράδοξο και το ανέφικτο της νέας πολιτικής κατάστασης, για τον πρόσθετο λόγο ότι η εισήγησή της γινόταν από τους κατ' εξοχήν αναρμόδιους: τις γυναίκες.

Κι ενώ το φαγοπότι στην ιδανική πολιτεία της Πραξαγόρας είναι έτοιμο να ξεκινήσει και οι νόμοι έχουν αρχίσει να εφαρμόζονται, κάπου, ας πούμε σε δύο γειτονιές της Αθήνας, το νέο πολιτικό σύστημα και οι προγραμματικές δηλώσεις της αρχηγίνας του, ξετυλίγονται τελείως διαφορετικά. Όπως φάνηκε και παραπάνω, σ' αυτό το νέο καθεστώς της κολλεκτιβιστικής νομοθεσίας, δεν συμμορφώνονται όλοι οι πολίτες. Ο Χρέμης χλευάζεται από τον γείτονά του, που παρόλ' αυτά τρέχει πρώτος, μόλις ακούσει την αναγγελία του συσσιτίου:

« Χρέμης: Πώς θα πας; Δεν έδωσες τα υπάρχοντά σου.

Αντρας: Θα τα δώσω στο δείπνο.

Χρέμης: Και βέβαια όχι πριν καταθέσεις,
αν έχουν μυαλό οι γυναίκες.

Αντρας: Θα καταθέσω.

Χρέμης: Πότε;

Αντρας: Φίλε, δε θα μου γίνεις εμπόδιο.

Χρέμης: Τι εννοείς;

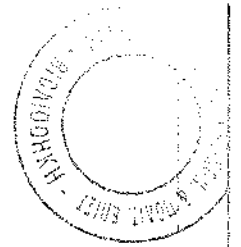
Αντρας: Άλλοι θα καταθέσουν αργότερα από μένα.

Χρέμης: Ωστόσο θα πας στο δείπνο;

Αντρας: Τι να κάνω; Ο γνωστικός έχει χρέος
να βοηθάει το κράτος όσο μπορεί».

(στ. 855 – 861)

Από τα παραπάνω φαίνεται πως η κοινοκτημοσύνη ή διαφορετικά η κατάργηση της ιδιωτικής ιδιοκτησίας είναι θέμα που δεν αφορά όλους τους πολίτες, αλλά μόνο τους νομιμόφρονες. Οι πονηροί και οι σκεπτικιστές φροντίζουν και βρίσκουν πάντα τρόπους για να γλιτώνουν ή για να ξεφεύγουν από τον νόμο. Κατά συνέπεια, φανερώνεται η ανακολουθία της θεωρίας (πολιτικό πρόγραμμα της Πραξαγόρας) και της



εφαρμογής της (συμπεριφορά του υπεύθυνου και του ανεύθυνου πολίτη) ή με άλλα λόγια αποκαλύπτεται ο αντι-ουτοπικός χαρακτήρας του νέου καθεστώτος.

Προς επίρρωση του παραπάνω ισχυρισμού, ακολουθεί η δεύτερη σκηνή ανάμεσα στην νέα κοπέλα και τον αγαπημένο της, ο οποίος πρέπει να περάσει από την «Σκύλλα» και την «Χάρυβδη», για να βρεθεί μαζί της. Η νομοθεσία, επιτρέποντας την ερωτική απόλαυση στις γυναίκες και δίνοντας προτεραιότητα στις γριές, δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για κωμικές καταστάσεις· από την άλλη μεριά, όμως, υπογραμμίζει την ανέφικτη εφαρμογή του νόμου, την πρόκληση χάους και κατά συνέπεια την μη-ομαλή πορεία του νέου πολιτικού συστήματος.

Οι «Ἐκκλησιάζουσες» δεν είναι μια «κωμωδία φυγής», όπως οι «Ὀρνιθες». Ὅ,τι συμβαίνει, συμβαίνει στην Αθήνα και οι μεταρρυθμιστές δεν είναι πουλιά, αλλά απλές νοικοκυρές. Η Πραξαγόρα, στη συνέλευση του λαού στην Πνύκα, παίρνει την διακυβέρνηση της πόλης και ιδρύει την ιδανική κοινωνία, όπου όλα θα είναι κοινά για όλους. Πρόκειται για μια ουτοπία, όπου τα πάντα εμφανίζονται και δείχνουν τέλεια. Είναι, όμως;

Στη νέα πόλη, όπως και στην «Πολιτεία» του Πλάτωνος, οι δουλειές θα γίνονται από δούλους, ενώ οι πολίτες θα χωρίζονται σε νομιμόφρονες και μη· ωστόσο, κατά πως φάνηκε παραπάνω, και οι δύο κατηγορίες θ' απολαμβάνουν τις ωφέλειες του κράτους, με αποτέλεσμα η ιδανική πολιτεία της Πραξαγόρας να βασίζεται στην αδικία και την εκμετάλλευση του τίμιου πολίτη από τον άτιμο. Ακόμα, στην τέλεια κοινωνία των γυναικών, ρωγμές εμφανίζονται τόσο στην ύπαρξη, όσο και στη διατήρηση των διαπροσωπικών σχέσεων. Ο νέος, που θέλει να βρει την καλή του, πρέπει να περάσει από μεγαιρόμορφες παλιόγριες «που περιγράφονται περίπου στο ύφος των Φορκυάδων της κλασικής Βαλπούργειας νύχτας».²¹ Η ουτοπική κοινωνία που οραματίστηκαν οι Αθηναίες ήταν ιδανική και ονειρική μόνο όταν ανακηρυσσόταν στον

²¹ Lesky, ό.π., σ. 621.

βράχο της Πνύκας. Η εφαρμογή της έπεσε πάνω σε ανυπέρβλητα εμπόδια.

Και κάτι ακόμα: ας μην ξεχνάμε τον τρόπο που αποκτήθηκε η εξουσία από τις γυναίκες. Ξημερώματα συναντούνται μυστικά, μεταμφιεσμένες σε άντρες, για ν' ανέβουν κρυφά και πριν από τους άλλους στην Πνύκα, με σκοπό να πάρουν στα χέρια τους την διακυβέρνηση της πόλης. Η πρώτη σκηνή είναι, ίσως, το κλειδί για την ανάγνωση ολόκληρου του έργου: η ιδανική πολιτεία που πάει να «χτιστεί», είναι βασισμένη στην μεταμφίεση και τον δόλο, με άλλα λόγια η νέα πολιτεία έχει τα θεμέλιά της πάνω στο ψέμα. Η Πραξαγόρα, στο δεύτερο μέρος του έργου, θα εξαφανισθεί. Δεν είναι ένα θηλυκός Πεισέταιρος και το πρόσωπό της δεν παρουσιάζει την τερατώδη φυσιογνωμία του προηγούμενου κωμικού ήρωα. Εδώ, το ψέμα είναι περισσότερο ανώδυνο και η κωμωδία δεν μάθαμε ποτέ τι θέση είχε στους θεατρικούς αγώνες. Το θέμα της διέθετε φαντασία και έμπνευση, αλλά οι φιλόλογοι δεν έπαψαν ποτέ να της βρίσκουν ελαττώματα και αδυναμίες.²² Ωστόσο, αν και οι «Ἐκκλησιάζουσες» δεν έχουν τον καλλιτεχνικό οίστρο της προηγούμενης κωμωδίας, θυμίζουν τους «Ὀρνιθες» στο εξής: στη διαστρέβλωση της πραγματικότητας, που κι εδώ γίνεται ανώδυνα με σκοπό το γέλιο και την ανακούφιση του θεατή. Γιατί στην κυριολεξία, η «κεφάτη ουτοπία» που εμπνεύστηκε ο Αριστοφάνης και είδε ο Lesky, φαίνεται, τελικά, πως δεν ήταν ούτε τόσο κεφάτη ούτε και τόσο ουτοπική.

²² Ο Σολομός, ό.π., σ. 413 αναφέρει πως: «λείπει απ' τις Ἐκκλησιάζουσες» ο θρησκευτικός χαρακτήρας. Λείπει ο λυρισμός. Λείπει ο σοβαρός και μελαγχολικός τόνος, που είχαν συχνά ίσαμε τώρα τα χορικά. Το θέατρο άρχισε απ' το Χορό κι εκείνος γέννησε τον ηθοποιό. Τώρα βλέπουμε με τον ηθοποιό να παραγκωνίζει το Χορό -μέχρις ότου τον διώξει ολότελα».

IV. 3. Το ωμό «Όνειρο...» στην κωμωδία του Σαίξπηρ

*«Σε πράγματα πρόστυχα, ταπεινά και χωρίς καμιάν αξία
ο έρωτας δίνει ανάστημα κι αξιοπρέπεια»*

(Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας, I. 1)

Ο David Daniell αναφέρει πως το «Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας» είναι μια ακόμη αριστοκρατική κωμωδία, απ' αυτές που έγραψε ο Σαίξπηρ μεταξύ 1595 και 1600. Στο έργο αυτό, ο ονειρικός κόσμος των ζωτικών δεν είναι γλυκός και χαριτωμένος, αλλά φλέγεται από αντιπαραθέσεις και συγκρούσεις, που δημιουργούν αστερισμούς και πολυποίκιλα συστήματα σχέσεων.¹ Η αυλή του βασιλιά Θησέα, στην οποία θα εξελιχθεί η δράση, και ο κόσμος του Όμπερον και της Τιτάνια, που θα ξεδιπλωθεί στο δάσος της Αθήνας, κάποια στιγμή θα συναντηθούν, με αποτέλεσμα την προσωρινή διασάλευση της ισορροπίας του κόσμου. Στη συνέχεια, με το ξημέρωμα και την γιορτή που θα πραγματοποιηθεί, με αφορμή τους γάμους του Θησέα και της Ιππολύτης, η αστάθεια και η ρευστότητα της νύχτας θ' αποκατασταθεί με την παράσταση του «Πύραμου και της Θίσβης», που θα παίξουν οι μάστορες για τους γάμους του βασιλιά, το έργο θα φτάσει στην ευτυχή ολοκλήρωσή του. Η σύγχυση που προηγήθηκε θα ξεχαστεί και όλοι θα μοιάζουν ανακουφισμένοι. Θα είναι όμως;

Οι περισσότεροι σαιξπηριστές ισχυρίζονται ότι το «Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας» γράφτηκε με αφορμή τον γάμο κάποιου ευγενούς.² Ο Κοττ αναφέρει πως το έργο παίχτηκε στο παλιό λονδρέζικο μέγαρο της οικογένειας Σαουθάμπτον, προς τιμήν της Κόμισσας και του Sir Thomas Heneage.³ Ο Brooks στην εξαιρετική έκδοση του «Ονείρου...», τοποθετεί το έργο τον χειμώνα του 1595-6 και υποστηρίζει

¹ Daniell David, 1986. Σύντηξη - απόδοση: Ελένη Παπάζογλου. 1991. «Ο Σαίξπηρ και η κωμική παράδοση», Θεατρικά Τετράδια 29, σ. 8.

² Brooks (2002)², p. liii.

³ Κοττ (1970), σ.σ. 214-218.

πως παίχτηκε στον γάμο της Elizabeth Carey και του γιου του λόρδου του Berkeley,⁴ ενώ δεν λείπουν κι άλλες υποθέσεις, που χρεώνουν την συγγραφή της κωμωδίας σε διαφορετική χρονιά και σε γάμους διαφορετικών ευγενών.⁵ Πέρα απ' όλα αυτά, εκείνο που έχει σημασία και αξίζει να σημειωθεί είναι τούτο: το γεγονός της θεματικής του έργου, που έχει ως κυρίαρχο πυρήνα ανάπτυξης και σχολιασμού τον έρωτα και τον γάμο, όπως αποτυπώνονται μέσα από τις διαδοχικές ιστορίες τριών ζευγαριών. Η αγάπη στο «Όνειρο...» εκδηλώνεται με τον γάμο του Θησέα και της Ιππολύτης, με την επανένωση του Όμπερον και της Τιτάνια, μετά την προσωρινή τους ρήξη, και με την συμφιλίωση δύο αντρών και δύο γυναικών, που φτάνουν στην μονιμότητα της σχέσης τους, ύστερα από μια νύχτα συναισθηματικού χάους. Κατά την εύστοχη παρατήρηση της Bates, το «Όνειρο ...» είναι γεμάτο από παράλληλες ιστορίες, συμμετρίες, και προσεκτικά ορχηστρωμένες αντιπαραθέσεις, που μοιάζουν να δημιουργούν αταξία και προσωρινή κατάργηση των κανόνων. Ωστόσο, το έργο δεν είναι χαοτικό, αλλά σύμφωνα με την ίδια ερευνήτρια καταλήγει σε πλήρη αποκατάσταση της ισορροπίας και σε αφανισμό της ρευστότητας, που κυριαρχούσε στο μεγαλύτερο μέρος του.⁶ Παρόμοια είναι και η άποψη του Creaser που υποστηρίζει, ότι η σύγχυση που δημιουργείται κατά την διάρκεια της κωμωδίας μπορεί να μην προκαλεί το χάος και την αστάθεια στον θεατή, αλλά δεν έχει και σκοπό να διεγείρει ή να επιβεβαιώσει την αυταρέσκειά του. Ο Creaser, αν και συμφωνεί με την Bates σε κάποιο βαθμό ισχυριζόμενος κι αυτός ότι το «Όνειρο ...» δεν είναι χαοτικό κι ότι η ισορροπία στο τέλος αποκαθίσταται, διαφωνεί μαζί της ως προς αυτό: πιστεύει ότι οι ρωγμές της ευδαιμονίας στο τέλος της κωμωδίας είναι πολλές και έντονες και δεν αφήνουν απροβλημάτιστο τον θεατή ή με άλλα λόγια δεν τον κάνουν να νιώσει ασφαλής· το τέλος του «Όνειρο...» δεν τονώνει την αυτοβεβαίωσή του.⁷

⁴ Brooks, *op. cit.*, p. lv.

⁵ *Op. cit.*

⁶ Bates (2003)², p. 107.

⁷ Creaser, *op. cit.*, p.p. 97-8.

Συμφωνώντας με τον παραπάνω μελετητή στο γεγονός ότι η αστάθεια και η αποκατάστασή της δεν εφησυχάζει τον θεατή στο τέλος του «Ονείρου», αξίζει να δούμε από κοντά αυτή την λυρική κωμωδία, του Σαίξπηρ, που φαίνεται να είναι πιο πικρή από την ευχάριστη ατμόσφαιρα που προσπαθούσε να της δώσει η θεατρική παράδοση των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Τα, σχεδόν, ανυπόφορα σκηνικά και κοστούμια που βάζουν τους εραστές να φορούν ελληνικούς χιτώνες ή τοποθετούν διάφανα τούλια ν' ανεμίζουν στην σκηνή και παρουσιάζουν τα ξωτικά να πετάνε με την βοήθεια των μηχανημάτων, ανήκουν σε παραχωρημένες σκηνοθετικές αναγνώσεις, που παρομοιάζουν το «Όνειρο ...» με παραμύθι των αδερφών Γκριμ. Ο Γιαν Κοττ στο «Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας», σ' αυτό το συγγραφικό ταμείυμα για το παγκόσμιο θέατρο, παρουσιάζει όλη τη βιαιότητα και την κτηνωδία της κωμωδίας, βάζοντας τους άξονες για μια διαφορετική ανάγνωση του έργου, τέτοια που θα επιχειρήσουμε κι εμείς παρακάτω.

Ο χωροχρόνος του έργου μας τοποθετεί στην Αθήνα, στο παλάτι του Θησέα. Σε τέσσερις μέρες παντρεύεται την αμαζόνα Ιππολύτη και όλοι βρίσκονται σε πυρετώδεις ετοιμασίες. Την γιορτινή ατμόσφαιρα έρχεται να διακόψει ο Αιγέας, ζητώντας την συμβουλή του βασιλιά για ένα πρόβλημά του: η κόρη του η Ερμία αγαπάει τον Λύσανδρο, ενώ ο πατέρας της θέλει να της δώσει για άντρα τον Δημήτριο, που τον αγαπάει η Ελένη. Ο νόμος είναι αυστηρός: αν η Ερμία δεν παντρευτεί αυτόν που θέλει ο Αιγέας θα τιμωρηθεί με θάνατο ή θα κλειστεί σε μοναστήρι. Ο Θησέας είναι ξεκάθαρος:

«[...] Τη μέρα που η αγαπημένη μου κι εγώ θα επισφραγίζουμε τον αιώνιο δεσμό της ένωσής μας, εκείνη την ημέρα, είτε θα πεθάνεις γιατί παράκουσες τη θέληση του πατέρα, είτε θα πάρεις τον Δημήτριο, που θέλει ο γονιός σου, είτε στο βωμό της Άρτεμης δημόσια θα ορκιστείς πως θ' αφιερωθείς για πάντα στην αυστηρή, μοναχική ζωή [...].»

(Πράξη Ι – σκηνή 1)

Ο Λύσανδρος αποφασίζει να πάρει την Ερμία μακριά από την Αθήνα:

«[...] Έχω μια θεία, χήρα, αρχόντισσα και με μεγάλη περιουσία,
που δεν έχει παιδιά· μένει εφτά λεύγες
έξω από την Αθήνα και μ' αγαπάει σαν μοναχογιό της.
Εκεί, Ερμία μου, μπορούμε να παντρευτούμε
γιατί δεν μας πιάνει ο σκληρός νόμος των Αθηνών.
Λοιπόν, αν μ' αγαπάς, σκάς' το απ' του πατέρα σου το σπίτι
αύριο βράδυ: θα σε περιμένω στο δάσος [...].»

(Πράξη Ι – σκηνή 1)

Όπως αναφέρθηκε, ο Λύσανδρος αγαπάει την Ερμία, που την αγαπάει ο Δημήτριος, που τον αγαπάει η Ελένη. Η τελευταία θα μάθει για την φυγή του ζευγαριού στο δάσος και θα φροντίσει να ενημερώσει τον Δημήτριο, για την απόφαση της Ερμίας. Κάποια στιγμή, θα βρεθούν και οι τέσσερις στο ίδιο μέρος, εμπλεκόμενοι σε μια μυστηριώδη παράσταση, σκηνοθετημένη από τον Όμπερον, τον βασιλιά των ξωτικών. Στο δάσος θα βρεθεί κι αυτός μαζί με τον Πουκ, τον άλλοτε αγαθό νάνο των γερμανικών παραμυθιών και τον άλλοτε επίφοβο δαίμονα, για να τραβήξουν τους σπάγκους όλων των προσώπων και να αποδεσμεύσουν τα ένστικτά τους, βάζοντας σε κίνηση τον μηχανισμό αυτού του έργου.

Ο Πουκ θα ενημερώσει τους θεατές για την διαμάχη που 'χει ξεσπάσει ανάμεσα στον Όμπερον και την Τιτάνια, την βασίλισσα των ξωτικών, γιατί εκείνη:

«[...] Πήρε γι' ακόλουθο της ένα πανέμορφο αγόρι,
που εκείνος είχε κλέψει από κάποιο βασίλειο της Ινδίας,
τον ωραιότερο ακόλουθο που είχε η βασίλισσα ποτέ!
Κι ο Όμπερον πάει να σκάσει απ' τη ζήλια του,
γιατί το ήθελε δικό του το αγόρι, ακόλουθό του,
να τριγυρίζουνε μαζί στ' άγρια δάση,
αλλά η Τιτάνια έχει τη δύναμη κοντά της να το κρατήσει:
το στεφανώνει με λουλούδια και το απολαμβάνει [...].»

(Πράξη ΙΙ – σκηνή 1)

Ο λόγος αυτός δικαιολογεί την παρουσία των ξωτικών στο δάσος της Αθήνας, στο οποίο θα καταφύγουν οι εραστές για να γλιτώσουν από τον αυστηρό νόμο του Θησέα. Η Τιτάνια δεν δίνει το αγόρι στον Όμπερον, αλλά αυτός επιμένει.⁸ Η άρνησή της θα τον κάνει να την εκδικηθεί· θα στείλει τον Πουκ να του φέρει:

«[...] Ένα ανθάκι κατάσπρο,
που τώρα είναι πορφυρό από το λάβωμα του έρωτα,
και τα κορίτσια τ' ονομάζουν «Μάταιο έρωτα».
Εκείνο το λουλούδι θέλω να μου φέρεις: σου το 'χω δείξει κάποτε.
Μια σταγόνα απ' το χυμό του αν πέσει σε κοιμισμένα βλέφαρα,
κάνει τον άντρα ή τη γυναίκα να ερωτευθεί τρελά
το πρώτο πλάσμα που θα δει άμα ξυπνήσει [...].»

(Πράξη II- σκηνή 2)

Κι όταν ο Πουκ επιστρέψει:

«[...] Θα παραφυλάξω την Τιτάνια,
και, όταν την πάρει ο ύπνος, θα στάξω το υγρό
στα μάτια της: και, ό,τι πρωτοδεί μόλις ξυπνήσει,
αν είναι λιοντάρι, αρκούδα, λύκος, ταύρος,
σκανταλιάρικη μαϊμού, πίθηκος σοβαροφανής
θα τρέξει πίσω ξετρελαμένη από έρωτα [...].»

(Πράξη II – σκηνή 2)

Στην δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης, η Τιτάνια μπαίνει στο δάσος μαζί με την ακολουθία της. Μετά την εκτέλεση ενός λυρικού άσματος από τα ξωτικά, η βασίλισσά τους αποκοιμείται. Ο Όμπερον εισέρχεται στάζοντας το λουλούδι στα βλέφαρά της.

« Αυτό που θα δεις μόλις ξυπνήσεις
για μοναδικό σου έρωτα θα το νομίσεις,

⁸ Πολλοί έχουν αναρωτηθεί γιατί ο Σαίξπηρ δεν εμφανίζει ποτέ στην σκηνή το αγόρι που θέλει ο Όμπερον από την Τιτάνια. Σωστή είναι η άποψη, που θέλει τον μικρό Ινδό τελείως περιπó στην πλοκή και ικανή την ανεύρεση δεκάδων άλλων λόγων για τον καυγά του Όμπερον και της Τιτάνια. Θα συμφωνήσουμε με τον Κοττ, ό.π., σ. 218, που αναφέρει πως ο Σαίξπηρ χρησιμοποίησε το αγόρι για άλλους λόγους, έξω από το δράμα. Στην ελισαβετιανή σκηνή κάθε υπαινιγμός γινόταν αντιληπτός, αφού στην αίθουσα γνωρίζονταν όλοι μεταξύ τους. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή: «οι ωραίες κυρίες γελούσαν πίσω από τις βεντάλιες τους, οι κύριοι σκουντιόντουσαν με τον αγκώνα και οι ομοφυλόφιλοι ξεκαρδίζονταν».

και γι' αυτό από πόθο θα τσακίσεις
αγριόγατος ας είναι ή χοντρή αρκούδα,
λεοπάρδαλη, αγριογούρουνο με φοβερή μουσούδα,
όταν ξυπνήσεις και το δεις, θα το λατρέψεις,
τέρας και σίχαμα πως είναι δεν θα το μαντέψεις».

(Πράξη II – σκηνή 2)

Σε άλλο μέρος του δάσους βρίσκονται ο Λύσανδρος με την Ερμία. Προηγουμένως, οι θεατές είδαν την Ελένη να κυνηγά τον Δημήτριο. Ο Πουκ θα στάξει τον «μάταιο έρωτα» στα βλέφαρα του Λύσανδρου, γιατί θα τον περάσει για τον Δημήτριο. Οι σαιξπηρικοί ήρωες έχουν μικρές αντοχές· κουράζονται συχνά και πέφτουν και κοιμούνται. Και ερωτεύονται. Στον Σαίξπηρ υπάρχει πάντα αυτός ο υπέροχος κεραυνοβόλος έρωτας. Κατά την εύστοχη παρατήρηση του Κοττ: «η γοητεία δημιουργείται με την πρώτη ματιά, το ξεμυάλισμα με το πρώτο άγγιγμα των χεριών. Ο έρωτας επιτίπτει σαν γεράκι, ο κόσμος παύει να υπάρχει, οι εραστές βλέπουν μονάχα ο ένας τον άλλον. Ο έρωτας στον Σαίξπηρ γεμίζει όλη την ύπαρξη, είναι έκσταση και πόθος».⁹ Μόνο που στο «Όνειρο ...», ο πόθος αυτός είναι γυμνός. Ο ερωτισμός εκφράζεται ωμά.

Ο Λύσανδρος ξυπνάει.

«[...] Και μέσα στη φωτιά πέφτω για χάρη σου,
γλυκιά, διάφανη Ελένη! Η φύση έκανε το θαύμα της:
μέσα απ' το στήθος σου, μπορώ να βλέπω την καρδιά σου.[...]
Όχι πια την Ερμία: τώρα την Ελένη αγαπώ.
Ποιος δεν δίνει κοράκι να πάρει περιστέρι; [...]».

(Πράξη II – σκηνή 2)

Η τρίτη πράξη ξεκινά με την είσοδο των μαστόρων στο δάσος. Συμφώνησαν να μαζευτούν εκεί για να κάνουν πρόβα. Πρόκειται ν' ανεβάσουν ένα θεατρικό έργο με αφορμή τον γάμο του Θησέα. Μαζί τους είναι κι ο Πουκ. Θα τους κάνει άνω-κάτω, αλλά, κυρίως, θα διασκεδάσει

⁹ Κοττ, ό.π., σ. 215.

μεταμορφώνοντας τον μαστρο-Σαΐτα¹⁰ σε γαΐδαρο· κάπου εκεί κοντά βρίσκεται κι η Τιτάνια. Θα ξυπνήσει απ' το τραγούδι του :

«[...] Σε παρακαλώ, ωραίε θνητέ, τραγούδα πάλι·
το αυτί μου ερωτεύτηκε το τραγούδι σου·
αλλά και το μάτι μου μαγεύτηκε από την ομορφιά σου·
κι οι αρετές σου, που με την πρώτη ματιά βλέπω,
με κάνουνε να ορκιστώ έρωτα παντοτινό. [...]».

(Πράξη III – σκηνή 1)

Η Τιτάνια ερωτεύεται μια γαΐδουροκεφαλή. Βάζει τα ξωτικά της να υπηρετήσουν πρόθυμα τον Σαΐτα και ζητά να της τον φέρουν στην ιδιαίτερή της κλίνη. Αργότερα, θα τον προσκαλέσει στο λουλουδένιο στρώμα:

«[...] Έλα, ξάπλωσε εδώ, στο λουλουδένιο στρώμα,
να σου χαϊδέψω τα μαγουλάκια, να σου στολίσω
με ρόδα μυρωμένα το στιλπνό, απαλό σου κεφαλάκι
και να φιλήσω τις πανέμορφες αυτάρες σου,
χαρά της ψυχής μου! [...]».

(Πράξη IV – σκηνή 1)

Η Τιτάνια αγκαλιάζει την γαΐδουροκεφαλή. Ο Κοπτ την φαντάζεται κατάκλωμη, με πεταμένη την εσάρπα της στο γρασίδι και τα μαλλιά της λυμένα. Ο γαΐδαρος χώνει το κεφάλι του στα στήθη της. Το πρόσωπό του είναι βαρύ και μαλλιαρό.

«[...] Κοιμήσου, και θα σε νανουρίσω εγώ στην αγκαλιά μου.
Δρόμο εσείς, ξωτικά: σκορπίστε στους πέντε ανέμους.

(βγαίνουν τα ξωτικά)

Όπως η αγράμπελη αγκαλιάζει το αγιόκλημα,
όπως ο θηλυκός κισσός τυλίγει τα δαχτυλάκια του
γύρω από τη φτελιά, έτσι θα κάνω κι εγώ.
Αχ, πόσο σ' αγαπώ! Αχ, πόσο σε λατρεύω ![...]».

(Πράξη IV – σκηνή 1)

¹⁰ «Μαστρο-Σαΐτα» μεταφράζει ο Μπελιές το αγγλικό «Bottom». Αλλού, θα τον συναντήσουμε και «μαστρο-Στημόνη». Εδώ, προτιμήσαμε την μετάφραση του Μπελιέ.

Η Τιτάνια κλείνει τα μάτια. Ονειρεύεται την καθαρή κτηνωδία.¹¹
Στο μεταξύ, πίσω στο κουαρτέτο των εραστών, η Ερμία ξυπνάει και δεν βλέπει τον Λύσανδρο πλάι της. Ο Όμπερον με τον Πουκ κρυφοκοιτούν. Μπαίνουντας ο Δημήτριος κυνηγώντας την Ερμία.

Όμπερον: Κρύψου: αυτός είναι ο Αθηναίος!

Πουκ: Κι αυτή είν' αυτή. Αλλά, αυτός, δεν είν' αυτός που μάγεψα.

(Πράξη III – σκηνή 2)

Η Ερμία κατηγορεί τον Δημήτριο ότι σκότωσε τον Λύσανδρο. Λογομαχούν κι εκείνος, με την έξοδο της κοπέλας, πέφτει και κοιμάται. Ο Πουκ και ο Όμπερον βιάζονται να επανορθώσουν. Το ζωτικό θα σπάξει στα βλέφαρα του νέου το «άλικο λουλουδάκι», που θα τον κάνει να ερωτευτεί την πρώτη γυναίκα που θα δει μπροστά του. Μπαίνουν ο Λύσανδρος με την Ελένη.

Λύσανδρος: Γιατί νομίζεις ότι σε κοροϊδεύω που σου λέω
πόσο σ' αγαπώ; Δάκρυα δεν φέρνει η κοροϊδία,
ούτε ο χλευασμός. Κοίτα: όταν σ' ορκίζομαι, κλαίω.
Και οι όρκοι που με δάκρυα γεννιούνται,
είν' αληθινοί! [...]

Ελένη: Αυτούς τους όρκους τους έχεις δώσει στην Ερμία!
Στη ζυγαριά βάλε όρκο με όρκο: ίδιοι είναι.
Τους όρκους σου σ' εκείνη και σ' εμένα, άμα
τους ζυγίσεις,
Θα δεις πως είν' πανάλαφροι, σαν παραμύθια.

Λύσανδρος: Δεν είχα κρίση όταν ορκιζόμουν στην Ερμία.

Ελένη: Νομίζω, ούτε και τώρα που την παρατάς.

(Πράξη III – σκηνή 2)

Από την φασαρία θα ξυπνήσει ο Δημήτριος. Βλέπει την Ελένη.

«[...] Ω Ελένη, θεά, νύμφη, τέλεια, θεϊκή!

Με τί μπορώ, αγαπημένη, να συγκρίνω τα μάτια σου;
το κρύσταλλο δείχνει θαμπό μπροστά τους!

.....

¹¹ Ό.π., σ. 230.

Ω, άσε με να προσκυνήσω το χεράκι σου,
αυτή την πριγκίπισσα του αγνότερου λευκού,
αυτή την τέλεια σφραγίδα της ευδαιμονίας».

(Πράξη ΙΙΙ – σκηνή 2)

Οι δύο νέοι συγκρούονται. Η Ελένη νομίζει πως την κοροϊδεύουν και η Ερμία φαίνεται έκπληκτη από την συμπεριφορά του Λύσανδρου.

«[...] Δεν είμαι η Ερμία σου; Δεν είσαι ο Λύσανδρός μου;

Όμορφη είμαι όπως και πριν. Απόψε το βράδυ
μ' αγαπούσες: το ίδιο βράδυ είν' ακόμα, κι όμως
μ' έχεις αφήσει. Γιατί με παράτησες; Μα το θεό,
δεν ξέρω τι να πω. Αλήθεια λες;».

(Πράξη ΙΙΙ – σκηνή 2)

Αυτό το ίδιο βράδυ, οι εραστές είναι ανταλλάξιμοι. Σ' όλη τη διάρκεια της ζεστής καλοκαιριάτικης νύχτας «η μηχανική αντιστροφή των πόθων και η ανταλλαγή των εραστών δεν αποτελεί απλώς τη βάση της πλοκής, αλλά η αναγωγή των προσώπων σε απλούς ερωτικούς συντρόφους, φαίνεται σαν το πιο τυπικό χαρακτηριστικό αυτού του ωμού ονείρου».¹² Αυτό το ίδιο βράδυ, η Ελένη αγαπάει τον Δημήτριο, που αγαπάει την Ερμία, που αγαπάει τον Λύσανδρο. Αργότερα, ο Λύσανδρος θα κυνηγήσει την Ελένη, που κυνηγάει τον Δημήτριο, που κυνηγάει την Ερμία. Και κάτι ακόμα: όπως επισημαίνει ο Brooks, οι εραστές δεν έχουν ατομικά χαρακτηριστικά και είναι αδύνατον να ξεχωρίσουν μεταξύ τους. Διαφέρουν μόνο στα ονόματα, λες και ο ερωτικός σύντροφος δεν έχει πρόσωπο ή η σαφήνεια της ατομικότητάς του παραμένει απροσδιόριστη.¹³ Το γεγονός αυτό διευκολύνει την ισχυρή εντύπωση της αστάθειας και της ρευστότητας που κυριαρχεί στο έργο. Ο καρναβαλικός κόσμος, που φτιάχνεται από τον Σαίξπηρ, στηρίζεται στην κατάρρευση των κοινωνικών και ηθικών αξιών, που βγαίνοντας από την τροχιά τους, θα οδηγήσουν τους εραστές στη σύγχυση και το χάος.¹⁴ Ο Όμπερον, που «σκηνοθέτησε» την έναρξη αυτής της παράστασης, θα σημαίνει και το τέλος της. Τα μάγια θα λυθούν:

¹² Ο.π., σ. 217.

¹³ Brooks, op. cit., p. CXXXIV.

¹⁴ Bates, op. cit., p. 115.

Ομπερον: Αυτοί, όλοι μαζί, θα πάνε πίσω στην Αθήνα
και τίποτα δεν θα θυμούνται απ' όσα γίνανε απόψε:
θα νομίζουνε πως ήταν κάτι σαν άγρια έξαψη ονείρου.
Όμως, πρώτα, πρέπει να λύσω τα μάγια στη βασίλισσα.

Τιτάνια: Όμπερόν μου, τι όνειρο κι αυτό!
Ήμουνα, λέει, ερωτευμένη μ' ένα γαϊδαρο!

Ομπερον: Να 'τος: εκεί πέρα κοιμάται ο αγαπημένος σου.

Τιτάνια: Και πώς έγινε αυτό; Αχ, σικαίνομαι και που τον βλέπω!

Ομπερον: Σώπα. Πουκ, βγάλ' του τη γαϊδουροκεφαλή! Τιτάνια,
πες στη μουσική να παίξει! Και σβήσε όλες τις αισθήσεις
αυτών των πέντε με ύπνο βαρύ, σαν ύπνο του θανάτου!».

(Πράξη IV – σκηνή 1)

Η Τιτάνια ντρέπεται. Ξύπνησε και είδε δίπλα της μια γαϊδουροκεφαλή. Την προηγούμενη νύχτα είχε κοιμηθεί μ' ένα τέρας. Δεν μπορεί να θυμηθεί πως το πόθησε. Τώρα που ξημέρωσε, δεν θέλει να θυμάται. Και οι τέσσερις εραστές ντρέπονται κι εκείνοι το πρωί. Δεν μπορούν να επιστρέψουν στην πραγματικότητα. Η Ερμία το προηγούμενο βράδυ άλλαξε δύο φορές εραστή. Όλη η σκηνή του πρωινού ξυπνήματος είναι γεμάτη από μια πικρή ποίηση, που ακυρώνει την ευχάριστη ατμόσφαιρα του τέλους. Κατά την εύστοχη παρατήρηση του Κοπ: «σ' αυτή τη βίαιη αντίθεση ανάμεσα στην ερωτική παραφροσύνη που αποδεσμεύει η νύχτα και στη λογοκρισία της ημέρας, που διατάζει να λησμονηθούν όλα, ο Σαίξπηρ [...] αγγίζει το προωθημένο σημείο του σύγχρονου χαρακτήρα του. Η σκέψη πως «η ζωή είναι όνειρο», μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, δεν έχει τίποτα από τον μυστικισμό του μπαρόκ. Η νύχτα είναι το κλειδί της ημέρας».¹⁵

Δημήτριος: Όλα αυτά μου φαίνονται μπερδεμένα και θολά,
σαν μακρινά βουνά που μοιάζουνε με σύννεφα.

Ερμία: Εγώ νιώθω σαν να βλέπω χωριστά με κάθε μάτι,
κι όλα μου φαίνονται διπλά.

Ελένη: Κι εγώ το ίδιο: γιατί βρήκα τον Δημήτριο,
ένα αληθινό διαμάντι, που μια λέω δικό μου είναι

¹⁵ Κοπ, ό.π., σ. 231.

και μια όχι.

Δημήτριος: Είσαστε σίγουροι πως έχουμε ξυπνήσει; Λες να είμαστε ακόμα κοιμισμένοι και να ονειρευόμαστε;».

(Πράξη IV – σκηνή 1)

Η ερωτική παραφροσύνη κράτησε όλο το προηγούμενο βράδυ. Οι εραστές ντρέπονται για την νύχτα και δεν θέλουν να τη θυμούνται. Κοιμήθηκαν και είδαν άσχημα όνειρα, που θέλουν να ξεχάσουν. Ακόμα κι ο Σαΐτας αρνείται να παραδεχτεί το όνειρό του:

«[...] Είδα ένα θαυμασιότατο όνειρο. Ονειρεύτηκα κάτι που ούτε στ' όνειρό του δεν τ' ονειρεύεται άνθρωπος. Γάϊδαρος θα είναι όποιος προσπαθήσει να το επεξηγήσει. Μου φάνηκε πως ήμουνα - και κανένας δεν μπορεί να περιγράψει τι ήμουνα. Αυτό το αυτό που ήμουνα, είχε - θα είναι ηλίθιος όποιος νομίζει πως προμαντεύει τι νόμιζα πως είχε αυτό το αυτό που ήμουνα. Μάτι ανθρώπου δεν άκουσε, αυτί ανθρώπου δεν είδε, χέρι ανθρώπου δεν γεύτηκε, γλώσσα ανθρώπου δεν άγγιξε, καρδιά ανθρώπου δεν οσφρίστηκε ποτέ τι όνειρο ήταν αυτό που είδα[...].»

(Πράξη IV – σκηνή 1)

Το προηγούμενο βράδυ, όλοι απελευθερώθηκαν από τον εαυτό τους, μέσα στα όνειρα τους ήταν αληθινοί.

Στο δάσος θα φτάσει ο Θησέας και η Ιππολύτη με την ακολουθία τους. Ο Όμπερον και η Τιτάνια θα έχουν φύγει «πειτώντας με τους ίσκιους της νύχτας». Ο βασιλιάς θα βρει τους κοιμισμένους εραστές και, απορρίπτοντας το αίτημα του Αιγέα, θ' αποφασίσει να παντρευτούν και τα τρία ζευγάρια την ίδια μέρα. Κατά την προφητεία του Όμπερον, όλοι θα γυρίσουν στην Αθήνα, ανακουφισμένοι και ευτυχισμένοι, ασφαλείς που το συναισθηματικό χάος και η μηχανική αντιστροφή των πόθων βρίσκονται, πια, σε ισορροπία.

Το θέμα του έρωτα θα παρουσιαστεί ακόμα μια φορά από τον θίασο των μαστόρων. Πρόκειται για την αγάπη του «Πύραμου και της Θίσβης», που θ' ανεβάσει ερασιτεχνικά το μπουλούκι του μαστρο-Σαΐτα. Σ' αυτό το «θέατρο εν θεάτρω» ή με άλλα λόγια σ' αυτήν την εγκιβωτισμένη παράσταση που οι ηθοποιοί γίνονται θεατές πρώτου (Α')

βαθμού, παρακολουθώντας τους συναδέλφους τους να παίζουν τους «ηθοποιούς», ο Πύραμος και η Θίοβη δεν θα σμίξουν ποτέ. Ο Brooks αναφέρει πως το «θέατρο ἐν θεάτρῳ» έρχεται στο τέλος της παράστασης, για να λειτουργήσει ως εξισορροπιστικός μηχανισμός και να ξορκίσει με το θέμα του τις προηγούμενες παρεκτροπές του έρωτα.¹⁶ Θα διαφωνήσουμε με τον Brooks: ο Σαίξπηρ δεν αφήνει τίποτα στην τύχη. Στην τραγωδία των δύο εραστών, ο Πύραμος δίνει ραντεβού με την Θίοβη, αλλά όταν εκείνη φτάνει στον τόπο συνάντησης, βρίσκει ένα λιοντάρι και φεύγει πανικόβλητη. Ο Πύραμος φτάνει αργότερα και κοιτώντας την εσάρπα της αγαπημένης του στο χώμα, την θεωρεί νεκρή και μαχαιρώνεται. Η Θίοβη γυρίζει και, βρίσκοντας τον Πύραμο νεκρό, μαχαιρώνεται με το ίδιο μαχαίρι.

Το παράλληλο θέμα του έρωτα, που εμφανίζεται στο «θέατρο ἐν θεάτρῳ», θεωρούμε πως δεν λειτουργεί εξισορροπιστικά ή ξορκιστικά σε σχέση με τις προηγούμενες ιστορίες, όπως ισχυρίζεται ο Brooks. Ο Λύσανδρος με την Ερμία και ο Δημήτριος με την Ελένη βλέπουν την παράσταση ανακουφισμένοι, σίγουροι πως ό,τι έζησαν το προηγούμενο βράδυ ήταν ένα όνειρο. Αργότερα, θα κάνουν τον γάμο τους μαζί μ' εκείνον του Θησέα και της Ιππολύτης. Τίποτα δεν άλλαξε και το χάος της προηγούμενης νύχτας έχει αποκατασταθεί, δίνοντας την θέση του στην ευχάριστη ατμόσφαιρα του έρωτα και της συμφιλίωσης. Οι εραστές παρακολουθούν την ιλαρή ιστορία του Πύραμου και της Θίοβης και γελούν. Θεωρούν πως έχουν ξεφύγει από την ερωτική παραφροσύνη της προηγούμενης νύχτας. Στο «θέατρο ἐν θεάτρῳ» ο Πύραμος και η Θίοβη μαχαιρώνονται. Ο κόσμος είναι πολύ σκληρός για τους αληθινούς εραστές ... Για τους αληθινούς όμως όχι για τους ανταλλάξιμους. Γιατί τα παραπάνω ζευγάρια γνώρισαν την ρευστότητα και την αστάθεια του έρωτα. Το πρωϊνό ξημέρωμα τους βρήκε μόνους και συγχυσμένους. Ο Θησέας, προς το τέλος του έργου αναρωτιέται:

«[...] Πολύ περίεργα και καθόλου αληθινά. Ποτέ μου δεν πίστεψα τέτοιες αλλόκοτες ιστορίες, ούτε παραμύθια για ξωτικά.

Οι ερωτευμένοι και οι τρελοί έχουνε το νου τους

¹⁶ Brooks, *op. cit.*, p. CXXXII.

ξαναμμένο, γι' αυτό και πλάθουν φαντασίες
που η ψυχρή λογική δεν καταλαβαίνει. [...]

(Πράξη V – σκηνή 1)

Ο Σαίξπηρ χλευάζει ό,τι προηγήθηκε. Με τα λόγια αυτά, είναι σαν να βάζει τον Θησέα ν' αρνείται ό,τι είδε το κοινό. Η παράσταση ήταν όνειρο ή το «Όνειρο ...» ήταν παράσταση; Στο τέλος, όλα θ' αποκατασταθούν και η κωμωδία θα φτάσει στην ολοκλήρωσή της με την χαρμόσυνη αναγγελία του γάμου. Όλοι θα μοιάζουν ευτυχισμένοι. Θα είναι όμως;

Επιστρέφοντας στον ιοχυρισμό του Creaser, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, αντιλαμβάνεται κανείς ότι το «Όνειρο ...» δεν δρα ανακουφιστικά στον θεατή, αλλά, αντίθετα, τον προβληματίζει και τον κάνει ν' αναρωτηθεί για την αστάθεια και την ρευστότητα που κυριαρχεί τόσο στο έργο, όσο και στην καθημερινή πραγματικότητά του.

Από την αρχή, αυτή η λυρική κωμωδία του Σαίξπηρ μας εισάγει σε μια ατμόσφαιρα τρόμου, όπου η άρνηση της Ερμίας να παντρευτεί αυτόν που θέλει ο πατέρας της θα την οδηγήσει στο μοναστήρι ή στο θάνατο. Η χαρμόσυνη ατμόσφαιρα των γάμων του Θησέα χλευάζεται από τον αυστηρό νόμο της Αθήνας, που δρα αντιστικτικά στον ευχάριστο τόνο της κωμωδίας. Και κάτι ακόμα: με την είσοδο του Όμπερον και της Τιτάνιας στην σκηνή, ο θεατής ενημερώνεται για το παρελθόν του ίδιου του Θησέα και της Ιππολύτης. Τα λόγια των ξωτικών αμαυρώνουν την τωρινή ενάρτη και παθητική εικόνα του βασιλικού ζευγαριού.

« Τιτάνια: [...] Πώς βρέθηκες εδώ;

Εσένα σε θυμάμαι στα φαράγγια της Ινδίας. Αλλά, ξέρω:

εκείνη η αντρογυναίκα, η αμαζόνα, με τις μπότες,

η Ιππολύτη σου, που τόσο θαύμαζες την τεχνική της

στους πολέμους, παντρολογείται με τον Θησέα.

Κι εσύ έτρεξες να στοιχειώσεις το κρεβάτι τους

με όλες τις χαρές και κάθε ευημερία.

Όμπερον: Ντροπή σου, Τιτάνια, να μιλάς έτσι για τη φιλία μου
με την Ιππολύτη. Ξέρεις ότι ξέρω τα καμώματά σου

με τον Θησέα. Εσύ δεν τον άρπαξες μια νύχτα σκοτεινή
μέσα από τα χέρια της Περιγένειας, που εκείνος
είχε κλέψει;

Εσύ δεν τον έκανες να παρατήρει την ωραία Αίγλη,
και την Αριάδνη και την Αντιόπη;».

(Πράξη II – σκηνή 1)

Ο Θησέας παντρεύεται την βασίλισσα των αμαζόνων, που είχε
σχέση με τον Όμηρον και η Ιππολύτη θα γίνει γυναίκα του Θησέα που
πριν από λίγο καιρό διατηρούσε δεσμό με την Τιτάνια. Η αστάθεια και η
ρευσιτότητα του έρωτα ρίχνει ισχνές ανταύγειες στην αγάπη του Θησέα
και της Ιππολύτης, αλλά αργότερα θα γίνει ολοφάνερη με το κουαρτέτο
των εραστών που, μέσα σε μια νύχτα, θα γνωρίσει την ζώδη μορφή και
την κτηνωδία του έρωτα.

Πρώτος ο Κοιτ είδε στο «Όνειρο ...» την βιαιότητα των καταστάσεων
και των διαλόγων. Η Ελένη στην δεύτερη πράξη παρακαλά τον Δημήτριο
να της δώσει σημασία:

« [...] Σκυλάκι σου έχω γίνει και, Δημήτριά, όσο με δέρνεις,
τόσο σου κουνάω την ουρά μου. Σκυλάκι σου να μ' έχεις:
Διώξε με, χτύπα με, μη με κοιτάς, άσε με να καθώ,
αλλά δώσε μου την άδεια, σ' εμένα την ανάξια, να τρέχω
από πίσω σου. Ποιά θέση χειρότερη να ζηπιανέψω
από την καρδιά σου, αν και για μένα θα ήτανε
πολύ τιμητική: σκυλάκι σου να είμαι, αυτό και μόνο!

Δημήτριος: Μη μ' ερεθίζεις! Όσο σε βλέπω, σε μισώ!

Παθαίνω και μόνο που σε βλέπω!».

(Πράξη II – σκηνή 1)

Αργότερα ο Λύσανδρος θα διώξει από κοντά του την Ερμία, που
πριν από λίγο ορκιζόταν ότι λάτρευε.

Λύσανδρος: Παράτα με, αράπω!

.....
Πρόσεχε τα νύχια σου, παλιόγατα!

Άσε με κάτω, κολλιτσιίδα! Παλιόπραμα, άσε με,

γιατί θα σου δώσω μια και θα σε πετάξω μακριά σαν φίδι!

Ερμία: Πώς έγινες τόσο σκληρός; Πώς τέτοια αλλαγή, αγάπη μου;

Λύσανδρος: Αγάπη μου; Αντε παράτα με, γύφισσα. Παράτα με, είπα!

Μακριά μου, φρικαλέο, εμετικό, μισητό καθάρσιο!

Μακριά μου, είπα!

(Πράξη III – σκηνή 2)

Οι τέσσερις εραστές θα εισχωρήσουν στον ζοφερό κόσμο του ζωώδους ερωτισμού. Αυτό το ίδιο βράδυ θα περάσουν στην αληθινή κτηνωδία και όταν ξυπνήσουν το πρωί θα θέλουν να ξεχάσουν αυτή την αποδέσμευση της ερωτικής παραφροσύνης. Η Τιτάνια θα γνωρίσει τον ζωώδη ερωτισμό κατά κυριολεξία. Θα κοιμηθεί μ' ένα τέρας. Ο Όμπερον προαναγγέλλει την τιμωρία της, σκηνοθετώντας την παράστασή του:

«[...] και ό,τι πρωτοδεί μόλις ξυπνήσει,
αν είναι λιοντάρι, αρκούδα, λύκος, ταύρος,
οκανταλιάρικη μαϊμού, πίθηκος σοβαροφανής,
θα τρέξει πίσω ξετρελαμένη από έρωτα [...]».

(Πράξη II – σκηνή 2)

Σύμφωνα με τον Κοττ, όλα τα παραπάνω ζώα συμβολίζουν την τεράστια γενετήσια ικανότητα. Και κάτι ακόμα: τα ζωτικά που αποτελούν τον χορό της Τιτάνιας ονομάζονται Μπιζελάνθης, Αραχνούφαντος, Πεταλουδίτσας και Σινανόσπορος. Οι ρηχές σκηνοθετικές αναγνώσεις των σαιξπηρικών έργων τα παρουσιάζουν ως μικρά φτερωτά ζιζάνια που πηδούν στην σκηνή ή αγαθούς νάνους που πλαισιώνουν την Τιτάνια σαν άλλο μπαλέτο.

Ωστόσο, τα αγγλικά τους ονόματα είναι: Peas – Blossom, Cobweī, Moth, και Mustard-Seed. Μια προσεκτική ματιά δείχνει πως τα ζωτικά δεν είναι τίποτε περισσότερο από ερωτικά φάρμακα που χρησιμοποιούσαν οι μάγισσες και οι στρίγγλες την εποχή του Σαίξπηρ.¹⁷

Ο Όμπερον και ο Πουκ μεταμορφώνουν τον Σαΐτα σε γαΐδαρο.¹⁸ Η λυρική Τιτάνια ποθεί έναν ζωώδη έρωτα. Βρίσκει στο πρόσωπο του Σαΐτα

¹⁷ Κοττ, ό.π., σ.σ. 223-4.

¹⁸ Ο γαΐδαρος στην αρχαιότητα και στην Αναγέννηση θεωρούνταν πως διέθετε ασυνήθιστο σεξουαλικό δυναμισμό. Σε σχέση με τα υπόλοιπα τετράποδα, είχε τον πιο μακρύ και τον πιο χοντρό φαλλό. Η μεταμόρφωση του Σαΐτα σε γαΐδαρο δεν έγινε τυχαία. Ο Σαίξπηρ ήθελε να παρουσιάσει την κτηνωδία του έρωτα συμβολικά και κυριολεκτικά, χρησιμοποιώντας το οπτικό τέχνασμα της γαΐδουροκεφαλής.

τον εραστή που ονειρευόταν, μόνο που δεν τολμούσε να το παραδεχτεί ούτε στον εαυτό της. Ο ύπνος θα την απελευθερώσει από τις αναστολές. Η Λυγερή Τιτάνια, απ' όλα τα πρόσωπα του δράματος, θα εισχωρήσει στον πιο ζοφερό κόσμο του έρωτα, «όπου δεν υπάρχει πια ομορφιά και ασκήμια, αλλά μόνο ξελόγιασμα και αποχαλίνωση».¹⁹ Ο Κοπτ αναφέρει πως οι ερωτικές σκηνές της βασίλισσας των ζωικών πρέπει να φαίνονται πραγματικές και παράλογες, γοητευτικές και αποκρουστικές· πρέπει να προκαλούν αηδία και έκσταση. Τρόμο και φρίκη.²⁰ Πιο πάνω ο ίδιος θα γράψει: «Φαντάζομαι την Τιτάνια σαν μια πολύ ψηλή, κατάξανθη κοπέλα, σαν σανίδα, όλο χέρια και πόδια, όμοια με τις άσπρες εκείνες Σκανδιναυές που έβλεπα τις νύχτες στη Rue de la Harpe ή στη Rue de la Huchette, να περπατάνε κολλημένες σφιχτά πάνω σε νεαρούς μαύρους με πρόσωπα σταχτιά ή τόσο σκούρα που δεν ξεχώριζαν σχεδόν μέσα στο σκοτάδι».²¹ Η Τιτάνια, αγκαλιάζοντας το μαλλιαρό πρόσωπο του εραστή της, ονειρεύεται την καθαρή κτηνωδία. Το πρωί, μόλις ξυπνήσει και δει δίπλα της το τέρας, θα θέλει να ξεχάσει γιατί το πόθησε. Οι θεατές θα θυμηθούν τα λόγια της Ελένης στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης:

«[...] Σε πράγματα πρόστυχα, ταπεινά και χωρίς καμιά αξία
ο έρωτας δίνει ανάστημα κι αξιοπρέπεια».

Στο τέλος του έργου αναμένεται το γλέντι για τους γάμους των τριών ζευγαριών. Οι νέοι και οι νέες χαίρονται· είναι ευτυχισμένοι. Ο Σαίξπηρ έσπασε μια απ' τις πιο ωραίες κωμωδίες του. Τα ποτήρια θα ξεχειλίσουν από κρασί. Τα τραγούδια θ' αρχίσουν και τα τραπέζια θα στρωθούν. Σ' αυτή τη φανταστική Αθήνα του Θησέα όλα είναι έτοιμα για την μεγάλη γιορτή. Ο Λύσανδρος αγκαλιάζει την Ερμία· πριν από λίγο, κυνηγούσε την Ελένη. Ο Δημήτριος φιλάει στο στόμα την Ελένη· πριν από λίγο, αγαπούσε την Ερμία. Το χάος που κυριαρχούσε πριν, έχει αποκατασταθεί. Τα πάντα μοιάζουν ιδανικά, τέλεια, σχεδόν ουτοπικά. Η ασιάθεια και η ρευστότητα έδωσαν τη θέση τους στην ισορροπία. Όλοι φαίνονται ανακουφισμένοι. Είναι όμως;

¹⁹ Κοπτ, ό.π., σ. 225.

²⁰ Ό.π.

²¹ Ό.π., σ. 224.

Έχει κανείς την αίσθηση ότι η ευτυχία τους χλευάζεται κι από στιγμή σε στιγμή κινδυνεύει. Ο Σαίξπηρ χτίζει μια ερωτική ουτοπία, για να την υπονομεύσει με τα ίδια του τα εργαλεία. Ο μεγάλος τεχνίτης του θεάτρου ξέρει ότι η ευτυχία έχει τις ρωγμές της κι ότι ο πραγματικός έρωτας είναι δύσκολος και σπάνιος. Υπάρχει, όμως... Στην ιστορία του Πύραμου και της Θίσβης· μόνο που εκεί, οι αληθινοί εραστές δεν αλλάζουν συντρόφους και δεν εισέρχονται στον ζοφερό χώρο της ερωτικής κτηνωδίας. Εκεί, στην ιλαρή, κατά τα άλλα, ιστορία του Πύραμου και της Θίσβης, οι αληθινοί εραστές πεθαίνουν.

IV. 4. Τα ξεκούρδια βιολιά στη «Δωδέκατη Νύχτα»

Βιάλας [...] *Αχ, μεταμφίση, το βλέπω.
είσαι άτιμη πολύ, μ' εσένανε ο πολυμήχανος εχθρός,
ο διάβολος, πολλά μπορεί να κάνει [...].*

(Πράξη II, σκηνή 2)

Η «Δωδέκατη Νύχτα», (Twelfth Night or What you will) γράφτηκε, πιθανότατα, το 1601, ενώ η πρώτη της παράσταση δόθηκε στις 6 Ιανουαρίου της ίδιας χρονιάς στο Whitehall, προς τιμήν ενός ιταλού δούκα που ονομαζόταν Οροίνο.¹ Σύμφωνα με τον Charlton, με το έργο αυτό «η σαιξπηρική κωμωδία κατακτά την πιο τέλεια μορφή της, καθώς στα έργα αυτά η κωμική ιδέα του Σαίξπηρ και το όραμά του για την κατάκτηση της ανθρώπινης ευτυχίας παρουσιάζονται εντονότερα, βαθύτερα, πλουσιότερα και θελκτικότερα από ό,τι σε οποιοδήποτε άλλο έργο του· σ' αυτή (ενν. την κωμωδία) αποτυπώνεται ο πιο σίγουρος δρόμος για το μυστικό της κοινής και διαρκούς ευτυχίας του ανθρώπου».² Η «Δωδέκατη Νύχτα» είναι η τελευταία μέρα του Δωδεκαημέρου και των Χριστουγεννιάτικων διακοπών. Είναι η γιορτή των Φώτων, ή με άλλα λόγια η γιορτή της Επιφάνειας· η νύχτα αυτή συμβολοποιεί την τελευταία ευκαιρία για ξεφάντωμα και γλέντι, πριν την επιστροφή στην εργατική ζωή. Η ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στο κείμενο είναι εξόχως γιορταστική. Ο χωροχρόνος του έργου, αν και είναι συγκεχυμένος και δεν προσδιορίζεται με μεγάλη ακρίβεια, καταφέρνει να ξορκίζει με μια καρναβαλική διάθεση την νέα εποχή που έρχεται.³ Την νύχτα αυτή όλοι οι ήρωες θα χάσουν την προσωπικότητά τους, για να την ξαναβρούν αργότερα. Θα την ξαναβρούν, όμως;

¹ Για περισσότερες πληροφορίες για την χρονολογία και την παράσταση του έργου, βλ. Lothian and Craik (2000), p.p. XXVI – XXXV.

² Charlton, H.B., «Οι κωμωδίες της ωριμότητας», σύντηξη-απόδοση: Β. Γεωργιάδου, Θεατρικά Τετράδια, τεύχος 29, (Νοέμβριος 1995), 14-24, σ. 14.

³ Bates, op. cit., p.120.

Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στην Ιλλυρία· θα μπορούσε να είναι και οπουδήποτε. Η «Δωδέκατη Νύχτα» αρχίζει με μια λυρική φούγκα, που τα όργανα έχουν ανακατωθεί και η μουσική ακούγεται δυσαρμονική, σχεδόν ξεκούρδιαστη:

Ορσίνο: Αν είναι η μουσική τροφή του έρωτα, μη σταματάτε·
Δώστε μου όση πιο πολλή μπορείτε, ωσότου απ' τον κορεσμό
η όρεξή μου ν' αρρωστήσει κι έτσι να πεθάνει.
Ξανά τη μελωδία αυτή· έσβηνε προς το τέλος.
Ω, μου χάριδεψε τ' αυτί σαν αύρα γλυκιά που, ανασαίνοντας
σε λόφο με βιολέτες, κλέβει και δίνει άρωμα.
Φτάνει, όχι άλλο· τώρα δεν είναι τόσο γλυκιά όσο πριν. [...]

(Πράξη Ι, σκηνή 1)

Την εποχή αυτή, ο έρωτας κατακτά τα πρωτεία στην θεματολογία της σατιζπηρικής κωμωδίας· πριν από τον Σαίξπηρ, το ερωτικό στοιχείο χρησιμοποιούνταν για την κατάκτηση του λαϊκού κοινού. Τώρα, γίνεται το κυρίαρχο και χαρακτηριστικό θέμα της ελισαβετιανής κωμωδίας. Στην «Δωδέκατη Νύχτα», ο δούκας Ορσίνο είναι παράφορα ερωτευμένος με την Ολίβια. Είναι ο πιο τσεχωφικός ήρωας του έργου. Δεν διεκδικεί. Ονειρεύεται την δράση και ο ίδιος δεν δρα ποτέ. Αδρανεί επιδεικτικά. Είναι περισσότερο ερωτευμένος με τον έρωτα, παρά με το πρόσωπο που επιθυμεί.

Ορσίνο: Όταν τα μάτια μου αντικρίσαν την Ολίβια, ένιωσα
λες και μου καθάριζε απ' την πανούκλα τον αέρα.
Αμέσως μεταμορφώθηκε σ' ελάφι κι από τότε οι πόθοι μου
με κυνηγάνε σαν αιμοβόρα κι άγρια σκυλιά».

(Πράξη Ι, σκηνή 1)

Το ύφος είναι εκλεπτυσμένο κι ο ρυθμός έχει ένταση και αγωνία.⁴ Ο έρωτας, εδώ, δεν είναι χαριτωμένο παιχνίδι που αγγίζει τα πρόσωπα με την εκρηκτική παρουσία του. Έχει κανείς την αίσθηση ότι τα λόγια του Ορσίνο δίνουν την εντύπωση μιας σπασμένης χορδής· με τον έρωτα στην «Δωδέκατη Νύχτα», μπαίνουμε σ' ένα χώρο αβεβαιότητας και κινδύνου.

⁴ Κοπ, ό.π., σ. 252.

Στην Ιλλυρία θα ναυαγήσει η Βιόλα. Η ηρωίδα αυτή, ίσως, ανήκει στους πιο έξυπνους και τους πνευματώδεις χαρακτήρες του Σαίξπηρ. Βάζοντάς την κανείς δίπλα στην αθώα Μιράντα (βλ. παρακάτω την ηρωίδα στην «Τρικυμία») είναι σαν να βάζει ένα μικρό κορίτσι δίπλα σε μια γυναίκα, που έχει ζήσει τον κόσμο κι έχει διαμορφώσει μια πλούσια και γοητευτική προσωπικότητα. Ο Σαίξπηρ ξεμπερδεύει μέσα σε λίγες γραμμές με την ιστορία της νεαρής κοπέλας, που χάνει τον δίδυμο αδερφό της, Σεμπάστιαν, σ' ένα ναυάγιο και καταλήγει μαζί μ' έναν Πλοίαρχο στις ακτές του Οροίνο. Από την στιγμή αυτή θα ξεκινήσουν όλα. Η Βιόλα θα μεταμφιεστεί σε αγόρι και θα μπει ως νεαρός υπηρέτης στην αυλή του Δούκα:

Βιόλα: [...] Σε ικετεύω

- και θα σ' ανταμείψω γενναιόδωρα –να κρύψεις ποια είμαι
και να με βοηθήσεις να μεταμφιεστώ σε κάτι
που θα εξυπηρετεί τα σχέδιά μου. Θα καταφέρω
να με προσλάβει στην υπηρεσία του ο Δούκας. [...]

(Πράξη Ι, σκηνή 2)

Σύμφωνα με τον Κοττ: «Νιές [sic] μεταμφιέζονται σε παλικάρια στα παραμύθια, στις αφηγήσεις και τους θρύλους, στις παραδόσεις όλων των λαών, στη λυρική και την επική ποίηση, από τον Όμηρο μέχρι σήμερα. Κρύβουν το φύλο τους κάτω από πανοπλίες για να πάνε στον πόλεμο, κάτω από το ράσο του καλογέρου για να μπουν στο μοναστήρι· φοράνε την αμφίεση του φοιτητή για να γραφτούν στο Πανεπιστήμιο. Ο Μεσαίωνας ήξερε τις ηρωικές και τις λειτουργικές μεταμφιέσεις. Η Αναγέννηση πρόσθεσε τις ερωτικές μεταμφιέσεις. Τις συναντάμε στην ιταλική κωμωδία, καθώς και στις αφηγήσεις απ' όπου ο Σαίξπηρ αντλούσε την πλοκή και τα θέματα των κωμωδιών του. Τα ήθη δικαιολογούσαν τη μεταμφίεση: οι κοπέλες δεν μπορούσαν να ταξιδέψουν μόνες, δεν άρμοζε, ακόμα και να σεργιανίσουν μόνες το βράδυ, στους δρόμους των ιταλικών πόλεων. Η μεταμφίεση είχε και τη θεατρική της δικαίωση: δημιουργούσε παρευθύς παρεξηγήσεις, διευκόλυνε την εξέλιξη της πλοκής, και πρόσφερε άμεσα μια κατάσταση

φάρσας».⁵ Ωστόσο, στην «Δωδέκατη Νύχτα», η μεταμφίεση έχει κάτι το ερεθιστικό....

Η Βιόλα μπαίνει στην υπηρεσία του Δούκα - Ορσίνο. Το καινούριο της όνομα είναι Σεζάριο. Μια νέα κοπέλα μεταμφιέζεται σ' ένα γυναικωτό αγόρι.

Ορσίνο: Καλό μου αγόρι, πίστεψέ το. Γιατί θ' αρνιότανε
τα ευτυχισμένα νιάτα σου όποιος σ' έλεγε άντρα.
Ούτε της Άρτεμης τα χείλη δεν είναι τόσο καλογραμμένα
και τόσο κόκκινα· και η φλογέρα της φωνής σου είναι
κοριτσιίστικη, κρυστάλλινη· εσύ στο θέατρο
θα 'παιζες άνετα ρόλο κοπέλας. Σ' έχω καταλάβει,
ο χαρακτήρας σου, όπως και ολονών μας, επηρεάζεται
από τ' αστέρια, είναι ο πιο κατάλληλος για τη δουλειά
που θέλω».

(Πράξη I, σκηνή 4)

Αργότερα ο Μαλβόλιο, ο αρχιθαλαμηπόλος της Ολίβια, θα περιγράψει τη Βιόλα – Σεζάριο με τα ακόλουθα λόγια:

Ολίβια: Πώς είναι το σουλούπι του και πόσων χρονών είναι;

Μαλβόλιο: Είναι όχι αρκετά μεγάλος για να θεωρείται άντρας,
και όχι αρκετά μικρός για να θεωρείται αγόρι·
κάτι σαν λοβός προτού γίνει μπιζέλι, σαν
μηλαράκι προτού γίνει μήλο· είναι σαν το ήσυχο
νερό, σαν το μεταίχμιο
άμπωτης και παλίρροιας, κάτι μεταξύ αγοριού και
άντρα. Όμορφος πολύ,
και με φωνή λειπή, που λέει πράγματα πανέξυπνα.
Κάτι σαν άρτι απογαλακτισθείς».

(Πράξη I, σκηνή 5)

Η Βιόλα, μεταμφιεσμένη σε Σεζάριο, ερωτεύεται τον Δούκα – Ορσίνο. Αυτός θα την στείλει να παραδώσει τα ερωτικά του μηνύματα στην Ολίβια. Η Ολίβια θα ερωτευθεί τον Σεζάριο – Βιόλα.

⁵ Ό.π., σ. 253.

Ολίβια: Είσαι ηθοποιός;

Βιόλα: Όχι, μα το θεό· κι όμως, μα τα δόντια της μοχθηρίας,
δεν είμαι αυτό που παριστάνω.

(Πράξη Ι, σκηνή 5)

Μια κοπέλα μεταμφιέστηκε σε αγόρι· το αγόρι αυτό λίγο πιο πριν είχε μεταμφιεστεί, για τις ανάγκες του ρόλου του, σε κοπέλα. Ο Wright, στο «Ο Σαίξπηρ και η εποχή του», παρουσιάζει με λεπτομέρειες την σύνθεση των ελισαβετιανών θιάσων· εκεί, τους γυναικείους ρόλους τους έπαιζαν πάντα αγόρια.⁶ Οι ρόλοι αυτοί ήταν συντομότεροι από τους αντρικούς. Οι ηθοποιοί που παίζουν την λαίδη Μάκβεθ και την Κλεοπάτρα αντιλαμβάνονται πως οι ρόλοι τους είναι γεμάτοι τρύπες, σαν να έχουν αφαιρεθεί σελίδες ολόκληρες· για την ελισαβετιανή σκηνή, οι ρόλοι αυτοί ήταν προσαρμοσμένοι στις δυνατότητες ενός αγοριού. Όπως, εύστοχα αναφέρει ο Κοττ: «ο Σαίξπηρ φοβήθηκε να παρουσιάσει την Κλεοπάτρα σε ερωτικές σκηνές· προτίμησε να τις διηγηθεί. Περιέγραψε τα θέληγτρά της, αλλά δεν θέλησε να τα δείξει. Οι σχέσεις ανάμεσα στον Μάκβεθ και τη γυναίκα του δεν φωτίζονται καθαρά· το συζυγικό κρεβάτι είναι γι' αυτούς παρελθόν ή στο γάμο αυτόν το ρόλο του άντρα τον παίζει η γυναίκα».⁷

Στη «Δωδέκατη Νύχτα» η μεταμφίεση είναι διπλή· παίζεται σε δύο επίπεδα. Η Βιόλα – Σεζάριο είναι ένα αγόρι μεταμφιεσμένο σε κοπέλα· απευθύνεται στην Ολίβια που είναι κι αυτή αγόρι μεταμφιεσμένο σε κοπέλα. Αλλά και η κοπέλα που είναι μεταμφιεσμένη σε αγόρι είναι στην πραγματικότητα ένα αγόρι μεταμφιεσμένο σε κοπέλα. Ο Ορσίνο αγαπάει την Ολίβια, η Ολίβια αγαπάει τον Σεζάριο, ο Σεζάριο αγαπάει τον Ορσίνο. Στην πραγματικότητα, ο Ορσίνο αγαπάει την Ολίβια, η Ολίβια αγαπάει την Βιόλα, η Βιόλα αγαπάει τον Ορσίνο. Τα πρόσωπα αυτά είναι κενά· τα γεμίζει μόνο ο έρωτας. Υπάρχουν αποκλειστικά και μόνο μέσα από τις αμοιβαίες σχέσεις τους. Στη «Δωδέκατη Νύχτα», όλοι οι ήρωες ερωτεύονται με λάθος τρόπο, για λάθος λόγο και με λάθος πρόσωπο· σ'

⁶ Βλ. αναλυτικότερα, Wright, «Ο Σαίξπηρ και η εποχή του», εκδ. Ηριδανός, σ.σ. 67-108 στα κεφάλαια: «Οι θεατρίνοι περιοδεύουν» και «Η Σφαίρα», χ.χ.

⁷ Κοττ, ό.π., σ. 255.

αυτό το έργο κανείς δεν κάνει έρωτα. «Η Ολίβια, η Βιόλα κι ο Ορσίνο κυνηγάνε ο ένας τον άλλον και δεν τα καταφέρνουν να σμίξουν. Όπως τα ξύλινα αλογάκια στο λούνα-παρκ, για να δανειστούμε την έκφραση του Σαρτρ. Η Βιόλα- Σεζάριο στριφογυρίζει ασταμάτητα ανάμεσα στην Ολίβια και τον Ορσίνο».⁸ Η Ιλλυρία δεν είναι η χώρα της ερωτικής ουτοπίας· η Ιλλυρία είναι η χώρα της ερωτικής παράκρουσης.

Βιόλα: [...] Πού θα πάει αυτή η ιστορία; Ο κύριός μου την αγαπάει με πάθος· κι εγώ, που άλλο είμαι κι άλλο δείχνω, έχω την ίδια αδυναμία στον κύριό μου. Άσε που η Ολίβια, ξετρελαμένη από την εμφάνισή μου, λιώνει για μένα. Πού θα καταλήξουν όλα αυτά; Αφού έχω δηλώσει άντρας, δεν έχω καμία ελπίδα για την αγάπη του κυρίου μου· κι αφού είμαι γυναίκα –ανάθεμα την ώρα– πολύ θ’ αναστενάζει κι άδικα, η κακομοίρα η Ολίβια. Ω χρόνε, εσύ, κι όχι εγώ, αυτά να μας τα ξεμπερδέψεις. Ο κόμπος είναι για μένα δύσκολος, άλλο μη με παιδέψεις».

(Πράξη II, σκηνή 2)

Στη «Δωδέκατη Νύχτα», εκτός από τους εραστές, υπάρχει και η προσγειωμένη συντροφιά του Σερ Τόμπυ, του Σερ Αντριου, της Μαρίας και του Φάμπιαν. Αυτοί σκιτσάρουν την κωμική και χονδροειδή εικόνα του έρωτα. Πίνουν πολύ, τρώνε πολύ, γελάνε πολύ και σκαρώνουν φάρσες στον ταρτουφικό ήρωα του Σαίξπηρ, τον Μαλβόλιο. Ο Σερ Τόμπυ είναι θείος της Ολίβια. Η Μαρία, το πονηρό και έξυπνο θηλυκό, που εκπέμπει κύματα ερωτισμού προς όλες τις κατευθύνσεις, είναι η υπηρέτρια της Ολίβια. Τα πρόσωπα αυτά της δευτερεύουσας πλοκής (ή με άλλα λόγια του *byplot*) έχουν μια κάποια διασπαστική δράση και θα μπορούσαν να συγκριθούν με τα δαιμόνια του «Ονείρου ...»· δεν είναι ούτε λαϊκά, ούτε χυδαία. Μπορεί να γίνονται φορείς έντονων φαρσικών σκηνών και να έχουν ως σκοπό μόνο το κωμικό αποτέλεσμα, αλλά η συμπεριφορά τους, με την πραγματικότητα και την καθαρότητά της,

⁸ Ο.π., σ. 258.

λειτουργεί αντιστοικτικά στην επιτήδευση και την εκλέπτυνση της κύριας πλοκής. Κοντά σ' αυτούς, βρίσκεται κι ο τρελός, ο Φέστε. Είναι, ίσως, ο μοναδικός ήρωας που αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα και την αποτυπώνει χωρίς να φοβάται. Κατά την εύστοχη παρατήρηση του Κοττ: «αν η σοφία γίνεται καραγκιοζιλίκι, τότε το καραγκιοζιλίκι γίνεται σοφία. Αν ο κόσμος στέκεται με το κεφάλι κάτω, τότε η σωστή στάση απέναντί του είναι να κάνεις τούμπες. Αυτές είναι οι βασικές αρχές της μπουφόνικης λογικής. Ο κόσμος κάνει τους πάντες μπουφους. Εκτός από τους μπουφους. Είναι οι μόνοι που γλιτώνουν από το καθολικό καραγκιοζιλίκι φορώντας την σκούφια του Τρελού. [...] Έργο τους είναι η αποσύνθεση. Ζούνε σ' ένα γυμνό κόσμο, ορφανεμένο από μύθους, που έφτασε στη χωρίς αυταπάτες γνώση».⁹

Φέστε: Πολύ επιμένεις, μα την πίστη μου! Καλά, λοιπόν,
δε σε ξέρω
ούτε μ' έστειλε η κυρία μου για να σου πω να έρθεις
να της μιλήσεις
ούτε τ' όνομά σου είναι κύριος Σεζάριο· ούτε αυτή εδώ
είναι η μύτη μου.
Τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται».

(Πράξη IV, σκηνή 1)

Στην Ιλλυρία θα φτάσει ο Σεμπάστιαν, ο δίδυμος αδερφός της Βιόλας. Είναι ο μόνος που δεν μεταμφιέζεται. Αν η Βιόλα είναι ο Σεζάριο, τότε ο Σεμπάστιαν είναι ένα γυναικωτό αγόρι. Αυτόν θα βρει η Ολίβια· θα τον περάσει για τον Σεζάριο - Βιόλα και θα του ζητήσει να παντρευτούν. Η Ιλλυρία δεν είναι η χώρα της ερωτικής ουτοπίας. Η Ιλλυρία είναι η χώρα της ερωτικής παράκρουσης.

Σεμπάστιαν: Τί να σημαίνουν όλα αυτά; Προς που με πάει το ρέμα;
Ή εγώ είμαι τρελός ή όλα όνειρο και ψέμα.
Βύθισε, αγάπη, τις αισθήσεις μου στις Λήθης τα νερά,
κι αν είναι έτσι τα όνειρα, ποτέ να μην ξυπνήσω πια».

(Πράξη IV, σκηνή 1)

⁹ Ο.π., σ. 279.

Ο έρωτας, πια, γίνεται πολύμορφος και πολυπρόσωπος. Είναι ο βασικός άξονας του έργου και η κινητήρια δύναμη, που κάνει τις καταστάσεις να φαίνονται σαν «αλλεπάλληλοι και ομόκεντροι κύκλοι, που απλώνονται σταδιακά και βαθμιαία γύρω από το κεντρικό σημείο, τη σύγχυση, δηλαδή της ταυτότητας».¹⁰ Στο τέλος της κωμωδίας, οι δίδυμοι θ' αποκαλυφθούν.

Στη «Δωδέκατη Νύχτα» ή «Ό,τι θελήσετε» οι ηθοποιοί θα βγάλουν τα κοστούμια τους. Πριν, όμως, ο Ορσίνο θα παντρευτεί την Βιόλα – Σεζάριο και η Ολίβια θα έχει ερωτευτεί με πάθος τον Σεμπάστιαν.

Σεμπάστιαν: (στην Ολίβια): Να το, κυρία, λάθος έκανες,

αλλά η φύση ακολούθησε τη φύση της.

Θα παντρευόσουν γυναίκα· όμως, μα τη ζωή μου,
έξω δεν έπεσες ούτε σ' αυτό. Γιατί αρραβωνιάστηκες
άντρα που είναι άβγαλτος σαν τα κορίτσια.

Ορσίνο: (στην Ολίβια). Μην ανακατεύεσαι, από κακή γενιά κρατάει.

Και, αν είν' έτσι, γιατί η μαγική εικόνα δείχνει αληθινή,
θα έχω κι εγώ μερίδιο από εκείνο το πολύ ευχάριστο
ναυάγιο.

(Στη Βιόλα): Νεαρέ, μου έχεις πει χίλιες φορές
ότι ποτέ δε θ' αγαπήσεις γυναίκα όσο εμένα.

Βιόλα: Για όσα έχω πει μπορώ να ξαναορκιστώ,
κι όλους αυτούς τους όρκους, μα την ψυχή μου,
θα τους κρατήσω
όπως το ουράνιο στερέωμα κρατάει το φλογισμένο ήλιο
που διαχωρίζει την ημέρα από τη νύχτα.

Ορσίνο: Δώσε μου το χέρι σου· θέλω να σε δω με τα φορέματά σου».

(Πράξη V, σκηνή 1)

«Η φύση ακολούθησε τη φύση της» Οι ηθοποιοί θα έρθουν στο προσκήνιο· θα χειροκροτηθούν. Πρώτος ο Ορσίνο, μετά η Βιόλα και πίσω η Ολίβια. Θα βγάλουν τα κοστούμια τους ... Λίγο πριν, ο Ορσίνο

¹⁰ Κερκινέ, Ευαγγελία, «Το ερωτικό στοιχείο στις «σοβαρές» και τις «κωμικές» σκηνές της «Δωδέκατης Νύχτας», Θεατρικά Τετράδια, τεύχος 29, (Νοέμβριος 1995), 36-39, σ. 36.

αγαπούσε την Ολίβια, που αγαπούσε τον Σεζάριο- Βιόλα, που αγαπούσε τον Ορσίνο. Στην σκηνή, λίγο πριν, υπήρχε ένας άντρας και δύο κοπέλες, ή πιο σωστά ένας άντρας, μια κοπέλα και ένα αγόρι μεταμφιεσμένο σε κοπέλα. Οι θεατές χειροκροτούν· βλέπουν έναν άντρα και δύο νεαρά αγόρια. Εύστοχα παρατηρεί ο Κοττ πως έτσι συμπληρώθηκε και η τελευταία μεταμόρφωση του ερωτικού τριγώνου. Το αγόρι έπαιζε ένα κορίτσι που έπαιζε ένα αγόρι· μετά το αγόρι ξανάγινε κορίτσι που ξανάγινε αγόρι. Η Βιόλα μεταμορφώθηκε σε Σεζάριο κι ύστερα ο Σεζάριο έγινε Βιόλα, που μεταμορφώθηκε σε Σεμπάστιαν.¹¹

Στο τέλος της κωμωδίας, όλοι ξαναβρίσκουν το φύλο τους και τον εαυτό τους. Σ' αυτό το *delirium amoris*, που πρωταγωνίστησε η μεταμφίεση, το γέλιο είναι καρναβαλικό. Ο Berry παρατηρεί πως ξεσπάσαν ενόχληση στην φαινομενική ηρεμία της ζωής. Στις περισσότερες κωμωδίες, το γέλιο προκαλείται από την διατάραξη της κανονικότητας, από την σύγχυση της ταυτότητας, από την ίντριγκα των προσώπων κι από τις παρεξηγήσεις πολλών ειδών. Η κωμωδία κλείνει με την αίσθηση της συμφιλίωσης και της επανένωσης των ζευγαριών, που επιστρέφουν στην κανονική ζωή. Σύμφωνα με τον Berry, η κοινωνική νόρμα επανατοποθετείται· ο σκεπτικισμός, όμως, παραμένει.¹²

Στη «Δωδέκατη Νύχτα», ο τόνος του τέλους είναι μελαγχολικός. Η λυρική φούγκα της αρχής, με τα ξεκούρδια βιολιά, επιστρέφει κι εδώ. Κανείς δεν είναι ασφαλής. Η χαρούμενη ατμόσφαιρα της τελικής συμφιλίωσης έχει μια νότα ξεκούρδιαστη. Η ευτυχία των προσώπων παρουσιάζει ρωγμές. Η Ιλλυρία δεν είναι η χώρα της ερωτικής ουτοπίας· το μέλλον για τους περισσότερους διαγράφεται εξαιρετικά σκοτεινό. Ο κόσμος είναι ρευστός και ασταθής· ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων βρίσκεται στα όρια του παραλογισμού. Ο Daniell αναφέρει: «το κείμενο, στο μεγαλύτερο μέρος του, αναδεικνύει έναν ποιητικό ερωτισμό εξαιρετικής χάρης και λεπτότητας, που όμως είναι εμποτισμένος από μια βαθιά θλίψη. Πίσω από τις λέξεις ελλοχεύει ένας κόσμος ανεξικνίαστος. [...] Ο Σεμπάστιαν, με όλη τη δυσπιστία και την επιφυλακτικότητα

¹¹ Κοττ, ό.π., σ. 259.

¹² Berry, op. cit., p.120.

κάποιου που βρίσκεται ξαφνικά ανάμεσα σε αγνώστους, παντρεύεται χωρίς δεύτερη σκέψη ένα πιεστικό κορίτσι που μόλις γνώρισε. [...] Η Βιόλα παντρεύεται τον Ορσίνο, ο οποίος λίγα λεπτά νωρίτερα την χρησιμοποιούσε ως ακόλουθό του». ¹³

Το 1995 ο Ν. Χουρμουζιάδης, είχε μεταφράσει και σκηνοθετήσει την «Δωδέκατη Νύχτα», για την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη. Είχε τοποθετήσει την δράση του έργου στο τέλος του φθινοπώρου. Η παράσταση ξεκινούσε με βροχή και στο τέλος μια επερχόμενη καταιγίδα ερχόταν να επισπεύσει την ειρωνική συμφιλίωση των ζυγαριών.

Κατά τη γνώμη μας, η σκηνοθετική ανάγνωση του έργου ήταν ιδιαίτερα εύστοχη· η αισιόδοξη προοπτική δραματουργικά και θεατρικά ήταν έξω από το πεδίο της «Δωδέκατης Νύχτας». Η γενικευμένη ευφορία της κωμωδίας, γινόταν μια αμήχανη μελαγχολία χωρίς τέλος.

Βιόλα: Ποια χώρα είναι, φίλοι μου, αυτή;

Βιόλα: Αυτή είναι η Ιλλυρία, αρχόντισσά μου».

(Πράξη Ι, σκηνή 2)

¹³ Daniell, ό.π., σ. 11.

IV. 5. Το νησί του Πρόσπερο στην «Τρικυμία» του Σαίξπηρ

Μιράντα: Ω, θαύμα! Πόσα ωραία πλάσματα μαζεύτηκαν εδώ!
Τι ωραίο που είναι το γένος των ανθρώπων!
Ω, υπέροχε, κατσούριε κόσμο, που 'χεις τέτοιους κατοίκους!

Πρόσπερος: Είναι κατσούριος για σένα ο κόσμος.

(Πράξη V, σκηνή 1)

Η «Τρικυμία» είναι το τελευταίο έργο του Σαίξπηρ, ή με άλλα λόγια η ποιητική διαθήκη και ο αποχαιρετισμός του στο θέατρο. Την έγραψε το 1611 και την παρουσίασε στην αυλή στην ίδια χρονιά και το 1612. Τον Μάρτιο του 1616 αρρώστησε βαριά και έναν μήνα αργότερα πέθανε σε ηλικία 52 ετών.¹ Οι περισσότεροι μελετητές χαρακτήρισαν το έργο ως μια φιλοσοφική και καλλιτεχνική αυτοβιογραφία του ποιητή, ενώ στην μορφή του Πρόσπερο είδαν τον ίδιο τον Σαίξπηρ.

Η «Τρικυμία» ξεκινάει μ' ένα ναυάγιο. Αργότερα, οι θεατές θα μάθουν πως η θαλασσοταραχή οργανώθηκε από τον Πρόσπερο και τον δούλο του, τον Άριελ, με σκοπό το πλήρωμα του πλοίου να οδηγηθεί στο νησί.

Μιράντα: Αν με την τέχνη σου, πολυαγαπημένε μου πατέρα έκανες
το ταραγμένο πέλαγος τόσο άγρια να μουγκρίζει,
ησύχασέ το. [...]

Ω, πόσο υπέφερα που έβλεπα εκείνους να υποφέρουν!

Πρόσπερος: Τίποτα δεν έγινε. Τα 'κανα όλα για το δικό σου το καλό,
μόνο για σένα, λατρεία μου, κορούλα μου, που ούτε ξέρεις
ποια είσαι· ούτε ξέρεις ποιος είμ' εγώ, ούτε φαντάζεσαι
πως υπήρξα πολύ καλύτερος από τον Πρόσπερο,
τον ταπεινό πατέρα σου, που τώρα ζει σε ετούτη τη φτωχική
σιπηλιά».

(Πράξη I, σκηνή 2)

¹ The Concise Oxford Companion to the theatre, Oxford University Press, 1992 (α' έκδοση), «Λεξικό του θεάτρου», μτφρ. Ν. Χατζόπουλος, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμ. Phyllis Hartnoll – Peter Found, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, σ.σ. 570 -75.

Έχοντας κατασιγάσει την τρικυμία που ο ίδιος προκάλεσε, ο Πρόσπερο θ' αρχίσει ν αφηγείται στην Μιράντα την πραγματική τους ιστορία και την αιτία της παραμονής τους στο νησί. Όλα ξεκίνησαν μετά το πραξικόπημα του αδερφού του, που θέλησε να πάρει τον θρόνο:

Πρόσπερος: Πριν από δώδεκα, Μιράντα, πριν από δώδεκα χρόνια

ο πατέρας σου ήταν ο Δούκας του Μιλάνου
και ισχυρός μονάρχης.
.....

Ο αδερφός μου και θεός σου λεγότανε Αντώνιος [...]

Τον αγαπούσα,

μετά από σένα, πιο πολύ απ' οποιονδήποτε στον κόσμο
και του 'χα εμπιστευτεί τη διοίκηση του κράτους μου.
.....

Εγώ, λοιπόν,

είχα παραμελήσει τα εγκόσμια κι είχα παραδοθεί
στην απομόνωση και στην καλλιέργεια του πνεύματός μου
μ' εκείνα που ήτανε τόσο πολύτιμα όσο ο κόσμος
δεν μπορεί να καταλάβει: έτσι, άφησα να ξυπνήσει
η κακή πλευρά του άθλιου αδερφού μου.
.....

Για να μην υπάρχει, λοιπόν, καμία διαφορά ανάμεσα
στο ρόλο τον άρχοντα που υποδύεται και στον ίδιο
τον άρχοντα,

θέλει να γίνει εκείνος πραγματικός Δούκας του Μιλάνου.

Όσο για μένα, τον κακόμοιρο, είχα δουκάτο άνετο:

τη βιβλιοθήκη μου. Γι' αυτό εκείνος με θεωρεί
ανίκανο για εξουσία κοσμική. Και είναι τόση η δίψα του
να κυβερνήσει, που κάνει συμμαχία με το βασιλιά
της Νάπολης

να του πληρώσει ετήσιο φόρο, δηλαδή να γιν' υποτελής του,
και θέτει την κορόνα του υπό το στέμμα του άλλου,
κι υποχρεώνει το πιο περήφανο μέχρι τις μέρες
μας δουκάτο

αχ, δύστυχο Μιλάνο! – να υποκύψει στην πιο

ταπεινωτική δουλεία.

.....
Ο Βασιλιάς της Νάπολης,
παλιός εχθρός μου ορκισμένος, δέχεται την πρόταση
του αδερφού μου·

.....
Έτσι, λοιπόν, στρατολογούν προδότες κι ένα ορισμένο βράδυ
ο Αντώνιος ανοίγει τις πύλες του Μιλάνου και, μέσα στη
μαύρη νύχτα,
οι εγκάθετοί του αρπάζουν εμένανε κι εσένα,
που έκλαιγες και φώναζες.

.....
Μας ρίξαν σε μια βάρκα γρήγορα,
και μας ξανοίξαν λίγα μίλια μέσα στο πέλαγος,
όπου περίμενε
ένα καράβι, σάπιο κουφάρι, χωρίς ξάρτια, πανί, κατάρτι.

.....
Μας βοήθησε η θεία Πρόνοια. Είχαμε λίγα τρόφιμα
και λίγο καθαρό νερό που κάποιος
γενναιόψυχος Ναπολιτάνος,
ονόματι Γκονζάλο – υπεύθυνος για τ' όλο σχέδιο –
μας είχε αφήσει από συμπόνια. [...]

.....
Κάποτε φτάσαμε σε τούτο το νησί· κι εδώ εγώ
έγινα δάσκαλός σου και σε μόρφωσα. [...]

Μιράντα: Να 'χεις τη χάρη του Θεού για όλ' αυτά. Και τώρα,
κύριε, θα 'θελα
να μου εξηγήσεις κάτι που ακόμα βασανίζει το μυαλό μου:
για ποιο λόγο ξεσήκωσες αυτή τη τρικυμία;

Πρόσπερος: Μάθε, λοιπόν: Από μια σύμπτωση πολύ περίεργη,
η Τύχη η γενναιόδωρη (κι αγαπημένη μου θεά)
έφερε τους εχθρούς μου σε τούτη την ακτή. [...]

(Πράξη I, σκηνή 2)

Στο νησί θα φτάσουν ο Αντώνιο, ο βασιλιάς του Μιλάνου και αδερφός του Προσπέρο, ο Αλόνσο, ο βασιλιάς της Νάπολης, ο Σεβαστιανός, αδερφός του τελευταίου, ο Φερδινάνδος, γιος του Αλόνσο, καθώς και πλήθος άλλων αρχόντων και υπηρετών. Ο Άριελ το πνεύμα, ο άγγελος ή δήμιος, που εκτελεί τις διαταγές του Πρόσπερο και είναι ορατός μόνο για τον αφέντη του, ενώ για τους υπολοίπους παίρνει την μορφή φωνής ή μουσικής, θα βγάλει τους ναυαγούς στην στεριά και θα τους σκορπίσει κατά ομάδες στο νησί. Ο γιος του βασιλιά θα χωριστεί από τους άλλους, συναντώντας αργότερα τον Πρόσπερο και την Μιράντα. Το σκάφος θα παραμείνει κρυμμένο σε σίγουρο λιμάνι. Πάνω σ' αυτή τη στεριά θα εξελιχθεί συμπυκνωμένη η ιστορία του κόσμου.

Οι περισσότεροι σχολιαστές θεωρούν το νησί της «Τρικυμίας» σαν ουτοπία ή σαν νεραϊδονήσι.² Σ' αυτόν τον χαρακτηρισμό τους διευκολύνουν και οι ανέμπνευστες σκηνοθετικές αναγνώσεις, που βάζουν τον Άριελ να πειτά στην σκηνή με τούλια και κρινολίνα. Αργότερα, ο Γκονζάλο θα αναφωνήσει:

«Της οικουμένης μαρτύρια, οι αντάρες, τα θαύματα
και οι τρομάρες, όλα εδώ λες και κατοικούν.
Μακάρι κάποια ουράνια δύναμη να μας βοηθήσει
να βγούμε απ' την τρομερή ετούτη χώρα!».

(Πράξη V, σκηνή 1)

Ο χώρος, στον οποίο θα εξελιχθεί η δράση, δεν είναι καθόλου ειδυλλιακός. Πολλοί προσπάθησαν ν' αναζητήσουν το νησί του Πρόσπερο στα λευκά τμήματα των παλιών χαρτών, εκεί που η φαντασία συμπλήρωνε το κενό με την δημιουργία αγνώστων χωρών και την επιγραφή "*ubi leones*". Ο Αλόνσο, ο βασιλιάς της Νάπολης, γυρίζει από την Τύνιδα, όπου πήγε για να παντρέψει την κόρη του· η τρικυμία του Πρόσπερο, θα τον ρίξει στο νησί. Η Συκόραξα, η μητέρα του Κάλιμπαν, θα βρεθεί εκεί κυνηγημένη από το Αλγέρι. Οι μελετητές έβγαλαν το συμπέρασμα ότι το νησί βρίσκεται στην Μεσόγειο και, πιθανότατα, είναι η Μάλτα, αφού εκεί καταλήγει η διασταύρωση των δύο θαλασσών. Άλλοι τοποθετούν το νησί στη Σικελία, υποστηρίζοντας ότι είναι η Παντελλέρια,

² Κόππ, ό.π., σ.σ. 300 -303.

ενώ ορισμένοι βεβαιώνουν πως πρόκειται για την Λαμπηδούσα. Ο Κοττ αναφέρει πως ο Σέτεβος, ο θεός των Παταγόνων, λάτρευε την Συκόραξα ενώ ο Πρόσπερο στέλνει τον Άριελ να του φέρει δροσιά από τις Βερμούδες.³

Το 1609 ο αγγλικός στόλος πραγματοποιεί εκστρατεία στην Βιρτζίνια, την πρώτη αποικία στα βορειοαμερικανικά παράλια. Το γεγονός αυτό εξάπτει την φαντασία των ανθρώπων και δημιουργεί ελπίδα για νέες περιπέτειες και μυθικά πλούτη. Η εκστρατεία αποτυγχάνει. Η αγγλική ναυαρχίδα πέφτει πάνω σε τρικυμία και οι ναύτες σώζονται σ' ένα μικρό ερημονήσι, κοντά στις Βερμούδες. Θα μείνουν εκεί δέκα μήνες και θα ονομάσουν την στεριά «Νησί του Διαβόλου». Οι αφηγήσεις τους θα κάνουν λόγο για διαβολικά ουρλιαχτά και τρομοκρατικούς θορύβους, που στοιχειώνουν τις νύχτες τους· πάνω απ' όλα, όμως, οι αφηγήσεις αυτές θα αρδεύσουν την φαντασία του Σαίξπηρ.⁴

Δεν έχει, ίσως, τόση σημασία η αναζήτηση της γεωγραφικής θέσης του νησιού του Πρόσπερο. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η στεριά αυτή αντιπροσωπεύει τον κόσμο όλο. Για τους ελισαβετιανούς, η σκηνή ήταν ο κόσμος και ο κόσμος ήταν η σκηνή. Στο «Globe Theatre», που παίχτηκε το έργο, υπήρχε πάνω από το προσκήνιο μια αλληγορική διακόσμηση (ο Ηρακλής που κρατούσε την ουράνια σφαίρα) και γραμμένες οι λέξεις: «totus mundus agit histrionem», που σήμαιναν πως: «όλος ο κόσμος κάνει τον θεατρίνο».⁵ Πάνω εκεί θα παιχτεί η ανθρώπινη ιστορία, με όλη την βία και την κτηνωδία της. Όλα όσα θα συμβούν στο νησί είναι μια παράσταση, ένα «θέατρο εν θεάτρω» που σκηνοθέτησε ο ίδιος Πρόσπερο. Η «Τρικυμία» του Σαίξπηρ δεν έχει τίποτα κοινό με τα ευτυχισμένα νησιά των αναγεννησιακών ουτοπιών.

Η ιστορία που αφηγείται ο Πρόσπερο στην Μιράντα είναι ένας αγώνας για την εξουσία, γεμάτος βία και συνωμοσίες. Το ίδιο θέμα επαναλήφθηκε στην προϊστορία του νησιού με τον Άριελ και τον Κάλιμπαν και το ίδιο μοτίβο θα πραγματοποιηθεί και τώρα, με την

³ Κόττ, ό.π., σ. 300.

⁴ Vaughan and Vaughan (2001)², p. 6.

⁵ Félix Carrère, μισρ. Λίζυ Τσιριμώκου, 1979. «Ο Σαίξπηρ, τεχνίτης του θεάτρου», Θεατρικά Τετράδια 1, σ. 11.

συνωμοσία του Αντωνίου και του Σεβαστιάνου εναντίον του βασιλιά της Νάπολης. Ο Κοττ θα επισημάνει εύστοχα πως: «το θέατρο του Σαίξπηρ είναι το «*theatrum mundi*». Η βία και η τρομοκρατία σαν αρχές του κόσμου, θα παρουσιαστούν με κοσμικές αλληγορίες. Η προϊστορία του Άριελ και του Κάλιμπαν είναι η επανάληψη των συμφορών του Πρόσπερο, μια παραπληρωματική εικονογράφηση του ίδιου θέματος. Τα σαιξπηρικά δράματα δεν στηρίζονται στην αρχή της ενότητας της δράσης, αλλά στην αρχή της αναλογίας, μιας διπλής, τριπλής ή και τετραπλής πλοκής, που επαναλαμβάνει το ίδιο βασικό θέμα· είναι σαν ένα σύστημα κατόπτρων, κοίλων και κυρτών, που καθρεφτίζουν, μεγεθύνουν και παρωδούν την ίδια κατάσταση. Το ίδιο θέμα επανέρχεται σε ματζόρε και μινόρε, σε όλες τις κλίμακες τη σαιξπηρικής μουσικής, επαναλαμβάνεται σε τόνο λυρικό και γκροτέσκο, παθητικό και ειρωνικό».⁶

Πριν ο Πρόσπερο και η Μιράντα φτάσουν στο νησί, έχει πραγματοποιηθεί μια πρώτη πράξη τρομοκρατίας και βίας, που ανήκει στην προϊστορία του δράματος.

Πρόσπερο: [...] Έχεις ξεχάσει

εκείνη τη φοβερή μάγισσα, τη Συκόραξα, που απ'

τα γηρατειά

κι από το φθόνο είχε κυρτώσει και είχε γίνει σαν κουλούρα;

Την έχεις ξεχάσει;

Άριελ: Όχι, κύριε.

Πρόσπερος: Την έχεις ξεχάσει. Θυμάσαι που γεννήθηκε; Μίλα· πες μου.

Άριελ: Στο Αλγέρι, κύριε.

.....

Πρόσπερος: Εκείνη τη γαλανομάτα στρίγγλα, ναύτες τη φέραν

γκαστρωμένη σε τούτο το νησί και την παράτησαν.

Κι εσύ, δούλε μου, όπως ο ίδιος λες, ήσουν τότε υπηρέτης της

κι επειδή ήσουν πνεύμα πολύ αιθέριο για να εκτελείς

εκείνες τις χυδαίες κι αποτρόπαιες διαταγές της, κι

αρνιόσουν

⁶ Κόττ, ό.π., σ. 297.

τις μεγάλες εντολές της, εκείνη φώναξε υπηρέτης
δυνατότερους και, σε στιγμή αχαλίνωτης οργής,
σ' έκλεισε μέσα
σε μια σχισμάδα πεύκου κι εκεί έμεινες να βασανίζεσαι
φυλακισμένος δώδεκα χρόνια· εκείνη, βέβαια, στο μεταξύ
είχε πεθάνει, όμως εσύ ήσουνα κλεισμένος και βόγκαγες
συχνότερα κι απ' όσο πέφτει το νερό στις φτερωτές του
μύλου.

Και κανένας άλλος με ανθρώπινη μορφή
δεν είχε αξιωθεί να έρθει εδώ, εκτός από τον γιο
που εκείνη έβγαλε – κουτάβι παρδαλό, γέννημα στρίγγλας.

Αριελ: Ναι, τον Κάλιμπαν, τον γιο της.

Πρόσπερος: Ηλίθιε, αυτόν λέω κι εγώ: τον Κάλιμπαν,
που τώρα έχω δούλο μου. Και ξέρεις πολύ καλά εσύ
τι φοβερό μαρτύριο σε βρήκα να περνάς· οι
αναστεναγμοί σου
κάναν τους λύκους να ουρλιάζουν και γένναγαν τον οίκτο
στα στήθη των αρκούδων, που πάντα είν' αγριεμένες.
Ήταν βασανιστήριο για κολασμένους, που ούτε η ίδια
η μάγισσα Συκόραξ δεν μπορούσε να σταματήσει.
Μόνο η δική μου Τέχνη, όταν έφτασα εδώ και σ' άκουσα
κατόρθωσε να σκίσει το πεύκο και να σ' ελευθερώσει.

Αριελ: Σ' ευχαριστώ, αφέντη».

(Πράξη Ι, σκηνή 2)

Ο Πρόσπερο ελευθερώνει τον Άριελ, για να τον κάνει δούλο του
και να τον βάλει κάτω από την δική του εξουσία.

Αριελ: Μια και τόσο με ταλαιπωρείς,
επίτρεψέ μου να σου θυμίσω αυτό που μου 'χεις τάξει
κι ακόμα δεν το έκανες.

Πρόσπερο: Α, μπα; Μου κάνεις και το δύσκολο τώρα; Τί ζητάς;

Αριελ: Ζητάω την ελευθερία μου.

Πρόσπερο: Προτού τελειώσει ο χρόνος που συμφωνήσαμε; Α, όχι!

(Πράξη Ι, σκηνή 2)

Το ίδιο θέμα θα επαναληφθεί και τρίτη φορά: το κάτοπτρο που θα χρησιμοποιήσει ο Σαίξπηρ είναι παραμορφωτικό. Ο Κάλιμπαν, ο γιος της μάγισσας Συκοράξας και του διαβόλου, είναι το κυριότερο πρόσωπο του δράματος, μετά τον Πρόσπερο. Είναι, ίσως, το πιο πρωτότυπο και το πιο συνταρακτικό δημιούργημα του Σαίξπηρ.

Κάλιμπαν: [...] Ετούτο το νησί είναι δικό μου,
απ' τη Συκοράξα, τη μάνα μου, κι εσύ μου το 'χεις πάρει.
Όταν πρωτοήρθες, με χαϊδεues και με καλόπιανες,
και μου 'δινες νερό με μούρα, και μ' έμαθες να λέω
με τα ονόματά τους το μεγάλο φως και το μικρότερο
που λάμπουνε τη μέρα και τη νύχτα. [...]
Εγώ είμαι τώρα δικός σου υπήκοος, ενώ πρώτα
ήμουνα βασιλιάς του εαυτού μου: μ' έχεις μαντρώσει
κι έχεις κρατήσει όλο το υπόλοιπο νησί.

Πρόσπερο: Παλιοψευτή δούλε. [...]
Βρομιάρη, εγώ σου φέρθηκα με ανθρωπιά,
σ' άφησα ως και να κοιμάσαι στη δικιά μου τη σπηλιά,
μέχρι που εσύ θέλησες να λερώσεις του παιδιού μου
την τιμή.

Κάλιμπαν: Ω, χο, χο! Ω, χο, χο! Μακάρι να το 'χα καταφέρει!».

(Πράξη I, σκηνή 2)

Ο Κάλιμπαν, πριν τον ερχομό του Πρόσπερο, ήταν ο νόμιμος ηγεμόνας του νησιού. Χάνει το βασίλειό του, όπως ο Δούκας του Μιλάνου έχασε το δουκάτο. Όπως ο Αντώνιος εκθρόνισε τον Πρόσπερο, έτσι και ο Πρόσπερο εκθρόνισε τον Κάλιμπαν. Η ιστορία επαναλαμβάνεται, «σαν ένα σύστημα κατόπτρων, κοίλων και κυρτών, που καθρεφτίζουν, μεγεθύνουν και παρωδούν την ίδια κατάσταση».⁷ Στην προϊστορία του νησιού ανήκει η πρώτη απόπειρα ανταρσίας του Κάλιμπαν: επιχείρησε να βιάσει την Μιράντα. Για να τον τιμωρήσει ο Πρόσπερο τον φυλάκισε σε μια σπηλιά, υποβάλλοντάς τον σε φριχτά βασανιστήρια:

⁷ Το αυτό.

Πρόσπερο: Για όσα είπες, απόψε θα πάθεις κράμπες

και σφάχτες στα πλευρά που θα σου κόβουν την ανάσα.

Αγκαθωτά τελώνια, που όλη νύχτα δουλεύουνε, θα σου

οργώσουν το κορμί·

τρύπες θα σε γεμίσουνε, να γίνεις σαν κερήθρα

και κάθε τρύπα θα σε πονάει πιο πολύ

από το κέντρισμα της μέλισσας που τήνε φτιάχνει.

.....

Τσακίσου από μπροστά μου, τερατόσπορε. [...]

Αν παρακούσεις

ή βαρυγκομήσεις για τις διαταγές μου, θα σε βασανίσω

με κράμπες που πιάνουνε τους γέρους, θα σου γεμίσω

με σουβλιές

τα κόκαλα, και θα σε κάνω να μουγκρίζεις τόσο

που και τα θηρία να τρέμουν από τις κραυγές σου».

(Πράξη Ι, σκηνή 2)

Ο Πρόσπερο αποκαλεί τον Κάλιμπαν «φαρμάκι», «απαίσιο γέννημα του ίδιου του διαβόλου», «βρομιάρη», τερατόσπορο» και «διάβολο». Σε άλλο μέρος του νησιού, ο Άριελ θα σκορπίσει τους υπηρέτες του βασιλιά της Νάπολης. Ο Τρίνκουλος, όταν πρωτοδεί τον Κάλιμπαν, θ' αναρωτηθεί:

Τρίνκουλος: [...] Τι είναι τούτο δω;

Ανθρωπος ή ψάρι; Ψόφιο ή ζωντανό; Ψάρι είναι: ψαρίλα

βρομάει· μπόχα μπαγιάτικης ψαρίλας· σαν μουρούνα

χαλασμένη. Περίεργο ψάρι! [...]

Κοίτα, έχει πόδια, σαν άνθρωπος! Και τα πτερύγιά του

είναι σαν χέρια.

Και, μα την πίστη μου, είναι ζεστό! Α, όχι άλλαξα γνώμη:

δεν είναι ψάρι, άνθρωπος είναι, απ' αυτό εδώ το νησί. [...]

(Πράξη ΙΙ, σκηνή 2)

Ο αρχιυπηρέτης Στέφανος θα τον χαρακτηρίσει ως «κάποιο τέρας του νησιού τετράποδο». Αργότερα αυτοί οι δύο θα γίνουν οι καινούριοι του αφέντες. Η ιστορία της συνωμοσίας για την αρπαγή της εξουσίας θα

επαναληφθεί κι άλλη μια φορά σε τόνο τραγικό. Τα κάτοπτρα θα ξαναλλάξουν. Ο βασιλιάς της Νάπολης κουράστηκε και ξάπλωσε να κοιμηθεί. Ο Αντώνιο, ο αδερφός του Πρόσπερο, και ο Σεβαστιανός, ο αδερφός του Αλόνσο, μένουν ξάγρυπνοι. Δίπλα τους βρίσκεται ο Άριελ. Είναι αόρατος για τους άλλους· μόνο ο αφέντης του μπορεί να τον δει.

Αντώνιο: [...] Ξέρεις, άξιε Σεβαστιανέ,
τί θα μπορούσες να Ω, τί θα μπορούσες ! Αλλ' άστ' το
αυτό...

Κι όμως, μου φαίνεται πως διακρίνω στο πρόσωπό σου
τι θα 'πρεπε να γίνεις: η ευκαιρία σε φωνάζει μόνη της
κι η ζωηρή μου φαντασία βλέπει ένα στέμμα
να κατεβαίνει στο κεφάλι σου.

.....

Σεβαστιανός: Θυμάμαι πως κι εσύ έβγαλες απ' τη μέση
τον Πρόσπερο, τον αδερφό σου. [...]

Μα, κι η συνείδησή σου;

Αντώνιο: Ε, καλά, κύριε! Πού να βρίσκεται αυτό το πράγμα;
Εάν ήταν χιονίστρα, θα μ' ανάγκαζε να τριγυρνάω με
παντόφλες.

Όμως, δε νιώθω μέσα μου τέτοια θεότητα. Είκοσι
συνειδήσεις
αν βρισκόντουσαν ανάμεσα σ' εμένα και στο θρόνο
του Μιλάνου, ζάχαρη θα γινόντουσαν και θα 'λιωναν
προτού κακό μου κάνουν! [...]

Σεβαστιανός: Καλέ μου φίλε, το κόλπο σου θα το 'χω για παράδειγμα,
κι όπως εσύ κατάφερες και πήρες το Μιλάνο,
έτσι κι εγώ θα κάνω με τη Νάπολη. Βγάλε το ξίφος σου:
μ' ένα χτύπημα θ' απαλλαγείς από το φόρο που πληρώνεις·
κι όταν θα γίνω βασιλιάς εγώ, θα σ' αγαπώ.

Αντώνιο: Μαζί να βγάλουμε τα ξίφη μας, κι όταν υψώσω εγώ το χέρι,
κάνε κι εσύ το ίδιο και χτύπα τον Γκονζάλο».

(Πράξη II, σκηνή 1)

Ο Άριελ είναι άγρυπνος. Ο φόνος δεν θα γίνει· φτάνει που παρουσιάστηκε. Το ζωτικό τραγουδά στην σκηνή, ξυπνώντας τον βασιλιά και την ακολουθία του. Τα σπαθιά ξαναμπαίνουν στη θέση τους. Ο Σεβαστιανός θέλησε να επαναλάβει την πράξη του Αντώνιου· πριν από δώδεκα χρόνια, εκείνος πήρε την εξουσία από τον αδερφό του μ' ένα αληθινό πραξικόπημα κι έγινε πραγματικός δούκας του Μιλάνου. Ο Σεβαστιανός επαναλαμβάνει την απόπειρα σ' ένα ερημονήσι· η πράξη του είναι ανιδιοτελής, καθαρή τρέλα. Οι ναυαγοί υποβάλλονται σε μια δοκιμασία τρέλας, αντικρίζοντας τον εαυτό τους «γυμνοί σαν σκουλήκια». Σύμφωνα με τον Κοππ, η έκφραση αυτή του Σαρτρ ταιριάζει απόλυτα εδώ.⁸ Η ιστορία της ανθρωπότητας κι ο αγώνας για εξουσία, βία και συνωμοσία είναι καθαρή τρέλα· αλλά για να φανεί, πρέπει να παρουσιαστεί σ' ένα ερημονήσι. Στο νησί αυτό, ο Σαίξπηρ θα ξεδιπλώσει το σύστημα των εναλλασσόμενων κατόπτρων, παρουσιάζοντας το πραξικόπημα τότε σε τραγικό και τότε σε μπουφόνικο τόνο. «Οι ήρωες του Σαίξπηρ» αναφέρει ξανά ο Κοππ, «χωρίζονται ακόμα σε τραγικούς και γκροτέσκους. Αλλά στο σαιξπηρικό θέατρο, το γκροτέσκο δεν είναι απλώς ένα εύθυμο ιντερμέτζο, για να ξανασάνουν οι θεατές, ύστερα από τις θηριωδίες που διαπράξαν οι βασιλιάδες και οι δούκες. Στον Σαίξπηρ, οι τραγικές σκηνές συχνά επαναλαμβάνονται σε μπουφόνικο, γκροτέσκο ή ειρωνικό τόνο, ή οι μπουφόνικες σκηνές διανθίζονται με πικρία, με λυρισμό και αγριότητα. Στο θέατρο αυτό, την αλήθεια τη λένε οι Τρελοί. Κι όχι μόνο τη λένε: παίζουν τις καταστάσεις που προορίζονται για τους κραταιούς».⁹

Ο Στέφανος και ο Τρίνκουλος μεθούν τον Κάλιμπαν. Αυτός τώρα βρήκε καινούριους αφέντες για να υπηρετεί. Ένας ηλίθιος, ένα μπεκρής κι ένα τέρας θα καταστρώσουν συνωμοσία, για να σκοτώσουν τον Πρόσπερο και να γίνουν κύριοι του νησιού. Ο αγώνας για την εξουσία, την επανάσταση και τη βία θα επαναληφθεί ξανά· όμως τούτη τη φορά σαν φάρσα. Ο Κάλιμπαν τραγουδά· δεν έχει ξανατραγουδήσει σ' όλο το έργο:

⁸ Κοππ, ό.π., σ. 310.

⁹ Ό.π., σ. 307.

«Ελευθερία – τι μέρα χαρούμενη! Ελευθερία,
ελευθερία, τι μέρα χαρούμενη, ελευθερία!».

(Πράξη II, σκηνή 2)

Στο τρίτο μέρος της τρίτης πράξης, ο μέθυσος, ο μπουφός και το
δυστυχισμένο τέρας ετοιμάζονται για το πραξικόπημα.

Στέφανος: Τέρας, θα τον σκοτώσω αυτόν τον άνθρωπο:
η κόρη του κι εγώ θα 'μαστε βασιλιάδες – Εύγε μας ! –
κι ο Τρίνκουλος μαζί μ' εσένα θα είσαστε αντιβασιλείς.
Σ' αρέσει το σχέδιό μου Τρίνκουλε;

Τρίνκουλος: Περίφημο.

(Πράξη III, σκηνή 2)

Την ώρα που γίνονται τα παραπάνω, ο Πρόσπερο ευλογεί τους
αρραβώνες του Φερδινάνδου και της Μιράντα. Οι νέοι συναντήθηκαν και
ερωτεύτηκαν, μ' αυτόν τον υπέροχο κεραυνοβόλο έρωτα, που
ερωτεύονται όλοι οι ήρωες του Σαίξπηρ. Αυτοί οι δύο νέοι είναι κι οι
μοναδικοί που θα μείνουν ανέγγιχτοι από την θηριωδία του νησιού· δεν
θα καταλάβουν τίποτα απ' όλα όσα έγιναν.

Την στιγμή που ξεκινά ο χορός των πνευμάτων, προς τιμή του νέου
ζευγαριού, ο Άριελ θα μπει στην σκηνή, για να ενημερώσει τον Πρόσπερο
για την συνωμοσία του Κάλιμπαν. Ο μεγάλος μάγος αιφνιδιάζεται. Δεν
είχε προβλέψει αυτή την προδοσία. Είναι η μοναδική του ήττα πάνω στο
νησί. Στην ζωή του έχει χάσει το δουκάτο του Μιλάνου, γιατί αφοσιώθηκε
στα γράμματα και τις επιστήμες. Ο Πρόσπερο αντιλαμβάνεται πως το
ραβδί του είναι ανίσχυρο· δεν μπορεί ν' αλλάξει την ιστορία του κόσμου.
Η προδοσία του Κάλιμπαν είναι η αποτυχία των εκπαιδευτικών του
μεθόδων. Η ιστορία του κόσμου είναι πιο σκληρή απ' όσο λογάριαζε και
ο Πρόσπερο είναι αδύναμος για να την αλλάξει. Θα διώξει τα πνεύματα·
το πανηγύρι δεν θα ολοκληρωθεί. Η τραγωδία του θα βρεθεί στο
αποκορύφωμά της. Μόνο μετά από την σκηνή της συνωμοσίας, θα
σπάσει και θα πετάξει το μαγικό ραβδί του.

Φερδινάνδος: Παράξενοι! Κάτι έπαθε ο πατέρας σου απότομα
και δείχνει ταραγμένος.

Μιράντα: Ποτέ μου μέχρι σήμερα δεν έχω ξαναδει
να είναι τόσο θυμωμένος, τόσο ανάστατος.

Πρόσπερο: [...] Το πανηγύρι τελείωσε. Κι όλοι αυτοί οι θεατρίνοι,
όπως σου είχα πει, ήτανε Πνεύματα που διαλύθηκαν
στον αέρα, γίναν αέρας διάφανος. Και ακριβώς
όπως το αέρινο υλικό αυτού του πράγματος, έτσι κι
οι πύργοι
που αγγίζουνε τα σύννεφα, τα υπέροχα παλάτια,
οι άκραντοι ναοί, κι αυτή η ίδια η τεράστια σφαίρα
και όσα είν' απάνω της, ναι, όλα θα διαλυθούν,
κι όπως εξαφανίστηκε αυτό το άυλο θέαμα, θα σβήσουν
όλα και δε θα μείνει ούτε ίχνος τους.
Είμαστε όλοι φτιαγμένοι από υλικά ονείρων·
και η ασήμαντη ζωή μας περιβάλλεται από ύπνο [...]

(Πράξη IV, σκηνή 1)

Ο παραπάνω μονόλογος του Προσπέρου περιλαμβάνει τους πιο
φημισμένους στίχους της «Τρικυμίας». Στη συνέχεια, ο μάγος του
νησιού θα τιμωρήσει τους συνωμότες με τη βοήθεια του Άριελ και λίγο
πριν εμφανιστεί στον βασιλιά της Νάπολης και στον αδερφό του Αντώνιο,
θα αποκηρύξει την τέχνη του σπάζοντας και θάβοντας το ραβδί του.

Πρόσπερο: [...] Αυτή την ισχυρή μαγεία την αποκηρύσσω τώρα
και ζητάω - ναι, αυτό είναι που ζητάω τώρα -
λίγη ουράνια μουσική να φέρει στις αισθήσεις εκείνων
το αποτέλεσμα που ο σκοπός μου επιζητεί
και η μαγεία μου επιδιώκει: μετά, υπόσχομαι
να σπάσω το ραβδί μου και να το θάψω πολλές οργιές
μέσα στη γη, όσο για το βιβλίο μου, θα το ποντίσω
σε βάθος που δεν έφτασε ποτέ βαρίδι».

(Πράξη V, σκηνή 1)

Ο Πρόσπερο, πετώντας το ραβδί του, απαρνιέται την δύναμή του
πάνω στην ανθρώπινη μοίρα. Είναι πια, ένας ανυπεράσπιστος θνητός,
όπως όλοι οι άλλοι. Μέσα σε λίγες ώρες, πάνω σ' ένα ερημονήσι,
επαναλήφθηκε η ιστορία του κόσμου, μια σε τραγικό και μια σε

μπουφόνικο τόνο. Η μαγική δύναμη του σοφού Πρόσπερο δεν μπόρεσε ν' ανατρέξει την πορεία της ιστορίας· δεν άλλαξε τίποτα. Ο κόσμος παρέμεινε το ίδιο θηριώδης και οι άνθρωποι θα συνεχίσουν να είναι «φτιαγμένοι από το υλικό που γίνονται τα όνειρα». Αυτό που απέμεινε είναι μια πικρή σοφία. Τα μάγια θα λυθούν και τα πάθη θα κατασιγάσουν, αλλά στην πραγματικότητα τίποτα δεν θ' αλλάξει. Οι άνθρωποι της Αναγέννησης είδαν τον κόσμο να μικραίνει· η γη είχε γίνει ένας κόκκος άμμου και το σύμπαν είχε έρθει πιο κοντά. Η φυσική τάξη είχε αποϊεροποιηθεί και οι ανθρώπινες δυνατότητες φαίνονταν απεριόριστες, ικανές να μεταβάλουν την άθλια μοίρα· η πραγματικότητα υπήρξε οδυνηρή. Δεν άλλαξε τίποτα. Ο Πρόσπερο σπάει και πετάει το ραβδί του. Σ' ένα ερημονήσι παίχτηκε η ιστορία του κόσμου· ο μάγος προσπάθησε, αλλά δεν μπόρεσε να κάνει καμία διαφορά. Η «Τρικυμία», ίσως, τελικά δεν είναι κωμωδία. Είναι, πιθανότατα, η τραγωδία της Αναγέννησης πάνω στις χαμένες χίμαιρες.

Το τέλος του έργου είναι, φαινομενικά, το πιο αίσιο και το πιο γαλήνιο απ' όλα τα σαιξπηρικά δράματα. Ο Πρόσπερο θα παρουσιαστεί στους ναυαγούς και τα μάγια θα λυθούν· η παραφροσύνη θα κατασιγάσει και ο κόσμος που είχε εκτροχιαστεί, θα ξαναμπεί σε τάξη. Ο Αλόνσο θα βρει τον γιο του Φερδινάνδο, που πριν από λίγο τον θεωρούσε νεκρό, και θα μετανιώσει για την παλιά του προδοσία. Ο Πρόσπερο θα ξαναπάρει το δουκάτο του Μιλάνου και θα απελευθερώσει τον Άριελ. Ο Κάλιμπαν θα καταλάβει πως πίστεψε για θεό του έναν μπεκρή και θα ξαναγίνει ηγεμόνας του νησιού. Οι επίορκοι αδερφοί θα συγχωρεθούν και ο κύκλος θα κλείσει. Την επόμενη μέρα, όλοι μαζί θα σαλπάρουν για την Νάπολη. Αυτή είναι, όμως, η αληθινή «Τρικυμία»;

«Η αληθινή «Τρικυμία», σύμφωνα με τον Κοττ, «είναι συγκλονιστική και σοβαρή, λυρική και γκροτέσκα. [...] Είναι το δράμα των ανθρώπων της Αναγέννησης και της τελευταίας γενιάς των ουμανιστών. [...] Η «Τρικυμία» θα γίνει το δράμα των χαμένων ψευδαισθήσεων, της πικρής γνώσης και μιας εύθραυστης –αλλά πεισματικής– ελπίδας. Τότε ξαναβλαστάνουν [sic] μέσα της όλα τα μεγάλα θέματα της Αναγέννησης: η φιλοσοφική ουτοπία, τα όρια της

γνώσης, ο άνθρωπος κυρίαρχος της φύσης, οι κίνδυνοι που συνεχώς απειλούν την ηθική τάξη, η φύση, που είναι και που δεν είναι το μέτρο του ανθρώπου. [...] Ήταν μια εποχή που έφερε επανάσταση στην αστρονομία, στη μεταλλουργία και στην ανατομία· η εποχή της πολιτείας των λογίων, των φιλοσόφων και των καλλιτεχνών· η εποχή της επιστήμης ου για πρώτη φορά γινόταν παγκόσμια, της φιλοσοφίας, που ανακάλυπτε τη σχετικότητα όλων των ανθρωπίνων κρίσεων· η εποχή των πιο περίληπτων αρχιτεκτονικών μνημείων και των ωροσκοπίων, που τα ζητούσαν από τους αστρολόγους πάπες και ηγεμόνες· η εποχή των θρησκευτικών πολέμων και των σφαγών της Ιεράς Εξέτασης, εποχή πρωτόφαντης λαμπρότητας και εκλεπτυσμένου γούστου, τη στιγμή που οι επιδημίες αποδεκατίζανε πόλεις ολόκληρες. Ήταν ένας κόσμος θαυμάσιος, θηριώδης και δραματικός, που στα ξαφνικά αποκάλυψε όλη τη δύναμη και την αθλιότητα του ανθρώπου».¹⁰

Το νησί της «Τρικυμίας» δεν είναι ειδυλλιακό· δεν έχει τίποτα κοινό με τους φανταστικούς προορισμούς και τους ουτοπικούς τόπους που ευαγγελίζονταν οι εξερευνητές του 18^{ου} αιώνα. Στο νησί αυτό θα επαναληφθεί όλη η ιστορία της ανθρωπότητας, μέσα στην βία, τη θηριωδία και τον παραλογισμό της. Αμέτοχοι απ' αυτήν τη τρέλα θα παραμείνουν μόνο οι δύο νέοι: ο Φερδινάνδος και η Μιράντα.

Στο τέλος του έργου, ο Πρόσπερο θα τους παρουσιάσει στους ναυαγούς. Παιζουν σκάκι. Παιζουν στο σκάκι είκοσι βασίλεια:

Μιράντα: Γλυκέ μου κύριε, μην κάνεις ζαβολιές.

Φερδινάνδος: Όχι, ακριβή μου αγάπη, δε θα το 'κανα αυτό
και να μου χάριζαν τον κόσμο όλο.

Μιράντα: Ναι, κάνεις ζαβολιές. Αλλά, κι αν μ' έκλεβες για να κερδίσεις είκοσι βασίλεια, πάλι εγώ τίμιο θα το 'λεγα το παιχνίδι».

(Πράξη V, σκηνή 1)

¹⁰ Ο.π., σ.σ. 293-94.

Αυτοί δεν είδαν και δεν κατάλαβαν τίποτα. Κοιτούσαν μόνο εκατατικοί ο ένας τον άλλον. Παίζουν στο σκάκι είκοσι βασιλεία· θα μπορούσαν να παίζουν κι εκατό. Βρίσκονται μακριά από τον αγώνα για τη βία, την εξουσία και την διαδοχή του στέμματος. Γι' αυτούς η ιστορία ξεκινάει με την γνωριμία τους· γι' αυτούς δεν υπάρχει κανένα βασίλειο.

Το νησί του Πρόσπερο δεν είναι ουτοπία. Η Μιράντα, όταν βγει στην σκηνή και δει τον βασιλιά της Νάπολης με την ακολουθία του, θα φωνάξει ενθουσιασμένη: «Ω! θαύμα! Πόσα ωραία πλάσματα μαζεύτηκαν εδώ! /τι ωραίο που είναι το γένος των ανθρώπων! / Ω, υπέροχε καινούριε κόσμο, που 'χεις τέτοιους κατοίκους». Βλέπει τον θείο της τον Αντώνιο· πριν δώδεκα χρόνια πήρε το βασίλειο του πατέρα της κι εξόρισε τον ίδιο κι εκείνη. Βλέπει τον Αλόνσο, τον βασιλιά της Νάπολης, που καταπάτησε τους όρκους του και συνεργάστηκε μ' έναν αχρείο για το στέμμα. Μπροστά της είναι κι ο Σεβασπιανός· πριν από λίγο έβγαλε το σπαθί για να σκοτώσει τον αδερφό του.

Ο Πρόσπερο θα την τραβήξει πίσω. Μέσα σε τέσσερις λέξεις –τόσες φτάνουν για τον Σαίξπηρ- θα περιγράψει όλη την ιστορία του κόσμου.

«Πρόσπερο: Είναι καινούριος για σένα...».

(Πράξη V, σκηνή 1)

V. Συμπεράσματα

Με την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας, η «Πολιτεία» του Πλάτωνος, η «Ουτοπία» του Μωρ, η «Ηλιούπολη» του Τομάσο Καμπανέλα και η «Νέα Ατλαντίδα» του Φράνσις Μπαίηκον λειτούργησαν σαν κάτοπτρα ή με άλλα λόγια σαν (αντι) καθρέφτες στις κωμωδίες του Αριστοφάνη και του Σαίξπηρ. Αυτό που ήθελα, ήταν να δείξω τις ρωγμές της ουτοπίας, που συναντώνται σε όλα τα σχεδιάσματα των παραπάνω φιλοσόφων. Θα συμφωνήσω με την Ρηγοπούλου, που βλέπει κι αυτή τις ιδανικές πολιτείες να γεμίζουν με σκιές, το όνειρο να γίνεται εφιάλτης και την ουτοπία να μετατρέπεται «σε μια σύλληψη στα όρια του παραλόγου».¹ Στο πρώτο μέρος της εργασίας φάνηκε καθαρά ο αντι-ουτοπικός ή με άλλα λόγια ο τρομακτικός, απομονωμένος και πολλές φορές επικίνδυνος κόσμος των ουτοπικών ά-χωρων και ά-χρονων πολιτειών του Πλάτωνος, του Μωρ, του Καμπανέλλα και του Μπαίηκον.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, στις κωμωδίες του Αριστοφάνη και του Σαίξπηρ, η ουτοπική σύλληψη βρήκε την πιο ακραία μορφή υπονόμευσής της. Το θέατρο είναι εκθρόνος της ουτοπίας.² Ο Αριστοφάνης με τους «Όρνιθες» και τις «Έκκλησιάζουσες» κι ο Σαίξπηρ με το «Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας», τη «Δωδέκατη Νύχτα» και την «Τρικυμία», την αναδεικνύουν και ταυτόχρονα την υποσκάπτουν· καταγγέλλουν την ουτοπία και την πλήττουν με το φονικό όπλο της διακωμώδησης.³

Στην περιγραφή των κωμωδιών φάνηκε αρκετά καθαρά ο υπονομευτικός ρόλος των ποιητών απέναντι στην ιδανική πολιτεία («Όρνιθες», «Έκκλησιάζουσες») και την ονειρική ή φανταστική κατάσταση («Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας», «Δωδέκατη Νύχτα», «Τρικυμία»). Στους «Όρνιθες», η Νεφελοκοκκυγία χτίζεται πάνω στο ψέμα και υποδέχεται στο τέλος έναν τύραννο· στις «Έκκλησιάζουσες», η ιδανική πολιτεία της

¹ Ρηγοπούλου (2002)², σ. 138.

² Ό.π., σ. 141.

³ Ό.π., σ. 144.

ισότητας και της κοινοκτημοσύνης που οραματίστηκε η Πραξαγόρα συναντά εμπόδια στην εφαρμογή της· η διάκριση των πολιτών σε τίμιους και άτιμους και η χλευαστική ερωτομανία των γηραιότερων γυναικών δεν αφήνουν περιθώρια για εύρυθμη πολιτική λειτουργία. Στο «Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας», ο Δημήτριος παντρεύεται την Ελένη και ο Λύσανδρος την Ερμία, ενώ το προηγούμενο βράδυ το κουαρτέτο των εραστών είχε εισέλθει στην απόλυτη συναισθηματική ανισορροπία, αλλάζοντας ερωτικούς συντρόφους. Το τέλος στη «Δωδέκατη Νύχτα», βρίσκει τα πρόσωπα λυπημένα, μελαγχολικά και αβέβαια για το μέλλον τους, που προβλέπεται δυσοίωνο: η Βιόλα παντρεύεται τον Ορσίνο, που πριν από λίγο αγαπούσε με πάθος την Ολίβια κι ο Σεμπάστιαν γίνεται άντρας ενός καταπιεστικού κοριτσιού, που γνωρίζει, σχεδόν, ελάχιστα. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της κωμωδίας είναι η ρευστότητα και η αστάθεια του φύλου. Στην «Τρικυμία», ο Πρόσπερο σπάζει και πετάει το ραβδί του, γιατί τα μάγια και οι εκπαιδευτικοί του μέθοδοι δεν μπόρεσαν να αλλάξουν την ιστορία του κόσμου. Στο ερημονήσι του θα ξαναπαιχτεί συμπυκνωμένη η ιστορία της ανθρωπότητας, με όλη τη θηριωδία και την κτηνωδία της. Η συνωμοσία του Αντώνιου, για να πάρει το Δουκάτο του Μιλάνου από τον Πρόσπερο, η εξέγερση του Κάλιμπαν, για να γίνει κυρίαρχος του νησιού και η απόπειρα δολοφονίας του βασιλιά της Νάπολης από τον αδερφό του, θα δώσουν στο έργο την ατμόσφαιρα μιας αμήχανης ανασφάλειας. Το τέλος της «Τρικυμίας» είναι πικρό· δεν έχει τίποτα από την αίσθηση γαλήνης και συμφιλίωσης που έβλεπαν οι περισσότεροι σαιξπηριστές.

Τι θέλει να πετύχει, όμως, το θέατρο υπονομεύοντας την ουτοπία; Ποιά είναι τα μέσα που διαθέτει, ώστε να καταφέρει, με την φευγαλέα φαινομενικότητά του και τα τεχνάσματα της υποκριτικής του τέχνης, να μυήσει τον θεατή στην απαιτηλή πραγματικότητα του κόσμου;

Μελετώντας τους «Όρνιθες» και τις «Εκκλησιάζουσες», αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο κόσμος της κωμωδίας είναι αναποδογυρισμένος· η τάξη των θεατών και η πραγματικότητά τους έχει αντιστραφεί. Ένας αθηναίος πείθει τα πουλιά να φτιάξουν μια πολιτεία

στα σύννεφα κι αργότερα παρουσιάζεται ανώτερος των θεών που φτάνουν για συνθηκολόγηση. Μια γυναίκα μεταμφιέζεται άντρας και γίνεται αρχηγός ενός πολιτικού προγράμματος που στηρίζεται στην κοινοκτημοσύνη. Και στις δύο περιπτώσεις, οι ήρωες υπόσχονται μια ιδανική πολιτεία, τέλεια και ουτοπική· και στις δύο περιπτώσεις, ο κόσμος της κωμωδίας είναι μια κατασκευή που βασίζεται στο ψέμα και το παράλογο. Στους «Όρνιθες» και τις «Ἐκκλησιάζουσες», σ' αυτές τις κεφάτες ουτοπίες, κατά τον χαρακτηρισμό του Lesky, η πραγματικότητα έχει διαστρεβλωθεί· βρίσκεται σε πορεία παρεκκλίνουσα από την λογική των θεατών και στηρίζεται στην παραδοξολογία. Κι αυτή η διαστρεβλωμένη πραγματικότητα είναι τόσο ανεξήγητη, που δεν υπάρχει άλλη δυνατότητα αντίδρασης, παρά μόνο το γέλιο.

Εδώ, κατά τη γνώμη μας, βρίσκεται η σπουδαιότερη διαφορά ανάμεσα στα ουτοπικά σχεδιάσματα του Πλάτωνος και των φιλοσόφων της Αναγέννησης με τις κωμωδίες του Αριστοφάνη και του Σαίξπηρ. Και στις δύο περιπτώσεις, ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον ουτοπικό χαρακτήρα των ιδεωδών πολιτειών, αλλά ταυτόχρονα βλέπει και τις σκιές τους. Οι τεχνικές του θεάτρου, όμως, βάζουν τον θεατή μέσα στην κωμική πραγματικότητα και τον προσκαλούν να γελάσει· η διαστρέβλωση είναι συνεχής, αιφνιδιαστική και αφοσιωτική. Ο θεατής γελάει, αλλά ταυτόχρονα συνειδητοποιεί πως η πραγματικότητα της κωμωδίας και η πραγματικότητα στην οποία ζει, είναι δύο κόσμοι ασύμπτωτοι.

Τα δύο έργα του Αριστοφάνη παρουσιάζουν μια αντι-αθήνα· ο Πεισέταιρος την χτίζει στον αέρα και η Πραξαγόρα την οραματίζεται στη γη. Και στις δύο περιπτώσεις, η Νεφελοκοκκυγία και η ιδανική πολιτεία των γυναικών δεν έχουν τίποτα κοινό με την ιστορική Αθήνα των θεατών και του Αριστοφάνη· είναι κόσμοι διαστρεβλωμένοι, ουτοπικοί ασύμπτωτοι. Αυτές οι τέλει πολιτείες των πουλιών και των γυναικών εισάγουν τον θεατή μέσα σε μια αστεία οπτική και του προκαλούν το γέλιο.

Στους «Όρνιθες» και τις «Ἐκκλησιάζουσες», όμως, η διαστρέβλωση δεν πονάει· η ουτοπία χλευάζεται και ρίχνει τις σκιές της πάνω στα έργα, αλλά κάνει τον θεατή να γελάει και να επιστρέφει στην δική

πραγματικότητα, όπου η διαστρέβλωση εκεί είναι πιο οδυνηρή. Αυτό που κάνει η κωμωδία του Αριστοφάνη, με τρόπο ανακουφιστικό και αφοπλιστικό, είναι να κινητοποιεί τον θεατή και να τον κάνει ν' αναρωτιέται για το πόσο διαστρεβλωμένη είναι η πραγματικότητα που ζει ο ίδιος, βάσει της οποίας κρίνει την πραγματικότητα της κωμωδίας με την οποία γελάει· στους «Όρνιθες» και τις «Έκκλησιάζουσες», ο αντιουτοπικός χαρακτήρας των έργων λειτουργεί εξισορροπιστικά, διεγείροντας τον σκεπτικισμό του θεατή και καλώντας τον ν' αντιδράσει, για να βελτιώσει τη ζωή του.

Στον Σαίξπηρ, βασικό χαρακτηριστικό των κωμωδιών είναι η αστάθεια και η ρευστότητα του κόσμου. Το θέατρο κι εδώ είναι ένα ψέμα· δεν πρέπει να το φοβάται κανείς. Οι κωμωδίες θα πάρουν το θέμα της αστάθειας και θα το απαλύνουν σαν αστείο, βοηθώντας τον θεατή να κατανοήσει την συμπαντική ρευστότητα και τον κόσμο που ζει. Στις κωμωδίες που αναλύθηκαν παραπάνω, η ερωτική ουτοπία και το ευτυχισμένο τέλος της συμφιλίωσης έχουν το χαρακτήρα ξεκούρδιατης λυρικής φούγκας.

Την εποχή του Σαίξπηρ, οι άνθρωποι συνειδητοποιούν ότι η γη δεν είναι το κέντρο του κόσμου. Στο τέλος του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα με τον Κοπέρνικο, καθώς και στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα με τον Γαλιλαίο, οι μεσαιωνικές αντιλήψεις συγκρούονται με τις καινούργιες ιδέες. Ο ήλιος γίνεται το κέντρο του κόσμου· την εποχή αυτή ιδρύονται όλες οι επιστήμες και οι άνθρωποι κλονίζονται από τις κοινωνικές και συμπαντικές αλλαγές. Το θέατρο δεν είναι ξεκομμένο απ' τις καινούριες αναζητήσεις.

Αρχίζουν τα ταξίδια. Οι άνθρωποι σκέπτονται τον επεκτατισμό του πολιτισμού της Αναγέννησης. Ο θεατρικός χώρος χρόνος διευρύνεται κι αυτός με μέρη που μπορεί ν' αγνοούσε ο απλός θεατής. Το «Όνειρο ...» διαδραματίζεται στην Αθήνα, η «Δωδέκατη Νύχτα» στην Ιλλυρία και το νησί του Πρόσπερο στην Μάλτα, στις Βερμούδες ή και αλλού· καταλαβαίνει κανείς ότι τα μέρη αυτά είναι σαν όνειρο. Δεν έχουν τίποτα το πραγματικό. Θα μπορούσαν να είναι και οπουδήποτε. Το θέατρο

αντικατοπτρίζει αυτή την διεθνοποίηση, που κάνει αβέβαιη την αντίληψη του ανθρώπου και αδύναμη την ατομικότητά του.

Μέσα σ' όλη αυτή την αστάθεια, ο θεατής συλλαμβάνει τον εαυτό του σαν υλικό ονείρου: ταυτόχρονα αλήθεια και ψέμα, όνειρο και πραγματικότητα. Με την μετατόπιση του κέντρου βάρους στον ήλιο, η ισχύς των νόμων του σύμπαντος έχει μια ασάφεια. Αυτή η ρευστότητα του κόσμου, περνάει και στο θέατρο. Η κωμωδία παίρνει την αστάθεια, την απαλύνει και την γελοιοποιεί, παρουσιάζοντάς την σαν ακίνδυνο αστείο. Το θέατρο είναι ψέμα, δεν το φοβάται κανείς. Ο δεύτερος τίτλος της «Δωδέκατης Νύχτας» είναι «Ό,τι θελήσετε». Η αμφισημία του κόσμου αποτυπώνεται ακόμα κι εδώ.

Ο Σαίξπηρ δεν δημιούργησε ουτοπίες. Φρόντισε πρώτα να τις υπονομεύσει με τρόπο ακίνδυνο και ανάλαφρο. Με τις κωμωδίες που παρουσιάστηκαν αναλυτικότερα παραπάνω, έφερε το κοινό του αντιμέτωπο με τη σύγχυση και τη ρευστότητα του κόσμου: σκοπό είχε να εξοικειώσει το θεατή, για να μπορεί εύκολα ν' αντιμετωπίσει την πραγματικότητά του. Χρησιμοποιώντας την διπλή δράση, την σκηνική αλληλουχία χωρίς φανερή ενότητα, την αποσπασματικότητα του χώρου και του χρόνου, αλλά κυρίως την τεχνική της μεταμφίεσης, που παρουσίαζε την αλήθεια όχι με ένα, αλλά με πολλαπλά πρόσωπα, η σαιξπηρική κωμωδία προσπαθούσε να βοηθήσει τον θεατή ν' ανακαλύψει και να κατανοήσει τους νόμους τους σύμπαντος: έτσι, κατάφερε να δείξει πως ο κόσμος και οι άνθρωποι είναι ρευστές υπάρξεις.

Στο εξαιρετικό άρθρο του Carèrre με τον τίτλο «ο Σαίξπηρ τεχνίτης του θεάτρου»⁴ γίνεται λόγος για την φευγαλέα φαινομενικότητα των πραγμάτων στο θέατρο, που παρουσιάζει περισσότερη αλήθεια απ' ό,τι η πραγματικότητα. Τα τεχνάσματα της υποκριτικής τέχνης αποτελούν, ίσως, το μοναδικό μέσο, για να μνηθούμε στην απαιτηλή πραγματικότητα του κόσμου. Σύμφωνα με τον Carèrre, «η παρατήρηση αυτή φωτίζεται με άφθονα παραδείγματα μέσα από όλη τη σειρά των κωμωδιών, όπου η αλήθεια καταλήγει να επιβληθεί χάρη στην απάτη των φαινομένων και,

⁴ Carèrre, F., «Ο Σαίξπηρ τεχνίτης του Θεάτρου», μφ. Λ. Τσιριμώκου, Θεατρικά τετράδια, τεύχος 1, (Φθινόπωρο 1979), σ.σ. 10-15, σ. 12.

ιδιαίτερα χάρη στις πολυάριθμες μεταμφιέσεις της». ⁵ Ο Σαίξπηρ χρησιμοποιεί μεθοδικά την μεταμφίεση, για να δώσει στον θεατή τη δυνατότητα να διακρίνει την αλήθεια μέσα από την αλλοίωσή της, ή με άλλα λόγια να τον μάθει ν' αντιμετωπίζει την ρευστότητα της αλήθειας σαν κάτι δεδομένο. Στη «Δωδέκατη Νύχτα», η χρησιμοποίηση του μοτίβου των διδύμων (Βιόλα - Σεμπάστιαν) και της μεταμφίεσης της νεαρής κοπέλας σε άντρα (η Βιόλα γίνεται Σεζάριο) αφήνει μεγάλα περιθώρια δημιουργίας κωμικού αποτελέσματος, αλλά από την άλλη μεριά δίνει και την απόλυτη αίσθηση αστάθειας και ρευστότητας που κυριαρχεί στο κείμενο.

Άλλο ένα είδος μεταμφίεσης, χαρακτηριστικό της ελισαβετιανής σκηνής, είναι το «θέατρο ἐν θεάτρῳ» που παρουσιάστηκε παραπάνω με την παράσταση του «Πύραμου και τη Θίσβης» στο «Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας», καθώς και με το τέχνασμα του Πρόσπερο, όταν παρουσίαζε στην Μιράντα και τον Φερδινάνδο την μαγεία της Τέχνης του, για να τους δώσει μια αυθεντική διάσταση ζωής. Στην περίπτωση αυτή, το κοινό βλέπει ηθοποιούς να παίζουν τους «ηθοποιούς», ή με άλλα λόγια παρακολουθεί ένα θέαμα σε δύο επίπεδα. Ο Σαίξπηρ, χρησιμοποιώντας αυτή τη θεατρική μέθοδο, βοήθησε τον θεατή ν' ανακαλύψει την αλήθεια, χάρη σ' ένα σύστημα κατόπτρων και αντικαθρεφτισμάτων, που μόνο το θέατρο μπορεί να προσφέρει.

Κλείνοντας, το τελευταίο είδος μεταμφίεσης που πρέπει ν' αναφερθεί είναι ο «Τρελλός», που εμφανίζεται τόσο στις τραγωδίες, όσο και στις κωμωδίες. Όπως αναφέρει ο Carère, «ο Σαίξπηρ με τη μεσολάβηση αυτού του ηθοποιού, επιβεβαιώνει πως στο θέατρο η αλήθεια δεν μπορεί να παρουσιαστεί παρά μέσα από μια μεταμφιεσμένη έκφραση. Ο «Τρελλός» της κωμωδίας επιδιώκει γενικά, ανατρέποντας την τάξη του λόγου, να δημιουργήσει μια πρωτότυπη θεατρική οπτική, κατάλληλη να μας υποδείξει την πραγματικότητα κάτω από μια απατηλή φαινομενικότητα». ⁶ Ο Φέστε στην «Δωδέκατη Νύχτα» είναι, ακριβώς, αυτή η μεταμφιεσμένη έκφραση, που παρουσιάζει την αλήθεια. Είναι ο

⁵ Ο.π., σ. 13.

⁶ Ο.π., σ. 14.

μόνος ήρωας που, όπως αναφέρθηκε, αντιλαμβάνεται την αλήθεια και την αποτυπώνει χωρίς να φοβάται.

Αντιπαραβάλλοντας τα ουτοπικά σχεδιάσματα του Πλάτωνος και των φιλοσόφων της Αναγέννησης με τις κωμωδίες του Αριστοφάνη και του Σαίξπηρ, ήθελα να δείξω όλο και όλο το εξής: ότι το θέατρο χλευάζει την ουτοπία, την υποσκάπτει και την υπονομεύει, με σκοπό, όμως, να βοηθήσει τον θεατή ν' αντιμετωπίσει τον κόσμο στον οποίο ζει, με τρόπο απαλό, ανάλαφρο και ακίνδυνο. Το θέατρο είναι ψέμα. Δεν το φοβάται, όμως, κανείς. Οι παραπάνω ιδεώδεις πολιτείες, μαζί με τις ρωγμές τους, βάζουν τον άνθρωπο σε σκεπτικισμό και περισυλλογή για την πραγματικότητά του, που δεν είναι ιδανική. Η κωμωδία, όμως, με ισχυρό όπλο το γέλιο και την παρωδία, βοηθά τον άνθρωπο να κινητοποιηθεί και ν' αντιληφθεί πως ο κόσμος που ζει είναι ρευστός και αναποδογυρισμένος.

Η ζωή μας δεν είναι τέλεια· δεν θα γίνει, ίσως, ποτέ. Αυτό φάνηκε από τις σκέψεις στην «Πολιτεία» του Πλάτωνος, στην «Ουτοπία» του Μωρ, στην «Ηλιούπολη» του Τομάσο Καμπανέλα και στην «Νέα Ατλαντίδα» του Φράνσις Μπαίηκον. Η ζωή μας κυλά σε μια ρευστή αβεβαιότητα, γεμάτη αντιφατικές συγκρούσεις και ασυνέπειες. Ο Πρόσπερο στην «Τρικυμία» θ' αναφωνήσει πως *«είμαστε από την ύλη που είναι φτιαγμένα τα όνειρα»* (Πράξη IV, σκηνή 1), ίσως γιατί τη ρευστότητα της ζωής μας μπορούμε να την παραβάλουμε μόνο μ' εκείνη των ονείρων.

Αυτό που ήθελα να πω, και να ολοκληρώσω, είναι τούτο: κατά τη γνώμη μου μόνο το θέατρο, και κυρίως η κωμωδία με τον ρευστό και αναποδογυρισμένο κόσμο της, μπορεί να μας επιτρέψει να δούμε και να κατανοήσουμε την ζωή, που μας διαφεύγει όπως το όνειρο· οι παραπάνω ουτοπικές κοινωνίες ήταν μια χίμαιρα. Οι ρωγμές και οι σκιές τους ήταν επικίνδυνες· έμοιαζαν με μαχαίρι. Και τι παράξενο! Η χίμαιρα και το μαχαίρι έχουν τα ίδια γράμματα. Κι αυτό το κάτοπτρο και το αντικαθρέφτισμα της ζωής μας, μόνο το θέατρο, κατά τη γνώμη μας, μπορεί να το προσφέρει.

VI. Βιβλιογραφία

IV1. Λεξικά

1. **Liddell H.G. – Scott Robert.**, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, τόμοι I-II- II-IV, μτφρ. Ξ. Μόσχου, επιμ. Μ. Κωνσταντίνου, Αθήναι: Ι. Σιδέρης, Χ.Χ.
2. **Βοσταντζόγλου Θεοφύλακτος**, *Αντλεξικόν ή Ονομαστικόν της Νεοελληνικής Γλώσσης*, Αθήναι: Θ. Βοσταντζόγλου, 1988²
3. **The Concise Oxford Companion to the Theatre**, Oxford University Press, 1992, «Λεξικό του θεάτρου» μτφρ. Ν. Χατζόπουλος, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμ. Phyllis Hartnoll – Peter Found, Αθήνα: Νεφέλη, 2000

IV 2. Μελέτες για την Ουτοπία:

1. **Μάμφορντ, Λ.** *Η ιστορία των ουτοπιών*. 1922. Μτφρ. Β. Τομανάς, σ.σ. 11–208, Αθήνα: Νησίδες, 1988
2. **Μαϊνκάμ, Κ.** «Ιδεολογία και Ουτοπία», Σ. σ. 73–134, «Η ουτοπική συνείδηση», Σ. σ. 231 – 309. Μτφρ. Γ. Ανδρουλιδάκης στο *Ιδεολογία και Ουτοπία*, Αθήνα: Γνώση, 1997
3. **Μπερνέρι, Μαρία-Λουίζα.** «Ουτοπίες της αρχαιότητας», «Ουτοπίες της αναγέννησης». 1950. Μτφρ. Β. Τομανάς, Σ. σ. 17–136 στο *Περιήγηση στην Ουτοπία*, Αθήνα: Νησίδες, 1999.
4. **Μπούμερ, Μ.** *Μονοπάτια στην Ουτοπία*. 1946. Μτφρ. Β. Τομανάς, σ.σ. 9-179, Αθήνα: Νησίδες, 2000
5. **Ρηγοπούλου, Π.** «Μεταμορφώσεις της Ουτοπίας», σ.σ. 133–145, στο *Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, επιμ. Π. Ρηγοπούλου – Λ. Ρινόπουλος, Αθήνα: Πλέθρον, 2002

6. **Σκουτερόπουλος, Ν.Μ.** *Πλάτων. Πολιτεία*. Εισ. Σημείωμα – Μετάφραση – Ερμ. Σημειώματα, σ.σ. 9-917, Αθήνα: Πόλις 2003
7. **More, Th.** *Η Ουτοπία*, Μτφρ. Γ. Καραγιάννης, Αθήνα: Κάλβος, 1984
8. **Campanella, T.** *La città del sole e questione quarta sull' ottima repubblica*, επιμ. Germana Ernst, σ.σ. 5-172, Milano: Bur Classici, 2001²
9. **Βάκων, Φρ.** *Νέα Ατλαντίδα*, Μετάφραση – Εισαγωγή – Σχόλια: Παν. Χ. Νούτσος, σ.σ. 5-72, Αθήνα: Ηριδανός, Χ.Χ.

VI 3. Μελέτες για τους «Όρνιθες» και τις «Εκκλησιάζουσες» του Αριστοφάνη

1. **Blume, H.-D.** *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*. Μτφρ. Μ. Ιατρού, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1993³
2. **Cornford, F.M.** *Η αττική κωμωδία*. Μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Παπαδήμα, 1988²
3. **Dover, K.J.** *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*. Μτφρ. Φάνης Ι. Κακρίδης, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1989³
4. **Gould, J.** 1985. Μτφρ. Ν. Κονόμης κ.α. «Η θεατρική παράσταση», σ.σ. 352-75 στην *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Ρ. Ε. Easterling και Β. Μ. W. Knox. Αθήνα: Παπαδήμα, 1994²
5. **Handley, E.W.** 1985. Μτφρ. Ν. Κονομής κ.α. «Περιπέτεια και Φαντασία», σ.σ. 504-11 και «Από τον Αριστοφάνη στο Μένανδρο», σ.σ. 529-550 στην *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Ρ. Ε. Easterling και Β. Μ. W. Knox. Αθήνα: Παπαδήμα, 1994²
6. **Κακρίδης, Φ.Ι.** εκδ. μτφρ. σχολ. Αριστοφάνους *Όρνιθες* Ερμηνευτική έκδοση. Δωδώνη: Αθήνα και Γιάννινα, 1987

7. **Κακρίδης Ι. Θ.** «Αρχαία αττική κωμωδία», σ.σ. 129-41 στο *Σκηνική Τέχνη των Ελλήνων*, Αθήνα: Εστία, 1989
8. **Lesky, A.** 1963. Μτφρ. Α. Γ. Τσοπανάκης. «Η Πολιτική Κωμωδία», σ.σ. 582-628 στην *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδη, 1990⁵
9. **Σολομός, Α.** 1961. «Η Σικελική Εκστρατεία και το Ταξίδι στη Νεφελοκοκκυγία *Ἰορνίθες*», σ.σ. 212-236 και «Η μεταβατική περίοδος *Ἐκκλησιάζουσες*, *Πλούτος*) και ο θάνατος του Αριστοφάνη», σ.σ. 308-331 στον *Ζωντανό Αριστοφάνη*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1990³
10. **Χουρμουτζιάδης, Ν. Χ.** «Μεταμορφώσεις του κωμικού χορού», σ.σ. 85-119, στο *Περὶ Χορού, Ο Ρόλος του Ομαδικού Στοιχείου στο Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1998

VI 3. Μεταφράσεις έργων:

1. **Ρούσσος, Τ.** μτφρ. *Αριστοφάνης. Ἐκκλησιάζουσαι* Αθήνα: Κάκτος: 1993.
2. **Σταύρου, Θ.** μτφρ. «Τα Πουλιά» σ.σ. 320-391 και «Γυναίκες στην Εκκλησία του Δήμου», σ.σ. 564-617 στις *Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Αθήνα: Εστία, 1991⁶

VI.4 Μελέτες για το «Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας», τη «Δωδέκατη Νύχτα» και την «Τρικυμία» του Σαίξπηρ:

1. **Brooks, H.F.** *A midsummer night's dream*, The Arden Shakespeare edition, Thompson, 2002²
2. **Lothian, J.M. and Craik T.W.** *Twelfth Night*, The Arden Shakespeare edition, Thompson, 2002²

3. **Vaughan, V. M. and Vaughan A. T.** *The Tempest*, The Arden Shakespeare edition, Thompson, 2001²

4. **Bates, Catherine.** «Love and courtship», p. p. 102-122, επιμ. Alexander Leggatt στο *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, 2003²

5. **Berry, E.** «Laughing at “others”», p.p. 123-138, επιμ. Alexander Leggatt στο *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, 2003²

6. **Bloom, H.** «A midsummer night’s dream», p.p. 148-170, «Twelfth Night», p.p. 226-248, «The Tempest», p.p. 662-648 στο *Shakespeare, the invention of the human*, Riverhead Books, New York, 1999

7. **Creaser, J.** «Forms of confusion», p.p. 81-101, επιμ. Alexander Leggatt στο *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, 2003²

8. **Girard, R.** *Σαίξπηρ, οι Φλόγες της Ζηλοτυπίας*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα: Εξάντας, 1993

9. **Hodgdon, B.** «Sexual disguise and the theatre of gender», p.p. 179-197, επιμ. Alexander Leggatt στο *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, 2003²

10. **Κοττ, Γ.** «Η Τιτάνια και η Γαϊδουροκεφαλή», σ.σ. 211-233, «Η πικρή Αρκαδία του Σαίξπηρ», σ.σ. 234-287, «Το ραβδί του Πρόσπερο», σ.σ. 288-335, στο *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, Αθήνα: Ηριδανός, 1970

11. **Leggatt, A.** «Comedy and sex», p.p. 139-155, επιμ. Alexander Leggatt στο *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, 2003²

12. **Levin, H.** «Two Magian Comedies: "The Tempest" and "The Alchemist", p.p. 47-58, στο *Shakesperian Survey 22, aspects of Shakesperean Comedy*, Cambridge University Press, 2002
13. **Magnusson, L.** «Language and comedy», p.p. 156-178 επιμ. Alexander Leggatt στο *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, 2003²
14. **Wright, L. B.** *Ο Σαίξπηρ και η εποχή του*, μτφρ. Α. Κοτζιάς, Αθήνα: Ηριδανός, Χ. Χ.

IV.4.1 Μεταφράσεις έργων του Σαίξπηρ:

1. **Μπελιές, Ερ.** μτφρ. *Σαίξπηρ, Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, Αθήνα: Κέδρος, 2000
2. μτφρ. *Σαίξπηρ, Δωδέκατη Νύχτα*, Αθήνα: Κέδρος, 1997
3. μτφρ. *Σαίξπηρ, Τρικυμία*, Αθήνα: Κέδρος, 2000



IV.4.2 Άρθρο για Σαίξπηρ στο περιοδικό «Θεατρικά Τετράδια / Άρθρα:

1. **Carrère, F.** «Ο Σαίξπηρ, τεχνίτης του θεάτρου», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 1 (Φθινόπωρο 1979), σ. 10-15
2. **Daniell, D.** «Ο Σαίξπηρ και η κωμική παράδοση», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 29 (Νοέμβριος 1995), σ. 6-13
3. **Charlton, H. B.** «Οι κωμωδίες της ωριμότητας», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 29 (Νοέμβριος 1995), σ. 14-24
4. **Κιρκινέ, Ε.** «Το ερωτικό στοιχείο στις «σοβαρές» και τις «κωμικές» σκηνές της *Δωδέκατης Νύχτας*», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 29 (Νοέμβριος 1995), σ. 36-39.