

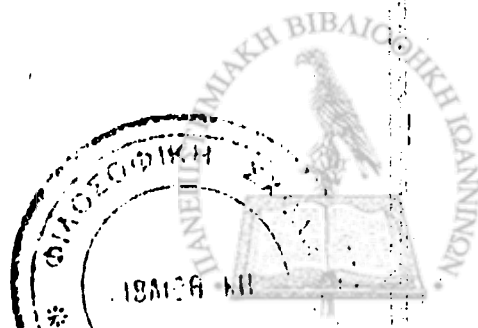
Φ Ι Λ Ο Λ Ο Γ Ι Κ Α

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΑΠΟΦΟΙΤΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΧΡΟΝΟΣ ΕΚΤΟΣ	ΤΕΥΧΟΣ 8	Γ Ι Α Ν Ν Ι Ν Α ΑΝΟΙΞΗ - ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ '84
--------------	----------	---

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- Χρ. Χαραλαμπίκη: Η Συνθετική μεγέθυνση στην Ελληνική
Γλώσσα σελ. 3 - 17
- Ζ. Ι. Σιαφλέκη: Συγκριτική Φιλολογία και κοινωνιολογία
της Λογοτεχνίας (Προβλήματα μεθό-
δου και ερμηνείας του λογοτεχνικού
κειμένου). » 18 - 30
- Μ. Μάντζιου:  Κριτική του διδακτικού βιβλίου Δραματι-
κή ποίηση Γ' Γυμνασίου » 31 - 56
- Ε. Γκαστή: Οι «Φοίνισσες» του Φρόνικου και οι
«Πέρσες του Αισχύλου». » 57 - 67



ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΑΚΗΣ

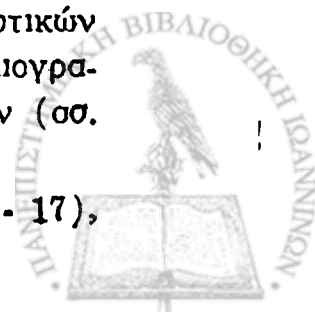
Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΜΕΓΕΘΥΝΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Οι σκέψεις και οι παρατηρήσεις που ακολουθούν σχετικά με το σχηματισμό των προθηματικών και επιθηματικών μεγεθυντικών της ελληνικής γλώσσας γίνονται με αφορμή το βιβλίο του Κωνσταντίνου Μηνά, *Η μορφολογία της μεγεθύνσεως στην ελληνική γλώσσα*, Ιωάννινα 1978, σσ. 252. (Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής. Δωδώνη: Παράρτημα 8).

Σκοπός της εργασίας του Κ. Μηνά είναι η μελέτη της συνθετικής μεγέθυνσης στην ελληνική γλώσσα, δηλ. η εντόπιση, η γεωγραφική εξάπλωση και ερμηνεία όλων των μεγεθυντικών καταλήξεων που χρησιμοποιούνται από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. (βλ. τις σύντομες βιβλιοκρισίες των: Η Eideneier, «Südost - Forschungen» 38 (1979), σσ. 495 - 496 και Χρ. Χαραλαμπάκη, Forschungsbericht über die sprachwissenschaftlichen Studien in Griechenland. Eine Auswahlbibliographie der letzten 10 Jahre (1971 - 1980), «Λεξικογραφικόν Δελτίον» 14 (1982), σσ. 72 - 73). Ο συγγρ. έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στη βυζαντινή και νεοελληνική γλώσσα, ενώ η διάχυτη εντύπωση ότι πρόκειται στην ουσία για μελέτη της μεγέθυνσης στις νεοελληνικές διαλέκτους και τα ιδιώματα ερμηνεύεται από τη φύση του αντικείμενου έρευνας: Η συνθετική μεγέθυνση αποτελεί βασικό στοιχείο λαϊκού ύφους, ενώ οι λογοτέχνες βρίσκουν άλλους τρόπους, που ξεφεύγουν από τα πλαίσια της μελέτης του Κ. Μηνά, για να εκφράσουν την έννοια του μεγάλου. Η μεγέθυνση, είτε ως αναλυτική (α. περιφραστική: μεγάλη πόλις, β. μονολεκτική: μεγαλόπολις) είτε ως συνθετική (α. προθηματική: θεό - σπιτο, β. επιθηματική: επιτ - άρα) δεν είχε γίνει μέχρι σήμερα αντικείμενο ιδιαίτερης συστηματικής μελέτης, παρ' όλο που είναι γνωστή η σημασία της, όχι μόνο ως γραμματικού φαινομένου, αλλά και ως υφολογικού στοιχείου.

Η όλη μελέτη χωρίζεται σε 3 μεγάλες ενότητες: 1. Εισαγωγή (σσ. 15 - 30) 2. Η Προθηματική μεγέθυνση (σσ. 32 - 36). 3. Επιθηματική μεγέθυνση (σσ. 38 - 191). Ακολουθούν: Σύνοψη εξέταση των ποιοτικών μεγεθυντικών (σσ. 192 - 195), συμπεράσματα (σσ. 196 - 197), βιβλιογραφία (σσ. 199 - 206) και πλούσιοι πίνακες πραγμάτων και λέξεων (σσ. 207 - 252).

Ο συγγρ. δίνει τον ορισμό του όρου «μεγεθυντικά» (σσ. 15 - 17),



κάνοντας τη διάκριση ανάμεσα σε κτητικά μεγεθυντικά (π.χ. κοι-
λαράς, ποδάρας) που «δηλώνουν αυτόν που έχει μεγεθυντικό και κυρίως
αυτόν που έχει μεγάλο κάποιο μέρος του σώματός του» και επιτατικά
ουσιαστικά (π.χ. κλεφτ - αράς) «τα οποία έχουν σχηματισθή με τις κατα-
λήξεις των μεγεθυντικών, δεν δηλώνουν όμως, όπως εκείνα ποσοτική /
υλική μεγέθυνση του πρωτοτύπου, αλλά αποδίδονται σε όνομα - κυρίως
προσώπου - με επίταση της σημασίας του πρωτοτύπου τους» τα οποία δεν
εξετάζει στη μελέτη του.

Η αρχή εμφανίσεως των μεγεθυντικών τοποθετείται «περίπου στον
10 μ.χ. αι. ή και ενωρίτερα». Δεν νομίζω όμως ότι είναι σωστό να συνδέ-
σουμε, έστω και με επιφύλαξη, την αρχή των μεγεθυντικών με την κώ-
φωση του ατόνου Ο των βορείων ιδιωμάτων (σ. 19), επειδή οι απόψεις
των ειδικών για το θέμα αυτό είναι εκ διαμέτρου αντίθετες. Στη σχετική
βιβλιογραφία (σ. 19, σημ. 2) πρέπει τώρα να προστεθούν οι παρακάτω
μελέτες: Γ. Μπαμπινιώτη, Το πρόβλημα της χρονολογήσεως των κωφώ-
σεων στα βόρεια ελληνικά ιδιώματα, Πρακτικά του Α' Συμποσίου γλωσ-
σολογίας του βορειοελλαδικού χώρου, Θεσσαλονίκη 1977, σσ. 13 - 21. Γ.
Γσουκνίza, πιθανές ενδείξεις για τη χρονολόγηση των κωφώσεων στα
βόρεια ιδιώματα της νέας ελληνικής, «Τομές», τεύχ. 70 (1981), σσ. 32 -
36., Α. Θαβώρη, Το «προύν (ε) ικος» του Ηρώνδα και η παλαιότητα των
γνωστών γνωρισμάτων των βόρειων νεοελληνικών ιδιωμάτων, «Δωδών-
η» 9 (1980), σσ. 401 - 440.

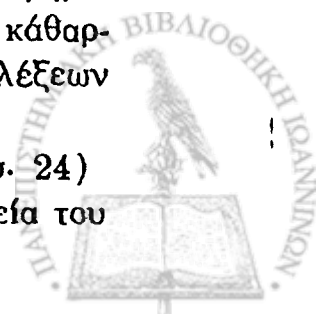
Για την αναλυτική μεγέθυνση (περιφραστική και μονολεκτική) θα
μπορούσε κανείς να γράψει ολόκληρη μελέτη. Ο συγγρ. τονίζει σωστά
ότι σε εκφράσεις όπως μεγάλο σπίτι (ή σε σύνθετα, όπως: μεγάλο - πο-
λίσ), αρχι - ψεύτης η έννοια 'μεγάλος' υπάρχει «δυνάμει», χωρίς όμως
να δηλώνεται τόσο έντονα, όσο με τη συνθετική μεγέθυνση, ιδιαίτερα, θα
προσθέταμε, με την επιθηματική μεγέθυνση. Το ότι η λ. μέγας ως πρώ-
το συνθετικό έχασε τη μεγεθυντική σημασία, δείχνουν σύνθετα όπως:
μεγαλο - μαστάρα (= αίγα με μεγάλους μαστούς, Αστυπάλαια, Κως)
στα οποία το β' συνθ. είναι μεγεθυντικός τύπος. Στο σημείο αυτό θα έ-
πρεπε ίσως να γίνει σύντομη αναφορά στη σημασία της λ. μέγας ως
προσδιοριστικού και ως προθεματικού στοιχείου. Ο συγγρ. αναφέρει
απλώς το ουσ. μεγαλόνα (σ. 105) = το μεγάλο δάκτυλο και μεαλούκα
(σ. 77) στην Κέρπαθο. Η λ. μέγας (με αναβιβασμό του τόνου) έχει
στην Κρήτη μεγεθυντική σημασία, όπως πολύ σωστά υποστήριξε ο Γ.
Χατζιδάκις, «Αθηνά» 29 (1917), σ. 10. Ο Μηνάς, σ. 83, σημ. 5, υποθέτει
ότι ο αναβιβασμένος τόνος σφείλεται στο συνθ. ολομέγας (Σ. ολομέα-
λος, Κάρπαθος). Στη Θράκη λέγεται ολομεγάλος (αλουμ'γάλους) Η

ερμηνεία αυτή δεν μου φαίνεται πιθανή. Ο αναβιβασιός του τόνου καθιστά το ουσιαστικό μεγάλος μεγεθυντικό Σύγκρ. ζάνοιζε μέγαλος κοπέλι! (Κρήτη, λέγεται επί θαυμασμού). Πβ τα οσα αναφέρονται πιο κάτω σχετικά με τον τονισμό των μεγεθυντικών. Στις παραπάνω λέξεις θα πρέπει να προστεθούν και οι εξής: μεγαλούκος (μεάλουκ - κος στη Ρόδο και μεαλούκος στην Κάσο) και μεγάλουρος (Εύβοια Πβ. τα: χερούκλες μεγάλουρες (Κρήτη) και μεγάλουρος (δράκων) του Π. Σούτσου, στη Συναγωγή νέων λέξεων του Στ. Κουμανούδη). Τα σύνθετα με α' συνθ. τη λ. μεγάλος είναι πάρα πολλά: μεγαλόθυρα, μεγαλοκάμαρα, μεγαλόπορτα, μέγαλειτρο (Θράκη), κ.α. Περισσότερα είναι τα τοπωνύμια. Από το Αρχείο του Κέντρου Συντάξεως του Ιστορικού Λεξικού της Ακαδημίας Αθηνών (ΑΙΑ) ξεχωρίσαμε ενδεικτικά τα παρακάτω: Μεγαλιθάρι: Γεωργίτοι Λακωνίας και Τριφυλλία, αλλά: Μέγα Λιθάρι, Μένη. Μεγαλάκκος: Ζαγόρι (ονομασία ρυακιού), Καλάβρυτα, Λήμνος. Πβ. Μεγάλη Λάκκα: Πελοπόννησος. Μεγάλο σπήλιο: Κρήτη. Μεγάλη πόρτα: Κρήτη, Μεγάλη βρύση: Σαμοθράκη:, Μεγάλο λιθάρι δέντρο: Μάνη κ.α.

Οι λόγιοι του περασμένου αιώνα απέφευγαν συστηματικά την επιματική μεγέθυνση. Συνήθως έκαναν κατάχρηση του προθεμ. μεγαλο - Ο Στ. Κουμανούδης, Συναγωγή νέων λέξεων, με αφορμή τη διαπίστωση αυτή σημειώνει (βλ. σ. 630, σημ.): «Είναι όχι ολίγον περίεργον, ότι τα Λεξικά της αρχαίας δεν έχουν ούτε μεγαλοποίησιν, ούτε μέγαλυνσιν ούτε μεγέθυνσιν, (α ημείς εποιήσαμεν προς δε και την μέγαλωσιν) αν και έχουν τα τρία ρήματα μεγαλοποιέω, μεγαλύνω, μεγεθύνω. Ούτω εν πολλοίς η αρχαία γλώσσα δεν ησθάνετο την χρείαν των αφηρημένων ρηματικών ονομάτων, ενώ αι νεώτεραι χωρίς αυτών δεν ημπορούν να κάμουν ουδέ στιγμήν. Διατί; Διότι ως μη ώφελεν, εκκληρονόμησαν την της σχολαστικής φιλοσοφίας, του μεσαίωνος ονοματολογίαν . . . » βλ. αυτ. τα σύνθετα: μέγαλαλος, μεγαλοβλάκας, μεγαλόβλακας, μεγαλοκλέπτης - μεγαλοκλέπτορες (βλ. την παρατήρηση του Κουμανούδη: αντί κλέφταρος), μεγαλόλιθος (πβ. λιθαρούνα στην Εύβοια), μεγαλολιμήν κ.α.

Το πρόβλημα αρχι - της λόγιας γλωσσικής παράδοσης ενέχει «δυνάμει» την έννοια του μεγάλου. Πολλές φορές ταυτίζεται σημασιολογικά με το επιθεμ. μεγαλο - σε λέξεις που συναντάμε στη γλώσσα των εφημερίδων του περασμένου αιώνα. Σύγκρ. αρχι - κάθαριμα = μεγάλο κάθαριμα, αρχι - ηλίθιος, αρχι - κλέπτης κ.α., ενώ ως προθεμ. άλλων λέξεων έχει σκωπτική λειτουργία: αρχι - πατριώτης, αρχι - σωτήρ κ.α.

Η γεωγραφική κατανομή των μεγεθυντικών καταλήξεων (σ. 24) παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, θα είχαμε όμως καλύτερη εποπτεία του



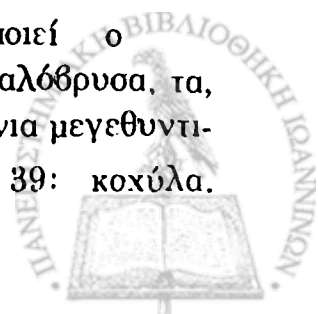
υλικού αν είχε παρασταθεί πάνω σε γεωγραφικό χάρτη. Μερικές μεγεθυντικές καταλήξεις απαντούν κυρίως σε μια μόνο διαλεκτική περιοχή (-ούπα Κύπρος, - άνας - ούνας Εύβοια, - όζα Τσακων.), ενώ η καππαδοκική διάλεκτος αποφεύγει τη χρήση συνθετικών, όπως και η τσακωνική που χρησιμοποιεί την αναλυτική μεγέθυνση.

Για τον τονισμό των μεθυντικών ο συγγρ. κάνει επιτυχείς παρατηρήσεις. Εδώ θα πρέπει να προστεθούν και οι ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του Σ. Μενάρδου, Κυπριακή Γραμματική - τυπικόν (βλ. Γλωσσικά Μελέται, Λευκωσία 1969, σ. 44): «η μεγεθυντική έννοια, ήτις (ως εξηγήθη εν Αθηνάς, τόμ. 16, 1904, 265) ήθελεν ελαττωθή αν κατεβιβάζετο ο τόνος, υπερίσχυσε της γεραράς παραδόσεως. Τοιοιτοτρόπως οιοσδήπτε μεν μέγας βούναρος κλίνεται του βούναρου, αλλά ωρισμένη τοποθεσία Γούναρος (παρά την Λεμεσό), όπου το μεγεθυντικόν επεσκιάθη, κλίνεται του Γουνάρου. Πβ. αυτ.: Αν ομιλήση τις περί του Γιάννη ως υψηλού θα είπη κατ' ανάγκην του Γιάννη του κάμηλου αλλά το φτίν του καμήλου».

Στις παρασημασίες μεγεθυντικών (σ. 30 πβ. σ. 193) αναφέρεται και η «έκφραση ευγνωμοσύνης», τέτοια όμως σημασιολογική απόκλιση δεν μου είναι γνωστή. Πολλά μεγεθυντικά εκφράζουν οικειότητα: ξαδερφάρα, ή θαυμασμό: καθηγητάρα.

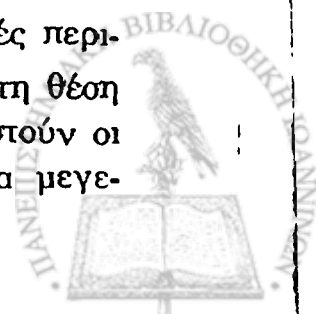
Για τη μεγέθυνση στον ελληνικό γραπτό λόγο ο συγγρ. αφιερώνει μια μόνο σελίδα (σ.31) με τη σωστή διαπίστωση ότι ούτε στην ποίηση ούτε στην πεζογραφία συναντά κανείς πολλά μεγεθυντικά. Θα μπορούσε παρ' όλα αυτά να γραφτεί ολόκληρη μελέτη για τους τρόπους έκφρασης της μεγέθυνσης στη λογοτεχνία, αν υπήρχαν ειδικά λεξικά για κάθε συγγραφέα που θα διευκόλυναν και τη μελέτη της νεοελληνικής γλώσσας γενικότερα. Κάθε συγγραφέας λίγο ή πολύ χρησιμοποιεί μεγεθυντικά, ιδιαίτερα όταν αναφέρεται σε χαρακτηρισμούς προσώπων (βλ. λ.χ. Π. Πρεβελάκη, Παντέρμη Κρήτη, Β' έκδ., σ. 32: παπάδαροι στα Εικοσιένα, σ. 72: ... ο γούμενος, η γουμενέρα καθώς τότε λέγανε ... αντ.: φεσάρα). Στον Σολωμό συνάντησα τα παρακάτω μόνο μεγεθυντικά: θεοφωνή, καρκάλα (= μεγάλο κεφάλι), κυράτσα, παλληκαράς, πόντικας. Ο Καζαντζάκης, αντίθετα, χρησιμοποιεί αρκετά μεγεθυντικά, σε ορισμένα βέβαια έργα του. Στον «Ζορμπά» υπάρχουν αρκετά, όπως: αυτούκλα, βασιλόφλεβα, μπρακατσούκλα, ποδάρα, χερούκλα, κ.α.

Στις μεγεθυντικές λέξεις που χρησιμοποιεί ο Σεφέρης στην ποίηση του πρέπει να προστεθεί και η λ. κεφαλόβρυσα, τα, Ποιήματα¹³ 1981, σ. 172, 24. Και ο Ελύτης χρησιμοποιεί σπάνια μεγεθυντικούς τύπους βλ. 'Ηλιος ο πρώτος, '1979, σ. 24,25 και 39: κοχύλα.



Λνι. ο. 25: χάλκινες σιμπάρες. Άομα ηρωϊκό . . . '1981. σ. 23: Περι-
 υδρες της παλληκαριάς. Μαρία Νεφέλη, '1980, σ. 67: ανθρώπακλος.
 Ιῆλος, από τη Συναγωγή νέων λέξεων . . . του Στ. Κουμανούδη κατέ-
 γραψα τα παρακάτω μεγεθυντικά: Κορδονάρα, κορδοναρούμπαρος, κορ-
 δοναρουμπουρούμπαρος, κορδονάραρος (μεγεθ. του μεθυντικού κορδο-
 ναρος), κόσμαρος, Τρικούπαρος, υπαλλήλαρος (πβ. τα σημ. υπαλληλά-
 ρα, διευθυντάρα), κ.α. Με αφορμή το μεγεθ. κιόναρος στο λεξ. Κουμα-
 νούδη (τόμ. Α', σ. 545) ο Κ. Κόντος σημειώνει στο περιθώριο του προ-
 σωπικού του αντιτύπου, το οποίο βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Ιστορικού
 Λεξικού, τα παρακάτω: «Εν τη κοινή ημών συνηθεία λέγεται στύλος· ό-
 τεν ηδύνατο να σχηματισθή μεγεθυντικόν στύλαρος. Το δε κιόναρος εί-
 ναι αηδέστατον, ως θα ήσαν αηδέστατα τα όναρος - ημιόναρος, ίππαρος,
 κύναρος, άμναρος, πρώκταρος, κύσθαρος, ανδριάνταρος». Στην απέναντι
 λευκή σελίδα ο Κόντος σημειώνει: «Λέγεται κοινώς Τούρκαρος, Αρβανί-
 ταρος, χωριάταρς, Αντιώναρος, Αποστόλαρος. Λέγεται και θηλ. γυναι-
 κάρα, στριγλιάρα, σπροφάρα, πουτανάρα, κοττάρα, χηνάρα. Πρβ. και βοϊ-
 δάρα, γλωσσάρα· μυτάρα, κοιλάρα, φωνάρα, δουλάρα, Ελενάρα (Ελενί-
 τσα - Ελενάρα), Νικολάρας, Γεωργαντάρας, Κωνσταντάρας. Περί του
 παλαιού Κωλωτάρας ιδε Πλούταρχ. σελ. 1107, Ε».

Η προθηματική μεγέθυνση αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώ-
 ρισμα της Ελληνικής και εκφράζεται κατά τον συγγρ. (σ. 32 κ.ε.) με
 τις λέξεις θεός: θεογέρακο, βασιλιάς: βασιλοχώραφο, άντρας ή τη λ. αρ-
 σενικός: αντρογυναίκα, κεφαλή / κεφάλι: κεφαλοχώρι, γάϊδαρος: γαϊ-
 δοσυροζέστη, βου / βόδι: βουβαλόπαπας και με τη λ. καρά Κ τουρκ. Kara::
 καρασεβδάς (και καρασεβντής). Πρώτα απ' όλα παρατηρούμε ότι η λει-
 τουργία των παραπάνω προθεματικών ως μεγεθυντικών περιορίστηκε αρ-
 κετά, καθώς δείχνουν τα πολυάριθμα παραδείγματα, όπου το δεύτερο
 συνθετικό έχει μεγεθυντική κατάληξη: θεοκαρφούκλα, θεοσταφύλα, γαϊ-
 δοσυροφωνάρα, βουϊδαντέρα, карапутиανάρα, κ.α. Ειδικά στην Απύρανθο
 Νάξου υπάρχουν πολλά ουσιαστικά σε -ούκλα με το προθεμ. θεο -: θεο-
 σκελιδούκλα, θεοσυρταρούκλα (βλ. σ. 97). Από υφολογική άποψη θα πα-
 ρουσίαζε μεγάλο ενδιαφέρον να δούμε σε ποιές περιπτώσεις υπάρχει επί-
 ταση του μεγεθυντικού, όπως λ.χ. στα παραδείγματα: θεοκαμινάδα - θεο-
 καμινάδα - θεοκαμιναδούκλα, γεροντόκασα - γεροντοκασάρα - γεροντο-
 κασούκλα (όλα τα παραδείγματα είναι από τη Νάξο) και σε ποιές περι-
 πτώσεις μπορεί να τεθεί αδιάκριτα το ένα επίθημα ή πρόθημα στη θέση
 του άλλου (σुकάρα - сукаλίνα). Άλλο τόσο πρέπει να εντοπιστούν οι
 λεπτές σημασιολογικές αποχρώσεις που υπάρχουν στα διάφορα μεγε-



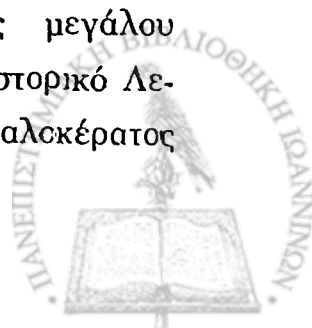
θυντικά. Στην Ήπειρο π.χ. τα σύνθ. βασιλοχώραφο και κεφαλοχώραφο παρουσιάζονται ως συνώνυμα, σε άλλες όμως περιπτώσεις το προθεμ. βασιλο - σημαίνει το «ωραίο»: βασιλοπάτια, βασιλόρτυκο, ενώ το προθεμ. κεφαλο - δηλώνει το «μεγάλο»: κεφαλοχώρι. Σύγκρ. βρυσομάννα - κεφαλοβρύση:

Για τη λέξη - πρόθημα θεός υπάρχουν ενδιαφέροντα στοιχεία στον Κουμανούδη, σ. π., βλ. λ. θεο - .Το πρόθημα αυτό βρίσκεται συνήθως πριν από ουσιαστικό: θεοπήγαδο ή επίθ.: θεότρελος, λόγ. θεόμωρος, στον Κουμανούδη. Αντ. συναντάμε το προθεμ. θεο - και πριν από μετοχή: θεοτρικωμένα στέρνα. Από τη σχετική βιβλιογραφία δεν έπρεπε να απουσιάζει η μελέτη του Ε. Πεζόπουλου, Αθησαύριστοι λέξεις, ων το πρώτον συνθετικόν είναι η λ. θεός, θείος, «βυζαντίς» 13 (1911 - 13), σσ. 117 - 136.

Στα μεγεθυντικά με το προθεμ. βασιλιάς πρέπει να προστεθούν και οι λέξεις: βασιλομανιτάρα (= «είδος χοντρού μανιταριού κίτρινου από μέσα»), άγνωστη και στο τυπωμένο μέρος του Ιστορικού Λεξικού, από τη Μακεδονία, χφ. 1082, 100 ΑΙΛ και βασιλόφλεβα (Καζαντζάκης).

Για τη σημασία της λ. κεφαλή / κεφάλι βλ. τα σύνθετα από τη Νάζο (βλ. «Λαογραφία 15 (1953), σ. 65): κεφαλομαδρίτης ή κεφαλοβοσκός (ή πρωτοβοσκός) = ο βοσκός που έχει μεγάλο κοπάδι. Συνών κεφαλάτορας = «ο βοσκός που έχει τα περισσότερα πρόβατα στο μιτάτο» (Κρήτη). Το τοπων. Κεφαλόβρυσο (σ. 35, σημ. 1) είναι γνωστό και από πολλά άλλα μέρη της πατρίδας μας, όπως από την Ήπειρο (Ριζοβούνι), Πελοπόννησο (Ξεχώρι) κ.α. Η Κεφαλόβρυση λέγεται στην Κρήτη (Ανατολή Ιεράπετρας) και Κεφαλοβρύση. Εδώ πρέπει να προστεθούν και οι λέξεις: κεφαλοκάναλο, Στερέα Ελλάδα (πρόφ. κιφαλουκάλαν') = το μεγάλο κανάλι που φέρνει το νερό στον υδρόμυλο, κεφαλόπετρα. Πελοπόννησος (Καρδαμύλη) = «μεγάλη πέτρα ήτις τίθεται συνήθως εις τα άκρα επιστρωμένης δια πετρών οδού». κεφαλοποτιστής Νάξος, Σύρος = «το κυρίως αυλάκι του ποτίσματος απ' όπου διακλαδίζεται σε μικρότερα». κεφαλοσάρα, Στερέα Ελλάδα (πρόφ. κιφαλουσάρα) = «η μεγάλη σάρα, φοβερός πέτακας, γκρεμός». κεφαλόσκαλο, Ήπειρος, Πελοπόννησος = «το πρώτο πλατύσκαλο της σκάλας». Στην Πελοπόννησο λέγεται και σκαλοκέφαλο.

Στα σύνθετα με τη λ. βους / βόδι αξίζει να προσθέσουμε τα επόμενα παραδείγματα: βουβαλόσυκο, Πελοπόννησος = είδος μεγάλου μιάυρου σύκου. Πβ. τη λ. ασπροβούσυκο από την Κέω, βλ. Ιστορικό Λεξικό. βουβαλοβόδιδο, Πελοπόννησος = «μεγαλόσωμος και μεγαλοκέρατος



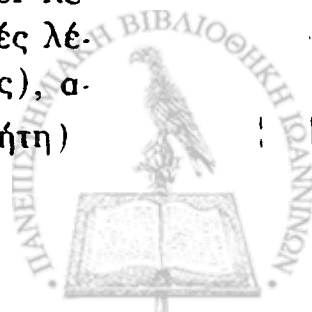
βους». Η λ. με τη σημασία αυτή είναι αμάρτυρη στο Ιστορικό Λεξικό. Τέλος, η λ. βουῖδαδέρα (σ. 36) δεν σημαίνει «μεγάλο έντερο», αλλά «μεγάλο έντερο βοδιού», την έννοια δηλ. της μεγεθύνσεως την προσδίδει η μεγεθυντική κατάληξη και όχι το προθεμ. βουῖ-.

Η σημασία «μεγάλος» του προθεμ. καρα - προήλθε κατά τον ουγγρ. «ίσως από τη μεταφορική χρήση της έννοιας 'μαύρος' (=δυσβάστακτος, θάρυς)». Δεν αποκλείεται η σημασία αυτή να προήλθε από το γεγονός ότι η λ. μαύρος ταυτίστηκε με τη λ. αράπης που στο υποσυνείδητο, ιδιαιτέρως των χωρικών, συνδέθηκε με την έννοια του μεγαλόσωμου και άγριου ανθρώπου: καράμαυρος = πολύ μαύρος και μετά: μεγαλόσωμος. Σύγκρ. και τα μεγεθυντικά αράπακας, αράπακλος, αράπαρος.

Η προθηματική μεγέθυνση δηλώνεται νομίζω και με τις παρακάτω λέξεις - προθήματα:

1. αλογο —: Στα μεσαιωνικά κείμενα υπάρχουν πολλές λέξεις με το προθεμ. ιππο - ως μεγεθ. βλ. J. Kalitsunakis, Mitell - und Neugriechische ομοί υπάρχουν στην νεοελληνική με το προθεμ. γαῖδουρο - π.χ. γαῖδου-Εκklarugen bei Eustathius, Βερολίνο 1919, σσ. 52 - 54. Ανάλογοι σχηματισμοί υπάρχουν στη νεοελληνική με το προθεμ. γαῖδουρο -, π.χ. γαῖδου-ρόσφακα = μεγάλη σφάκα. Η ταύτιση της λ. γαῖδαρος με τη λ. ἵππος (στην Κύπρο η λ. ἄππαρος σημαίνει «ἵππος», ενώ στη ρόδο «γαῖδαρος ανεπιτήρητος», βλ. σ. 120 στη μελέτη του Μηνά) δικαιολογεί το σχηματισμό και τη σημασία των νεοελληνικών λέξεων: αλαγοφουρτούνα = μεγάλη τρικυμία και αλογάνθρωπος = «μέγας άνθρωπος». Η χρήση του προθεμ. αλογο - είναι περιορισμένη.

2. άγριος / αγριο -: Ο Κοραής ('Ατακτα 2,12) παρατήρησε πολύ σωστά, ότι «το άγριος σημαίνει πολλάκις υπέρθεσιν και υπερβολήν, μά-λιστα εις την με επίθετα σύνθετα, οίον αγριόλογος = θεόλογος», άποψη που επιδοκιμάζει και ο J. Kalitsunakis, ό.π. Η λ. αγριόλογος (βλ. λ. α-γριόλωλος στο ΙΑ) είναι γνωστή από την Κρήτη και τη Θράκη και μπο-ρεί να θεωρηθεί αντίστοιχος σχηματισμός του μεσαιων. αγριομωρος και των νεοελληνικών θεόμωρος και θεότρελος. Σύγκρ. αγριόστραβος = θεόστραβος, «λίαν τυφλός». Στις παρακάτω λέξεις πιστεύω ότι το προθεμ. αγριο - μπορεί να αντικατασταθεί από το προθ. μεγεθυντ. θεο: αγριοκρομ-ιύδα, αγριοκυπάρισσος (Κρήτη), αγριολαριάσάρα (Νάξος) = «η άκρως λαί-μαργος», αγριορείτακας (Λακωνία) = άτακτος· λέγεται για παιδιά, αγριο-οφουγγάρα (Κάσος) = μεγάλος άγριος σπόγγος. Όλες αυτές οι λέ-ξεις έχουν και επιθημητική μεγεθυντική κατάληξη, όπως και πολλές λέ-ξεις με α' συνθ. τη λ. θεός. Λέξεις όπως αγριοπούλαρος (Κύπρος), α-γριοφόραδος, αγριόδοφηκας, αγριελούκλα (Νάξος), αγριέλιζας (Κρήτη)



υποδηλώνουν ότι το «άγριο» υποσυνείδητα ταυτίζεται με το «μεγάλο». Το ρήμα αγριοφοβούμαι = «φοβούμαι υπερβολικά», από τη Μάνη, μας δείχνει ότι το προθεμ. αγριο - επιτείνει τη ρηματική έννοια.

3. γεροντο —: Το προθεματικό αυτό σημαίνει κατά κανόνα «εκείνο που προσιδιάζει σε γέροντα». Η λ. όμως γεροντομελίτακας (Κρήτη) — μεγαλόσωμο και γηραλέο μυρμήγκι, δείχνει ότι προθεμ. αυτό διατηρεί την αρχική του σημασία παράλληλα με τη μεταγενέστερη μεγεθυντική. Στην περίπτωση της λ. γεροντόκαψα = υπερβολική ζέστη, η επιτακτική σημασία του προθεμ. γεροντο - είναι προφανής. Μεγεθυντική αντίθετα, είναι η σημασία του στα παρακάτω παραδείγματα από τη Νάξο: γεροντόκασα, γεροντοκασάρα, γεροντοκασούκλα = κάσα, κιβώτιο μεγάλης χωρητικότητας.

4. Κωλο —: Σε πολύ περιορισμένη χρήση το προθεμ. κωλο - έχει και μεγεθυντική σημασία. Κωλομεθούκας λέγεται στη Μακεδονία (Δεσκάτη) ο πολύ μεθυμένος, ο «μεγάλος μεθύστακας». Στην Κύθνο οι μεγάλες σαύρες λέγονται κωλόσαυροι και στη Μύκονο κωλοσαύραδοι. Στην Κερπινή Πελοποννήσου κωλοσάρα λέγεται «η μεγάλη κατωφέρεια που κυλούν οι πέτρες». Αντ. και ρήμα κωλοσαρίζομαι. Κωλόκα λέγεται στην Ήπειρο (Ήπαργα) «η χοντροκομμένη και κοιλαρού γυναίκα». (Πβ. όμως το ουσ. κολόκα = το μεγάλο κολοκύθι). Το προθεμ. κολο - της αρχαΐσελληνικής (βλ. τις λέξεις κολοκτρυών, κολόκυμα, κολοκύνθη, κολοσυρτός) είχε την έννοια του μεγάλου, όπως απέδειξε πειστικά ο

H. Kronasser, Κολο-, gross, «Sprache» ⁶(1960), σσ. 172 - 178.

5. Χοντρο —: Το προθεμ. χοντρο - σημαίνει κατά κανόνα το χοντρό, το άκομπο, σε μερικές όμως περιπτώσεις αντιδιαστέλλεται προς το προθεμ. μικρο -, ενέχει δηλ. σε μια μικρή κοινωνική ομάδα μεγεθυντική σημασία. Στη Δυτ. Κρήτη (βλ. Γ. Ι. Μαυραράκη, Ποιμενικά Δυτικής Κρήτης, Χανιά 1948, σ. 106) γίνεται διάκριση ανάμεσα σε χοντρογεργερέδες = οι πολύ μεγάλοι γεργερέδες (είδος κουδουνιών), μεσογεργερέδες και μικρογεργερέδες.

6. μυλαρο- / καρβελο —: Μεγεθυντική σημασία έχουν οι λέξεις μυλαρόσυκον (Πόντος), από το ουσ. μυλάριν = χειρόμυλος + σύκον = μεγάλο σύκο, όπως ο χειρόμυλος, και καρβελόσυκο (Πελοπόννησος, Αρκαδία) = μεγάλο σαν καρβέλι σύκο. Σύγκρ. το μεγεθ. καρβελόνα = μεγάλο καρβέλι (Ήπειρος).

7. ασκο —: ασκόχηνα (βλ. Ιστορικό Λεξικό) είναι η μεγαλόσωμη (σαν ασκί) άγρια χήνα.



Το κύριο μέρος της έρευνας καλύπτει η πραγμάτευση της επιθη-
ματικής μεγέθυνσης. Ο συγγρ. εξετάζει αναλυτικά περισσότερες από 80
μεγεθυντικές καταλήξεις. Πολλές από τις λέξεις που εξετάζει ο συγγρ.
είναι μεγεθυντικές από μορφολογική, όχι όμως και από σημασιολογική
οπωση. Το θέμα αυτό είναι αρκετά σημαντικό και αξίζει να μελετηθεί
περισσότερο. Ακολουθούν μερικές γενικότερες παρατηρήσεις καθώς και
απόψεις ως προς την ετυμολογία μερικών λέξεων:

—Σελ. 40, σημ. 4: Το παράδειγμα (λέσχη) - λέσκα δεν νομίζω ότι
ανήκει στην κατηγορία «θηλυκά σε -α, από αρχ. θηλυκά σε -η», αφού
η σύνδεση λέσχη - λέσκα δεν είναι πιθανή, άποψη που υποστήριξε ήδη
Στυλ. Αλεξίου, βλ. «Κρητολογία» τεύχ. 2 (1976), σ. 180 Γλωσσικά
μελετήματα. Αθήνα 1981, I, σ. 180.

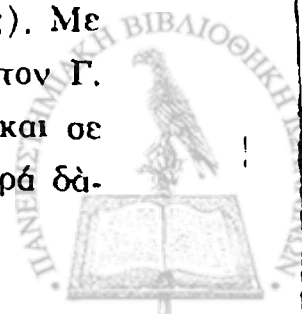
—Σελ. 44: Μάτα (ζ μάτι) λέγεται στη Σύμη ένα είδος ψαριού
με μεγάλα μάτια (*thunnus alalunga*).

—Σελ. 54, σημ. 9: Για τις λέξεις κοπέλλιν - κόπελλος ο συγγρ.
θα έπρεπε να είχε παραπέμψει στην ειδική μελέτη του D. Moutsos, *The
origin of a balkanism and related problems κοπέλλα etc.*, «Zeitschrift für
Balkanologie» 7 (1969 / 70) σ. 86 κ.ε.

—Σελ. 60: Ο συγγρ. τονίζει σωστά ότι το μεσν. όν. Ρούφος είναι
παράγωγο του ρ. ρουφώ. Στις «προσθήκες και διορθώσεις» που υπάρχουν
στο τέλος του βιβλίου ο συγγρ. αλλάζει γνώμη: «Με το Ρούφος διακω-
μωδείται πιθανώς ο γιατρός Ρούφος ο Εφέσιος, του 2 μ.χ. αι.». Ο στίχος:
τον Ρούφον είχα ιατρόν και τον Κρασσοπνάκιν είναι σαφώς σκωπτικός.
Στην Πελοπόννησο (Μάνη χφ. 592, 240 ΑΙΛ) ρούφος, ο, λέγεται ο μπε-
κρής: «Ένας ρούφος είναι. Από το πρωϊ μέχρι το βράδυ μεθυμένος»
Στη Χίο ο μπεκρής λέγεται ρουφού-η.

Σελ. 61: Η λ. κούραδος δεν σημαίνει μόνο «μέγα τεμάχιον άρ-
του...» αλλά και «μεγάλος σωρός κοπράνων» στην Ήπερο (χφ. 1021,
109 ΑΙΛ). Αυτ.: το μεγεθ. πηγάδα το παραθέτει ο συγγρ. από τη συλ-
λογή δημοτικών τραγουδιών του Passow, ενώ η λ. είναι γνωστή ως τοπο-
νύμιο ήδη από το 1331 βλ. Fr. Miklosich - J. Muller, *Acta*, τόμ. 6, σ. 253.

—Σελ. 62, σημ. 3: Οι φυλάδες στου Αγαπίου τα Γεωπον. δεν είναι
«οι (αγκιναρο) φυλάες, τα φύλλα της αγκινάρας», όπως υποθέτει με
επιφύλαξη ο συγγρ., αλλά οι γνωστές λαχανίδες (είδος κράμβης). Με
την ίδια ονομασία είναι γνωστές και σήμερα στην Κρήτη. Βλ. στον Γ.
Πάγκαλο, τόμ. 4Α, σ. 292. Φυλλάδα λέγεται στην Κρήτη, αλλά και σε
άλλα μέρη της Ελλάδας, και η ροδοδάφνη. πβ. Ηουσ. φυλλάς: ξηρά δά-



φνη φύλλα έχουσα. Συγκρ. και τα τοπων. Μακρές φυλλάδες (Χίος), Τοη φυλλάδας το λαγκάδι (θήρα), κ.α.

Σελ. 74: Για τις καταλήξεις -ικα, -ούκα, κ.α. βλ. τώρα τις παραρήσεις του D. J. Georgacas, A Gracco - slavic controversial problem reexamined: The - ITS - Suffixes in byzantine, medieval, and modern Greek. Their origin and ethnological implications, Αθήναι 1982 (Πραγματεΐαι της Ακαδημίας Αθηνών, τόμ. 47).

Σελ. 102, σημ. 2: Ο συγγρ. υποστηρίζει ότι η λ. «φαραώνα 'γύ-

Σελ. 102, σημ. 2: Ο συγγρ. υποστηρίζει ότι η λ. «φαραώνα 'γύφτισα' Σκύρ. (από το Φαραών, άλλον τύπο της λ. Φαραώ)» δεν έχει μεγεθυντική σημασία. Όμως στην Κεφαλληνία (χφ. 979,15 ΑΙΑ) η λ. φαραώνα σημαίνει: «χοντρή γυναίκα, φωνακλού». Στη σ. 106, σημ. 3 ανατρέπει ο ίδιος ο συγγρ. τον ισχυρισμό του: «φαραώνα 'καταστροφή, φθορά' Α. Κρήτη ζ φαραώνα . . . από το φαραών = Φαραώ». Φαραούνα στην Κρήτη δεν λέγεται απλώς η «καταστροφή», αλλά η «μεγάλη καταστροφή».

—Σελ. 105: Κάποια σύγχυση είναι φανερή στην ετυμολογία της λ. κοκκώνα: «κόκκος - κοκκώνα 'πέος (των μικρών παιδιών)'». Στη σ. 106, σημ. 3, ο συγγρ. διατείνεται ότι η λ. κουκούνα . . . «το πέος των παιδιών» Α. Κρήτη ζ κόκκων . . . έχει αναλογική κατάλ. - (ούν)α, χωρίς όμως μεγεθυντική σημασία. Οι λέξεις αυτές δεν χωρίζονται ετυμολογικά. Είναι γνωστό ότι οι καταλ. -ώνα (-όνα) και -ούνα εναλλάσσονται. Γιβ. καλόθι - καλαθούνα στην 'Ανδρο, αλλά καλαθόνα στην 'Ηπειρο. Ο Σ. Μενάρδος, «Αθηνά» ⁶(1894), σ. 154 Γλωσσικά Μελέται, Λευκωσία 1969, σ. 8 γράφει: «κοκκώνα . . . μεγεθυντικόν του κοκκώνιν, υποκοριστικού του κόκκων».

—Σελ. 152 - 153: Η λ. κούνουπας ζ κουνούπι δεν νομίζω ότι έχει η είχε ποτέ μεγεθυντική σημασία. Η λ. κουνούπα, αντίθετα, (βλ. σ. 109) έχει μεγεθυντική σημασία. Υπάρχει μια κατηγορία αρσενικών ουσιαστικών που αποτελούν κανονικές ισοσυλλαβικές εξελίξεις αρχαίων ανισοσύλλαβων (κώνωψ - τον κώνωπα - ο κώνωπας). Βλ. Αγ. Τσοπανάκη, Διαλεκτικά Ρόδου, «Δωδεκανησιακόν Αρχεΐον» 2(1956), σ. 86. Η ετυμολογία του Ψυχάρη (από το μεσν. κωνώποι) που παρατίθεται στη σελ. 153, σημ. 1, είναι ανεδαφική. Η σχετική με τη λ. κούνουπας βιβλιογραφία βρίσκεται στη μελέτη μου: Συμβολή στη μελέτη των θεσσαλικών «γλωσσών», πρακτικά του Α' συνεδρίου Θεσσαλικών Σπουδών, «Θεσσαλικά Χρονικά» 13(1980), σ. 393, σημ. 75.

—Σελ. 155, σιμ. 6: Για τη λ. μόστακας έχουμε τη μελέτη του Δ. Βαγιακάκου στην «Αθηνά» 55(1951), σσ. 54 - 69. Αυτ. και οι μεγεθυντικοί τύποι από τη Μάνη : μαστακέλλος και μαστακέλλαρος.

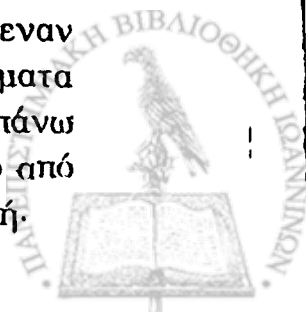
—Σελ. 156: Το κρητικό τόπων. Κούτσακας δεν έχει σχέση με το επίθ. κουτσός.

Ο Ήριαντος αναφέρει τα φυτώνυμα ιοπωνύμια Πρίνακας και Κούτσακας. Αγκούτσακας είναι είδος μεγάλης αγκάθας. Αντ. ρήμα αγκουτσακιάζομαι = ξεσκίζω τα ρούχα μου από αγκουτσάκους».

—Σελ. 177: Η λ. σκοτίδι δεν σημαίνει, στην Κρήτη τουλάχιστο, «αδιαπέραστο σκοτάδι». Δεν έχει επομένως δίκιο ο συγρ. όταν υποστηρίζει ότι η λ. στον Ερωτόκριτο χρησιμοποιείται «με σημασία πιο έντονη από τη σημασία 'σκότος' που της αποδίδει ο Ξανθουδίδης». Και ο νέος εκδότης του Ερωτόκριτου Στυλ. Αλεξίου μεταφράζει στο γλωσσάριο σωστά: «σκοτάδι». Στον Κορνάρο έχει επιτακτική σημασία η λ. σκοτεινάγρα.

—Σελ. 179, σιμ. 3: Η προσωποποίηση: «μάνια της ψευτιάς, της φτήνειας, κ.α.» δεν είναι γνωστή μόνο από την Κάρπαθο. Χρησιμοποιείται ευρύτατα στην κοινή νεοελληνική.

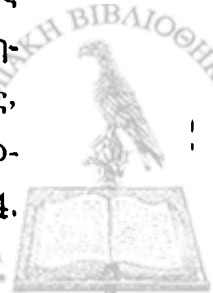
Ο κ. Μηνάς αποδελίωσε συστηματικά και με μεγάλη προσοχή, όπως έδειξαν οι δοκιμαστικές έρευνες που έκαμα, όλη σχεδόν την υπάρχουσα σχετική βιβλιογραφία και τα λεξικογραφικά έργα. Το στάδιο αυτό της έρευνάς του απαίτησε προφανώς κόπο και μόχθο πολύ. Είναι όμως γνωστό ότι για τέτοιου είδους έρευνες είναι απαραίτητη προϋπόθεση η συγκέντρωση όσο γίνεται περισσότερου υλικού. Έτσι ο συγγραφέας μπόρεσε να στηριχθεί σε σταθερό έδαφος και να διατυπώσει υπεύθυνα και σοβαρά τις απόψεις του. Οι δυνατότητες σχηματισμού μεγεθυντικών, ιδιαίτερα από τους απλούς ανθρώπους της υπαίθρου, είναι απερίοριστες. Προσθέτω εδώ δειγματοληπτικά μερικά μόνο μεγεθυντικά που συνάντησα κατά τις έρευνές μου στο Αρχείο του Κέντρου Συντάξεως του Ιστορικού Λεξιικού καθώς και από το προσωπικό μου αρχείο. Επιβάλλεται να τονιστεί ότι το νέο αυτό υλικό δεν αλλοιώνει ούτε διαφοροποιεί στο ελάχιστο τη γενικότερη προβληματική και τα συμπεράσματα της μελέτης του κ. Μηνά. Η παρατήρηση στον πρόλογο του έργου του ότι «με άλλα επιπλέον παραδείγματα η μελέτη αυτή θα γινόταν ιδιαίτερα φορτική, ενώ συγχρόνως υπήρχε η ελπίδα πως τα βασικά της πορίσματα θα παρέμεναν και πάλι αμετάβλητα» είναι απόλυτα ορθή. Εκτός από τα παραδείγματα που ακολουθούν βλ. και τις νέες λέξεις που μνημονεύονται πιο πάνω στο κεφάλαιο: «προβληματική μεγέθυνση». Μερικές λέξεις είναι μόνο από μορφολογική άποψη μεγεθυντικές, όχι όμως και από σημασιολογική.



Πίνακας λέξεων:

αβγάρα, Επιβάτες. Ανατ. Θράκης. αγοράρα, κοιν. ακριβομίσταρος = αυτός που δουλεύει με μεγάλο ημερομίσθιο, Κύπρο. αληταρές, κοιν. αναφωτάρα, βλ. ΙΑ ανθρωπερούνα = μεγαλόσωμος άνθρωπος, Κ. Ιταλία. αντικούταρος = «το πολύ μεγάλο οπίσθιο μέρος της κεφαλής» Ερείκουσα. αζυπολύτακας, Κρήτη. αράπα = «μεγεθ. εκ του ράπυς», Γ. Χατζιδ., ΜΝΕ 1,82. αφελούρα = ο πολύ αφελής, ο βλάκας, Αθήνα. Βαγγέλακας, πολλ. βαζούρα = μεγάλη βσχή, Στερέα Ελλάδα. Βασιλικάρα < Βασιλική, πολλ. βασταγάρα = «ξύλένιο φορείο για διάφορες μεταφορές». Ήγειρος. βεντερουγάρα = μεγάλη ραχίτιδα, Ερείκουσα. Βέργας < Βέργος, επίθ. Κρήτη, βλ. Γ. Χατζιδάκι, Γλωσσολογικά Έρευναι, τόμ. Β' σ. 239. Βλαχάρος, ο και βλαχάρα, η = μεγάλος βλάχος (= είδος πετρόψαρου) Ερείκουσα. Πβ. βλαχάρα = «μεγάλο ακανόνιστο κομμάτι από κάποιο είδος: μια βλαχάρα τυρί. το χώμα είναι όλο βλαχάρες» Ήπειρος. βολάδα, η και βόλαδος, ο, Κύθηρα, Κύθνος, Λέσβος, Μήλος. βουβάλακας < βούβαλος, Κάρπαθος (πρόφ.: βουάλ - λακας). βουζαράς = κοιλαράς, Μακεδ. βουιδάρα = το μεγάλο, αρσενικό κυρίως βόδι, Κρήτη, Σάμος. βουιδαρόλιθος = μεγάλος αρόλιθος, τοπων. Κρήτη. βραχνοπετεινάρος = αυτός που έχει βραχνή φωνή, Σάμος, βύζακος - βυζακόπετρα - βυζακόροτσα = «ευμεγέθους ποτάμις λίθος», Δ. Βαγιακάκος, «Αρχεῖον Πόντου» 19(1954), σ. 298. βυζαρού, Σάμος. γαιδουράπι = «είδος μεγάλου απίου» (ΙΑ). γεργαθάρα < γεργάθι Πελοπον. γκομενάρα - γκομέναρως, κοιν. λαϊκά. γκρεμούλακας - Πελοπόννησος γκρεμάρα - γκρεμνάρα, Σύμη. Πβ. και και τα τοπων. Αγκρεμάρα, Κως Γκρεμνάρα, Κρήτη. Έγκρεμάρα, Σίφνος. γκρέμαρος, Σίφνος. Πβ. και το τοπων. Έγκρέμναρος, Νάξος. γκρεμαρούκλα, Νάξος. γκρεμίδι και τοπων. Γκρεμίδι Μακεδ. γκρεμούρα - γκρέμουρας. Γρηγόρακας και Γληγόρακας - Γρηγοράκλα < Γρηγόρης, πολλ. θηκάρα - φηκάρα, Νάξος. καθούρακας, Κρήτη. καλαθόνα < καλάθι, Ήπειρος. караγύφταρος, Ήπειρος. καρβελλάρα - καρβέλλαρως - καρβελλούνα < καρβέλλι. Εύβοια. κάρβελλος, Άρτα, Κέρκυρα, Παξοί. καρουνήθρα = μεγάλο κομμάτι κάρβουνο, Ήπειρος. κατσούνικα < κατσούνα, Χίος. κερατούκλα < κέρατο, Κρήτη. κεφαλούκλα < κεφάλι, Πελοπόννησος, κλόκκαος = «μέλαν πτηνόν αιμοδόρον, το μέγεθος διπλάσιον του της κορώνης εκ της κραυγής κλόκκ, κλοκκ (-αρος), Κύπρος, Γλωσσ. Γ. Λουκά. κοιλαρίδι = μεγάλη κοιλιά, Κύθνος. κοιλούθρα < κοιλιά, Σύμη, «Δωδεκανησιακόν Αρχεῖον» 3(1958), σ. 20. κοκκαλάρα < κόκκαλο, Κύπρος, Γλωσσ. Γ. Λουκά. Κολυμπαράς < κόλυμπος, τοπων. Κρήτη. κοπελλιάρρα = μεγαλόσωμη κοπέλα, Λευκάδα. Πβ. κοπελλιάρως στην Κάρπαθο. κοσμούρα = πολὺς κόσμος, πλήθος, Μα-

κεδονία· κοιτάρα = μεγάλη κότσα (είδος τοιπούρας). Ερείκουσα. κού-
τουλας = πολύ μεγάλη ξύλινη κουτάλα, Πελοπόννησος. Κούφαλος, το-
πων. Μακεδ., Ἑπειρο («όνομα θέσεως με παλιό κουφαλερό δέντρο»);
κόφα = μεγάλο καλάθι, Ἑπειρος, πβ. κόφα = το μικρό παγούρι» Μακεδ.
κριθαρὸς < κριθάρι, Πελοπόννησος. Η λ. και σαν παρωνύμιο. λαβράκα-
ρος - λαβρακάρα, Ερείκουσα. λαλλούδα - λάλλουδας = μεγάλη στρογ-
γυλή παραθαλάσσια ή παραποτάμια πέτρα, και χωρίς μεγεθ. σημασία =
η πέτρα, Δ. Βαγιακάκος, «Αρχεῖον Πόντου» 19(1954), σ. 298. λεγενάρα
< λεγένα, Ἑπειρος. Λευτέρακας < Λευτέρης, πολλ - λισφυτούκλα Κ
λιόφυτο, Κρήτη. λολάρα - λόλακας (λωλ - λάρα - λώλ -λακας), Σύμη
(βλ. «Δωδεκανησιακόν Αρχεῖον» 3 (1958), σ. 25). μαγκλάρα η μεγα-
λόσωμη γυναίκα, Κεφαλληνία. μαγκλάρας = ο μεγαλόσωμος, Ἑπειρος.
μέγκλαρος Λέσβος και Ψυχάρης. Η λ. μαγκλάρας και σαν επών. μακρύ-
λακας = πανύψηλος, Κρήτη. μανικάρα - μανικούκλα < μανίκα, Κρήτη.
με(γ)αλίκα = αυτή που αγαπά τα μεγαλεία, «Δωδεκανησιακόν Αρχεῖ-
ον» 3(1958), σ. 27. μεθηράκλα = μυοθηράκλα, η μεγάλη μεθήρα (εί-
δος φιδιού), Σύμη. μεθούρος = «μεθύστακας», Πελοπόννησος. Μιχάλα-
κας < Μιχάλης, πολλ. μπακαλάρα = ο μεγάλος μπακαλιάρος, Ερείκου-
σα. μπεκρήλακας, Κρήτη. μπουνακίδι = μεγάλη μπουνιά, β) αλλεπάλ-
ληλές γροθιές, βλ. Κ. Μηνά, Τα ιδιώματα της Καρπάθου, σ. 134. μπρα-
τσούκλα, Κρήτη, Καζαντζάκης. μυτούρα, προφ. μυτ - τούρα, Ρόδος ναύ-
τουρας < ναύτης, Κέρκυρα (σε δημοτικό τραγούδι). νεροβαρέλα = μι-
κρό ξύλινο βαρέλι για μεταφορά νερού, Πελοπόννησος (μεγεθ. από
μορφολογική άποψη). νεροκολοκύθα, Θεσσαλία. νεροφίδα < νερόφιδο,
Μακεδονία. νερούκλα - νέρουκλος = πολύ άφθονο νερό, Κύπρος, Γλωσ-
σάριο Γ'. Λουκά. νοικοκύραρος = ο καλός, ο μεγάλος νοικοκύρης, Ἑπει-
ρος, νούρλος = η μεγάλη ουρά (νourά - νούρος), Πελοπόννησος. πή-
δαρος < πήδος, πηδώ, Κρήτη. πιγουνάρα - πιγούναρος, Ερείκουσα. σκιο-
πάρα = δυνατός σκίόπος, γδούπος, Κρήτη. σκυλάρα, κοιν. στάμνουκλος
< σταμνί, Κρήτη. τράπεζος (πρόφ. τράμπζους) = μεγάλο τραπεζομάντη-
λο, Μακεδονία. τρελάρα = μεγάλη τρέλα, Θεσσαλία. β) πολύ τρελός,
κοιν. τσιγάρα, η = το τσιγάρο (μορφολογική μεγέθ.), Ἑπειρος. τσούρ-
λακας = μεγάλος τσούρλας, «Κρητολογία», τεύχ. 12 - 13(1981), σ. 154.



φλαγκάρα = μεγάλη φωτιά, Π. Βλαστού, Η Αργώ, σ. 344. φρυδάκλα, Ξύμη. χαρανάρα ζ χαρανί = χύτρα, Πελοπόννησος. χαρτούρα = «τα φιλοδωρήματα προς την ορχήστρα», Βρ. Καπετανάκη, Λεξικό της πιάτσας, βλ. λ. χελωνάκα ζ χελώνα, Μακεδονία. ψοματούκλα ζ ψόμα, Κρήτη ψωμάκια ζ ψωμί, Δ. Λουκάτου, Νεολληνικοί παροιμιόμυθοι, Αθήνα 1972, σ. 91.

Η βιβλιογραφική ενημέρωση του συγγρ. είναι εκπληκτική. Θα περιμενε κανείς μεγαλύτερο προβληματισμό στα θεωρητικά προβλήματα που παρουσιάζει η πραγμάτευση των μεγεθυντικών. Είναι όμως αλήθεια ότι αν συνέβαινε αυτό, ο συγγρ. θα ξέφευγε κατά πολύ από τα πλαίσια στα οποία προδιέγραψε ότι θα κινηθεί. Καλό θα ήταν, πάντως, να είχε συμβουλευτεί το σπουδαίο έργο του S. Ettinger, *Diminutiv - und Augmentativbildung: Regeln und Restriktionen. Morphologische und semantische Probleme der Distribution und der Restriktion bei der Substantivmodifikation im Italienischen, Portugiesischen, Spanischen und Rumänischen* Tübingen 1974, σσ. 424. Ο Μηνάς αναγράφει στη σ. 16 ένα έργο του ίδιου συγγραφέα, από την παραπομπή όμως λείπει ο καίριος χαρακτηρισμός: Ein kritischer Forschungsbericht 1900 - 1970.

Τα τυπογραφικά σφάλματα για ένα τέτοιο δύσκολο την εκτύπωση έργο είναι ελάχιστα, και αυτά ασήμαντα: Σελ. 16, σημ. 1: Diminufit γρ. Diminutiv. Σελ. 27, σημ. 2: anchien γρ. ancien. Σελ. 30, σημ. 4: venn γρ. wenn. Σελ. 32, στίχ. 1: Με μικρή έκταση γρ. Σε μ. ε. Σελ. 43, σημ. 3: Pernol γρ. Pernot. Σελ. 44, ημ. 10: Κακουλέν γρ. Κουκουλέν. Σελ. 46, σημ. 7: Hafzid γρ. Hatzid. Σελ. 60, σημ. 5 και σ. 162, σημ. 7 αντί Αλικαρνασό (Κρήτης) γρ. Νέα Αλικαρνασό. Στον πίνακα λέξεωσ η σωστή παραπομπή στη λ. μανιτάρα είναι 113 και όχι 132. Τέλος, η συντομογραφία Β.Ι. (σσ. 19, 51, 70, 167) δεν ερμηνεύεται πουθενά. Δυσκολεύεται κανείς να καταλάβει ότι πρόκειται για τα «Βόρεια Ιδιώματα».

Οι αρετές που παρουσιάζει το βιβλίο του Κ. Μηνά δεν έγιναν αντιληπτές μέχρι τώρα γιατί επέμειναν, όπως ήταν φυσικό, πιο πολύ στα σημεία που οι εκτιμήσεις και οι απόψεις μου είναι διαφορετικές. Κάθε επιμέρους κεφάλαιο αποτελεί μια άριστα τεκμηριωμένη μελέτη. Κεφάλαια όπως: τα θηλυκά σε -όνα (σσ. 101 - 105), τα προπαροξύτονα αρσενικά

σε -ας (σσ. 144 κ.ε.)' η κατάληξη -ίδι (σσ. 174 - 178) κ.α., δείχνουν με πόση άνεση μπορεί ο συγγρ. να ταξινομεί το υλικό του, να κρίνει τις απόψεις άλλων ερευνητών και να προτείνει δικές του πειστικές ερμηνείες, οι οποίες προϋποθέτουν βαθειά γνώση της ιστορικής πορείας και εξέλιξης της γλώσσας μας. Η συμβολή του Μηνά είναι μεγάλη και στις λεπτομέρειες. Σε δεκάδες υποσημειώσεις εντοπίζει λήσφαλμένους ερμηνείες και ετυμολογίες νεοελληνικών λέξεων και δίνει τις ορθές λύσεις Βλ. π.χ. σελ. 29, σημ. 3· 85,6 122,1. 143,5. 162,2 166,4 189,3 190,2 κ.α.

Η μελέτη του Κ. Μηνά δεν αποτελεί μόνο σπουδαία συμβολή στη μορφολογία της μεγέθυνσης στην ελληνική γλώσσα αλλά μian ευρύτερη συμβολή στη μελέτη της μορφολογίας του ονόματος στη μεσαιωνική και νεοελληνική μας γλώσσα. Ο λεξικογράφος, ο ονοματολόγος, ο ετυμολόγος, και ο ιστορικός της ελληνικής γλώσσας θα μπορεί να αντλεί πάντοτε χρήσιμα στοιχεία από την πολύτιμη αυτή έρευνα.

Πανεπιστήμιο Κρήτης

ΧΡ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΑΚΗΣ



Ζ. Ι. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Προβλήματα μεθόδου και ερμηνείας του λογοτεχνικού κειμένου

Αν δεχθούμε ότι η λογοτεχνική παραγωγή είναι ταυτόχρονα ένα φαινόμενο ατομικό και κοινωνικό, αν θεωρήσουμε ότι η μορφή και το περιεχόμενο του λογοτεχνικού κειμένου αλληλοπροσδιορίζονται, και ότι η μελέτη της δομής του είναι το πρώτο και απαραίτητο στάδιο για την αντίληψη και κατανόηση του κοινωνικού περίγυρου μέσα στον οποίο δημιουργήθηκε, και ότι αυτός παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας του συγγραφέα, τότε άνετα μπορούμε να διαπιστώσουμε την διάκριση των μεθόδων που προτείνουν η Συγκριτική Φιλολογία και η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας.

Η πρώτη ερευνά τις αναλογίες, ομοιότητες, διαφορές, επιδράσεις, συμπτώσεις ανάμεσα σε κείμενα δύο ή περισσοτέρων ξένων λογοτεχνιών, χωρίς χρονική διάκριση, που ανήκουν στην ίδια ή σε διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις. Ερευνά επίσης τις σχέσεις ανάμεσα στη λογοτεχνία και στις άλλες καλές τέχνες.¹

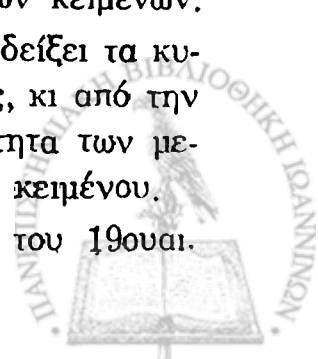
Η δεύτερη προσπαθεί να εξηγήσει και να δώσει λύσεις στα προβλήματα που θέτουν η παραγωγή, διάδοση και ανάγνωση του λογοτεχνικού έργου, οι σχέσεις του συγγραφέα με το έργο του και το κοινό του, όπως και η επικοινωνία του κοινού με το λογοτεχνικό έργο.²

Ήδη, από τα παραπάνω, έγινε σαφές ότι σε ωρισμένα σημεία τα πεδία έρευνας και τα μεθολογικά ερωτήματα είναι κοινά και στις δύο ειδικότητες. Όπως π.χ. όταν μελετάται η κίνηση των ιδεών, οι επιδράσεις τους και ο ρόλος του κοινού στη μεταλλαγή τους σε μία δεδομένη ιστορική περίοδο, ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες χώρες.

Οι δύο αυτές ειδικότητες, αν αυτονομήθηκαν οριστικά στη διάρκεια του αιώνα μας, αποτελούσαν, μέχρι το τέλος του περασμένου, μέρος της φιλολογικής έρευνας και ειδικότερα της Ιστορίας της Λογοτεχνίας, κυρίαρχης μεθόδου γνώσης και αξιολόγησης των λογοτεχνικών κειμένων.

Σκοπός του άρθρου αυτού είναι, από τη μια μεριά να δείξει τα κυριότερα στάδια εξέλιξης της μιας και της άλλης ειδικότητας, κι από την άλλη, να προσπαθήσει να αξιολογήσει την αποτελεσματικότητα των μεθόδων τους σε ό,τι αφορά την ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου.

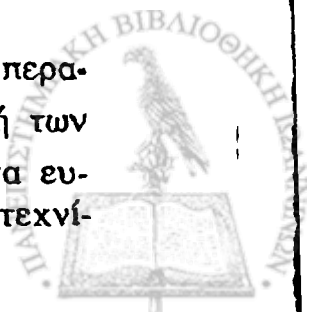
Οι κοινές αφετηρίες τους τοποθετούνται στις αρχές του 19ου αι.



οταν η έννοια Λογοτεχνία αποκτά με συστηματικό τρόπο την κριτική, της διάσταση. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη Γαλία, το ίδιο πρόσωπο μας δίνει σε χρονικό διάστημα έντεκα ετών, την συγκριτική και κοινωνιολογική ιδιότητα που περισσότερο η Ιστορία και λιγώτερο η Κριτική της Λογοτεχνίας αναζητούσαν τότε. Πρόκειται για την κ. DE STAEL, που στα 1809, στο έργο της Περί της Λογοτεχνίας εξετάζομενης σε σχέση με τους κοινωνικούς θεσμούς, γράφει μεταξύ άλλων: «Θα πρέπει από τώρα και στο εξής να εξετάζουμε ποιέ είναι η επίδραση των ηθών, της θρησκείας και των νόμων πάνω στη Λογοτεχνία και αντίστοιχα την επίδραση της λογοτεχνίας πάνω στα ήθη, στη θρησκεία και τους νόμους.»³ Το έργο αυτό, που θεωρείται προδρομικό από τους κοινωνιολόγους της λογοτεχνίας, αποκρυσταλλώνει μια διάχυτη τάση του τέλους του 18ου αι. για κοινωνιολογική ανάγνωση του λογοτεχνικού φαινομένου. Η ίδια συγγραφέας, έχοντας βιώσει τις πολιτιστικές ιδιαιτερότητες των ευρωπαϊκών εθνών, γράφει στο έργο της Περί της Γερμανίας, στα 1810: «Τά έθνη πρέπει να αλληλογνωρίζονται και να αλληλοκαθοδηγούνται. Κάθε έθνος διαφέρει από το άλλο, ως προς τη γλώσσα, το κλίμα, το πολίτευμα, την Ιστορία. Κανείς άνθρωπος, όσο ανώτερο πνεύμα κι αν διαθέτει, δεν μπορεί να αισθανθεί και να γνωρίσει αυτό που παράγει το πνεύμα ενός άλλου ανθρώπου που ζει σε άλλη χώρα και αναπνέει άλλην αέρα. Πρέπει επομένως να δεχθούμε τις σκέψεις των ξένων γιατί αυτοί που φιλοξενούν κερδίζουν περισσότερα απ' αυτούς που φιλοξενούνται».⁴

Έθνος, γλώσσα, κοινωνία είναι οι τρεις άξονες πάνω στους οποίους θα στηριχτεί κάθε προσπάθεια μελέτης κι έρευνας του λογοτεχνικού φαινομένου, τόσο σε συνάρτηση με τις αντίστοιχες πραγματοποιήσεις στον εξωτερικό χώρο όσο και σε σχέση με την ίδια την κοινωνική πραγματικότητα που το παράγει. Η Ιστορία της Λογοτεχνίας καλύπτει και οριοθετεί τις συγκριτολογικές ή κοινωνιολογικές αναζητήσεις της φιλολογικής έρευνας. Εργασίες όπως αυτές του Α. DE PUIBUSQUE, Συγκριτική Ιστορία της Ισπανικής και Γαλλικής Λογοτεχνίας, 1843, του Η. TAINÉ, Δοκίμια κριτικής και Ιστορίας, 1858, του F. VILLEMMAIN, Πίνακας της Λογοτεχνίας στον 18 αι., 1790 - 1870, εκφράζουν με τον ουσιαστικότερο τρόπο αυτές τις κατευθύνσεις.

Μπορούμε γενικά να διαπιστώσουμε πως στη διάρκεια του περασμένου αιώνα η Συγκριτική Φιλολογία αρκείται σε μια καταγραφή των λογοτεχνικών και πολιτιστικών σχέσεων που υπάρχουν ανάμεσα στα ευρωπαϊκά έθνη, ενώ από τη μεριά της η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνί-



ας επιχειρεί να θέσει ωρισμένα ερωτήματα σχετικά με την κοινωνική προέλευση και τον ρόλο του συγγραφέα, την ανάγνωση και διάδοση του εντύπου. Πρέπει όμως να τονιστεί πως αν η Συγκριτική Φιλολογία γρήγορα πήρε μια μορφή αυτονομίας, έστω και μέσα στον χώρο της Ιστορίας της Λογοτεχνίας, η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας αναπτύχθηκε για αρκετό χρονικό διάστημα σαν μια μέθοδος της Συγκριτικής Φιλολογίας, ειδικά σε μελέτες του τύπου «Η ζωή και το έργο του Χ και Ψ συγγραφέων».

Δεν είναι τυχαίο το ότι οι όροι Γενική Φιλολογία ή Συγκριτική Φιλολογία ενσωματώνονται νωρίς στο σημαντικό πεδίο που καλύπτει ο όρος φιλολογική επιστήμη (SCIENCE LITTÉRAIRE), που υπάρχει ήδη από τα 1787 στα Στοιχεία Φιλολογίας του Marmontel.

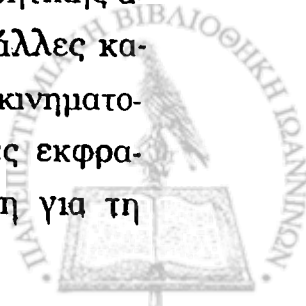
Έτσι στις αρχές του αιώνα μας, η Συγκριτική Φιλολογία, έχοντας διανύσει ένα μακρύ δρόμο ρασσναλιστικής γνώσης των λογοτεχνικών γεγονότων διαφόρων εθνικών λογοτεχνιών, και αφού υπάρχει πια σαν ακαδημαϊκός κλάδος τόσο στη Γαλλία (από το 1896 στη LYON) όσο και στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, εμφανίζεται με μια συγκεκριμένη θεωρητική ταυτότητα και με υποθέσεις έρευνας δοκιμασμένες.

Η σύγκριση είναι καταρχήν η βασική μέθοδος, που όμως μόνη της δίνοντάς της την δυνατότητα να συμπεριλάβει στις έρευνές της και τις καλές τέχνες και να προσδιορίσει την σχέση τους με την λογοτεχνία.

2. Πεδία και μέθοδοι έρευνας στη Συγκριτική Φιλολογία.

Η σύγκριση είναι καταρχήν η βασική μέθοδος, που όμως μόνη της δεν επαρκεί. Δίνει ωστόσο θετικά αποτελέσματα όταν έρχεται να συμπληρώσει και να κατευθύνει, ως σ' ένα βαθμό, τις έρευνες στην Ιστορία, την Θεωρία και την Κριτική της Λογοτεχνίας. Στην πρώτη, η μελέτη ενός ρεύματος ή κινήματος, όπως αυτό εκδηλώνεται σε διάφορες χώρες και εποχές, όπως π.χ. ο ρομαντισμός ή ο συμβολισμός, μας οδηγεί σε διαπιστώσεις κοινής αποδοχής και ισχύος. Στην θεωρία της Λογοτεχνίας η σύγκριση μας βοηθά να ερμηνεύσουμε ορθολογιστικότερα την μορφή περισσότερων έργων που ανήκουν στο ίδιο λογοτεχνικό είδος, ενώ στην Κριτική της Λογοτεχνίας η σύγκριση συμβάλλει στην αισθητική αξιολόγηση των έργων.

Η σύγκριση παίζει αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας αισθητικής άποψης ή τάσης όταν γίνεται ανάμεσα στη λογοτεχνία και στις άλλες καλές τέχνες, όπως στη ζωγραφική, στη μουσική ή ακόμα στον κινηματογράφο. Κι εδώ ακόμα έχουμε να κάνουμε με δυο ή περισσότερες εκφραστικές γλώσσες των οποίων η γνώση είναι απόλυτα απαραίτητη για τη

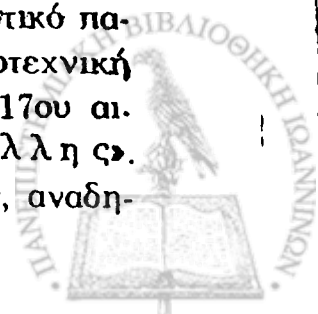


σύγκριση ανάμεσα σ' ένα ποίημα κι ένα συμφωνικό ποίημα, σ' ένα πίνακα, σ' ένα φίλμ και ο' ένα μυθιστόρημα.

Η θεματολογία είναι το κατεξοχήν πεδίο έρευνας της Συγκριτικής Φιλολογίας. Εδώ θα πρέπει να κάνουμε μια διάκριση ανάμεσα στον όρο θέμα και στον όρο μύθος, έτοι όπως χρησιμοποιούνται σήμερα στο επιστημονικό λεξιλόγιο της Συγκριτικής Φιλολογίας.

Ο R. Trousson στο δοκίμό του, Ένα πρόβλημα της Σ. Φ. η μελέτη των θεμάτων, υποστηρίζει πως το θέμα είναι η αποκρυστάλλωση μιας γενικής κατάστασης, το πέρασμα από το γενικό στο ειδικό. Ο έρωτας, η ζήλεια, η εξέγερση, και κυρίως οι πράξεις που συνοδεύουν ή μάλλον εκφράζουν αυτές τις καταστάσεις μπορούν να θεωρηθούν σαν θέματα.⁵ Η μελέτη λοιπόν των κειμένων που έχουν ένα κοινό θέμα λέγεται θεματολογία. Η θεματολογία εφαρμόζεται τόσο στην Ιστορία της Λογοτεχνίας όσο και στην θεωρία. Η σύγκριση εδώ παίζει ρόλο σημαντικό γιατί μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε τους διαφόρους τρόπους με τους οποίους ένας ή περισσότεροι συγγραφείς χρησιμοποιούν ένα θέμα, την προσωπική ερμηνεία και τα εκφραστικά μέσα που διαθέτουν για να πείσουν τον αναγνώστη και κυρίως το αισθητικό αποτέλεσμα στο οποίο φτάνουν. Είναι ευνόητο ότι τα θέματα αντανakλούν καταστάσεις σύνθετες που ξεπερνούν με τις αναφορές τους τα όρια του ίδιου του έργου. Και εδώ ακόμη η σύγκριση θα πρέπει να γίνει με τρόπο ώστε, χωρίς να παραμελούμε την ανάλυση των ίδιων των έργων, να αναδεικνύουμε και να αναβαθμίζουμε την πραγματικότητα μέσα στην οποία εντάσσονται. Έτσι η διαλεκτική σχέση που ενώνει το έργο με τον συγγραφέα και την εποχή του θα αποδειχθεί με μεγαλύτερη άνεση και με περισσότερη πιστότητα. Η μελέτη των θεμάτων μας οδηγεί, όπως είπα παραπάνω, και σε μια ιστορία της Λογοτεχνίας κατά θέματα σύμφωνα με την εποχή κατά την οποία εμφανίστηκαν. Αλλά μια τέτοια Ιστορία της Λογοτεχνίας θα άφηνε έξω τη μελέτη της δομής των ίδιων των έργων και θα μας οδηγούσε σε μια ανολοκλήρωτη θεώρηση της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Αλλά η παγκόσμια λογοτεχνία δεν αντλεί μόνο τις εμπνεύσεις της από τους αρχαίους μύθους. Η νεώτερη εποχή έχει τους δικούς της μύθους, και κατά μία γενική έννοια κάθε εποχή δημιουργεί ανάλογα με τις ανάγκες της τους δικούς της μύθους. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο μύθος του Δον Ζουάν του οποίου η πρώτη λογοτεχνική εμφάνιση έγινε από τον Τίρσο ντε Μολίνα, στην Ισπανία του 17ου αι. με θεατρική μορφή και με τίτλο: «Ο απατεώνας της Σεβίλλης». Από τότε μέχρι σήμερα οι μεταφράσεις, διασκευές, παραλλαγές, αναδη-



μιουργίες του Δον Ζουάν είναι αναρίθμητες. Ωστόσο αυτή η συσπώρευση τροφοδοτεί τον μύθο αλλά και τον αλλοιώνει ταυτόχρονα. Γιατί, αν δεχθούμε πως το έργο του Τίρσο ντε Μολίνα αποτελεί μια έκρηξη απέναντι στην καταπίεση του χριστιανικού δόγματος, δεν μπορούμε παρά να δεχθούμε τον αισθηματικό - ρομαντικό χαρακτήρα του Δον Ζουάν του λόρδου Μπάϋρον, ή του ομώνυμου του Πούσκιν.

Ο όρος μύθος τώρα έτσι όπως χρησιμοποιείται από τους συγκριτολόγους και γενικά τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, τείνει να ταυτιστεί εννοιολογικά με τον όρο θέμα. Ο μύθος στην πιο κοινή αποδεκτή παρουσίαση σαν ένα συμβολικό κείμενο, ή σαν μια συμβολική διήγηση, που η σημασία του καταξιώνει και καθιερώνει ένα υπόδειγμα αξίας, κοινωνικής, ηθικής, ή πολιτικής συμπεριφοράς, που με τη σειρά του μεταβάλλεται, ανάλογα με την ισχύ του μύθου σε κανόνα, σε παράδειγμα προς μίμηση, ή αντίθετα αμφισβητείται.

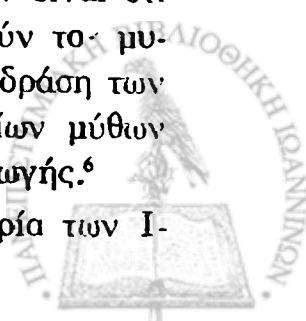
Ο μύθος, σαν συμβολική διήγηση, συνδεύει σχεδόν πάντοτε την δράση ενός ανθρώπου που με τη συμπεριφορά του ξέφυγε από τον κοινό κανόνα ζωής, ξεπέρασε τα όρια της εποχής του και απέκτησε ιστορική, ή καλύτερα διαχρονική υπόσταση. Η Ιστορία είναι γεμάτη τέτοια παραδείγματα: Ο Προμηθέας π.χ. είναι μια κλασσική περίπτωση αυτού του είδους. Η λογοτεχνία όπως είναι φυσικό χρησιμοποιεί τους μύθους ή ακριβέστερα τα μυθικά κείμενα.

Από το μυθικό κείμενο ο συγγραφέας επιλέγει τα στοιχεία εκείνα που εξυπηρετούν καλύτερα αυτό που ο ίδιος θέλει να εκφράσει, αφήνοντας κατά μέρος ό,τι θεωρεί περιττό. Κάνοντας αυτή την επιλογή ο συγγραφέας επεξεργάζεται τον αρχικό μύθο και δίνει στο δικό του κείμενο μια μυθική διάσταση.

Ένα τέτοιο παράδειγμα αναδημιουργίας παλαιών μύθων από νεώτερες συγγραφείς είναι ο μύθος της Αντιγόνης ή της Ηλέκτρας. Πάμπολλα είναι τα έργα - ποιήματα θεατρικά, έργα κυρίως που εμπνέονται από τις ομώνυμες ελληνικές τραγωδίες.

Αναφέρω μερικά από αυτά όπως την Αντιγόνη του BRECHT, του ANOUILH, του AFIERI, του GARNIER, την Ηλέκτρα του GIGIRAUDOUX, Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα του O'NEILL. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτών των νέων εκδοχών είναι ότι διατηρώντας σε πολλά σημεία τις αρχέγονες δομές, τοποθετούν το μυθικό συμβάν σ' ένα σύγχρονο πλαίσιο, ανασηματοδοτώντας τη δράση των προσώπων. Η οικειοποίηση και ο εκσυγχρονισμός των αρχαίων μύθων είναι μία από τις κλασσικές τεχνικές της λογοτεχνικής παραγωγής.⁶

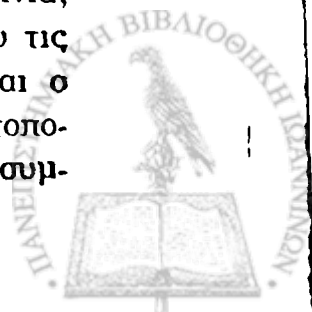
Ακολουθώντας αυτήν τη διαδρομή φτάνουμε στην Ιστορία των Ι-



ιδεών που αποτελεί ένα άλλο πεδίο έρευνας για τη Σ.Φ. Εδώ θα πρέπει να δούμε κατά πόσο τα κείμενα, σαν ατομικές παραγωγές μπορούν να καθρεφτίζουν ορισμένες ιδέες, και κατά πόσο τα ίδια αυτά κείμενα συν-
τελούν στην διαμόρφωση ή αλλοίωση αυτών των ιδεών. Ένα τέτοιο πα-
ράδειγμα συγκριτικής ιδεολογίας είναι η μελέτη του R. MAUZI, Η
ιδέα ευτυχίας στο 18ο αι.⁷

Σ' αυτή την περίπτωση η συγκριτική μελέτη θα πρέπει να λάβει υ-
πόψη της την επίδραση της κοινωνίας πάνω στον συγγραφέα, την στά-
ση του απέναντι τόσο στην προηγούμενη λογοτεχνική παραγωγή. Διάφο-
ρα ιστορικά γεγονότα είναι προϊόντα ωρισμένων ιδεών και με την έκτα-
σή τους χρησιμεύουν σαν θέματα στη λογοτεχνία που ευνοεί ή αναστέλ-
λει τη διάδοσή τους. Η ιδέα της πρόοδου κυρίαρχη στο 19αι., μαζί με
την ιδέα της επιστήμης έδωσαν τροφή σε γόνιμες φαντασίες όπως του
Ιουλίου Βερν, για να αναφέρω το πιο λαμπρό παράδειγμα. Η ιδέα της
κοινωνικής κριτικής επίσης με έργα όπως αυτά του Ζολά ή του Ντίκενς
βρήκε γόνιμο έδαφος στη λογοτεχνία. Και εδώ πάλι η σύγκριση ανάμεσα
σε περισσότερες εθνικές λογοτεχνίες επιβάλλεται σχεδόν εκ των πρα-
γμάτων. Πολιτικές, ηθικές, θρησκευτικές ιδέες αποτελούν το ευρύτερο
πλέγμα στο οποίο εγγράφονται αυτού του είδους οι μελέτες. Είναι εξαι-
ρετικά ενδιαφέρον για τον συγκριτικό φιλόλογο να δει τις διάφορες ερ-
μηνείες της πραγματικότητας από συγγραφείς με διαφορετική ευαισθη-
σία και καλλιέργεια. Είναι επίσης ενδιαφέρον να διαπιστώσει κανείς που
σταματούν τα όρια έκφρασης του κειμένου και που αρχίζουν οι πραγματι-
κές επιδράσεις των ιδεών πάνω στον συγγραφέα. Τα κείμενα σαν φο-
ρείς ιδεών περνούν από τη μία χώρα στην άλλη, μεταφράζονται, δια-
σκευάζονται, ανθολογούνται και μέσα σ' αυτή την πραγματική μεταμόρφω-
ση οι ιδέες είτε αλλοιώνονται είτε διατηρούν την πραγματική τους δύ-
μη. Η Σ.Φ. καλείται εδώ να καθορίσει, με όσο το δυνατό μεγαλύτερη
ευκρίνεια, τα μεγέθη των αλλαγών και να εντοπίσει πάντα με βάση τα
κείμενα, τις αιτίες τους. Ένα παράδειγμα αυτού του είδους είναι το έρ-
γο του PAUL HAZARD, Η Κρίση της Ευρωπαϊκής συ-
νείδησης στο 18 αι.⁸

Ο χώρος της Ιστορίας των Ιδεών είναι κοινός τόσο για την Συγκρι-
τική Φιλολογία όσο και για την Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας. Εκεί
που η πρώτη σταματά στις επιδράσεις των ιδεών πάνω στη λογοτεχνία,
η δεύτερη προσπαθεί να διακρίνει και να μελετήσει τις δυνάμεις που τις
παρήγαγαν. Οποσδήποτε και στις δυο περιπτώσεις το κείμενο είναι ο
συνδετικός κρίκος. Για την Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας πρώτα τοπο-
θετείται η κοινωνία κι ύστερα η αναπαράστασή της, ενώ το αντίθετο συμ-
βαίνει για την Συγκριτική Φιλολογία.



3. Στάδια εξέλιξης και προβλήματα μεθόδου στη Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας.

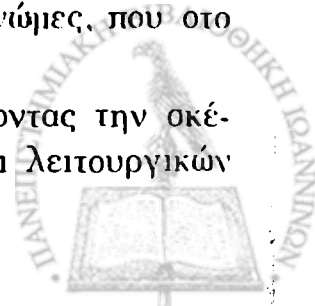
Για να κατανοηθούν καλύτερα τα προβλήματα και οι επιλογές μεθόδου που κάνει η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας στις έρευνές της πιστεύω πως θα πρέπει να παρουσιαστούν, όσο πιο συνοπτικά γίνεται, οι απόψεις τεσσάρων κοινωνιολόγων της λογοτεχνίας του αιώνα μας που αντιστοιχούν σε ισάριθμα στάδια εξέλιξης της ειδικότητας αυτής.

Ο πρώτος, με χρονολογική σειρά εμφανιζόμενος είναι ο γνωστός σ' όλους μας GEORG LUKACS (1885 - 1971). Ένα μεγάλο μέρος του έργου του αποσκοπεί στη δημιουργία μιας μαρξιστικής αισθητικής της οποίας η κύρια αρχή είναι η κριτική της λογοτεχνικής δημιουργίας σε σχέση με τις εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα στον κοινωνικό χώρο. Αναπαράγοντας τις θέσεις των Λένιν και Ζντάνοφ, ο LUKACS θεωρεί, όπως και ο Ένγκελς, ότι ειδικά το μυθιστόρημα αντανakλά μέσα στη μορφή και το περιεχόμενό του τις κοινωνικές σχέσεις που ορίζουν την εποχή στην οποία γράφτηκε. Δηλ. ότι η πλοκή, η εξέλιξη, τα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος, έτσι όπως παρουσιάζονται από τον συγγραφέα, μας βοηθούν στο να κάνουμε μια όσο γίνεται πιο πιστή ανάγνωση της κοινωνικής πραγματικότητας.⁹

Ωστόσο ο LUKACS δεν απλοποιεί τα πράγματα τόσο όσο οι πρόδρομοί του. Δέχεται ότι τα όρια της περιγραφής είναι σχετικά και απαλλάσσει έτσι τον συγγραφέα από την ικανότητα μιας αντικειμενικής περιγραφής. Γι' αυτόν το μυθιστόρημα και η κοινωνία είναι δύο τάξεις αξιών συνδεδεμένες διαλεκτικά. Ακόμη, σε αντίθεση με τους Λένιν και Ζντάνοφ, δεν χρησιμοποιεί πολιτικά κριτήρια προκειμένου να αποφανθεί για την αξία ενός μυθιστορήματος, αλλά θεωρεί την λογοτεχνική δημιουργία σαν ένα κοινωνικό φαινόμενο. Πρόθεσή του είναι να ενσωματώσει την λογοτεχνική κριτική σε μια ευρύτερη μαρξιστική ανάλυση των κοινωνικών σχέσεων.

Σύμφωνα με την θεωρία του, ο ρεαλισμός του γαλλικού μυθιστορήματος του 19ου αι. είναι μια από τις πιο ενδεδειγμένες τεχνοτροπίες προκειμένου να αποδοθεί, με την μεγαλύτερη πιστότητα, η άνοδος της γαλλικής αστικής τάξης. Απ' όπου και το επίθετο κριτικός για τον όρο ρεαλισμός, που δείχνει την ικανότητα του συγγραφέα να ερμηνεύει τον κοινωνικό περίγυρο και να προβάλλει προσωπικές γνώμες, που στο βάθος, αποτελούν μια κριτική της κυρίαρχης ιδεολογίας.¹⁰

Ο LUCIEN GOLDMANN (1913 - 1970), συνεχίζοντας την σκέψη του LUKACS, προτείνει ένα σύστημα κατανοητών και λειτουργικών



σκέσεων ανάμεσα στο κοινωνικό σύνολο και την καλλιτεχνική δημιουργία. Αφού διαπιστώσει την ανικανότητα της Ιστορίας της Λογοτεχνίας να πάει πέρα από την άγονη ουσωρέυση εξωτερικών πληροφοριών ή το φιλολογικό σχόλιο, από τη μια μεριά, κι από την άλλη την ανεπάρκεια των καθαρά κοινωνικών μεθόδων να συλλάβουν τη φύση του καλλιτεχνικού φαινομένου, προϋποθέτει μια διαλεκτική σχέση που θα εξηγήσει τον ατομικό και συλλογικό χαρακτήρα του καλλιτεχνικού φαινομένου.¹¹

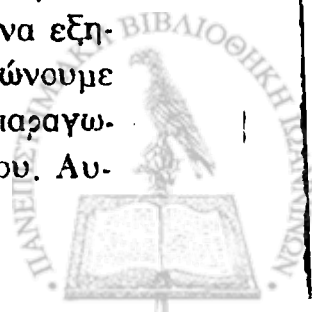
Ο GOLDMANN δίνει σαφέστατα την προτεραιότητα στην ανάλυση του έργου και, μέσα απ' αυτήν, στην επισήμανση των κοινωνικών δομών στις οποίες αυτό αναφέρεται. Θέλει να επισημάνει και να αναλύσει τα τμήματα της πραγματικότητας που υπάρχουν με την μια ή την άλλη μορφή μέσα σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο και να αποδώσει το ή τα κοινωνικά σύνολα που επέδρασαν στην εμφάνισή του. Ο GOLDMANN δέχεται ότι ο συλλογικός χαρακτήρας της λογοτεχνικής δημιουργίας προέρχεται από το ότι οι δομές του έργου είναι ομόλογες προς τις διανοητικές δομές μερικών κοινωνικών ομάδων ή σε δημιουργική σχέση μ' αυτές.¹²

Και ο GOLDMANN χρησιμοποιεί την μαρξιστική ανάλυση, αλλά σε αντίθεση με τους Λένιν και Ζντάνοφ δεν δέχεται πολιτικά κριτήρια για την αξιολόγηση ενός έργου, και κυρίως δεν επαναλαμβάνει το αίτημα της πιστής περιγραφής του κοινωνικού χώρου από το λογοτεχνικό έργο, σαν απόλυτο κριτήριο αξίας.

Κοινωνία και Λογοτεχνία είναι για τον GOLDMANN δύο έννοιες ισοδύναμες που πρέπει να αντίζούνται μέσα στην οπτική του διαλεκτικού υλισμού.

Το έργο του ROBERT ESCARPIT, χωρίς να παραγνωρίζει τις αρετές της μαρξιστικής μεθόδου, είναι προσανατολισμένο προς τις μεθόδους που η κοινωνιολογία, σαν αυτόνομη επιστήμη, ανέπτυξε τα τελευταία χρόνια. Προτείνει δηλ. την χρήση ερωτηματολογίων, την κατάρτιση πινάκων, ποσοστών, στατιστικών κλπ. Είναι εμφανές ότι η μέθοδος αυτή είναι σαφώς εμπειρική σε σχέση με τις προηγούμενες. Ο ESCARPIT ενδιαφέρεται περισσότερο για το τι συμβαίνει μετά την παραγωγή του λογοτεχνικού έργου: την ανάγνωση, την διάδοση, την πρόσληψη και γενικά την καριέρα του βιβλίου.¹³

Από την άλλη μεριά μελετά την καταγωγή, την ηλικία, τους πόρους του κάθε συγγραφέα και με την βοήθεια πινάκων προσπαθεί να εξηγήσει για ποιο λόγο το α ή β βιβλίο είχαν ή όχι επιτυχία. Διαπιστώνουμε έτσι ότι ο ESCARPIT δεν ενδιαφέρεται για την κοινωνιολογία της παραγωγής του λογοτεχνικού έργου, αλλά κυρίως για την κατανάλωσή του. Αυ-



τό συνιστά μια βασική διαφορά στην επιλογή μεθόδου: δεν ερμηνεύονται με ακρίβεια ούτε οι λόγοι που συνετέλεσαν στην γέννηση ενός λογοτεχνικού είδους, ούτε η εποχή στην οποία το έργο γράφτηκε ή αναφέρεται.

Αντίθετα η μέθοδος αυτή είναι αποτελεσματικότερη όταν μας δείχνει με την πιο μεγάλη ακρίβεια την διανομή του βιβλίου, τις αντιδράσεις που συνάντησε, το κοινό από το οποίο διαβόστηκε, την κοινωνική προέλευση των αναγνωστών. Ο ESCARPIT ενδιαφέρεται περισσότερο για ποια βιβλία διαβάζονται και πόσο, και λιγώτερο για το περιεχόμενό τους. Αλλά η απορία που γεννιέται είναι βέβαια η εξής: αν δεν είναι το περιεχόμενο των έργων το θεμελιώδες κριτήριο για την αξιολόγησή τους, τότε ποιά είναι; Για ποιά λόγο διαβάζεται περισσότερο ο α ή β συγγραφέας; Στις ερωτήσεις αυτές η μέθοδος του ESCARPIT δεν προσφέρει ικανοποιητικές απαντήσεις.

Αντίθετα, για τον HANS - ROBERT JAUSS τα ερωτήματα αυτά αποτελούν το θεμέλιο της θεωρίας του που βασίζεται στη λειτουργία της επικοινωνίας, μέρος της οποίας αποτελεί η ύπαρξη του λογοτεχνικού έργου. Εγκαταλείποντας την διαχρονική ή συγχρονική μελέτη των έργων ή ακόμη την μελέτη των μορφών, των αισθητικών αξιών, ή των κοινωνικοοικονομικών δομών, ο JAUSS ξεκινά από μια άλλη αφετηρία: το φαινόμενο της πρόσληψης του έργου από το κοινό, φαινόμενο συνδεδεμένο άμεσα με τη λειτουργία της ανάγνωσης, που αποτελεί με τη σειρά της ένα σταθμό στη διαδικασία της επικοινωνίας του έργου με το κοινό του.¹⁴

Ο JAUSS διαπιστώνει, όπως πριν απ' αυτόν ο VALERY, ότι το λογοτεχνικό έργο δεν υπάρχει και δεν διαρκεί παρά μόνο με την ενεργό συμμετοχή των διαδοχικών κοινών. Έτσι, η Ιστορία της Λογοτεχνίας αντί να αναφέρεται στο παρελθόν, και να είναι ένας κατάλογος των ήδη πραγματοποιημένων έργων θα μεταβληθεί σε μία περιγραφή της λογοτεχνίας που παράγεται στο παρόν. Κάθε λογοτεχνικό έργο βρίσκεται σε διπλή διαλεκτική σχέση, από τη μια μεριά με όλα τα έργα που προηγούνται, κι από την άλλη με κάθε κοινό που το προσλαμβάνει και το νοηματοδοτεί.

Αλλά και το κοινό βρίσκεται σε σχέση εξάρτησης με το λογοτεχνικό έργο. Ο αναγνώστης πηγαίνει προς το έργο γιατί αναμένει από αυτό μία απάντηση. Αυτή τη στάση αναμονής του αναγνώστη απέναντι στο έργο ονομάζει ο JAUSS ορίζοντα αναμονής.¹⁵

Σύμφωνα πάντα με τον γερμανό κριτικό, το έργο τέχνης είναι προϊόν μιας, ποιητικής ερμηνείας ενός υλικού κατάλληλου γι' αυτήν την

επεξεργασία, ότι με την σειρά του το έργο γίνεται αντικείμενο ερμηνείας από μία ανάγνωση άλλοτε αφελή, άλλοτε κριτική, η οποία παράγει με τη σειρά της ένα νέο έργο, είτε διαφοροποιώντας το προσληφθέν είτε αντιγράφοντάς το εντελώς. Όπως το γράφει και ο ίδιος ο JAUSS: «Η αισθητική πρακτική, ειδικά μέσα στις διαδικασίες της αναπαραγωγής, πρόσληψης, επικοινωνίας, ακολουθεί μια διαγώνια πορεία ανάμεσα στα αριστουργήματα και τα τετριμμένα έργα».¹⁶

4. Από την αντιπαράθεση στη διαλεκτική ενότητα.

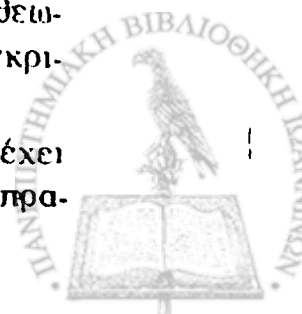
Αν η Συγκριτική Φιλολογία και η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας εξετάστηκαν εδώ σε μια παράλληλη ανάγνωση είναι γιατί παρά το γεγονός ότι ορίζουν δυο χώρους με πολλές διαφορές, τόσο στη σύλληψη όσο και στην εφαρμογή μεθόδων, το αισθητικό αίτημά τους παραμένει στο βάθος το ίδιο.

Πράγματι, η ατομική - συλλογική προέλευση και ταυτότητα του λογοτεχνικού κειμένου, η πολυσημία του, το σύστημα αναφορών που περιέχει και στο οποίο παραπέμπει, κάνουν ώστε οι δυο αυτοί τρόποι προσέγγισής του να είναι δύο καλές αφετηρίες. Η υιοθέτηση κοινωνιολογικών μεθόδων ή η χρήση μιας ορολογίας με βάση τις μορφολογικές ιδιότητες του κειμένου με σκοπό να μελετηθεί ακριβέστερα το λογοτεχνικό φαινόμενο αποτελούν, θάλεγα, ισοδύναμες ερευνητικές επιλογές.

Εκείνο που δεν πρέπει να ξεχνάμε είναι ότι, στη μια όπωσ και στην άλλη περίπτωση το λογοτεχνικό κείμενο είναι εκείνο που διασφαλίζει τη μετάβαση από τη Λογοτεχνία στην Κοινωνία, και αντίστροφα. Είναι αυτό που νοημοποιεί την βαθύτερη διαλεκτική ενότητα των δύο μεθόδων.

Δεν μπορεί να υπάρξει ανάλυση περιεχομένου που θα βασίζεται σε εξωλογοτεχνικά δεδομένα, όπως δεν μπορεί να υπάρξει ανάλυση μορφής που θα παραβλέψει τις πραγματολογικές αναφορές του έργου σε μια δεδομένη μορφή κοινωνίας, σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Πρέπει να τονιστεί πως η αισθητική πληρότητα βρίσκεται πάντα μέσα στο κείμενο και ποτέ έξω απ' αυτό. Δεν μπορούμε να εξηγούμε τους μηχανισμούς διάδοσης και παραγωγής του λογοτεχνικού κειμένου, αγνοώντας την πραγματικότητα που ορίζεται από τη δομή και τη γλώσσα του. Αν η πρόταση - θεωρία των κοινωνιολόγων της λογοτεχνίας για μια σφαιρική θεώρηση του λογοτεχνικού φαινομένου, μπορεί σήμερα να θεωρείται πραγματοποιήσιμη, αυτό γίνεται χάρης στις μεθόδους της Συγκριτικής Φιλολογίας.

Πιοτεύω εξάλλου πως η έννοια της ανάγνωσης, έτσι όπως έχει διατυπωθεί από τους ESCARPIT και JAUSS και ενσωματωθεί στην πρα-



κτική της Συγκριτικής Φιλολογίας μας βοηθά να κατανοήσουμε και να αξιολογήσουμε το λογοτεχνικό φαινόμενο μέσα στην πολυπλοκότητά του.¹⁷ Αυτό φαίνεται κυρίως στη θεματολογία: η σύγκριση αναγνώσεων των αρχαίων μύθων από νεώτερους ή σύγχρονους συγγραφείς μας οδηγεί στη διαπίστωση μιας κοινής πολιτισμικής συνείδησης. Το κείμενο, σαν μερφή ανάγνωσης του μυθικού παρελθόντος, πραγματοποιημένο σ' ένα δεδομένο παρόν, είναι η αποκρυστάλλωση ωρισμένων γενικών τάσεων και ταυτόχρονα η κριτική ή η αποδοχή τους από τον συγγραφέα που κι αυτός με τη σειρά του ανήκει σ' ένα χωροχρονικό πλαίσιο.

Το κείμενο γίνεται με τη σειρά του αντικείμενο ανάγνωσης από το κοινό που βρίσκει σ' αυτό μιαν απάντηση στην ερώτηση που το ώθησε προς αυτό. Η ενεργός ή μη συμμετοχή του κοινού καθορίζει την ύπαρξη και το μέλλον του έργου. Η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας θέτοντας αυτά τα προβλήματα επικοινωνίας μέσα από την ανάγνωση, αναγνωρίζει έμμεσα μια σειρά από φαινόμενα συνδεδεμένα με τη λογοτεχνική παραγωγή, όπως π.χ. σύνθεση του κοινού, κοινωνικές προτιμήσεις, ώρες και τόποι ανάγνωσης κλπ.

Αλλά όπως είδαμε η ανάγνωση δεν είναι το μοναδικό σημείο σύγκλισης των δύο ειδικοτήτων. Αρκεί να επαναθέσουμε το ερώτημα: τί είναι αυτό που συντελεί στην επιτυχία ή στην αποτυχία ενός λογοτεχνικού έργου, για να διαπιστώσουμε αναδρομικά ότι και η Συγκριτική Φιλολογία και η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας μπορούν να δώσουν απαντήσεις ισοδύναμες και σε πολλά σημεία παραπληρωματικές.

Κοινωνία και Λογοτεχνία είναι δύο έννοιες αλληλοπροσδιοριζόμενες και το λογοτεχνικό κείμενο αποτελεί μια υποκειμενική μορφή ανά - σύνθεσής τους. Όλη η αξία του κειμένου βρίσκεται μέσα σ' αυτό. Η σφαιρική αντιμετώπιση των προβλημάτων που προκαλεί και στα οποία παραπέμπει, θα πρέπει να μας οδηγήσει κατά τον JAUSS σε μια «Ιστορία της αισθητικής εμπειρίας που θα βοηθούσε στο να ξεπεραστεί ο μονοδιάστατος χαρακτήρας της αισθηματικής ή της κοινωνιολογικής και μόνο προσέγγισης της τέχνης, και θα μπορούσε να χρησιμεύσει σαν βάση για μια νέα ιστορία της Λογοτεχνίας και της Τέχνης.»¹⁸

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Συμπυκνώνω εδώ τα κυριότερα σημεία διαφόρων ορισμών που δόθηκαν για την Συγκριτική Φιλολογία, σε έργα, όπως: CL. PICHOS - A. M. ROUSSEAU LA LITTÉRATURE COMPAREE, PARIS. A. COLIN, 1967, M.-F. GUYARD,



LA LITTERATURE COMPAREE, PARIS, P.U.F. QUE SAIS — JE 1969, ALDRIDGE, A. OWEN ed., COMPARATIVE LITERATURE. MATTER AND METHOD. UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS 1969. και Ελένης Πολίτου Μαρμαρινού Η Συγκριτική Φιλολογία. Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας. Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1981.

2' Ο ορισμός αυτός δίνεται με βάση τα στοιχεία που περιέχονται στο έργο του ROBERT ESCARPIT, SOCIOLOGIE DE LA LITTERATURE. PARIS P.U.F. 1964.

3.« DE LA LITTERATURE CONSIDEREΕ DANS SES RAPPORTS AVEC LES INSTITUTIONS SOCIALES». DISCOURS PRELIMINAIRE, εις OEUVRES COMPLETES DE MADAME LA BARONNE DE STAEL — HOLSTEIN, PARIS, F. DIDOT, 1836, τόμος πρώτος σελ. 199

4. «DE L ALLEMAGNE», εις OEUVRES COMPLETES ο.π. τόμος δεύτερος, σελ. 161.

5. TROUSSON R. UN PROBLEME DE LITTERATURE COMPAREE: LES ETUDES DE THEMES. PARIS., MINARD, 1965.

6. Πρβ. τις συγκριτικές μελέτες που ασχολούνται με τις αναδημιουργίες των αρχαίων ελληνικών μύθων και την τύχη τους στις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες: PIERRE BRUNEL LE MYTHE D' ELECTRE, PARIS 1971, A. COLIN, S. FRAISSE LE MYTHE D' ANTIGONE, PARIS, A. COLIN 1974.

7. PARIS, A. COLIN 1974.

8. PARIS, A. FAYARD' 1961.

Πρέπει να σημειωθούν εδώ τα κυριότερα από τα έργα του LUKACS που άμεσα ή έμμεσα έχουν σαν αντικείμενό τους την Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας, πως, DIE THEORIE DES ROMANS, BERLIN 1916, DER HISTORISCHE ROMAN BERLIN 1955, SCHRIFTEN ZUR LITERATURSOZIOLOGIE, Έκδοσ. PETER LUDZ BERLIN, 1961., LUCHTERHAND.

9. Να ένα δείγμα κριτικής αυτού του είδους: «Ο ρεαλισμός του Μπαλζάκ στηρίζεται στην ομοιόμορφη πλήρη απόδοση των ιδιαίτερων ατομικών χαρακτηριστικών κάθε ήρωά του απ' τη μια μεριά, και των τυπικών χαρακτηριστικών που έχουν αν εκπρόσωποι μιας τάξης, από την άλλη. Αλλά ο Μπαλζάκ προχωρεί περισσότερο από αυτό. Φωτίζει ακόμα και τα χαρακτηριστικά που από την καπιταλιστική κοπιά είναι σε πολλούς ανθρώπους κοινά, μ' όλο που αυτοί ανήκουν σε διαφορετικές ομάδες μέσα στα πλαίσια της αστικής κοινωνίας. Τονίζοντας αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά - πράγμα που κάνει με μεγάλη φειδώ και μονάχα σε κρίσιμα μεία - ο Μπαλζάκ δείχνει ολοκάθαρα την εσωτερική ενότητα της κοινωνικής ελκυστικής πορείας και τον αντικειμενικό κοινωνικό δεσμό που υπάρχει ανάμεσα φαινομενικά εντελώς ανόμοιους τύπους.» εις ΓΚΕΟΡΓΚ ΛΟΥΚΑΤΣ, Μελέτες



για τον Ευρωπαϊκό ρεαλισμό, (μετάφραση Τίτου Πατρίκιου) Αθήνα, Εκδοσικόν Ινστιτούτον Αθηνών, 1957, σελ. 64.

Βέβαια ο Λούκατς δεν μας λέει για ποιό λόγο ο Μπαλζάκ είναι μεγάλος συγγραφέας. Γι' αυτόν οι κοινωνικές πληροφορίες του μυθιστορήματος έχουν αποδεικτική χαρακτήρα και έξω από την λογοτεχνία. Με τον τρόπο αυτό η λογοτεχνική δημιουργία έρχεται ύστερα από τη μελέτη του κοινωνικού χώρου στον οποίο παραπέμπει.

11. Πρβ. «Εισαγωγή στα προβλήματα μιας κοινωνιολογίας του μυθιστορήματος» εις LUCIEN GOLDMANN. Για μια Κοινωνιολογία του μυθιστορήματος, (μετάφραση Ελένη Βέλτσου — Πέτρος Ρυλμόν) Αθήνα, Πλέθρον 1979, σσ. 43 - 69.
12. Σύμφωνα με τον GOLDMANN «Η δοκιμή - γενετική ανάλυση στην Ιστορία της Λογοτεχνίας δεν αποτελεί παρά την εφαρμογή, σ' αυτόν τον ειδικό τομέα, μια γενικής μεθόδου, που θεωρούμε σαν τη μόνη θεμιτή για τις επιστήμες του ανθρώπου. (...). Ο γενετικός δομοσμός ξεκινά από την υπόθεση ότι κάθε ανθρώπινη συμπεριφορά είναι μια προσπάθεια να δοθεί μια απάντηση σημασιοδοτική σε μια ιδιαίτερη κατάσταση, και τείνει απ' αυτό το γεγονός, να δημιουργήσει μια ισορροπία ανάμεσα στο υποκείμενο της δράσης και στο αντικείμενο, πάνω στο οποίο αναφέρεται ο περιβάλλων κόσμος. Αυτή η τάση για εξισορρόπηση διατηρεί εντούτοις, πάντοτε ένα χαρακτήρα προσωρινό και ασταθή, στο μέτρο που κάθε ισορροπία, περισσότερο ή λιγώτερο ικανοποιητική, ανάμεσα στις νοητικές δομές του υποκειμένου και τον εξωτερικό κόσμο, καταλήγει σε μια κατάσταση, μέσα στην οποία η συμπεριφορά των ανθρώπων μετασχηματίζει τον κόσμο.» ο.π. σσ. 73 - 74.
13. Πρβ. R. ESCARPIT, SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE ο. π.
14. Πρβ. H. R. JAUSS, POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION (Γαλλική μετάφραση CLAUDE MAILLARD), PARIS, GALLIMARD, 1978, σσ. 44 - 46.
15. ο. π. σσ. 53 - 55.
16. Πρόλογος στην ιαπωνική έκδοση του παραπάνω βιβλίου, ο. π. σελ. 19.
17. Ενδεικτικά αναφέρω το σημαντικό άρθρο του συγκριτολόγου CLAUDE PICHOS, EN MARGE DE L' HISTOIRE LITTÉRAIRE, VERS UNE SOCIOLOGIE HISTORIQUE DES FAITS LITTÉRAIRES» εις REVUE D' HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1961, LXI. Επίσης, το φετεινό συνέδριο (1983) της Γαλλικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Φιλολογίας έχει θέμα του «Αναγνώσεις και συστήματα Αναγνώσεων.»
18. Πρβ. H. R. JAUSS ο.π. σελ. 19. (Οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων των έργων, στα οποία παραπέμπω, στο παρόν άρθρο, είναι δικές μου.)



ΜΑΙΡΗΣ ΜΑΝΤΖΙΟΥ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

Με εισαγωγή, εισαγωγικά σημειώματα, προλογικά σημειώματα και σημειώσεις του κ. Κ. Γεωργουσόπουλου.

Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 1979.

Είναι γνωστό ότι μια από τις κακοδαιμονίες της εκπαίδευσης στη χώρα μας είναι η φτωχή ελληνική βιβλιογραφία. Το πρόβλημα αυτό το αντιμετωπίζουν οξύτερα οι φιλόλογοι στη διδασκαλία των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων. Βέβαια κυκλοφορούν πολλά «βοηθήματα» για τους καθηγητές της Μέσης Εκπαίδευσης, ελάχιστα όμως απ' αυτά μπορεί να τα εμπιστευτεί κανένας. Το διδακτικό βιβλίο αποκτά έτσι μια πρόσθετη σημασία και γι' αυτό πρέπει να είναι προσεγμένο και βασισμένο στην έγκυρη επιστημονική βιβλιογραφία. Πρέπει να αποτελεί το έγκυρο βοήθημα του καθηγητή. Παράλληλα πρέπει να είναι ένα εγχειρίδιο προσιτό κι ευχάριστο στους μαθητές.

Στο άρθρο αυτό θα επιχειρήσουμε μια κριτική του διδακτικού βιβλίου της Δραματικής ποίησης της Γ' Γυμνασίου ως προς την επιστημονική του εγκυρότητα, δηλ. κατά πόσο ο συγγραφέας του βιβλίου έχει εκμεταλλευτεί τα πορίσματα της σχετικής με το δράμα φιλολογίας. Παράλληλα θα δώσουμε μερικά στοιχεία χρήσιμα, κατά τη γνώμη μας, για τον καθηγητή του Γυμνασίου.

Η επιλογή της ύλης (Αισχύλου Προμηθεύς Δεσμώτης, Σοφοκλή Αντιγόνη, Ευριπίδη Ίφιγένεια ή εν Ταύροις) είναι αναμφίβολα πετυχημένη. Πρόκειται για τρεις τραγωδίες διαφορετικού τύπου που αντικαθρεφτίζουν την εξέλιξη της ελληνικής τραγωδίας: από τη στατική τραγωδία του Αισχύλου¹, στην κλασική, αριστοτελική τραγωδία του Σοφοκλή, και τέλος στη Νέα τραγωδία ή τραγικωμωδία του Ευριπίδη.²

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ

Το εισαγωγικό σημείωμα στην τραγωδία αυτή είναι μάλλον φτωχό. Ο συγγραφέας δίνει έμφαση στην υπόθεση του έργου κι όχι στο νόημά

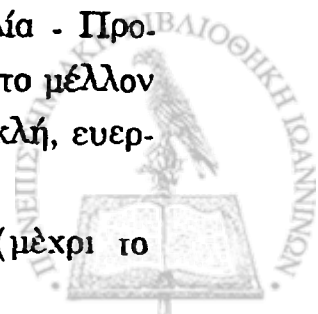


του, στους προβληματισμούς που θέτει, στη δομή του και στα τραγικά του στοιχεία. Το έργο ανήκει σε μια τριλογία με ενιαίο θέμα (γνωστό χαρακτηριστικό της δραματικής τέχνης του Αισχύλου). Είναι γενικά αποδεκτό ότι ο Δεσμώτης είναι το δεύτερο έργο αυτής της τριλογίας κι όχι το πρώτο (σ. 38 του εγχειριδίου): Προμηθεύς Πυρφόρος - Δεσμώτης - Λυόμενος (το γνωστό αισχύλειο μοτίβο: έγκλημα - τιμωρία - συμφιλίωση). Θέμα του έργου δεν είναι αποκλειστικά η τιμωρία του ήρωα για την κλοπή της φωτιάς (σ. 39). Έτσι ξεκινάει η πλοκή που εξελίσσεται σε μια σύγκρουση η οποία οδηγείται σε αδιέξοδο. Το πάθος του δεσμώτη για ελευθερία γίνεται η ίδια η άμαρτία του: το ασφάλμα του είναι η έλλειψη αυτοσυγκράτησης, η έπαρσή του. Έτσι τιμωρείται ξανά στο τέλος του έργου (από τον αντίπαλό του) κι αυτό είναι αναπόφευκτο. Ο Προμ. είναι το σύμβολο του Νου που συγκρούεται με τη Δύναμη. Είναι ταυτόχρονα το σύμβολο της αντίστασης στη βία και την αυθαιρεσία. Ωστόσο δεν έχουμε σύγκρουση του απόλυτου κακού με το απόλυτο καλό. Το έργο δεν είναι μελόδραμα, είναι τραγωδία.³ Ο Προμ. έχει με το μέρος του το δίκιο («ηθικά»), ο Δίας έχει με το μέρος του το Δίκαιο («πολιτικά»). Και οι δύο αντίπαλοι χαρακτηρίζονται από αὐθαδία και εγωϊστικό πείσμα.

Ο ρόλος του Προμ. κατά την Τιτανομαχία (α' επεισόδιο) είναι προφανώς καινοτομία του ποιητή μας (πβ. Ησίοδ. Θεογ. 617 κκ.). Ο Τιτάνας Προμ. αποσκίρτησε από τους Τιτάνες (αφού δεν κατάφερε να τους πείσει) και βοήθησε με την ευφυΐα του το Δία να πάρει την εξουσία (στη σ. 39 του εγχειριδίου διαβάζουμε: «Ο Προμ. μαζί με τους άλλους Τιτάνες...»). Με την καινοτομία αυτή ο ποιητής θέλει να δείξει την απαραίτητη συνεργασία Νου και Δύναμης κι επίσης την αγνωμοσύνη του Δία. Τώρα η ευφυΐα του Προμ. είναι μάταιη απέναντι στη δύναμη του Δία που στηρίζεται στη Βία και το Κράτος. Ότι απαιτείται τώρα είναι η πειθώ.

Στο έργο εμφανίζεται ένας θνητός, η Ιώ (το αντίθετο διαβάζουμε στη σελ. 39 του εγχειριδίου: «στο έργο δεν εμφανίζεται κανένας θνητός»), θύμα κι αυτή της αυθαιρεσίας του Δία.⁴ Ο ρόλος της Ήρας εδώ αφήνεται σκόταμα στο περιθώριο. Ο ποιητής πολύ εύστοχα συνδέει τη μοίρα της Ιώς μ' εκείνη του Προμηθέα: αιτία της διένεξης Δία - Προμηθέα ήταν το γένος των θνητών. Η θνητή Ιώ θα αποτελέσει στο μέλλον το κανάλι της συμφιλίωσής τους (με τον απόγονό της τον Ηρακλή, ευεργέτη της ανθρωπότητας και ελευθερωτή του Προμηθέα).

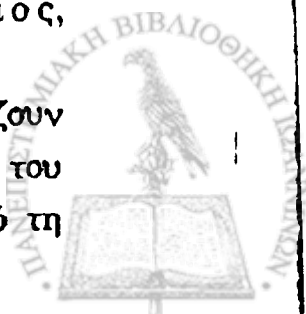
Η δομή του έργου είναι μελετημένη. Το πρώτο τρίτο (μέχρι το



α' στάσιμο) έχει θέμα τον Προμηθέα και τους θεούς. Το δεύτερο τρίτο (μέχρι το τέλος του επεισοδίου της Ιώς) έχει θέμα τις σχέσεις του Προμηθέα (και του Δία) με τους θνητούς. Το τελευταίο τρίτο έχει θέμα τον Προμηθέα και τους θεούς. Στην αρχή του έργου βρισκόμαστε στο παρόν, μετά μεταφερόμαστε στο παρελθόν, στη συνέχεια στο μέλλον, και στο τέλος πάλι στο παρόν. Ανάμεσα σ' αυτά τα μέρη παρεμβάλλονται οι προφητείες του Προμ., χωρίς τις οποίες η δράση δε θα είχε ένταση. Στην πάροδο έχουμε τη συμπάθεια μιας ομάδας θεοιήτων. Στη συνέχεια ο Προμ. αναφέρει τις υπηρεσίες του στους θεούς. Στο α' στάσιμο έχουμε το θρήνο της ανθρωπότητας για τα πάθη του Προμ. Στη συνέχεια ο ήρωας αναφέρει τις υπηρεσίες του στην ανθρωπότητα. Στο β' στάσιμο ο Χορός τραγουδά για την αδυναμία των θνητών απέναντι στην παντοδυναμία των θεών. Στη συνέχεια εμφανίζεται η Ιώ, μια θνητή ανυπεράσπιστη. Στο γ' στάσιμο ο Χορός τραγουδά για τη σύνεση. Σε λίγο θα συμβουλευθούν τον Προμ. να φερθεί με σύνεση.⁵

Στο εισαγωγικό σημείωμα θα ήταν χρήσιμο να δείξει ο συγγραφέας πώς ο ποιητής χειρίστηκε το υλικό της παράδοσης (Ησίοδ. Θεογ. 507 γκ., Έργα 47 κκ., και Απολλόδωρος 1.45.2.85, 2.119, Απολλώνιος Έργοναυτ. 2.1246 κκ.) έτσι που να γίνει αντιληπτό ότι ο μύθος στα χέρια του ποιητή εμπλουτίζεται με νέα στοιχεία και αποκτά συμπαντικό νόημα. Απαραίτητο θα ήταν επίσης να γίνει λόγος για την επιλογή των προσώπων και τη συμμετοχή τους στη δράση: εδώ φαίνεται η δραματική ευφυΐα του ποιητή. Από τη μια τα πειθήνια όργανα του Δία κι από την άλλη οι συγγενείς του Προμ. μας κάνουν να συμπαθούμε τον ήρωα και να αντιπαθούμε το Δία. Παρόλα αυτά γίνεται φανερό ότι και οι δύο αντίπαλοι νοσούν: ο ένας από το πάθος της επανάστασης, ο άλλος από το πάθος της εξουσίας κι από άμετρη αυθαιρεσία και οργή.⁶ Ο Δίας πρέπει να μάθει το φόβο, ο Προμ. την αυτοσυγκράτηση. Οι δύο αντίπαλοι έχουν μια στενή σχέση μεταξύ τους που έγκειται είτε σε ομοιότητες, είτε σε διαφορές. Αυτά διατυπώνονται με λέξεις - κλειδιά:⁷ και οι δύο είναι δάσκαλοι σε κάτι (διδάσκουν ο ένας τον άλλο ή τους άλλους)· και οι δύο νοσούν· και οι δύο υπόκεινται σε μιαν Ανάγκη· και για τους δύο χρησιμοποιούνται λέξεις συγγενείς της λέξης τέχνη: του Δία η τέχνη είναι για πράξεις βίας, του Προμ. για πράξεις δημιουργίας· στο θέμα δίκη, νόμος, θέμις υπάρχει πλήρης διάσταση ανάμεσα στους δύο.

Στο έργο μας, τέλος, κυριαρχούν δύο μεταφορές που εκφράζουν το κεντρικό του θέμα: μία από τη σφαίρα της ιππικής, για το δέσιμο του Προμ. (τα δεσμά της Ανάγκης, της Δύναμης του Δία), και μία από τη



σφαίρα της ιατρικής, για τη νόσο του Δία και τη νόσο του Προμ.⁸

Σ χ ό λ ι α.

Πολλά από τα σχόλια του κ. Γεωργουσόπουλου είναι οωστά και χρήσιμα. Υπάρχουν όμως σ' αυτά μερικά λάθη τα οποία και θα επισημάνουμε. Ακόμη θα παραθέσουμε ερισμένα νέα σχόλια που κατά τη γνώμη μας θα επρεπε να υπάρχουν στο διδακτικό αυτό βιβλίο.

Δύο λόγια για το σκηνικό του έργου θα ήταν απαραίτητα. Στην Εισαγωγή στη Δραματική ποίηση (σ. 25 του εγχειριδίου) δε γίνεται σαφές ότι στο α' μισό του 5ου αι. τα τεχνικά μέσα της σκηνής ήταν σχεδόν ανύπαρκτα και γενικά την παράσταση τη χαρακτήριζε ένας αντιρρεαλισμός.⁹ Σκηνικό του Δ ε σ μ ώ τ η είναι ένας βράχος, ίσως ο φυσικός βράχος που υπήρχε στο βάθος της ορχήστρας στο α' μισό του 5ου αι. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να εκφράσουμε την απορία μας για την ιδέα του συγγραφέα να ζητήσει από τον αναγνώστη του να φανταστεί τα μέσα που διέθετε ο Αισχύλος για την τελική σκηνή του έργου (σ. 97 του εγχειριδίου. Για τη σκηνή αυτή δεσ παρακάτω. Στη σ. 30 ωστόσο διαβάζουμε ότι «... η μεγαλοπρέπεια των συλλήψεων συναγωνίζονται την οικονομία των μέσων και τη λιτότητα των θεατρικών ευρημάτων»).

στ. 2 (σ. 84): Τόπος της δράσης δεν είναι ο Καύκασος. Παρακάτω μαθαίνουμε ότι ο Καύκασος βρίσκεται κάπου κοντά (στ. 422 και 719 του πρωτοτύπου).

στ. 11: Το Κράτος θεωρεί ένοχο τον Προμ. για την ανυπακοή του στο Δία. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι δε χρησιμοποιεί το όνομα του ήρωα, αλλά το επίθετο λ ε ω ρ γ ό ς («άνομος»). Αντίθετα ο Ήφαιστος στην προσφώνησή του τον αποκαλεί «τέκνο της ορθόβουλης Θέμιδας», μια εύστοχη καινοτομία του ποιητή μας (στον Ησίοδο μητέρα του Προμ. είναι η Ωκεανίδα Κλυμένη).

στ. 85: Δεν έχουμε βέβαια εδώ την πρώτη αναφορά στο αμάρτημα του Προμ. 116. και στ. 3 κκ., 29 κκ. Εδώ κλείνει το πρώτο μέρος του έργου, η τιμωρία του Προμ. για την κλοπή της φωτιάς (που ανήκει στα έξω του δράματος· αυτό ήταν προφανώς το θέμα του Π υ ρ φ ό ρ ο υ). Στο υπόλοιπο έργο έχουμε το σωματικό και ψυχικό πάθος του Προμ. και την ά μ α ρ τ ί α του που θα έχει ως αποτέλεσμα τη νέα του τιμωρία στο τέλος του έργου. Σωστά παρατηρεί ο συγγραφέας στο στ. 197 πως η συμπεριφορά του ήρωα μετά την πράξη του προκαλεί την αντίδραση των θεών.

Όμως δεν κάνει σαφές ότι αυτό είναι η τραγική πλευρά του έργου. Στα πρώτα του λόγια ο ήρωας θα παραδεχτεί πως τ ή ν π ε π ρ ω μ έ ν η ν δ ε

κρή/αἶσαν φέρειν ὡς ῥᾶστα, γιγνώσκονθ' ὅτι / τό
τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδῆριτον σθένος.

στ. 96: Μόνος και κορφωμένος στο έρημο τοπίο ο ήρωας ζητάει τη συμμετοχή της ίδιας της φύσης στο πάθος του· πβ. και το Ακριτικό Ο Διγενής κι ο Χάρης.

στ. 121: Ο ήρωας «σφραίνεται», γιατί δεν μπορεί να δει από τη θέση που βρίσκεται. Ο ποιητής απλά λύνει έτσι ένα τεχνικό πρόβλημα. Εδώ ο ήρωας τρομάζει, υποψιάζεται πως πλησιάζει ο αητός.

Πάρδος: Ο Χορός δεν μπαίνει στην ορχήστρα. Αυτό θα γίνει με το πρώτο στάσιμο. Ήδη λίγο πριν από την εμφάνιση του Ωκεανού αποφασίζουν να αφήσουν το φτερωτό τους άρμα. Στη διάρκεια της σκηνής του Ωκεανού δε φαίνεται να είναι παρούσες, πράγμα που σημαίνει ότι δεν κατεβαίνουν από το άρμα τους μπροστά στα μάτια των θεατών. Η εμφάνισή τους σε άρμα φτερωτό παραμένει ένα άλυτο σκηνοθετικό πρόβλημα, για το οποίο έχουν προταθεί διάφορες λύσεις.¹⁰ Ο κ. Γεωργουσόπουλος πιστεύει ότι χρησιμοποιήθηκε το αιώρημα (σ. 87), το οποίο ταυτίζεται με τη μηχανή (σ. 25). Αυτή τη λύση την αποκλείουμε σήμερα για δυο λόγους: πρώτα γιατί δεν ήταν δυνατό να χωρέσει η μηχανή 12 άτομα, και δεύτερο γιατί αμφισβητείται η χρήση της μηχανής από τον Αισχύλο (μολονότι η εμφάνιση του Ωκεανού θα μπορούσε κάλλιστα να γίνει μ' αυτό το μέσο).¹¹ Γενικά είναι αποδεκτό ότι η χρήση της μηχανής είναι μεταγενέστερη.

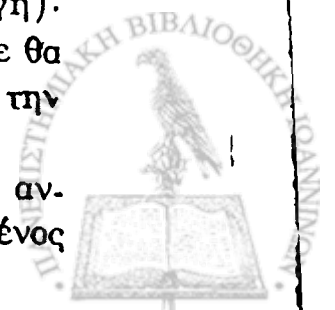
Η επίσκεψη του Ωκεανού αντιστοιχεί στην επίσκεψη της Γαίας στο Λυόμενο, με τη διαφορά ότι η Γαία θα πείσει τον Προμ.

στ. 273: ο Προμ. αναφέρει δύο μεγάλα δώρα του στο ανθρώπινο γένος χωρίς τα οποία αυτό θα εξαφανιζόταν: η τυφλή ελπίδα (να μη προμαντεύουν δηλ. την ώρα του θανάτου, έτσι ώστε να έχουν διάθεση για δημιουργία) και η φωτιά.

στ. 397: Η σεισμολογία βοήθησε τους φιλολόγους όχι να χρονολογήσουν το έργο, αλλά να προσδιορίσουν ένα terminus post quem (το 479 ή το 475).

Στο στ. 405 κκ. γίνεται λόγος για τη νόσο του Δία (άμετρη οργή). Στο στ. 409 ο Προμ. εκφράζει μια σωστή άποψη που ο ίδιος όμως δε θα ακολουθήσει. Αξιοπρόσεκτο στο χωρίο αυτό είναι το λεξιλόγιο από την ιατρική.

στ. 480: Αφού αναφέρει πρώτα την πρωτόγονη κατάσταση του ανθρώπου, στη συνέχεια ο ήρωας απαριθμεί τις τέχνες που δίδαξε στο γένος

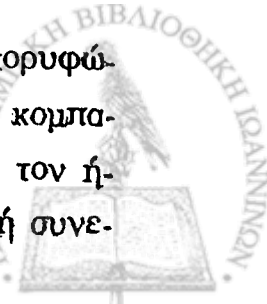


των θνητών. Αυτές είναι πρακτικές τέχνες και αναφέρονται εξελικτικά. Οι καλές τέχνες και οι πολιτικές δεν αναφέρονται. Στον κατάλογο του Προμ. δεν αναφέρεται η Ιστορία, ενώ η Λογική, η Αστρονομία και τα Μαθηματικά δεν εννοούνται ως επιστήμες. Στον πρώτο κατάλογο έχουμε την κατοικία, τη γεωργία, τους αριθμούς και τη γραφή, το ζεύξιμο των ζώων και τα πλοία. Εδώ έχουμε μάλλον μια ορθολογιστική ερμηνεία της εξέλιξης του πολιτισμού, όπως και στο α' στάσιο της *Ἀντιγόνης* (πβ. και *Ιλιάτ.* Πρωταγ. 321C). Το αντίθετο (θεολογική ερμηνεία) έχουμε στις *Ἰκέτιδες* 195 κκ. του Ευριπίδη.¹²

στ. 545: Ανάγκη εδώ είναι το πεπρωμένο, το αναπόφευκτο. Η Μοίρα είναι ο φρουρός στη σφαίρα των ηθικών ή πολιτικών υποχρεώσεων κι έτσι συνδέεται με τις Ερινύες και με τη Δίκη (πβ. *Αισχ.* *Ἐπτά* 975, *Χοηφ.* 306, και *Ἰλιάδ.* 19.87). Ο γάμος με τη Θέτη δε σημαίνει ότι είναι πράξη ένοχη. Εδώ την Ανάγκη που το δοιάκι της κυβερνούν οι Μοίρες και οι Ερινύες την εννοούμε ως την ιστορική ανάγκη, την εξέλιξη της ιστορίας. Το γάμο με τη Θέτη πρέπει να τον δούμε ως πολιτικά επικίνδυνο για το Δία (πβ. και την ανατροπή του Ουρανού και του Κρόνου).

Τρίτο επεισόδιο: Το μεγαλύτερο επεισόδιο του έργου έχει μια ιδιαίτερη δραματική σκοπιμότητα και μια περίτεχνη δομή. Γλώσσα, μέτρο, κίνηση συνδυάζονται θαυμάσια για να δείξουν το πάθος της Ιώς. Ακολουθούν διηγήσεις με σκοπό να καθυστερήσουν την αποκάλυψη του ελευθερωτή του Προμ.: α' διήγηση: παρελθόν, β' διήγηση: μέλλον, γ' διήγηση: μέλλον, δ' διήγηση: παρελθόν - μέλλον. Οι νέες περιπλανήσεις της Ιώς τοποθετούνται ανατολικά και νότια. Αυτό το τμήμα αντιστοιχεί στις περιπλανήσεις του Ηρακλή δυτικά και βόρεια στο επόμενο έργο, το *Λυόμενο*. Ο ποιητής δίνει όλο το φάσμα του γνωστού αρχαίου κόσμου. Οι περιπλανήσεις της Ιώς μας δίνουν οπτικά το μισό γήινο κόσμο, ενώ οι επισκέψεις των άλλων προσώπων του δράματος μας δίνουν τον κόσμο των θεών. Ενώ ο χώρος κι ο χρόνος της δράσης είναι περιορισμένα, ο ποιητής πετυχαίνει να καλύψει μια έκταση τεράστια τοπικά και χρονικά. Με την κλοπή της φωτιάς βρισκόμαστε στην προϊστορική εποχή. Η Ιώ μας μεταφέρει στην ιστορική εποχή: μοναρχία - χρησμοί. Στο τέλος της τριλογίας ορίζονται τιμές για τον Προμ. μέσα στην πόλη, όπως τη γνώρισε ο ποιητής.

Εξόδος: Μετά το επεισόδιο της Ιώς ο θυμός του Προμ. κορυφώνεται. Στην αρχή της εξόδου ο ήρωας γεμάτος αυτοπεποίθηση και κομπασμό καταφέρεται κατά του αντιπάλου του. Ο Χορός συμβουλεύει τον ήρωα να αφήσει το πείσμα του και να δείξει μετριοπάθεια. Η σκηνή συνε-



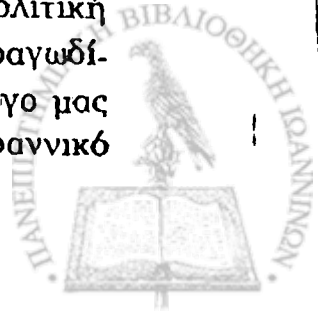
χίζεται σε αναπαιστικό δήμιτρο: έξαψη. Ο Προμ. υποθετεί το θέμα στη σωστή του προοπτική: «τα περίμενα τούτα . . . κι είναι πολύ φυσικό από εχθρό του κακό να παθαίνει ο εχθρός». Όσο διαρκεί το μαρτύριό του, θα κάνει τον εχθρό του να υποφέρει. Αφού τα πράγματα έγιναν απόλυτα, η εὐθυλία (συμβατική σύνεση) έχει μικρή αξία. Έτσι η σύγκρουση οδηγείται σε αδιέξοδο. Το όπλο του Προμ. στη σύγκρουσή του με το Δία είναι το μυστικό που κατέχει. Αυτό το χρησιμοποιεί με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά: άλλοτε είναι το μέσο για τη συμφιλίωσή του με το Δία· άλλοτε είναι το μέσο για την απελευθέρωσή του, χωρίς αναφορά στη συμφιλίωση· σ' άλλο σημείο είναι το μέσο για την πτώση του Δία (δίνει την εντύπωση ότι θέλει να πέσει ο Δίας, γι' αυτό δεν το αποκαλύπτει). Αυτά τα παράδοξα οφείλονται στη διαφορετική ψυχική διάθεση του ήρωα κάθε φορά και δείχνουν τη βαθμιαία απώλεια αυτοσυγκράτησης. Από την άλλη μεριά όμως ούτε ο Δίας δείχνει διάθεση συμφιλίωσης με τον Προμ. Έ τέλος, ένα λείψος του Προμ. είναι ότι αναφέρει το μυστικό «παρά καιρόν». Ο Δίας προς το παρόν δεν κινδυνεύει.

στ. 1126: Η απόφαση του Χορού υπαγορεύεται από τις αρχές της φιλίας. Έρμessa αποδοκιμάζουν το Δία και τάσσονται με το μέρος του καταπιεσμένου. Εγκαταλείπουν την εὐθυλία τους και εξισώνονται με τον ήρωα σε ψυχική δύναμη.¹³

Η τελική σκηνή του έργου είναι ένα δύσκολο σκηνοθετικό πρόβλημα. Ο Προμ. περιγράφει τι συμβαίνει γύρω του, όχι τι συμβαίνει σ' αυτόν: ανακάτεμα των στοιχείων της φύσης. Πρόκειται για μια συμβατική σκηνή, όπως συχνά στον Αισχύλο (πβ. και τη σκηνή του σεισμού στις Βάκχες). Όλα αφήνονται στη φαντασία του θεατή. Ίσως με το βροντείο να αποδινόταν ο σχετικός θόρυβος και τίποτε περισσότερο. Εξάλλου στο κείμενο δεν υπάρχει καμιά ένδειξη ότι ήρωας και ο Χορός καταποντίζονται στα έγκατα της γης επί σκηνής.

Στον Προμηθέα Λυόμενο ο Ηρακλής λύνει τον ήρωα από τα δεσμά του, δε σκοτώνει μόνο τον αητό (σ. 97). Αυτό φαίνεται υπήρχε καινοτομία του ποιητή μας (στην παράδοση ο Ηρακλής σκοτώνει μόνο τον αητό). Έτσι γίνεται η συμφιλίωση των δύο αντιπάλων και αποκαθίσταται ο Προμηθέας.

Έ τέλος, είναι παράτολμο να δεχτούμε το έργο αυτό σαν πολιτική παραβολή (σ. 97). Το περιεχόμενο και το νόημα της ελληνικής τραγωδίας είχαν ηθικό - ανθρωπιστικό και συμπαντικό χαρακτήρα. Το έργο μας βέβαια έχει και μια πολιτική πλευρά: εκφράζει το έντονο αντιτυραννικό αίσθημα της εποχής του.



ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Το εισαγωγικό σημείωμα στο έργο είναι γενικά κατατοπιστικό. Θα θέλαμε ωστόσο να προσθέσουμε ορισμένα χρήσιμα στοιχεία. Η τραγωδία αυτή είναι αριστοτελική. Ο Κρέων είναι ο τραγικός ήρωας που τα σφάλματά του θα τον οδηγήσουν στην κατάρρευση. Το τελικό σχόλιο του Χορού αναφέρεται σ' αυτόν. Ο Κρέων δε χάνει την εξουσία την οποία τόσο πεισματικά θέλησε να κρατήσει. Χάνει τα αγαπημένα του πρόσωπα, αυτά που η Αντιγόνη έβαζε πάνω από γραφτούς νόμους. Η Αντιγόνη θριαμβεύει. Ως τραγικός ήρωας ο Κρέων δεν είναι ολότελα κακός. Ξεκινά με αγαθή προαίρεση (πθ. τις προγραμματικές του δηλώσεις στο α' επεισόδιο). Τα σφάλματά του οφείλονται σε πλάνη, σε λάθος εκτιμήσεις (ἀ μ α ρ τ ί α). Στην πορεία της δράσης συμπεριφέρεται ως τυπικός τύραννος. Στο τέλος υποχωρεί. Οι υπόλοιποι ήρωες σκιαγραφούνται αριστοτεχνικά, χαρακτηριστικό της τέχνης του Σοφοκλή. Οι συγκρούσεις μέσα στο έργο (σοφόκλεια τεχνική) είναι συγκρούσεις αρχών (Αντιγόνη - Κρέων, Κρέων - Αίμων) ή συγκρούσεις χαρακτήρων (Αντιγόνη - Ισμήνη). Ο Χορός αποτελείται από ευγενείς γέροντες Θηβαίους, πιστούς στο θρόνο και στο θασιλιά, «συνετούς» πολιτικά. Ενδιαφέρονται μόνο για την τάξη και τη γαλήνη στη Θήβα. Είναι σκόπιμα διαλεγμένοι έτσι, για να απομονωθεί η Αντιγόνη (χαρακτηριστικό της τέχνης του Σοφοκλή η μοναξιά του ήρωα). Ο Χορός δεν είναι πάντα ουδέτερος, όπως διαβάζουμε στη σ. 102 του εγχειριδίου. Δεν παίρνουν μέρος στη σύγκρουση Αντιγόνης - Κρέοντα, αλλά σε διάφορα σημεία αμφιταλαντεύονται. Επεμβαίνουν δυο φορές στη δράση, για να σώσουν την Ισμήνη και να πείσουν τον Κρέοντα να υποχωρήσει. Τα χορικά είναι κοντά στα αιοχύλεια: μια προσπάθεια ερμηνείας της κατάστασης. Είναι γεμάτα όμως τραγική ειρωνεία.

Ο μύθος της Αντιγόνης δεν υπάρχει στην παράδοση ως ξεχωριστός μύθος. Ο ποιητής ίσως άντλησε το θέμα του από κάποια πηγή της εποχής του, ίσως από κάποιο τοπικό, θηβαϊκό μύθο.¹⁴ Είναι βέβαιο ότι η σύγκρουση και η ουσία της σ' αυτό το έργο είναι σοφόκλεια. Ο Κρέων συμβολίζει το χρέος της υπακοής στους νόμους της Πολιτείας, μιας Πολιτείας που την ταυτίζει όμως με τον εαυτό του. Η Αντιγόνη συμβολίζει το χρέος της υπακοής στην προσωπική συνείδηση (άγραφτοι νόμοι, ηθικό χρέος). Η ηρωίδα δεν είχε πολιτικά κίνητρα. Η ουσία αυτής της σύγκρουσης είναι η αναζήτηση των προτύπων της ανθρώπινης συμπεριφοράς¹⁵ (η ευθύνη του ατόμου για τις πράξεις του βρίσκεται στο κέντρο του έργου του Σοφοκλή). Είναι η σύγκρουση ανάμεσα στη φύση και το νόμο.¹⁶



και ιούτο το έργο έχει την πολιτική του πλευρά. Ο Κρέων συμβολίζει τους κινδύνους της εξουσίας στα χέρια ενός αλαζονικού ανθρώπου. Το αντιαπολυταρχικό πνεύμα είναι κυρίαρχο. Το έργο είναι ένα ντοκουμέντο της εποχής του: πβ. κυρίως Έπιτάφιο του Περικλή (Θουκ. 2.35 κκ.)· συναντάμε επίσης κάποιες αιτιώσεις των σοφιστών.¹⁷

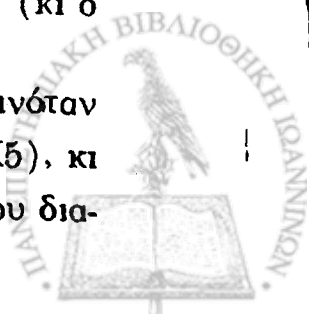
Στο έργο αυτό δεν υπάρχει κάποια κυρίαρχη μεταφορά που να φανερώνει την ουσία της σύγκρουσης του Κρέοντα και της Αντιγόνης. Οι κυρίαρχες μεταφορές του Π Δ από τη σφαίρα της ιππικής και της ιατρικής βρίσκονται σποραδικά και στην Αντιγόνη. Άλλες μεταφορές είναι: η μεταφορά του πλοίου της πολιτείας (ο Κρέων θεωρεί τον εαυτό του υπεύθυνο κυβερνήτη), η μεταφορά της νύφης του Άδη (για τον άδικο θάνατο της Αντιγόνης). Οι κυρίαρχες όμως ιδέες του έργου αναπτύσσονται με λέξεις - κλειδιά ή μοτίβα: η άνοια (του Κρέοντα, και με τραγική ειρωνεία της Αντιγόνης), η σωστή ή λαθεμένη κρίση: φρονεῖν, φρονήσις, εὐβουλία, ἀβουλία, δυσβουλία, ἀφροσύνη, ἄνοος. Η ευσέβεια: σέβας, εὐσέβεια, δυσσέβεια. Η συγγενική αγάπη: φιλία, φίλος. Ο παραλογισμός: ἄτη. Τα κίνητρα της Αντιγόνης και του Κρέοντα: φύσις, ἔφυν (καταγωγή, φύση) - νόμος.¹⁸

ΣΧΟΛΙΑ

Το έργο αρχίζει με την προσφώνηση της Ιομήνης από την Αντιγόνη (ὦ κοινόν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα) που, εκτός του ότι μας παρουσιάζει τα πρόσωπα της σκηνής, έχει κι άλλη μια σημαντική λειτουργία: από την αρχή δίνεται έμφαση στη συγγένεια από αίμα, δεσμός πολύ δυνατός και κυρίαρχος σ' αυτό το έργο. Η αγάπη (φιλία) για τους δικούς μας (φίλοι) είναι το κίνητρο της Αντιγόνης.

Για τον Αθηναίο θεατή της εποχής του Σοφοκλή η έποψη της Ιομήνης να μην αψηφήσουν το νόμο της εξουσίας θα ήταν σωστή. Αντίθετα η στάση της Αντιγόνης στον πρόλογο θα μπορούσε ίσως να ενοχλήσει εκείνο το κοινό. Η Αντιγόνη χαρακτηρίζει την πράξη που πρόκειται να κάνει «άγιο κρίμα» (ὅσια πανουργήσασα), στ. 105. Το ωραίο αυτό οξύμωρο δείχνει την ουσία της τραγωδίας της Αντιγόνης. Εννοεί ότι η ευσέβης πράξη της θα θεωρηθεί κακή από το βασιλιά και άλλους (κι ο Χορός έτσι θα κρίνει την πράξη της).

Πάροδος: Γνωρίζουμε ότι η είσοδος του Χορού στην ορχήστρα γινόταν σε ορθογώνιο σχηματισμό κατά ζυγούς και στοίχους (3Χ5), κι όχι σε δύο ημιχόρια (σ. 187 του εγχειριδίου). Η σκηνή του προλόγου δια-



δραματιστηκε τα χαραματα. Ο Χορός τώρα χαιρετίζει την ανατολή του ήλιου (θεατρική σύμβαση). Η παρατήρηση του κ. Γεωργιουσόπουλου σχετικά με το συγχρονισμό του χρόνου του δράματος και του χρόνου της πραγματικότητας (σ. 187) είναι εντελώς ασιτήρικτη, εφόσον δε γνωρίζουμε την τριλογία στην οποία ανήκε το έργο μας και επομένως τη θέση του μέσα σ' αυτή. Η πάροδος είναι ένας επινίκιος, ευχαριστήριος ύμνος μετά τη νίκη. Εδώ ο Χορός εκφράζει τα συναισθήματα της κοινότητας. Έχουμε μαν ατμόσφαιρα χαράς που σε λίγο θα μετατραπεί σε ατμόσφαιρα φρίκης. Η κυρίαρχη ποιητική εικόνα είναι η πάλη του αετού (Άργος) με το δράκοντα (Θήβα). Στη μέση ακριβώς υπάρχει ένα απόφθεγμα με παράδειγμα (Καпанεύς).

Πρώτο επεισόδιο: Ο Κρέων έρχεται μάλλον από το στρατόπεδο (δεξιά πάροδος), όπου ανακοίνωσε ήδη το διάταγμά του (πβ. πρόλογος), παρά από το παλάτι (σ. 188 του εγχειριδίου). Οι πρώτες δηλώσεις του νέου κυβερνήτη δείχνουν έναν υπεύθυνο και μετριοπαθή κυβερνήτη με τον οποίο το κοινό του Σοφοκλή ασφαλώς θα συμφωνούσε (πβ. και τα λόγια του Περικλή, Θουκ. 2.60.2).

Πρώτο στάσιμο: Ο θρίαμβος του ανθρώπινου νου. Τα δεινά: τα τρομερά, φοβερά, επικίνδυνα, δυνατά, υπέροχα, παράξενα: όλες αυτές οι έννοιες μαζί. Ο Κρέων υποπεύτηκε ότι υπάρχει συνωμοσία εναντίον του με κίνητρο το κέδρος. Το πρώτο παράδειγμα που αναφέρει ο Χορός είναι οι έμποροι που ριψοκινδυνεύουν τη ζωή τους στη θύλασσα για το κέρδος. Το χορικό είναι εμπνευσμένο από την κατάσταση (δραματικό χορικό). Το μεγαλείο αλλά και η αδυναμία του ανθρώπου στη ζωή συγκίνησαν ιδιαίτερα το Σοφοκλή. Ο σεβασμός των νόμων της Πολιτείας και των θείων νόμων φέρνει δόξα στην πόλη. Ο Χορός πιστεύει ότι τα δύο αυτά συμπίπτουν. Αυτό είναι ο πυρήνας της σύγκρουσης Αντιγόνης - Κρέοντα. Μερικοί πιστεύουν ότι στο σημείο αυτό ο ποιητής στρέφεται κατά των σοφιστών που έρχισαν να αμφισβητούν την παράδοση (πβ. Πλάτ. Σοφ. 246α).

Δεύτερο επεισόδιο: Έχουμε τρεις υποκριτές στη σκηνή, δε μιλούν όμως κι οι τρεις μαζί. Βρισκόμαστε στις αρχές της χρήσης του γ' υποκριτή. Η διπλή ταφή του Πολυνείκη είναι σκόπιμη δραματικά: μετά την πρώτη έρχεται ο φύλακας κι αρχίζει να διαγράφεται η αλαζονική συμπεριφορά του Κρέοντα. Μετά τη δεύτερη έχουμε τη σύγκρουση Κρέοντα - Αντιγόνης. Η ηρωίδα μιλάει για τη δύναμη των άγραφτων νόμων: πβ. και Θουκ. 2.37.3, Σοφ. ΟΤ 865, Πλάτ. Νόμοι 793α. Για την Αντιγόνη το διάταγμα του Κρέοντα είναι δικός του νόμος (ενώ οι νόμοι της

Πολιτείας κατά τον Περικλή είναι νόμοι των πολλών, πβ. Ξεν. Ἀπομν. 1.2.42). Την εμφάνιση της Ισμήνης περιγράφει ο Χορός (ή έχομε αλλαγή μίσκας, ή όσα περιγράφει ο Χορός είναι θεατρική σύμβαση). Η Ισμήνη θέλει να ωφεληθεί την αδερφή της. Έχει κάτι το ευγενικό στη συμπεριφορά της. Θυμίζει στον Κρέοντα ότι η Αντιγόνη είναι η μνηστή του γιου του (αυτό δε θα το έκανε σε καμιά περίπτωση η Αντιγόνη). Εδώ τίγεται για πρώτη φορά ένα στοιχείο που είναι από τα κυρίαρχα θέματα του έργου: η δύναμη του έρωτα.

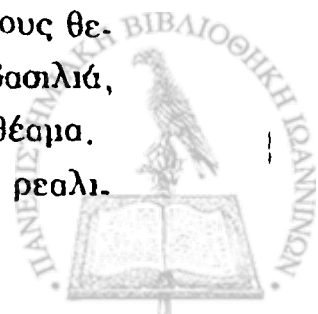
Δεύτερο στάσιμο: Μια αισχύλεια ερμηνεία της συμφοράς: θεό - θεν - άτη. Γεμάτο τραγική ειρωνεία το χορικό. Ο Χορός τα λέει αυτά για την Αντιγόνη, ο ποιητής έχει στο νου του τον Κρέοντα.

Τρίτο επεισόδιο: Ο Αίμων τοποθετεί το θέμα σε πολιτική και ηθική βάση, όχι σε συναισθηματική. Δεν είναι ένας ρομαντικός ερωτευμένος. Εδώ αποκαλύπτεται η πολιτική σκέψη του Κρέοντα και η πλάνη του σ' όλο τους το μεγαλείο. Ο Αίμων καλεί τον πατέρα του να υποχωρήσει, να δώσει τόπο στην οργή (εἶκε θυμοῦ). Αυτό είναι χαρακτηριστικό μιστίβο του Σοφοκλή: ο ήρωας πιέζεται να υποχωρήσει, αλλά δεν υποχωρεί. Ο Κρέων όμως τελικά θα υποχωρήσει (στο τελευταίο επεισόδιο) και παύει να είναι ένας τυπικός σοφοκλείος ήρωας.

στ. 1025: Η υπαναχώρηση του Κρέοντα (αλλαγή τιμωρίας) είναι σκόπιμη δραματικά: έτσι θα αυτοκτονήσει η Αντιγόνη.

Τρίτο στάσιμο: Ο Χορός πιστεύει ότι η αιτία της διαμάχης πατέρα - γιου είναι ο έρωτας του Αίμονα. Αυτός όμως δεν τοποθέτησε το θέμα σε τέτοια βάση. Σίγουρα είναι ερωτευμένος και γι' αυτό απείλησε ότι θα αυτοκτονήσει. Η δύναμη του Έρωτα υμνείται με αντιπαράθεση 3 ζευγαριών: Θηρία (κτῆνη στο πρωτότυπο κι όχι κτῆμα) - άνθρωποι, θάλασσα - στεριά, αθάνατοι - θνητοί (πβ. και Ὀμηρικό Ὕμνο 5 (Εἰς Ἀφροδίτην) 2 - 4, Ευρ. Ἰππόλ. 1268). Το στάσιμο είναι προφητικό. Η δύναμη του Έρωτα είναι ένα από τα κεντρικά θέματα του έργου. Ο ποιητής θέλει το κοινό του να σκεφτεί την άνιση μάχη που ο Κρέων άρχισε με μια μεγάλη κοσμική δύναμη. Τον Κρέοντα έχει στο νου του, κι αυτός είναι παρών, αλλά ακόμη τυφλός. Στο τέλος ο Χορός αναγγέλλει την εμφάνιση της Αντιγόνης με λόγια συμπονετικά: «έξω απ' τους νόμους βγαίνω» (θεσμῶν ἔξω φέρομαι)· πβ. το «πάρεδρος των μεγάλων θεσμών», για τον Έρωτα. Τώρα ο Χορός αναφέρεται στους θεσμούς του Κρέοντα: βγαίνουν από το δρόμο της υπακοής στο βασιλιά, γιατί δεν μπορούν να κρατήσουν τα δίκτυά τους μπροστά στο θέαμα.

Τέταρτο επεισόδιο: Η συμπεριφορά της Αντιγόνης εδώ είναι ρεαλι-



αική, αλλά και σκοπιμή δραματικά. Ο Κρέων είναι παρών, βουβός και ασυγκίνητος. Η Αντιγόνη δεν είναι υπεράνθρωπη. Αντιμέτωπη με το θάνατο, εγκαταλειμμένη απ' όλους, όπως πιστεύει, (η απομόνωση του σοφού κλειού ήρωα), παρομοιάζει τον εαυτό της με τη Νιόβη: εκείνη μεταμορφώθηκε σε βράχο, η Αντιγόνη θα κλειστεί σε πέτρινη σπηλιά (η Νιόβη υπήρξε ασεβής προς τους θεούς, η Αντιγόνη το αντίθετο). Η σκηνή διεγείρει συναισθήματα οίκτου και φρίκης. Όταν ο Κρέων μιλάει, μιλάει σκληρά. Η Αντιγόνη στην πραγματικότητα δε ζήτησε έλεος.

στ. 1176: Πβ. Ηρόδ. 3.119 (η ιστορία της γυναίκας του Ινταφέρνη). Το επιχείρημα της Αντιγόνης είναι σίγουρα αδύνατο.

Οι στίχοι αυτοί απηχούν μάλλον λαϊκή θυμοσοφία παρά το χωρίο αυτό του Ηροδότου. Άλλωστε δεν υπάρχει απόλυτη ομοιότητα με την ιστορία εκείνη: η γυναίκα του Ινταφέρνη είχε να σώσει τη ζωή κάποιου δικού της. Η Αντιγόνη είχε να θάψει ένα δικό της. Εκείνη δεν είχε να διαλέξει ανάμεσα σε γραφτούς και άγραφτους νόμους. Η Αντιγόνη είναι ένα αυθόρμητο κορίτσι που λειτουργεί με το ένστικτο, και δε πρέπει να περιμένουμε λογική συνέπεια, όταν πρόκειται να παφεί ζωντανή. Αναρωτιέται γιατί τιμωρείται, αφού υπήρξε ευσεβής. Στην πραγματικότητα οι θεοί ερίζαν την οργή τους στον Κρέοντα.

Τέταρτο στάσιμο: Η ωδή του πεπρωμένου. Ο Κρέων παρών, ίσως και η Αντιγόνη (πβ. το «ω κόρη»). Ο Χορός αναφέρει μυθολογικά παραδείγματα προσώπων από βασιλική γενιά, όπως και η Αντιγόνη, που υπήρξαν επίσσης θύματα της Μοίρας. Το χορικό είναι γεμάτο από την ιδέα του σκοταδιού. Μερικοί θεωρούν τη Δανάη, το Λυκούργο και την Κλεοπάτρα παράλληλες περιπτώσεις μ' εκείνη της Αντιγόνης: και οι τρεις φυλακίστηκαν. Η φυλάκιση του Λυκούργου όμως ήταν τιμωρία για ασέβεια σε θεό και διαφέρει από την περίπτωση της Αντιγόνης. Άλλοι πιο σωστά θεωρούν το παράδειγμα της Δανάης και της Κλεοπάτρας ως παράλληλες περιπτώσεις με της Αντιγόνης (αθώα θύματα της Μοίρας), ενώ το παράδειγμα του Λυκούργου (στη μέση του χορικού) έχει σχέση με τον Κρέοντα. Αυτόν έχει στο νου του ο ποιητής, αλλά ο Χορός δεν μπορεί να δει ακόμη το θέμα έτσι. Όπως ο Λυκούργος, έτσι κι ο Κρέων παραβίασε θεικούς νόμους. Κι οι δυο ήταν οξύθυμοι και βλάστημοι (στ. 1229). Ο Κρέων τα έβαλε με τη δύναμη του Έρωτα, ο Λυκούργος με τη δύναμη του Διόνυσου. Ο Διόνυσος είναι ο θεός της μανίας, ο Έρωτας κάνει μανιακό τον ερωτευμένο (πβ. το γ' στάσιμο). Και οι δύο θεοί μπορούν να προκαλέσουν τραγική καταστροφή. Στο β' μισό του έργου αυξάνει η σημασία των λιγότερο ορθολογιστικών στοιχείων της ανθρώπινης εμπειρίας: Έρωτας και Διόνυσος.²⁰ Με την ωδή αυτή ο Χορός θέλει να

δώσει κουράγιο στην ηρωίδα (αν είναι πραγματικά παρούσα), ή δείχνει τη συμπόνια του γι' αυτήν. Όμως εξακολουθεί να είναι «συνεισός» πολιτικά.

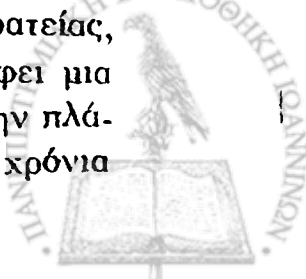
Ιϊέμπτο επεισόδιο: αρχίζει η αριστοτελική περιπέτεια. Για τον Τειρεσία οι δυσσίωνες μαντείες του είναι θεϊκή επέμβαση. Ο Χορός θα παρέμβη ουσιαστικά στη δράση, ο Κρέων θα υποχωρήσει (αριστοτελική αναγνώριση). Παραδέχεται πως δε πρέπει να τα βάζει κανένας με την Ανάγκη (ἀνάγκη δ' οὐχί δυσμαχητόν, στ. 1415· πθ. και Η Δ· στ. 103).

Ιϊέμπτο στάσιμιο: Η σκηνή είναι άδεια. Ο Χορός πιστεύει ότι η σωτηρία πλησιάζει (γνωστή σοφόκλεια τεχνική: ένα χαρούμενο τραγούδι πριν από την καταστροφή).²¹ Το αισιόδοξο αυτό τραγούδι στην ουσία δείχνει πόσο μάταιες είναι οι ελπίδες των ανθρώπων. Καλούν το Διόνυσο να έρθει ως θεραπευτής: η πόλη νοσεί λόγω του άταφου νεκρού και της θαμμένης (ζωντανής Αντιγόνης. Τη γνωστή αυτή μεταφορά από τη σφαίρα της ιατρικής χρησιμοποίησε κι ο Τειρεσίας (στ. 1015 του πρωτοτύπου: καί ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενός νοσεῖ πόλις· το στίχο αυτό παραλείπει ο Γρυπάρης). Καλούν το Διόνυσο μολεῖν καθαροίω ποδῖ: η πραγματική θεραπεία θα είναι η τραγική, θα είναι η καθαροίς.

Έξοδος: Οι απλοϊκοί στοχασμοί του αγγελιοφόρου δίνουν την ουσία του ίδιου του έργου. «Δε θα πω εγώ πως αυτός ζει, τον παίρνω για ζωντανό νεκρό»: αυτό προσπάθησε να κάνει στην Αντιγόνη ο Κρέων, έγινε όμως δικό του πεπρωμένο. Ο Αίμων αυτοκτόνησε με το δικό του χέρι, μανιασμένος (πθ. το γ' στάσιμο). Η άβουλία (κακή κρίση του Κρέοντα) αιτία όλων των κακών. Ο γεράτος αυτοπεποίθηση μέχρι πριν λίγο Κρέων παίρνει τώρα το μάθημά του (πάθει μάθος), αποκαλεί τον εαυτό του αχρείο (μάταιον). Κανένας δε λέει λέξη για την Αντιγόνη. Βλέποντας το δολοφόνο της με τα πτώματα των αγαπημένων του προσώπων η μνήμη της είναι έντονη.

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ

Κι εδώ θα προσθέσουμε ορισμένα χρήσιμα στοιχεία για την πληρέστερη κατανόηση αυτού του έργου. Την περίοδο της Σικελικής εκστρατείας, όταν η απογοήτηση κυριαρχούσε στην Αθήνα,²² ο Ευριπίδης γράφει μια σειρά από τραγωδίες όπου εκ πρώτης όψεως φαίνεται να γυρίζει την πλάτη του στην πραγματικότητα: Ι Τ, Έλένη, Ίων, ενώ λίγα χρόνια



πριν ο πόλεμος κυριαρχούσε στα έργα του. Στην Έλένη βέβαια το αντιπολεμικό στοιχείο είναι αξιοπρόσεκτο. Αυτό δε λείπει ούτε από την ΙΤ: τόσο η Ιφιγένεια όσο και ο Χερές είναι θύματα ενός πολέμου. Το ίδιο κι ο Ορέστης που το δράμα του έχει τις ρίζες του στον πόλεμο. Στο τέλος των έργων αυτών του Ευριπίδη επικρατεί η γαλήνη και η συμφιλίωση. Με την ΙΤ ιδιαίτερα κλείνει αίσια ο παραγμένος κύκλος της ιστορίας των Ατρειδών. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι σκόπιμα ο ποιητής φέρνει

Αθηναϊκή σκηνή εκείνης της παραγμένης εποχής ένα κλίμα γαλήνης. Η ΙΤ ανήκει στη Νέα τραγωδία του Ευριπίδη, όπου το σοβαρό συμβαδίζει με το εύθυμο και έχει αίσιο τέλος. Είναι έργο πλοκής (θρίλερ), όπου οι καταστάσεις κρίνουν την έκβαση: χρησμός του Απόλλωνα στον Ορέστη, όνειρο Ιφιγένειας. Υπάρχει διαρκής κίνηση, αγωνία, απροσδόκητα. Είναι το δράμα της σωτηρίας δύο ανθρώπων που είναι μπλεγμένοι σε κάποιες τραγικές καταστάσεις, οι οποίες όμως αφήνονται στο περιθώριο. Είναι μια ιδιωτική υπόθεση, ἃ ἐγένετο, ὅχι οἷ' ἄν γένοιτο. Στο επίκεντρο της δράσης δεν έχουμε πάθη (το πάθος του Ορέστη ή της Ιφιγένειας, ή το θέμα της μητροκτονίας), ούτε κανέναν ηθικό προβληματισμό, παρά μόνο πώς κι από πού θα έρθει η σωτηρία.²³ Το έργο έχει πολλές ομοιότητες με την Έλένη: ο ποιητής αντέγραψε τον εαυτό του. Το μύθο της Ιφιγένειας τον έχομε από τα Κύπρια και τον Ηρόδοτο (4.103)· πβ. και τον αιτιολογικό μύθο στο τέλος του έργου. Η περιπέτεια του Ορέστη που εξακολουθούν να τον κυνηγούν μερικές Ερινύες, είναι προφανώς επανόηση του ποιητή, για να τον φέρει στην Ταυρίδα. Όσα διαδραματίζονται εκεί ανήκουν βέβαια στη δραματική φαντασία του ποιητή. Από το θέμα του και μόνο γίνεται φανερό ότι το έργο δεν είναι αριστοτελική τραγωδία. Σ' ένα μυθιστορηματικό έργο, όπως αυτό, τα πρόσωπα φαντάζουν σαν μαριονέτες. Δόλος και αναγνώριση, απάτη των θεών, ευτυχείς συγκυρίες, αναπάντεχα γεγονότα - τα μεγάλα πάθη των πρώτων τραγωδιών του Ευριπίδη παραχώρησαν τη θέση τους στις πρόσκαιρες και απρόοπτες ιδιοτροπίες της Τύχης.²⁴ Σ' ένα τέτοιο έργο η διαγραφή του χαρακτήρα δεν παίζει κανένα ρόλο: την πλοκή δεν τη ρυθμίζουν οι χαρακτήρες (όπως στον ΠΔ και πιο πολύ στην Άντιγόνη), αλλά οι περιστάσεις. Σε ορισμένα σημεία όμως έχομε κάποια ηθογράφηση: την Ιφιγένεια πότε την κυριεύει το μίσος και πότε η αγάπη. Η εκδίκηση κι η συγγνώμη χαρακτηρίζουν τη συμπεριφορά της. Αλλού είναι τρυφερή, αλλού γίνεται ραδιούργα. Ο Ορέστης σε μερικές σκηνές είναι διστακτικός. Ο Πυλάδης λογικός. Ο Θέας εύπιστος, αφελής, θεοφοβούμενος (απαραίτητα χαρακτηριστικά για να πετύχει η ίντριγκα). Ο Χορός διακατέχεται μόνιμα από τη νοσταλγία της πατρίδας. Συμμετέχει

στη δράση με το να κρατά κλειστό το σιόμα του, όταν χρειάζεται, και με το να προσπαθήσει να παραπλανήσει τον αγγελιοφόρο στην έξοδο. Τα χορικά συνδέονται με την πλοκή, αλλά όχι στενά, είναι περισσότερο διακοσμητικά.

Σχόλια

Πρόλογος: Το όνειρο της Ιφιγένειας και η ερμηνεία που του δίνει θα επηρεάσει στη συνέχεια τη συμπεριφορά της και θα γίνει πηγή ειρωνείας ως την αναγνώριση των δύο αδερφών.²⁵

Πάροδος: Τόσο ο Χορός όσο και η Ιφιγένεια θα αναφερθούν αρκετές φορές στην φιλόξενη χώρα που τις κρατάει μακριά από την πατρίδα.

Πρώτο επεισόδιο: Η αγγελική ρήση μας μεταφέρει στη θάλασσα. Ο ποιητής δίνει οπτικά το πεδίο της δράσης. Μερικά από τα σημαντικότερα γεγονότα αυτού του έργου διαδραματίζονται στη θάλασσα κι η εικόνα της, με την ποιητική δεξιοτεχνία του Ευριπίδη, είναι συνέχεια προς στα μάτια των θεατών.²⁶ Τα τελευταία λόγια του γελαδάρη μας δημιουργούν την εντύπωση ότι η Ιφιγένεια με τις θυσίες των Ελλήνων θέλει να εκδικηθεί τη δική της θυσία στην Αυλίδα.

Πρώτο στάσιμο: Συναισθήματα ενδιαφέροντος και απορίας που γεννήθηκαν από την άφιξη των δύο Ελλήνων: ποιοί είναι, πώς ήρθαν, γιατί ήρθαν; Παίρνομε μιαν αίσθηση του πραγματικού ταξιδιού του Ορέστη που θα είναι το ίδιο και στην επιστροφή. Το χορικό αρχίζει με αναφορά στη θάλασσα που τις χωρίζει από την πατρίδα: *κυάνεαι (σύνοδοι θαλάσσης)*, *οκούρος γαλάζιος*, *οκοτεινός*, σε αντιπαράθεση με τα ωραία νερά του Ευρώτα. Η ποιητική ομορφιά του χορικού είναι αξιοπρόσεκτη. Στην τρίτη στροφή έχουμε μιαν αίσθηση κίνησης με τις λέξεις: *ο υνομάδας (αλληλόκρουστους)*, *δραμόντες (τρέχοντας)*, *δρόμους (απλωσιά)*. Υπάρχει ακόμα μια μουσικότητα: *μέλπουσι, πλησιιστίοισι πνοαῖς / συριζόντων ... αὔραις σύννοτίαις (ο ήχος της βάρκας καθώς κυλάει στο νερό)*.²⁷

Δεύτερο επεισόδιο: στ. 488: σιωπή (*εὐφημείτε*), θα γίνει θυσία. Στις πολλές ερωτήσεις της Ιφιγένειας ο Ορέστης απαντάει με υπεκφυγές. Καθυστερεί έτσι η αναγνώριση, ενώ η αγωνία του θεατή εντείνεται.

στ. 597: Για τη μητροκτονία λέει πως η τιμωρία είναι φρικτή, αλλά δίκαιη. Το θέμα δε συζητιέται περισσότερο. Αυτό είναι το κεντρικό θέμα της *Ἠλέκτρας* του Ευριπίδη και του Σοφοκλή, καθώς και των *Χοηφόνων* του Αισχύλου.



στ. 782: Η Ιφιγένεια διώχνει τους φύλακες. Αυτό είναι σκόπιμο δραματικά, για να μην είναι παρόντες στη σκηνή της αναγνώρισης. Η αναγνώριση έχει δύο φάσεις: φυσική αναγνώριση, από την πλοκή (τη σκηνή επαινεί ιδιαίτερα ο Αριστοτέλης στην Ποιητική) - τεχνητή αναγνώριση, εκ σημείων. Η αναγνώριση είναι μετίβο στη λογοτεχνία: πβ. την αναγνώριση του Οδυσσέα στην Όδυσσεια (π,ι,ψ), των δύο αδερφών στις Χοηφόρες, στις δύο Ήλέκτρες, των δύο συζύγων στην Έλένη, στη Νέα Κωμωδία, στο Μυθιστόρημα, στο Δημοτικό τραγούδι.

στ. 1165 κκ.: τους στίχους αυτούς θα τους συνδέσουμε σε λίγο με το γ' στάσιμο.

Δεύτερο στάσιμο: Το χορικό θυμίζει το προπεμπτικό (τραγούδι αποχαιρετισμού· πβ. και Έλένη 1495). Βασικά στοιχεία ενός προπεμπτικού είναι οι ευχές ή προσευχές για το πρόσωπο που αναχωρεί, η περιγραφή του ταξιδιού και του τόπου προορισμού του, εγκώμιο του προσώπου, λύπη γιατί φεύγει (σχετλιασμός), ευχή να μπορούσαν ν' ακολουθήσουν κι αυτοί. Εδώ έχουμε περιγραφή του τόπου προορισμού (που δείχνει τη νοσταλγία τους για την πατρίδα),²⁸ περιγραφή του ταξιδιού, τη λύπη τους που εκείνη φεύγει κι αυτές μένουν, ευχή να μπορούσαν ν' ακολουθήσουν κι αυτές. Το στάσιμο αρχίζει με αναφορά στη θάλασσα και πάλι.

Τρίτο επεισόδιο: Εδώ έχουμε πολλά κωμικά στοιχεία, καθώς η Ιφιγένεια παρπλανάει τον αφελή βασιλιά. Το μέτρο αλλάζει σε τροχαϊκό τετράμετρο: κίνηση, βιασύνη.

Τρίτο στάσιμο: η σκηνή άδεια. Τη στιγμή που όλα εξελίσσονται ομαλά ο Χορός υμνεί τον Απόλλωνα, το θεό του μαντείου που έδωσε το χρησμό στον Ορέστη. Η περιγραφή είναι δυνατή: με εικόνες και επίθετα ο ποιητής κάνει παιγνίδι με το φως και τη σκιά (πολύκαρπες λαγκαδιές - κορφή του Παρνασού - χθόνιου μαντείου - την ισκιερή - με σκούρο).

Έξοδος: Αγγελική ρήση. Η περιγραφή είναι δυνατή και νατουραλιστική (χαρακτηριστικό των ρήσεων του Ευριπίδη). Η θάλασσα έρχεται πάλι μπρος στα μάτια μας. Ο Θόας δίνει εντολή να καταδιώξουν τους φυγάδες και απειλεί με τιμωρία το Χορό: αγωνία. Στο σημείο αυτό ο ποιητής σκόπιμα δημιουργεί ένα μπλέξιμο στην πλοκή, για να φέρει τον «από μηχανής» θεό. Η θεά της Αθήνας (όπου κατευθύνονται οι ήρωες) δίνει τη λύση, προλέγει το μέλλον των ηρώων, αναφέρεται στην ίδρυση λατρείας στην Αττική και δίνει εντολή στο Θέα να ελευθερώσει και τις γυναίκες του Χορού.

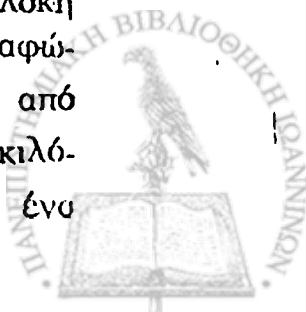
Περνάμε τώρα στην Εισαγωγή στη Δραματική ποίηση.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ (σ. 29).

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσθέσουμε μερικά στοιχεία χρήσιμα για την πληρέστερη κατανόηση του έργου των τριών τραγικών.

Στα έργα του Αισχύλου έχουμε κατά κανόνα έναν ήρωα που συγκρούεται με μια εξωανθρώπινη δύναμη (Ανάγκη) και στο δρόμο που ακολουθεί προστίθεται η δική του επιλογή που είναι ηρωϊκή πράξη ή καθήκον και ταυτόχρονα αμαρτία (Ετεοκλής στους Έπτά, Πελασγός στις Ίκέτιδες, Ορέστης στις Χοηφόρες). Η ανάλυση του χαρακτήρα δεν τον ενδιέφερε ούτε οι προσωπικές σχέσεις των ηρώων του (όπως στο έργο του Σοφοκλή), ούτε τέλος τα ανθρώπινα πάθη. Στο έργο του δεσπόζει η επιβολή της θείας Δίκης, το πάθει μάθος. Από το έργο του υγαίνει ακόμα η διαπίστωση για την αβεβαιότητα των πραγμάτων, για την περιορισμένη ελευθερία του ανθρώπου που είναι μπλεγμένος στα δίκτυα μιας ανάγκης. Πολλά πράγματα δεν εξηγούνται: έτσι είναι. Οι ήρωές του συχνά γίνονται σύμβολα μιας μεγάλης ηθικής αρχής. Η πλοκή (ο μύθος) είναι απλή. Το έργο του δεν έχει μεγάλη επαφή με την αριστοτελική θεωρία. Η περιπέτεια και η αναγνώριση χρησιμοποιούνται ελάχιστα. Στα παλιότερα έργα του δεν υπάρχει πολλή σκηνική δράση, είναι στατικά έργα. Το σκηνικό των έργων του είναι απλό. Χρησιμοποιεί όμως εντυπωσιακά θεατρικά εφφέ και κοστούμια: φάντασμα Δαρείου και Κλυταιμήστρας, το κόκκινο χαλί στον Άγαμέμνονα, εντυπωσιακός Χορός στους Πέρσες, Ίκέτιδες, Εὐμενίδες. Ο Αισχύλος θεωρείται ο πατέρας του ελληνικού θεάτρου. Ο Χορός κρατάει σημαντικό ρόλο στο έργο του. Βρισκόμαστε άλλωστε στις αρχές της καλλιτεχνικής τραγωδίας (στην προ-αισχύλεια τραγωδία έχουμε έναν υποκριτή απέναντι στο Χορό: και οι δύο εκπροσωπούν κάτι). Συμμετέχει ενεργά στη δράση, έχει μια δική του προσωπικότητα, δεν είναι μια απρόσωπη ομάδα. Στα τραγούδια του επιχειρεί να ερμηνεύσει την κατάσταση και να αποκαλύψει το νόημα του έργου μέσα από ένα ακόμα πρόσωπο. Ο Χορός είναι πραγματικά ένα αναγκαίο συμπλήρωμα των χαρακτήρων.

Στο Σοφοκλή όλοι οι χαρακτήρες κινούνται έτοιμοι, ώστε να διαφωτιστούν πληρέστερα τα κίνητρα και η μοίρα του κεντρικού ήρωα. Η χρήση του τρίτου υποκριτή του έδωσε τη δυνατότητα να κάνει πιο πολύπλοκη τη δράση χρησιμοποιώντας περισσότερους χαρακτήρες και σκιαγραφώντας τους πολύ ζωντανά μέσα από συγκρούσεις καθηκόντων και από αμφισβητούμενους τρόπους ζωής. Το Χορό τον χρησιμοποιεί ποικιλότροπα. Άλλοτε είναι ο ιδανικός θεατής, άλλοτε όχι, άλλοτε είναι ένα



απλό λυρικό εργαλείο. Η δράση είναι στα χέρια των υποκριτών. Οι τραγωδίες του έχουν μεγάλη επαφή με την αριστοτελική θεωρία. Σκηνοθετικά τα έργα του δεν παρουσιάζουν δυσκολίες. Δεν αγαπούσε τα θεατρικά εφφέ. Δε γνωρίζουμε αν πράγματι ο Σοφοκλής χρησιμοποίησε τις περιάκτους (σ. 33 του εγχειριδίου).

Ο Ευριπίδης είναι νεωτεριστής: νέες ιδέες, νέα θέματα, νέα εκφραστικά μέσα. Κατακρίνει, συζητεί, διαμαρτύρεται. Οι ήρωές του είναι περισσότερο κοντά μας. Τα έργα του μπορούμε να τα κατατάξουμε σε 4 κατηγορίες: - α) τραγωδίες με κεντρικό θέμα τα πάθη της ψυχής ή τα ανθρώπινα ένστικτα (π.χ. *Μήδεια*, *Ιππόλυτος*, *Βάκχαι*). β) τραγωδίες με θέμα τον πόλεμο και τα θύματά του (κοινωνικά και πατριωτικά έργα, π.χ. *Εκάβη*, *Ικέτιδες*, *Τρωάδες*). γ) τραγικοκωμωδίες όπου ο παράγοντας Τύχη παίζει σπουδαίο ρόλο (*ΙΤ*, *Ελένη*, *Ιων*). Δε τίγεται σ' αυτές (ως κεντρικό θέμα) κανένα ηθικό πρόβλημα συμπαντικής αξίας, δεν υπάρχουν τραγικοί ήρωες, αμαρτία, συγκρούσεις, κάθαρση. Οι ήρωες είναι μπλεγμένοι σε κάποιες τραγικές καταστάσεις, από τις οποίες απελευθερώνονται στο τέλος. δ) μελοδράματα, έργα επίσης μη τραγικά (κατά την αριστοτελική θεωρία), όπου η ανάλυση του χαρακτήρα ή ο ίδιος ο μύθος παίρνουν τη θέση του «νοήματος» (*Ηλέκτρα*, *Ορέστης*, *Φοίνισσαι*, *ΙΑ*). Επigrammaticά το θέατρο του Ευριπίδη είναι: θέατρο της επικαιρότητας / ψυχολογικό δράμα / θέατρο πλοκής (θρίλερ) / μελόδραμα. Η επβολή της θείας Δίκης παίζει μικρό ρόλο στο έργο του (αντίθετα από τον Αισχύλο και το Σοφοκλή). Επηρεασμένος από τη ρητορική συχνά χρησιμοποιεί επαιρηματικούς μονολόγους. Χαρακτηριστικοί είναι επίσης οι «αγώνες λόγων». Είχε στη διάθεσή του περισσότερα τεχνικά μέσα απ' ό,τι ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής. Ο ρόλος του Χορού στα πρώτα του έργα είναι ο παραδοσιακός. Στα μεταγενέστερα είναι περισσότερο διακοσμητικός, δε δια φωτίζει το θέμα από μίαν άλλη οπτική γωνία, ούτε είναι ο εκπρόσωπος της κοινότητας. Σε καμιά περίπτωση πάντως δεν έχουμε εμβόλιμα χορικά. Η παρατήρηση του κ. Γεωργουσόπουλου ότι ο Ευριπίδης συνέβαλε στην εξέλιξη του δράματος με τη μονιμοποίηση των προλόγων (σ. 34) δεν είναι ορθή (στη σ. 18 διαβάζουμε κάτι διαφορετικό το οποίο και πάλι δεν είναι ολότελα ορθό. Όλες οι σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή αρχίζουν με πρόλογο. Ήδη στους Έπτά του Αισχύλου (467 π.Χ.) βρίσκουμε ένα πρόλογο. Βλ. και σ. 20 όπου ξανά διαβάζουμε κάτι διαφορετικό). Ο Ευριπίδης καθιέρωσε ένα νέο τύπο προλόγου, έναν αφηγηματικό, μη δραματικό μονόλογο που μας δίνει τα έξω του δράματος και στη

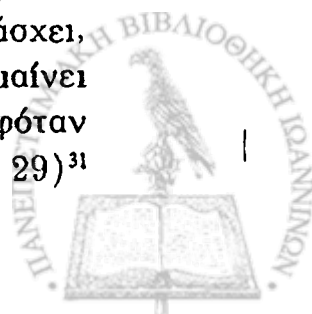
συνέχεια μας εισάγει στην πλοκή. Κάποτε τον πρόλογο αυτό τον λέει μια θεότητα που συνδέεται με την πλοκή. Σε αντιστάθμισμα του αφηγηματικού προλόγου συχνά έχομε στο τέλος την αφήγηση του «από μηχανής» θεού. Ο θεός δημιουργεί ένα αίσθημα τελείωσης στη θέση της αριστοτελικής κάθαρσης. Πρόκειται για ένα θαυμάσιο θεατρικό εφφέ. Ο θεός προλέγει το μέλλον των ηρώων και αναφέρεται στην ίδρυση μιας λατρείας που συνδέεται με το μύθο του έργου (αἴτιον ἢ αἰτιολογικός μύθος).²⁹ Γεγονός είναι ότι ο ποιητής δε χρησιμοποιεί τον «από μηχανής» θεό με τον ίδιο τρόπο πάντα. Ο θεός φέρνει τη λύση στο αδιέξοδο που δημιουργείται σκόπημα. Οι θεοί βοηθούν αυτούς που βοηθούν τους εαυτούς τους. Τέλος η παρατήρηση ότι ολόκληρο το έργο του Ευριπίδη απηχεί τα γεγονότα του Πελοποννησιακού πολέμου (σ. 33) δεν ακριβώς ορθή.

Η ΕΠΟΧΗ ΜΑΣ ΚΑΙ Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ (σ. 34).

Στην Αναγέννηση γίνονταν παραστάσεις αρχαίου δράματος με κοστούμια αναγεννησιακά σε παλάτια και Πανεπιστήμια. Στο τέλος της Αναγέννησης χτίζονται θέατρα με οδηγό το βιβλίο του Βιτρούβιου. Τέλη 16ου αι. γεννιέται η Όπερα ως αναδημιουργημένη ελληνική τραγωδία (η Όπερα έχει πάρει πολλά στοιχεία από την τραγωδία). Γράφονται Όπερες με θέματα αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Εκτός από τον Γκαίτε, ο Σέλλεϋ έγραψε ένα Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου, ο Ευγένιος Ο' Νηλ είχε πρότυπό του την Όρεστεια στο έργο του Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα, ο Σαρτρ τις Εύμενίδες στις Μυίγες του, ο Ανούιγ έγραψε μιαν Αντιγόνη και μια Μήδεια.³⁰ Τέλος εδώ θα έπρεπε να αναφερθούν και οι παραστάσεις αρχαίας Τραγωδίας στους Δελφούς, στα πλαίσια των γιορτών που οργάνωσαν ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού.

ΕΙΔΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ (σ. 28).

Από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του είδους (κατά τον Αριστοτέλη) είναι η άμαρτία (το τραγικό λάθος) του ήρωα που πάσχει, γιατί σφάλλει. Η λέξη διδασκαλία είναι τεχνικός όρος, σημαίνει παράσταση (και το χρονικό της πρώτης παράστασης που καταγραφόταν σε επιγραφή), δε σημαίνει «μάθημα» με τη δική μας έννοια (σ. 29)³¹



ΓΙΟΡΤΕΣ ΚΑΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΕΣ

Αυτό που πρέπει να γίνει σαφές είναι ότι οι θεατρικές παραστάσεις στην αρχαία Ελλάδα είχαν θρησκευτικό και αγωνιστικό χαρακτήρα (διαγωνισμός). Δεν υπήρχε ο θεσμός του ελεύθερου και εμπορικού θεάτρου, όπως σήμερα. Όσα αναφέρονται σε τούτο το κεφάλαιο ισχύουν για την Αττική. Από τον 4ο αι. γεμίζει η Ελλάδα θέατρα και οι παραστάσεις γίνονταν στα πλαίσια κάποιας τοπικής, θρησκευτικής γιορτής. Ξαναπαίζονται τα παλιά έργα (ο Ευριπίδης ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής), αλλά και νέα έργα που αντικαθρεφτίζουν την εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου. Στην Ελληνιστική εποχή το κέντρο της τραγικής ποίησης γίνεται η Αλεξάνδρεια. Η Αθήνα είναι το κέντρο της Νέας Κωμωδίας. Παραστάσεις ελληνικού δράματος έχουμε (σποραδικά) μέχρι τον 4ο αι. μ. Χ.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ (σ. 23).

Το αρχαίο θέατρο πέρασε από 5 φάσεις:

α. Έλλη 6ου αι. — Θέσπης: στην Αγορά της Αθήνας σ' ένα κυκλικό χώρο (ορχήστρα), στο βάθος του οποίου υπήρχε μια ξύλινη εξέδρα. Απέναντι κάθονταν οι θεατές σε ξύλινα καθίσματα (σε επίπεδη επιφάνεια).
β. 5ος αι.: - α) Αισχύλος, μέχρι τη διδασκαλία της Όρεστειας. β) Όρεστεια - Σοφοκλής. γ) Ειρήνη Νικία. Ο χώρος των παραστάσεων μεταφέρθηκε στον ιερό χώρο του Διονύσου κάτω από την Ακρόπολη. Εδώ κτίστηκε το πρώτο θέατρο, το θέατρο του Διονύσου. Στο φυσικό λόφο τοποθετήθηκαν ξύλινα καθίσματα (ἱκρία) για τους θεατές που έτσι έβλεπαν κι άκουγαν καλύτερα. Στο βάθος της ορχήστρας υπήρχε ένας φυσικός βράχος που χρησιμοποιήθηκε από τον Αισχύλο ως σκηνικό. Πρέπει να υπήρχε επίσης και μια ξύλινη εξέδρα μ' ένα ξύλινο κάθετο επίπεδο στο βάθος (για πρακτικούς λόγους). Με την Όρεστεια για πρώτη φορά έχουμε για σκηνικό ένα ανάκτορο. Τώρα χρησιμοποιείται και ο γ' υποκριτής και έχουμε περισσότερη δράση. Το σκηνικό αυτό είναι ξύλινο, λιτό και προσωρινό.³² Οι υποκριτές δένονται με τη σκηνή και ξεκόβουν από την ορχήστρα. Στη διάρκεια της ειρήνης του Νικία κτίστηκε μια μόνιμη, λίθινη βάση για το σκηνικό (που εξακολουθούσε να είναι ξύλινο και λιτό) και μια λίθινη σκηνοθήκη στο πίσω μέρος. Αυτό είναι το κλασικό ελληνικό θέατρο (Περικλείο θέατρο). γ. Λυκούργειο θέατρο (6' μισό 4ου αι.): Για πρώτη φορά η σκηνή είναι ολόκληρη λίθινη και μόνιμη, με δύο πλευρικές προεκτάσεις (παρασκήνια) που χρησιμοποιούνταν για διαφορετικά πεδία δράσης. Λίθινες γίνονται και οι κερκίδες. Το

κλασικό θέατρο πήρε την τελική μορφή του.

δ. Ελληνιστικό θέατρο: ψηλή σκηνή, διώροφη (3 - 3.5 μ. ύψος). Το κάτω μέρος λέγεται ὑποσκήνιον ή προσκήνιον, μια σειρά ημικίονες, κι ανάμεσα ζωγραφιστοί πίνακες, που υποβάσταζαν το ἐπισκήνιον ή λογεῖον, δηλ. το επάνω μέρος της σκηνής το οποίο προεξείχε. Εδώ έπαιζαν οι υποκριτές. Στο βάθος υπήρχαν ανοίγματα (θυρώματα) όπου τοποθετούνταν ζωγραφιστά πάνελ. Η ορχήστρα κόβεται, γιατί δε χρησιμοποιείται όπως παλιά. Ο αρχιτεκτονικός αυτός τύπος είναι ανατολικός. Τα παλιά θέατρα ανακαινίζονται σύμφωνα με τη νέα γραμμή. Τόσο στο κλασικό, όσο και στο ελληνιστικό θέατρο υπήρχε μια ογάλα για επικοινωνία ανάμεσα στην ορχήστρα και τη σκηνή (το αντίθετο διαδίδουμε στη σελ. 25 του εγχειριδίου).

ε. Ρωμαϊκό θέατρο: οι Ρωμαῖοι κτίζουν δικά τους θέατρα τον 1ο π.Χ. και μετατρέπουν και τα ελληνικά ανάλογα. Το Ρωμαϊκό θέατρο είναι μια αρχιτεκτονική ενότητα: ενωμένο το κοίλον με τη σκηνή, θολωτές πάροδοι και μια κιονοστοιχία γύρω από το πάνω διάζωμα. Η σκηνή είναι πολυτελής. Η ορχήστρα κόβεται στη μέση. Οι υποκριτές παίζουν μπροστά στη σκηνή σ' ένα επίπεδο λίγο πιο ψηλά από την ορχήστρα. Το κοίλον κτίζεται σε επίπεδη επιφάνεια, όχι σε φυσικό λόφο, και είναι ρούφιο από μέσα.³³

ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ (σ. 17).

Εδώ θα έπρεπε να αναφέρει ο συγγραφέας ποια στοιχεία της παράδοσης κράτησε η τραγωδία (π.χ. Χορός, μάσκες - η μεταμφίεση γενικότερα που τώρα εξυπηρετεί και πρακτικούς σκοπούς). Ο αριθμός των επεισοδίων και στασίμων ποικίλλει, δεν είναι σταθερός (σ. 20). Η μορφή των στασίμων ποικίλλει επίσης. Δεν έχουν όλα επωδούς. Ο όρος ἐπωδός ή ἐπωδή χρησιμοποιείται: σήμερα για την τελευταία στροφή ενός χορικού που δεν έχει μετρική αντιστοιχία, ενώ για το ρεφραίν χρησιμοποιείται ο όρος ἐφύμνιον. Το ρεφραίν είναι ένα επαναλαμβανόμενο κομμάτι στο τέλος μιας στροφής και μιας αντιστροφής. Προέρχεται από τη θρησκευτική ποίηση. Πώς χόρευε ο Χορός (ὄρχησις) δε γνωρίζουμε ακριβώς. Ο Πολυδεύκης (Ὀνομαστικὸν 4.99) μας δίνει ορισμένα στοιχεία (κινήσεις των χεριών και του σώματος). Στη στροφή ο Χορός χόρευε προς μια κατεύθυνση και στην αντιστροφή επαναλάμβανε τις ίδιες περίπου κινήσεις προς την αντίθετη κατεύθυνση. Δε χωριζόταν σε δύο ημιχόρια πάντα. Ἀναγνώρισις δεν είναι μόνο ο τρόπος με τον οποίο τα πρόσωπα αναγνώριζαν το ένα το



άλλο (σ 21). Είναι και η κατάσταση που ο ήρωας περνάει από την άγνοια στη γνώση (π.χ. Οιδίποδας). Οι μάσκες δεν ήταν πηλινες ποτέ (σ. 22) - αυτό θα ήταν πρακτικά αδύνατο - ήταν φτιαγμένες κυρίως από λινδ ύφασμα (οθόνη) και άλλα υλικά. Πηλινες ήταν οι αναθηματικές μάσκες. Ένα κοστούμι της τραγωδίας είχαν ιερατικό χαρακτήρα, αλλά νατουραλιστικό. Παραγεμίσματα έχομε στα κοστούμια της κωμωδίας, όχι της τραγωδίας (σ. 22). Οι κόθορνοι με τις υπερυψωμένες σόλες (σ. 23) ανήκουν στην ελληνιστική φάση του θεάτρου, όταν οι υποκριτές απομακρύνθηκαν περισσότερο από τους θεατές. Τότε ενισχύθηκε και η μάσκα με τον ὄγκο (φούσκωμα της κόμης προς τα πάνω), και για τους ίδιους λόγους. Το υπόδημα της τραγωδίας στην κλασική εποχή ήταν μια κανονική μπότα. Οι κινήσεις των υποκριτών ήταν στυλιζαρισμένες (φορμαλισμός), σε αντίθεση με τον σύγχρονο θεατρικό ρεαλισμό. Η μάσκα καταργούσε την έκφραση του προσώπου. Όλη η βαρύτητα έπεφτε στο λόγο και την κίνηση του σώματος.

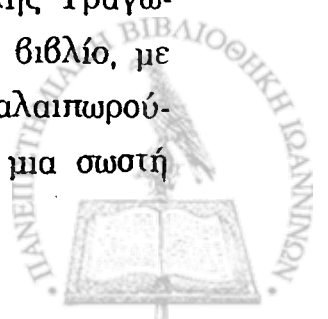
ΟΙ ΡΙΖΕΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ (σ. 12).

Θέματα μη Διονυσιακά (μύθοι ηρώων) αρχίζουν να χρησιμοποιούνται σε Διονυσιακές γιορτές στη Σικυώνα, επί Κλεισθένη (πβ. Ηρόδ. 5.67), για πολιτικούς λόγους.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ, Ο ΘΕΟΣ ΤΗΣ ΒΛΑΣΤΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ (σ. 7).

Εδώ πρέπει να ξεχωρίσουμε τα λαϊκά Διονυσιακά δρώμενα από τα Διονυσιακά δρώμενα, την εκστατική μορφή της Διονυσιακής λατρείας με την οποία το ελληνικό δράμα δεν έχει - άμεση τουλάχιστο - σχέση. Ο Διόνυσος ήταν γνωστός στους Έλληνες στη Μυκηναϊκή εποχή (το γνωρίζομε από πινακίδες της Γραμμικής Β).

Στα πλαίσια ενός κριτικού άρθρου προσπαθήσαμε να δείξομε τις αδυναμίες, τα λάθη και μερικές ουσιώδεις παραλείψεις του διδακτικού βιβλίου της Δραματικής ποίησης. Δώσαμε ακόμη ορισμένα στοιχεία χρήσιμα για την πληρέστερη ανάλυση και κατανόηση της ελληνικής Τραγωδίας. Πιστεύομε ότι θα ήταν καλό να γραφτεί ένα καινούριο βιβλίο, με την ίδια ύλη, αλλά με περισσότερα στοιχεία, έτσι που και ο ταλαιπωρούμενος καθηγητής να βοηθηθεί και ο μαθητής να αποκτήσει μια σωστή μόρφωση.³⁴



Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Λίγα λόγια για το πρόβλημα της πατρότητας του Π.Δ. θα ήταν απαραίτητα. Η πατρότητά του είχε αμφισβητηθεί από παλιά. Στο έργο βρίσκομε αρκετά αισχύλεια χαρακτηριστικά, αλλά και αρκετά μη αισχύλεια. Ο M. Griffith (*The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge Univ. Press, 1977) μετά από συστηματική μελέτη του λεξιλόγιου, του μέτρου, του ύφους, της σύνταξης, της δομής και της δραματικής τεχνικής, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το έργο δεν είναι του Αισχύλου, αλλά κάποιου άγνωστου ποιητή. Τα συμπεράσματά του έγιναν αποδεκτά από πολλούς κορυφαίους φιλολόγους. Τελευταία ο D. J. Conacher (*Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary*, Univ. of Toronto Press, 1980) δέχεται ως ποιητή του έργου τον Αισχύλο, απορρίπτοντας πολλά από τα επιχειρήματα του Griffith. Πιστεύει ότι πρόκειται για το τελευταίο έργο του ποιητή που δεν το ξαναδούλεψε, κι έτσι δικαιολογούνται ορισμένες ιδιοτυπίες μετρικές, νοηματικές και δραματικές. Το πρόβλημα λοιπόν της πατρότητας του έργου παραμένει ανοικτό.

2. Κατατοπιστικό βοήθημα το βιβλίο του H. D. F. Kitto, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (μετάφρ. Α. Ζενάκου, εκδ. Παπαδήμα, Αθήναι 1976).

3. Βλ. J. de Romilly, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (μετάφρ. Ελ. Δαμιανού - Χαραλαμποπούλου, Αθήναι 1976), σ. 57, H. D. F. Kitto, *The Prometheus*, J H S 54 (1934) 14 - 20, G. Thomson, *Αισχύλος και Αθήνα* (μετάφρ. Γ. Βιστάκη - Φ. Αποστολοπούλου, ΘΕΩΡΙΑ, Αθήνα 1983) τόμ. Β', σ. 150. Οι δύο αντίπαλοι θα συμφιλιωθούν στο επόμενο έργο, το *Λυόμενο*. Η ισορροπία έρχεται με τη συμφιλίωση της Δύναμης και του Νου. Η σωφροσύνη είναι η μεγαλύτερη αρετή. Η πρόοδος είναι η έκβαση σύγκρουσης.

4. Ένα από τα βασικά επιχειρήματα κατά της πατρότητας του έργου υπήρξε ακριβώς η εικόνα του Δία, τόσο διαφορετική από εκείνη στα άλλα έργα του Αισχύλου. Για το θέμα αυτό πβ. H. Lloyd - Jones, *Zeus in Aeschylus*, J H S 76 (1956) 55 - 67. Ο Δίας στο έργο μας έχει όλα τα χαρακτηριστικά του τυράννου, όπως μας τα δίνουν διάφοροι αρχαίοι συγγραφείς: είναι *ἀνεύθυνος* κυβερνήτης (Ηρόδ. 3.80, Αριστ. Ρητορ. 1366α 1), καχύποπτος Ξενοφ. *Ἰέρων* 4.2, Πλάτ. *Πολιτ.* 8.567), αλαζονικός (Ηρόδ. 3.80, Σοφ. *ΟΤ* 873), αμετάπειστος και ασυγκίνητος, βίαιος και ωμός (Ηρόδ. 5.92α, Πλατ. *Πολιτικ.* 276, Θουκ. 6.59), *ἀκρατής*, *ἡδονῶν ἡττων*, *βιάται γυναῖκας* (Ηρόδ. 3.80, Θουκ. 6.54). βλ. G. Thomson, *Ζεύς τύραννος. A Note on the Prometheus Vincetus*, C R 43 (1929) 3 - 5

5. Βλ. G. Thomson, *Aeschylus The Prometheus Bound*, Cambridge 1932, σσ. 13 κκ.



6. Βλ. B. H. Fowler, *The Imagery of the Prometheus Bound*, *A J P h* 78 (1957) σ. 177.

7. Βλ. E. Inoue - D. Cohen, *Verbal Patterns in the Prometheus Bound* *C J* 74 (1978) 26 - 33.

8. Βλ. Fowler, ό. π., σσ. 173 - 184 και J. Dumortier, *Les Images dans la Poésie d'Eschyle*, Paris 1975, σσ. 56 κκ.

9. Κατατοπιστικές μελέτες στο θέμα αυτό είναι: Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα του H. C. Baldry (μετάφρ. Γ. Χριστοδούλου - Λ. Χατζηκώστα, εκδ. Καρδαμίτσα, 1981), *The Stagecraft of Aeschylus* του O. Taplin (Oxford 1977) και *Greek Scenic Conventions* του P. Arnott (Oxford 1962).

10. Π6. M.L. West, *The Prometheus Trilogy*, *J H S* 99 (1979) σσ. 136 κκ.

11. Βλ. Taplin, ό.π., σσ. 260 κκ., 444 κκ. Τέτοιου είδους θεάματα φαίνονται περιττά. Κι άλλα πρόσωπα του δράματος έρχονται από μακριά, αλλά δεν έρχονται πετώντας.

12. Βλ. Conacher, ό.π., σσ. 51, 87 κκ.

13. Μια γενική παρατήρηση για τη χρήση του Χορού θα ήταν απαραίτητη. Η χρήση του Χορού σ' αυτό το έργο υπήρξε ένα άλλο από τα βασικά επαιρήματα κατά της πατρότητάς του. Τα χορικά είναι πολύ μικρά σε σύγκριση με τα χορικά των άλλων έργων του Αισχύλου. Είναι βέβαια εμπνευσμένα από την κατάσταση, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν την ερμηνεύουν, ούτε εκφράζουν μεγάλα νοήματα. Στο διάλογο (στη δράση) η χρήση του Χορού είναι περιορισμένη. Στα άλλα έργα του Αισχύλου ο Χορός είναι ένα ουσιώδες μέρος του όλου δράματος, απαραίτητο συμπλήρωμα των υποκριτών. Στον Π Δ είναι ένας απλός θεατής.

14. Τον ίδιο μύθο, αλλά με διαφορετικό, αίσιο τέλος διαπραγματεύτηκε και ο Ευριπίδης στην χαμένη του τραγωδία *Ἀντιγόνη*. Στο τέλος των *Ἐπιτάφιας* (αν είναι γνήσιο) προδιαγράφεται η πράξη της Αντιγόνης: π6. και *Φοίνισσα* 1632 κκ.

15. Βλ. R. F. Goheen, *The Imagery of Sophocles' Antigone. A Study of Poetic Language and Structure*, Princeton 1951, σ. 75 και C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1952 (1944), σ. 115.

16. Βλ. Goheen, ό.π., σσ. 86 κκ.

17. Βλ. T.B.L. Webster, *Political Interpretations in Greek Literature*, Manchester 1948, σσ. 52 κκ.

18. Βλ. Goheen, ό.π., σσ. 36 κκ., 75 κκ.

19. Ο Αίμων είναι το σύμβολο του δημοκρατικού πολίτη της εποχής του Περικλή.



20. Βλ. R. P. Winnington - Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge Univ. Press 1980, σσ. 110 και σημ. 54. 98 κκ.

21. Πολλοί ονομάζουν ένα τέτοιο χορικό ύπόρχημα. Αυτό δεν είναι σωστό. Το υπόρχημα είναι ένα ξεχωριστό είδος της Λυρικής ποίησης με γρήγορο ρυθμό. Δεν μπορεί να είναι χορικό τραγωδίας, όπως και τα άλλα είδη της Λυρικής ποίησης - παιάν, προσόδιον, διθύραμβος, κλπ. - χαρακτηριστικά των οποίων μπορεί να έχει ένα χορικό.

22. Την ίδια περίοδο ο Αριστοφάνης γράφει τους *Ὀρνιθες* με θέμα τη φυγή από τη θλιβερή πραγματικότητα.

23. Πβ. επίσης Φ. Κακριδή - Ν. Παρίση, *Η Αρχαία Γραμματεία στο Γυμνάσιο*. Αθήνα 1981, σσ. 79 - 97.

24. Βλ. Romilly, ό.π., σ. 130.

25. Στην τραγωδία έχουμε συχνά όνειρα που επηρεάζουν τη δράση (πβ. *Χοηφόρες*, Σοφ. *Ἡλέκτρα*, κ.ά.). βλ. A. Katsouris, *Notes on Dreams and Dreamlike Visions*, ΔΩΔΩΝΗ 7 (1978) 43 - 86.

26. Βλ. Sh. Barlow, *The Imagery of Euripides*, London 1971, σ. 25.

27. Βλ. Barlow, ό. π., σ. 28, σημ. 48.

28. Όλα τα χορικά του έργου μας μεταφέρουν κάπου αλλού, στη χαμένη πατρίδα.

29. Ο Murray συνδέει τον «από μηχανής» θεό με τη θεωρία του σχετικά με την ύπαρξη μιας ιεροτελεστίας σε 6 φάσεις που κατέληγε στην εμφάνεια του θεού, και η οποία αποτελεί γι' αυτόν τον πυρήνα της Τραγωδίας: αγών - πάθος - αγγελιοφόρος - θρήνος - αναγνώρισμός - εμφάνεια ή ανάσταση του θεού.

30. Βλ. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton Univ. Press 1961 (2η έκδ.), σσ. 254 κκ.

31. Βλ. A. Pickard - Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968 (2η έκδ.), σ. 71. Ο όρος προέρχεται από τη διδασκαλία του Χορού και των υποκριτών από τον ποιητή.

32. Βλ. Taplin, ό. π., σσ. 452 κκ.

33. Πλούσιο φωτογραφικό υλικό για το αρχαιο θέατρο είναι δημοσιευμένο στο βιβλίο της Bieber, ό. π.

34. Μια άλλη αξιολόγηση του διδακτικού αυτού βιβλίου έγινε από τον Κ. Χαραλαμπίδου στο 13ο τεύχος της *Επιστημονικής Σκέψης*, σσ. 35 - 42 («Η διδασκαλία των Αρχαίων Ελληνικών στα σχολεία όργανο ιδεολογικής πάλης»).



Ε. ΓΚΑΣΤΗ

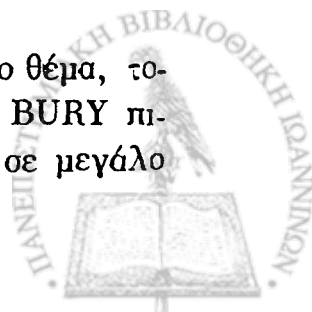
ΟΙ «ΦΟΙΝΙΣΣΕΣ» ΤΟΥ ΦΡΥΝΙΧΟΥ
ΚΑΙ ΟΙ «ΠΕΡΣΕΣ» ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

Ο Πλούταρχος στο Βίο του Θεμιστοκλή¹ παραδίδει μια επιγραφή του αφιερωτικού πίνακα για μια νίκη τραγωδίας του Φρύνιχου, το 476 π.Χ., χωρίς τίτλο. Η τραγωδία αυτή θα πρέπει να ήταν οι «Φοίνισσες» που το περιεχόμενό τους το αντλούσαν από τα σύγχρονα ιστορικά γεγονότα και συγκεκριμένα τους Περσικούς πολέμους. Στα 493 π.χ. ο Φρύνιχος είχε ήδη παρουσιάσει το έργο του «Μιλήτου ἄλωσις» που το θέμα του προερχόταν πάλι από σύγχρονα γεγονότα της ιστορίας. Απ' αυτά θα πρέπει να υποθέσουμε πως η δραματοποίηση των πρόσφατων γεγονότων² δεν ήταν κάτι νέο όταν ο Αισχύλος παρουσίασε στα 472 π.Χ. στους «Πέρσες» τη δική του εκδοχή για τους Περσικούς πολέμους και συγκεκριμένα για τη ναυμαχία της Σαλαμίνας.

Στην υπόθεση των «Περσών» του Αισχύλου σώζεται μια πληροφορία του Γλαύκου του από το Ρήγις: «Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι.» Αυτή η πληροφορία είναι πολύ σημαντική, γιατί δείχνει πως τα δυο έργα παρουσίαζαν κάποια κοινά στοιχεία, ώστε να δικαιολογείται η χρήση του «παραπεποιῆσθαι». Στη διαπίστωση όμως των κοινών στοιχείων των δύο έργων και στη διερεύνηση του προβλήματος κατά πόσο εξαρτάται το έργο του Αισχύλου από αυτό του Φρύνιχου, ο σύγχρονος μελετητής συναντά δύο σημαντικά εμπόδια: την απώλεια του κειμένου των «Φοινισσών» καθώς επίσης και την έλλειψη συγκεκριμένων στοιχείων για το έργο του Φρύνιχου. Έτσι από τις λίγες έμμεσες πληροφορίες που έχουμε θα προσπαθήσουμε να δούμε τι ο Αισχύλος υιοθέτησε από το έργο του Φρύνιχου, αλλά και τι αρνήθηκε να κάνει, και ακόμη θα προσπαθήσουμε να συγκρίνουμε τη δική του δραματική άποψη μ' εκείνη του Φρύνιχου³.

Για το έργο του Φρύνιχου ξέρουμε πως η σκηνή ήταν τοποθετημένη στα Σούσα, το χορό αποτελούσαν γυναίκες από τη Φοινίκη και πως ένας ευνούχος⁴ απάγγελλε τον πρόλογο τακτοποιώντας συγχρόνως τα καθίσματα για τους Πέρσες ευγενείς που επρόκειτο να συνεδριάσουν σε λίγο.

Όταν μετά από 4 χρόνια ο Αισχύλος επεξεργάζεται το ίδιο θέμα, τοποθετεί και αυτός τη σκηνή του έργου στα Σούσα. Ο J. B. BURY πιστεύει πως η καλλιτεχνική επιτυχία του έργου εξαρτήθηκε σε μεγάλο



βαθμό από το τέχνασμα της τοποθέτησης της σκηνής στην Περσία.

Ο BURY πιστεύει πως ο Αισχύλος οφείλει στο Φρύνιχο το τέχνασμα που χάρισε την επιτυχία στους «Πέρσες». Όμως θα πρέπει να είμαστε προσεκτικοί στις κρίσεις μας και το κοινό αυτό στοιχείο να μη το δούμε σαν απλή μίμηση των «Φοινισσῶν». Ο Αισχύλος είναι ένας μεγάλος δραματουργός και σαν τέτοιος υιοθέτησε αυτό το στοιχείο που είναι απολύτως αναγκαίο στη δραματική επεξεργασία του θέματος. Ο Αισχύλος δεν πρόκειται να γράψει ένα εγκώμιο για τον ελληνικό θρίαμβο, αλλά μια τραγωδία. Για να αποκτήσει το γεγονός τραγικότητα, ο ποιητής ήταν αναγκασμένος να το δει από την περσική άποψη και μάλιστα έπρεπε να μεταφερθεί στο κέντρο της απειλούμενης αυτοκρατορίας ώστε το γεγονός να γίνει αληθινά τραγικό.

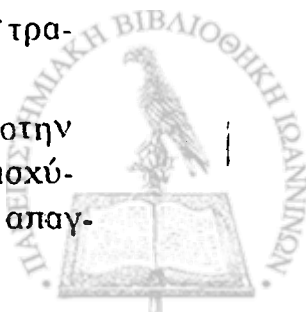
Ακόμη επιβαλλόταν η τοποθέτηση της σκηνής στην Περσία για το λόγο ότι ο δραματουργός είχε να κάνει με ένα θεματικό υλικό παρμένο από τη σύγχρονη ιστορία, χρονικά πολύ κοντινό στην εποχή του, και ως εκ τούτου ο κίνδυνος να πέσει στο νατουραλισμό ήταν μεγάλος. Έτσι η απόσταση του χώρου αντισταθμίζει την εγγυήτητα του χρόνου, όπως πολύ ωραία λέει ο ΚΙΤΤΟ.

Επιπλέον ας μη ξεχνάμε και τα σκηνικά εφέ που εξασφάλιζε η τοποθέτηση της σκηνής στην Περσία, κάτι που κανένας τραγικός δεν θα παρέβλεπε, ούτε βέβαια ο Αισχύλος. Γι' αυτούς λοιπόν τους πρόσθετους λόγους στο σημείο αυτό ο Αισχύλος ήταν υποχρεωμένος να ακολουθήσει το Φρύνιχο. Δεν πρέπει όμως να ξεχνάμε πως η τοποθέτηση της σκηνής στην Περσία δεν είναι τυπικό μοτίβο που χρησιμοποιήθηκε κατά απλή μίμηση, αλλά αυτή η ίδια η κινητήρια δύναμη της τραγικότητας του έργου.

Ας προχωρήσουμε τώρα στην επεξεργασία του θέματος και ας προσπαθήσουμε να διευκρινίσουμε ως ποιο βαθμό ανταπεκρίνεται στην πραγματικότητα η πληροφορία του Γλαύκου, που μας παραδίδει η υπόθεση των Περσών «... φησί τούς Πέδσας παραπεποιῆσθαι.»⁶

Αναντίρρητα ο εναρκτήριοις στίχος των «Περσών» είναι μίμηση του εναρκτήριου στίχου των «Φοινισσῶν». Η υπόθεση των Περσών μας δίνει αυτή την πολύ χρήσιμη πληροφορία: «ἐκτίθησι καί τήν ἀρχήν τοῦ δράματος ταύτην· τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.» Αυτός λοιπόν ήταν ο εναρκτήριος στ. των Φοινισσῶν, ενώ ο Αισχύλος αρχίζει την τραγωδία του: «τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων».

Οι διαφορές που θα πρέπει να επισημάνουμε είναι δύο,; 1) στην τραγωδία του Φρύνιχου τον πρόλογο έλεγε ένας ευνούχος, ενώ ο Αισχύλος αναθέτει στο χορό⁷ των Περσών, τα «πιστά» του κράτους, την απαγ-



γελισ του προλόγου. 2) στίχος παρουσιάζεται στους «Πέρσες» μεταβλημένος κατά τη δυοσίωνη λέξη «οίχομένων».

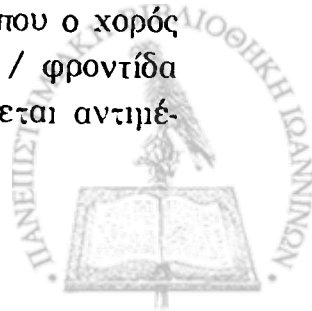
Όπωσδήποτε η εξάρτηση του εναρκτήριου στ. των Περσών από τις Φοίνισσες είναι αναμφισβήτητη. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα δάνειο, που κανένα ρόλο δεν παίζει στη δραματική επεξεργασία του θέματος από τον Αισχύλο. Ποιός λοιπόν ήταν ο λόγος που ώθησε τον Αισχύλο στο να επαναχρησιμοποιήσει ένα στίχο του Φρύνιχου; Μήπως το βαθύ νοηματικό του περιεχομένου τον έκαναν αντικείμενο μίμησης;

Η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα είναι αρνητική. Ο λόγος της μίμησης πρέπει να αναζητηθεί αλλού.

Ο Αισχ. υιοθέτησε τις πρώτες λέξεις της τραγωδίας του Φρύνιχου (αλλαγμένες μόνο κατά το μέτρο) έτσι ώστε να φαίνεται ολοκάθαρα η σκοπιμότητα της μίμησης, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να τιμήσει τον πρόδρομό του στο είδος της τραγωδίας με ιστορικό θέμα και να δείξει πόσο μεγάλη υποχρέωση χρωστά το έργο του «Πέρσες» στις «Φοίνισσες».⁹ Αυτή λοιπόν η εξωτερική μίμηση αποτελεί ένα είδος φιλοφρόνησης και απόδοσης λογοτεχνικού χρέους ή ένα «χαιρετισμό αβροφροσύνης» όπως είπε και ο Μαζόν.¹⁰

Όπως αναφέραμε και πιο πάνω το προλογίζον στις Φοίνισσες πρόσωπο ήταν ένας ευνούχος που αναγγέλλοντας την ήττα στη Σαλαμίνα¹⁰ τακτοποιούσε και τα καθίσματα για τους Πέρσες ευγενείς που σε λίγο θα συσκέπτονταν για το θέμα της ήττας. Ξέρουμε - όπως και ο τίτλος της τραγωδίας δείχνει - πως ο χορός αποτελούνταν από γυναίκες Φοινικικής καταγωγής, που πιθανόν ήταν χήρες ναυτικών.¹¹ Το λογικό συμπέρασμα που προκύπτει από αυτά τα δεδομένα είναι το ότι οι σύμβουλοι της τραγωδίας του Φρύνιχου θα ήταν βεσβιά πρόσωπα ή ένα παραχορήγημα.¹² Ο Αισχ. αντιστρέφει τους όρους και κάνει κύριο χορό του δράματος τους Πέρσες ευγενείς, πράγμα που όπως θα δούμε και στη συνέχεια μεταβάλλει ριζικά το χαρακτήρα του έργου.

Μέσα σ' όλες αυτές τις μεταβολές που επιφέρει ο Αισχύλος μας δίνεται η δυνατότητα να ανακαλύψουμε μερικά μεμονωμένα στοιχεία, που μπορούμε να τα αποδώσουμε σε επίδραση του Φρύνιχου. Σε τέτοιου είδους όμως κρίσεις θα πρέπει να είμαστε προσεκτικοί γιατί, καθώς το έργο του Φρύν. είναι χαμένο για μας, αυτές είναι περισσότερο βασισμένες σε υποθέσεις. Έτσι φτάνοντας ο μελετητής στο στ. 140 - 144, όπου ο χορός λέει: «άλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαίων / φροντίδα κεδνὴν καὶ βαθύβουλον / θώμεθα, χρεία δέ προσήκει» βρίσκεται αντιμέτωπος με μερικά προβλήματα.

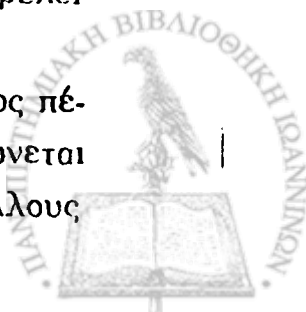


Τι είναι ακριβώς αυτό το «στέγος ἀρχαίων»¹³ για το οποίο το ίδιο το κείμενο δεν μας δίνει κάποια πληροφορία. Αν υποθέσουμε πως είναι το παλάτι, τότε υπάρχει το πρόβλημα, ότι οι γέροντες δεν επιτρέπεται να εισέλθουν σ' αυτό. Αν πρόκειται για την αίθουσα των συνεδριάσεων, τότε υπάρχει και πάλι πρόβλημα, γιατί εκεί απαγορεύεται στη βασίλισσα, την Ἀτσοσα, να εισέλθει. Ίσως λοιπόν να είναι ο τύμβος του Δαρείου ή, ακόμη πιο πιθανό, να πρόκειται για επίδραση του Φρύνικου.

Επίσης στους ίδιους στίχους ο χορός δικαιολογεί την παρουσία του στη σκηνή, λέγοντας πως υπάρχει ανάγκη να γίνει συμβούλιο. Στη συνέχεια του έργου όμως το συμβούλιο αυτό δεν πραγματοποιείται ποτέ. Είναι πιθανόν λοιπόν στο θέμα του συμβουλίου να έχουμε επίδραση του Φρύνικου. Στο έργο όμως του Φρύνικου, καθώς η ήττα του Ξέρξη είναι ήδη γνωστή από την αρχή, υπάρχει σοβαρή αιτία για να συγκληθεί το συμβούλιο των Περσών. Φυσικά το γεγονός ότι η ήττα είναι από την αρχή γνωστή αφαιρεί από το έργο τη δυνατότητα μεγάλης δραματικής περιπλοκής. Στους Πέρσες - και αυτή είναι μια σημαντική διαφορά που δείχνει και το διαφορετικό τρόπο αντιμετώπισης του ίδιου θέματος από τους δύο δραματουργούς - η αναγγελία της ήττας δεν γίνεται από την αρχή. Ο Αισχ. μέσα σε 250 στίχους μέχρι την αναγγελία της ήττας, κάνει δύο πράγματα: πρώτα βάζει το χορό να δίνει έναν εντυπωσιακό κατάλογο των χερσαίων και θαλάσσιων δυνάμεων που ξεχύθηκαν κατά τη δύση και αποτελούν το «άμαχον κύμα θαλάσσης» (στ. 90), συγχρόνως δε καθιστά φανερό την ύβρη του Πέρση βασιλιά και συνάζοντας στον ορίζοντα ένα πλήθος επό σύννεφα προετοιμάζει την τελική καταστροφή.

Το δυσοίωνο «οίχομένων». (στ. 1) ακολουθείται και από άλλα ανησυχητικά συμπτώματα - στοιχεία που δίνουν στο έργο δραματική περιπλοκή¹⁴ - και τέλος «η θολή προϊδέαση» καταλήγει σε «ἀληθινό φόβο». Όμως - και αυτό είναι το πιο σηματικό - ο Αισχ. με την επιλογή του χορού των Περσών εξασφαλίζει πλεονεκτήματα που δίνουν στο έργο δραματική δύναμη, για την οποία λίγο ενδιαφέρονταν ο Φρύνικος. Από τα λίγα γνωστά για τις Φοίνισσες πράγματα ο CROISET¹⁵ έβγαλε ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Εφόσον ο χορός του έργου αποτελούνταν από γυναίκες, οι ευγενείς θα πρέπει να είχαν κάποιο άλλο ρόλο στο έργο και ο ένας ηθοποιός από τους δύο που χρησιμοποιούσε ο ποιητής θα πρέπει να ήταν αντιπρόσωπός τους.¹⁶

Ο Αισχ. κάνοντας τους Πέρσες ευγενείς κύριο χορό του δράματος πέτυχε πράγματα πολύ σημαντικά. Από τεχνική άποψη πρώτα σημειώνεται πρόοδος γιατί ελευθερώνεται ένας ηθοποιός που μπορεί να παίξει άλλους



ρόλους και έτσι το έργο να κερδίσει σε δραματική κίνηση. Σε ηθικό επίπεδο όμως η πρόοδος που πετυχαίνεται είναι ακόμη πιο ουσιαστική. Σ' ένα έργο που ο χορός αποτελούνταν από γυναίκες και η ήττα ήταν γνωστή από την αρχή, ο κυρίαρχος τόνος θα πρέπει να ήταν παθητικός: αλλοίμονο στους νεκρούς. Από αυτό συνάγεται πως το κύριο χαρακτηριστικό της τραγωδίας του Φρυν. «Φοίνισσες» ήταν η λυρική θρηνηωδία, όπου, αν βέβαια συνδυάσουμε και τις πληροφορίες του Αριστοφάνη, ο Φρυν. γνώριζε μεγάλη επιτυχία. Το δράμα θα πρέπει να ακολουθούσε μια ευθύγραμμη, χωρίς εκπλήξεις, πορεία και θα έμοιαζε περισσότερο με καντάτα και λιγότερο με τραγωδία,¹⁷ όπως είπε και ο Μαζόν.

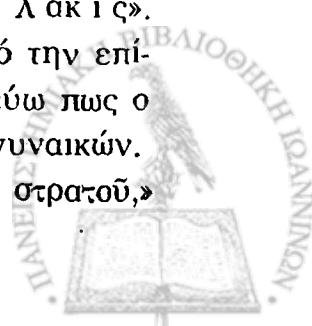
Ο Αιοχ. με το χορό των συμβούλων δίνει καθαρά πολιτική διάσταση σ' ένα γεγονός που στο Φρύν. ήταν πλατιά αναλυμένος θρήνος. Ήδη το 472, χρονιά που παραστάθηκαν οι Πέρσες, το γεγονός της ήττας των βαρβάρων είχε πολύ μεγαλύτερη πολιτική σημασία από το 476, χρονιά που παραστάθηκαν οι Φοίνισσες. Στα χρόνια που μεσολάβησαν, ο Κίμωνας με τις νικηφόρες εκστρατείες του κατά των Περσών, ανέδειξε την Αθήνα σε πρώτη δύναμη στην Ελλάδα.

Το 472π.Χ., λοιπόν η νίκη στη Σαλαμίνα φαινόταν ακόμη πιο μεγάλη, γιατί είχε αποτελέσει την αφετηρία των νικηφόρων αγώνων των Ελλήνων ενάντια στους βαρβάρους.¹⁸ Ο χορός των Περσών συμβούλων, τα «πιστά» του κράτους, πρόσφερε στον ποιητή τη δυνατότητα να δει το θέμα από την ιστορική σκοπιά και να δείξει πως η πολιτική του Ξέρξη με την απεριόριστη επιθετικότητα ήταν υπεύθυνη για την καταστροφή.¹⁹

Ο βαθύτερος πολιτικός τόνος²⁰ του έργου φαίνεται ιδιαίτερα στους στ. 584 - 597, όμως ο στ. 590 «βασιλεία γάρ διόλωλεν ισχύς» δίνει ολοκάθαρα την μεγάλη συνέπεια της ήττας στη Σαλαμίνα.

Πέρα όμως από τον πολιτικό τόνο του έργου και την κριτική στάση που τηρεί ο χορός απέναντι στο συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός, σε μερικούς στίχους συναντούμε ίσως τον αντίλαλο κάποιων θρηνητικών λυρικών ασμάτων των «Φοινισσών». στ. 117, «ὁἶ, Περσικοῦ στρατεύματος, τοῦδε μή πόλις πύθηται κένανδρον μέγ' ἄστρ' Σουσίδης· στ. 121 - 125 «καί τό Κισσίων πόλις ἀντίδουπον ἄισεται, / ὁἶ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὁμιλος ἀπύων, / βυσοίνοις δ' ἐν πέπλοισι πύσηι λακίς». Πιστεύω πως αυτοί οι 3 στίχοι πρέπει να γράφτηκαν κάτω από την επίδραση του Φρύνιχου. Ειδικά τις υπογραμμισμένες φράσεις πιστεύω πως ο Φρύνιχος σίγουρα τις είχε χρησιμοποιήσει για το χορό των γυναικών.

στ. 130 «σηπῆνος ὥς ἐκλέλοιπεν μελισσᾶν σύν ὀρχάμῳ στρατοῦ»,



Σ' αυτό το στ. ίσως έχουμε μια ενσυνείδητη αναφορά στο Φρύνιχο. Στους «Ύρνιθες» του Αριστοφάνη, στ. 750, γίνεται μια παρωδία του Φρύνιχου «ἐνθεν ὡςπερὶ μέλιττα Φρύνιχος ἀμβροσίων μελῶν ἀπεβόσκετο καρπὸν, αἰεὶ φέρων γλυκεῖαν ὠιδὴν». Ξέρουμε πως σε μια παρωδία ο κωμικός ποιητής σκόπημα δανείζεται γλωσσικά στοιχεία από τη σοβαρή ποίηση ώστε να δημιουργήσει κάποιες κωμικές κατασκευές²¹. Ίσως λοιπόν εδώ ο Αριστ. να δανείζεται από τον Φρυν. την παρομοίωση της μέλισσας και να παρωδεί τη συχνή της πιθανά χρήση από το Φρύν. Θα μπορούσε βέβαια κάποιος να πει πως η παρομοίωση της μέλισσας είναι κάτι κοινό στην ποίηση, όμως ίσως το γεγονός του ότι εδώ πλαισιώνεται από στοιχεία θρήνου, (δές στ. 117, 121 - 125 και στ. 134 - 139), που πιθανόν προέρχονται από το Φρύνιχο, να αποτελεί ένα στοιχείο ενισχυτικό στην παραπάνω άποψη.

στ. 134 - 139 «λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθωι πίμπλαται δακρύμασιν, / Πεσίδες δ' ἀβροπενθεῖς ἐκάστα πόθωι φιλόνορον / τὸν αἰχμήεντα θυῶρον εὐνατῆρ' ἀποπερψαμένα / λείπεται μονόζυξ.»

Πιστεύω πως οι υπογραμμισμένες φράσεις προέρχονται ίσως από τους θρήνους των Φοινισσῶν για τους σκοτωμένους άντρες τους.

στ. 256 - 259 «ἄν' ἄνια κακά νεόκοτα και / δάι' αἰαῖ, διαίνεσθε Πέρσαι τόδ' ἄχος κλύοντες.»

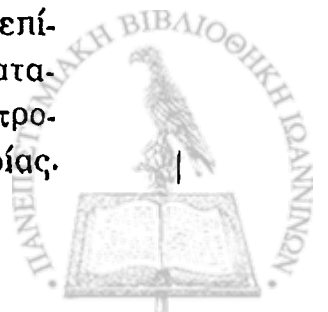
στ. 274 - 277 «ὄτοτοῖ, φίλων / πολύδονα σώμαθ' ἀλιβαφῇ κατθανόντα λέγεις φέρεσθαι ἰ πλαγκτοῖς ἐν διπλάκεσσιν.»

στ. 280 - 285 «ἔϋζ' ἄποτμον δαίοις δυσαιανῇ βοάν / ὡς πάντα Πέρσαις παγκάκως θεοὶ θέσαν, αἰαῖ, στρατοῦ φθαρέντος.

στ. 284 - 285 «ὦ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλύειν / φεῦ, τῶν Ἀθηναίων ὡς στένω μεμνημένος».

Σ' αυτούς λοιπόν τους παραπάνω στίχους και σε όσους παρακάτω θα αναφέρω πιθανό να ακούγεται ο αντίλαλος των λυρικών θρηνηωδιών του Φρύνιχου: στ. 286 - 289, στ. 532 - 547 (ιδιαίτερα πρέπει να προσέχουμε τα σημεία: πένθει δοφνερῶι κτέκρυψας, πολλαί . . . ἄλγους μετέχουσαι, ἀβρόγοοι . . . ἀνδρῶν ποθέουσαι . . . λέκτρων εὐνάς ἀβροχίτυνας . . . πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις).

στ. 548 - 549, 567 - 583 (ιδιαίτερα: στένε και δακνάζου δυσθάικτον βοᾶτιν τάλαιναν αὐδάν . . . πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερηθεῖς). Ακόμη θα πρέπει να πούμε πως πολλοί βλέπουν στους στ. 154 - 175 ἐπίδραση του Φρύνιχου κατά το μέτρο που είναι τροχαϊκό τετράμετρο καταληκτικό²². Αυτή η πιθανότητα βέβαια υπάρχει, όμως η χρήση του τροχαϊκού μέτρου ίσως να δικαιολογείται από την αρχαιότητα της τραγωδίας.

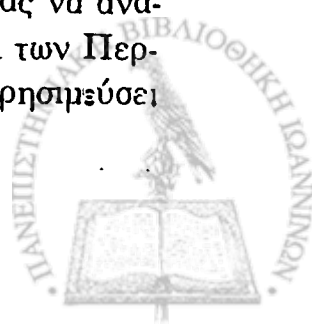


Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφέρω και τις απόψεις του VERRALL⁴³ σχετικά με το θέμα της επίδρασης του Φρύνιχου στον Αισχύλο.

Λέει λοιπόν ο VERRALL πως οι Πέρσες παρουσιάζουν μιμήσεις ή ακόμη και παραφράσεις από το έργο του Φρυν. Το έργο περιέχει τμήματα που δεν παρουσιάζουν τυπικά Αισχύλεια χαρακτηριστικά στο μέτρο ή στο ύφος. Τα ίδια αυτά μέρη έρχονται σε αντίθεση με την υπόθεση παρουσιάζοντας πως μετά τη Σαλαμίνα όλη η Περσική δύναμη γύρισε στην Ασία. Όμως σύμφωνα με την ιστορία και το έργο ο Ξέρξης γυρίζει μετά τη Σαλαμίνα αλλά πριν από τη μάχη των Πλαταιών, που δόθηκε ένα χρόνο αργότερα από το στρατό που είχε παραμείνει στην Ελλάδα. Συμπεραίνει λοιπόν ο VERRALL πως αυτά τα τμήματα προέρχονται από το Φρυν. και διατηρήθηκαν από τον Αισχύλο, σαν σημάδι εκτίμησης για τον μεγάλο του πρόδρομο. Τα τμήματα αυτά είναι οι στ. 465 - 471 και 480 - 514. Η ασυνέπεια αυτών των τμημάτων με την υπόλοιπη πλοκή σημειώνεται και από τον ίδιο τον Αισχύλο, λέει ο VERRALL. Στο στ. 795 κ.έ. ο χορός εκπλήσσεται όταν μαθαίνει από το Δαρείο πως δεν επέστρεψε όλος ο στρατός. Σ' αυτό το σημείο λοιπόν ο Αισχ. αίρει με προσοχή τη δυσκολία που παρουσιάζεται από το ότι υιοθέτησε στη διήγησή του αγγελιοφόρου την άποψη του Φρυν. για την επιστροφή όλου του στρατού.

Ίσως θα μπορούσε κανείς να διαφωνήσει μ' αυτή την άποψη του VERRALL με τη σκέψη πως ο Αισχ. σκόπημα αλλά και πολύ σωστά αποσιωπεί στην διήγηση του αγγέλου την ύπαρξη και άλλου στρατού στην Ελλάδα. Σκόπημα βέβαια γιατί έτσι η ήττα παρουσιάζεται ολοκληρωτική στο χορό των Περσών, πολύ σωστά από την άλλη μεριά, γιατί είναι φυσικό μέσα στην ταραχή του ο άγγελος να έχει ξεχάσει το λίγο στρατό που έμεινε στην Ελλάδα, κάνοντας βέβαια τη σύγκριση με αυτόν το στρατό που χέθηκε. Εξάλλου ο Αισχ. δεν γράφει ιστορία αλλά τραγωδία και ως εκ τούτου δεν θέλει να πέσει στο νατουραλισμό· πρέπει να εντάξει λοιπόν τη μάχη στις Πλατιές και τον εκεί ελληνικό θρίαμβο μέσα στο έργο του μ' ένα τρόπο ποιητικό και αυτόν τον τρόπο του τον εξασφαλίζει η προφητική ρήση του ειδώλου του Δαρείου.

Ο VERRALL βέβαια κάνοντας και μερικές άλλες παρατηρήσεις στα παραπάνω αναφερθέντα τμήματα, όπως υφολογικές, μετρικές κ.ά., προσπαθεί να στηρίξει την άποψή του. Θα αναφέρω στη συνέχεια μερικές απ' αυτές, αν και πιστεύω πως ματαιοπονούμε, προσπαθώντας να ανακαλύψουμε στοιχεία του ύψους του Φρύνιχου στα τμήματα αυτά των Περσών, τη στιγμή που δεν σώζεται κανένα έργο του, ώστε να χρησιμεύσει σαν μέτρο σύγκρισης.



Στα τμήματα αυτά που αναφέρθηκαν πιο πάνω παρατηρεί ο VERRALL συχνές και ασυνήθιστες αναλύσεις:

στ. 491 δῖψῃ τε λιμῶι τ' ἄμφότερά γάρ ἦν τάδε. Εδώ παρατηρείται μια ανάλυση του 4ου μακρού που κατά τη γνώμη μου δεν είναι κάτι το εξαιρετικά σπάνιο, ώστε να αποτελέσει ενισχυτικό στοιχείο της άποψης του VERRALL. Εξάλλου τα ελάχιστα αποσπάσματα του έργου του Φρύνικου δεν μας επιτρέπουν να προβούμε σε τέτοιου είδους μετρικές παρατηρήσεις. Ακόμη, ανάλυση του 4ου μακρού παρατηρείται και αλλού στον Αισχύλο, π.χ. Αγαμ. στ. 19 «εὖχ ὥς τά πρόσθ' ἄριστα διάπνον μένον» και

στ. 492 «Μαγνητικῇν δέ γαῖαν ἔς τέ Μακεδόνων» Εδώ έχουμε μια ανάλυση του 5ου μακρού που εγώ τουλάχιστον θεωρώ αδύνατο να έγινε κατά μίμηση του Φρυν. Η ανάλυση αυτού του είδους γίνεται από τους τραγικούς αναγκαστικά όταν χρησιμοποιούν κύρια ονόματα που έχουν περισσότερες από μία βραχείες συλλαβές στη σειρά. Ακόμη ανάλυση του 5ου μακρού χωρίς καν να υπάρχει κύριο όνομα βρίσκουμε στις Ευμενίδες, στ. 480 «τοῖα ὔτα μέν τάδ' ἐστίν' ἄμφότερά μένειν».

στ. 501 «στρατός, περᾶι κρυσταλλοπῆγα διά πόρον». Και εδώ έχουμε ανάλυση του 5ου μακρού (δες τις παρατ. για το στ. 492).

Όσον αφορά τη στίξη, ο VERRALL λέει πως ο Αισχ. κανονικά στίζει στο τέλος του στίχου, ευκαιριακά δε μετά τον πρώτο πόδα ή το δεύτερο, σπάνια όμως αλλού. Εδώ έχουμε 2 ισχυρές παύσεις μετά τον 4ο πόδα στους στ. 470 «ἦησ' ἀκόσμῳ ξύν φυγῇ. τοιάνδε σοι» και στ. 497 «ρέεθρον ἄγνου Στρυμόνος· θεοὺς δέ τις».

Από την άποψη του λεξιλογίου απουσιάζουν τολμηρές ιδιορρυθμίες του Αισχ., βλ. όμως «διάπλος (στ. 382) τοσουτάριθος (στ. 432) αλλά λέξεις λυρικού και επικού τύπου είναι ασυνήθιστα συχνές όπως: ἄφαρ, ἄγχι, σύδην, μόγισ, ρέεθρον.

Κρίνοντας την παραπάνω άποψη του VERRALL θα πρέπει να πούμε πως είναι παρακινδυνευμένο να την υιοθετήσει κανείς γιατί είναι ένα οικοδόμημα που στηρίζεται σε υποθετικές βάσεις. Για το έργο αυτό του Φρύνικου ελάχιστες πληροφορίες έχουμε, γεγονός που μας στερεί τη δυνατότητα μιας ουσιαστικής έρευνας. Ό,τι και να πούμε θα στηρίζεται σε υποθέσεις και ίσως μείνει για πάντα ανεπιβεβαίωτο. Όμως από όλα αναφέρθηκαν προηγούμενα συνάγεται ένα αδιαφιλονίκητο, κατά τη γνώμη μου, συμπέρασμα πως στους Πέρσες του Αισχ. η δραματοποίηση του θέματος είναι πολύ πιο προχωρημένη από εκείνη του Φρύνικου. Ο Αισχ., οίγουρα γνώριζε το έργο του Φρυν. και οπωσδήποτε το εκτιμούσε. όμως η στάση των δύο ποιητών απέναντι στο ίδιο θέμα διαφέρει ριζικά.



Ο Φρυν. τοποθετώντας την αναγγελία της περσικής ήττας στην αρχή του δράματος και έχοντας σαν χορό γυναίκες, χήρες των σκοτωμένων, περιορίσε τα όρια του έργου στο θρήνο. Ο Αισχ. αντίθετα διεύρυνε το πλαίσιο, δίνοντας στο έργο πολιτικό και θρησκευτικό χαρακτήρα. Το κύριο θέμα του έργου είναι η σπουδαία νίκη των Ελλήνων στη Σαλαμίνα. Όμως ο ποιητής υπενθυμίζοντας την νίκη των Ελλήνων στο Μαραθώνα και αναγγέλλοντας μέσω του ειδώλου του Δαρείου (ένα πραγματικά αριστουργηματικό εύρημα) την επικείμενη νίκη στις Πλαταιές, «συγκεντρώνει στον ίδιο πίνακα όλα τα στοιχεία του Ελληνικού θριάμβου».²⁴

Χωρίς να περιπέσει σ' ένα πλατιά αναλυμένο θρήνο - όπως ο Φρυν. - ούτε σε φτωχή πολιτική προπαγάνδα ή κενές θριαμβολογίες, δημιούργησε ένα έργο, όπου κυριαρχεί η δικαιοσύνη του θεού αλλά συγχρόνως ικανοποιείται και ο Αθηναϊκός πατριωτισμός.



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πλουτ. Θεμιστ. 5 «ένίκησε δέ καί χορηγῶν τραγωδοῖς (Θεμιστ.), μεγάλην ἤδη τότε σπουδήν καί φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος καί πῖνακα τῆς νίκης ἀνέ-
θηκε τοιαύτην ἐπαγραφὴν ἔχοντα· Θεμιστοκλῆς Φρεάρριος ἐχορήγει, Φρύνικος
ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἦρχεν.»

2. Ἡ προσωρινή στροφή τῆς τραγωδίας πρὸς αὐτοῦ τοῦ εἶδους τα θέματα
δεν ἐγίνε χωρὶς τὴν ἐπίδραση των πολιτικῶν ἀνδρῶν, που ἤθελαν νὰ συμβουλευ-
σουν τοὺς Ἀθηναίους γιὰ τὰ λάθη τοῦ παρελθόντος ἢ νὰ τοὺς ἐξυψώσουν με με-
γάλες ἀναμνήσεις. Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία τὸ γεγονὸς ὅτι χορηγὸς των «Περ-
σῶν» ἦταν ὁ Περικλῆς καὶ των «Φοινισσῶν» οἱ Θεμιστοκλῆς. (δες Α. LESKY Ἱστο-
ρία τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας, μετάφραση Α. ΤΣΟΠΙΑΝΑΚΗ, σελ. 337).

3. H.D.F. KITTO Ἀρχαία Ἑλληνική τραγωδία, μετάφραση Α. ZENAKΟΣ,
Ἀθήνα 1981, σελ. 44.

4. Στὴν ὑπόθεση των Περσῶν διαβάζουμε «πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν ἀγ-
γέλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἦτταν στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς πα-
ρέδροις...».

5. BURY B.J. TWO LITERARY COMPLIMENTS CL. R. 19, 1905, σελ.
10 - 11 «IT IS NOT TOO MUCH TO SAY THAT THE ARTISTIC SUCCESS
OF THIS DRAMA DEPENDS ON THE DEVICE OF PLACING THE SCENE
NOT IN GREECE BUT IN PERSIA.»

6. Με βάση τὰ στοιχεῖα που ἔχουμε στὴ διάθεσή μας θὰ πρέπει νὰ τονί-
σουμε πὼς ἡ λέξη «παραπεποιῆσθαι» δὲν ἀνταποκρίνεται στὴν ἀλήθεια. Ὁ Γλαύ-
κος παρασύρθηκε ὅτ' αὐτὴ τὴν ἀρκετὰ βαριά γιὰ τὸν Αἰσχ. κρίση, πιθανόν ἀπὸ
υπερβολικὴ ἐκτίμηση πρὸς τὸν Φρύνικο.

7. Ὁ Αἰσχ. ἔχει κατακριθεῖ γιὰ τὸν τρόπο που ἀρχίζει τοὺς «Πέρσες».
Ἡ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῆς τραγωδίας καὶ ἡ συνεπαγόμενη ἀρχαϊκότητά τῆς
δικαιολογοῦν αὐτὸν τὸν τρόπο ἐναρξῆς.

8. Βλ. DURY B.J. ὅ.π. σελ. 10 - 11.

9. MAZON P. ESCHYLE, TOME I, ἐκδ. BUDE 1963, σελ. 55 - 61.

10. Βλ. ὑπόθ. Περσῶν «...ἀγγέλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἦτταν...».

11. Τὴ βάση τοῦ Περσικοῦ ναυτικοῦ αποτελοῦσαν οἱ Φοῖνικες καὶ εφόσον
ἔχουμε νὰ κάνουμε με μιὰ ναυτικὴ ἡττα οἱ πρῶτες που θὰ πρέπει νὰ θρηνήσουν
εἶναι οἱ χήρες τοὺς. Εγὼ προσωπικά δὲν βλέπω τι ρόλο θὰ εἶχαν νὰ παίξουν ιερὸ-
δουλες, ὅπως ἀναφέρει ὁ LESKY στὴν ἹΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ, μετ. Α. ΤΣΟΠΙΑΝΑΚΗ, Θεσσαλονίκη 1981 (5), σελ. 337.

12. LESKY, σελ. 337.



13. Οι παραπομπές σε στίχους γίνονται από την έκδοση του D. PAGE στη σειρά της Οξφόρδης, 1972.

14. Εύλογα προκύπτει το ερώτημα: για περισσότερη δραματική κίνηση θα μπορούσε να αρχίσει το έργο με την αναγγελία ενός περσικού θριάμβου, ώστε να ακολουθήσει μετά η καταστροφή. Ένας τέτοιος χειρισμός του θέματος θα έσωζε το χορό από την άχαρη θέση που βρίσκεται, όταν λέει: ας συσχεφτούμε τι να γίνεται άραγε ο Ξέρξης (για το θέμα αυτό δεξ KITTO, σελ. 45 κ.ε.)

15. CROISET MAURICE, PARIS 1965.

16. Αυτή η παρατήρηση του CROISET ισχύει αν δεχτούμε πως οι Πέρσες ευγενείς δεν είχαν το ρόλο ενός παρακορηγήματος.

17. P. MAZON ESCHYLE, TOME I, εκδ. BUDE, PARIS, 1963, σ. 55 - 61

18. P. MAZON ESCHYLE, TOME I, εκδ. BUDE, PARIS, 1963, σ. 56.

19. KITTO σ. 45.

20. Αν και ο χορός των συμβούλων υποτίθεται πως πρέπει να δείχνει τυφλή υποταγή στον Ξέρξη, όμως μ' όλα ταύτα κρίνει ή, για να πω καλύτερα, κατακρίνει την πολιτική του και προβαίνει στην αναπόφευκτη σύγκρισή της με αυτή του Δαρείου, τον οποίο θεωρεί σαν το πρότυπο του μονάρχη.

στ. 550 - 1 «Ξέρξης μέν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖς».

Εδώ ο χορός τονίζει ποιός είναι ο υπεύθυνος της καταστροφής και αμέσως στο στ. 555 γίνεται αντιπαράθεση με τον Δαρείο που κανένα κακό δεν προξένησε στο κράτος του: τίποτε Δαρείος μέν ...».

Επίσης στ. 652 - 654 «οὐδὲ γάρ ἄνδρας πῶποτ' ἀπώλλυ / πολεμοφθόροισιν ἄταις,

στ. 855 «ἀκάκας ἄμαχος βασιλεύς» χαρακτηρίζεται ο Δαρείος σε αντίθεση με τον Ξέρξη που αποκαλείται στο στ. 924 «ἄιδου / σάκτορι Περσῶν».

Ακόμη στους στ. 861 κ.ε. λέει ο χορός στο εγκώμιο του Δαρείου: «νόστοι δ' ἐκ πολέμων ἀπόνους ἀπαθεῖς / ... εὖ πράσσοντας ἄγον οἴκους» και στο τέλος του εγκωμίου γίνεται η αντίθεση με την τωρινή κατάσταση στ. 904.κ.ε. «νῦν δ' οὐκ ἀμφιλόγως θεότρεπτα τάδ' αὖ φέρομεν / πολέμοισι, / δμαθέντες μεγάλως πλαγαῖσι ποντίαισιν.»

Όμως η κριτική της πολιτικής του Ξέρξη δε γίνεται μόνο από το χορό αλλά και από τον ίδιο το Δαρείο: Στ. 780 κ.ε. «κάπεστράτευσα· πολλά σύν πολλῷ στρατῶι, / ἄλλ' οὐ κακόν τοσόνδε προσέβαλον πόλει». Επίσης βλ. σ. 733.

21. Βλ. K.J. DOVER, Η κωμωδία του Αριστοφάνη, μετάφραση: Φ. Ι. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ, ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, ΑΘΗΝΑ 1981 (2), σ. 110!.



22. Πρδλ. πληροφορία Σούδας «Οὗτος δὲ πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ καὶ εὐρετῆς τετραμέτρου, ἐγένετο.

23. VERRAL, THE PART OF PHRYNICHUS IN THE PERSAE, PC PH S, 1908, 13 - 15.

24. GROISSET M. ESCHYLE, PARIS 1965 σελ. 75 - 79.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BURY J. B. TWO LITERARY COMPLIMENTS, CL. R., 19, 1905 σσ. 10 - 11.

GROISSET MAURICE, ESCHYLE, PARIS 1965.

DOVER K.J., Η κωμωδία του Αριστοφάνη, μετάφραση Φ.Ι. ΚΑΚΡΙΔΗ. Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1981 (2) σ. 110.

ΚΙΤΤΟ H.D.F., Η Αρχαία Ελληνική τραγωδία, Μετάφρ. Α. ZENAKΟΣ Αθήνα 1981 (2), σσ. 43 - 46.

LESKY ALBIN, Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, μετάφρ. Α.Γ. ΤΣΟΠΑΝΑΚΗ, Θεσσαλονίκη 1981 (5), σσ. 336 - 338 και 355 - 357.

MAZON P. ESCHYLE, TOME I, εκδ. BUDE, PARIS 1963 σ. 56'

PAGE D. έκδοση των τραγ. του Αισχύλου στη σειρά της Οξφόρδης OXFORD 1972.

VERRALL A.W. THE PART OF PHRYNICHUS IN THE PERSAE, CAMBRIDGE PHILOLOGICAL SOCIETY'S PROCEEDINGS, 1908 σσ. 13 - 15.

Επίσης στα σχετικά με το μέτρο συμβουλευτήκα την μετρική του Δ. ΑΥΠΟΥΡΑΗ «ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΕΤΡΙΚΗ» Θεσσαλονίκη 1977.



ΣΕΙΡΑ «ΠΕΛΕΙΑ»

1. Μ. ΠΑΠΑΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ

Μαξίμου Πλανούδη, Μετάφρασις τῶν Ὀβιδίου Ἐπιστολῶν, Ἰωάννινα 1976, 8ον, σελ. 128. δρχ. 150

2. Μ. ΠΑΠΑΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ

Εὐτεκνίου Παραφράσεις εἰς τὰ Νικάνδρου Θηρητικά καί Ἀλεξιφάρμακα, Ἰωάννινα 1976, 8ον, σελ. 140 δρχ. 150

3. Μ. ΠΑΠΑΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ

Ἀνωνύμου Παράφρασις εἰς τὰ Διονυσίου Ἰξευτικά, Ἰωάννινα 1976, 8ον, σελ. 64 δρχ. 120

4. Μ. ΠΑΠΑΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ

Ἀνωνύμου Παραφράσεις εἰς τὰ Ὀππανοῦ Ἀλιευτικά, Ἰωάννινα 1976, 8ον, σελ. 56 δρχ. 120

5. Μ. ΠΑΠΑΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ

Nouveaux Fragments d'auteurs Anciens, Ἰωάννινα 1980, 8ον σελ. 80 δρχ. 150

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΟΥ

ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ*

1. Χρ. Π. ΦΡΑΓΚΟΣ

Ἡ ἐπίδρασις τῆς γλωσσικῆς μορφῆς τοῦ κειμένου στην ἀνάγνωσις τῶν μαθητῶν καί στήν κατανόησιν. Τέσσερις ἐρευνες σέ μαθητές τῆς 5ης καί 6ης Δημοτικοῦ καί τῆς 1ης, 2ας, καί 3ης Γυμνασίου, Ἰωάννινα 1972, 8ον σελ. 128.

2. Χρ. Π. ΦΡΑΓΚΟΣ

Ἐφαρμογή τῆς μαιευτικῆς μεθόδου τοῦ Σωκράτη σέ παιδεία. Ἐρευνα σέ μαθητές τοῦ Δημοτικοῦ καί τοῦ Γυμνασίου, Ἰωάννινα 1973, 8ον, σελ. 68 + 6 εἰκ.

- Ὅσοι ἐνδιαφέρονται μποροῦν νά ἀπευθύνονται κατευθείαν στο Ψυχολογικό καί Παιδαγωγικό Ἐργαστήριον τῆς Φιλοσοφικῆς τοῦ Πανεπιστημίου.



3. Ι. Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΣ

Ὁδηγός ἐξεταστοῦ τοῦ Ἑλληνίσαι τέστ ψυχογλωσσικῶν ἱκανοτήτων,
Ἰωάννινα 1973, 8ον, σελ. 124.

4. ΧΡ. Π. ΦΡΑΓΚΟΣ

Ἡ διδασκαλία τῶν Ἀρχαίων Ἑλληνικῶν ἀπό μετάφραση. Συμβολή
στή διδαικτική μεθολογία, Ἰωάννινα, ἀκαδ. ἔτος 1976 - 77, 8ον σελ.
176 (Σειρά «Θέματα Παιδείας», ἀριθμ. 1).

5. ΧΡ. Π. ΦΡΑΓΚΟΣ

Ἡ ἐπίδραση τοῦ τρόπου ἐξετάσεως στήν ἀπόδοση τῶν μαθητῶν, Τρεῖς
ἐρευνες γιά τήν ἀπόδοση τῶν μαθητῶν στήν Ἱστορία, Γεωγραφία
καί Φυσική, Ἰωάννινα 1980, σελ. 38.

ΑΛΛΑ ΑΥΤΟΤΕΛΗ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

1. Χ. Β. ΔΕΔΟΥΣΗ

Ὁ ρόλος τοῦ χοροῦ στίς Βάκχες, Ἰωάννινα 1975, 8ον, σελ. 28

δρχ. 100

2. ΓΛ. ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ - ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΟΥ

Ἡ Ἀθηναϊκή Σχολή. Γραμματολογικό διάγραμμα. Ἰωάννινα 1976,
σελ. 76+12 εἰκ.

δρχ. 200

3. Α. Γ. ΚΑΤΣΟΥΡΗΣ

Ἡ παρεξήγηση στήν τραγωδία καί στήν κωμωδία, Ἰωάννινα 1976,
8ον, σελ. 98.

δρχ. 150

4. ΧΡ. ΠΕΛΕΚΙΔΗ

Μελέτες Ἀρχαίας Ἱστορίας, Ἰωάννινα 1979, 8ον, σελ. 98.

δρχ. 150



ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟΥ
ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΟΥ

1 Β. ΜΑΡΙΤΑΡΗΣ

Γιαννιώτικη Ἀρχιτεκτονική, Ἰωάννινα 1979, 8ον, σελ. 80.

δρχ. 150

2. ΜΗΝΑ ΑΛ. ΑΛΕΞΙΑΔΗ

Ἡπειρωτικά χειρόγραφα Λαογραφίας Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων,
Συλλογή Φοιτητῶν 1964 - 74, Ἰωάννινα 1980, 8ον, σελ. 104 δρχ. 150

3. ΑΝΔΡΕΑ ΣΤΕΦΟΠΟΥΛΟΥ

Ἰροφές τῆς Χρυσῆς Καστοριάς, Ἰωάννινα 1981, σελ. 62.

4. ΕΥΑΓΓΕΛΗΣ ΑΡ. ΝΤΑΤΣΗ

Κατάλογος τῶν ἀντικειμένων τοῦ Λαογραφικοῦ Μουσείου, Γιάν-
νινα 1981.

5. Συνάντηση γιά τὰ προβλήματα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ δημοτικοῦ τραγου-
διοῦ (Γιάννενα, 22 - 24. 8. 1970), Ἰωάννινα 1981, σελ. 240.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

«Δωδώνη», Ἐπιστημονική Ἑπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πα-
νεπιστημίου Ἰωαννίνων.

Τόμοι Α' (1972) - Θ' (1980)

Παραρτήματα τῆς «Δωδώνης» :

ἀρ. 1: Γλ. Πρωτοπαπᾶ - Μπουμπουλίδου, Πεζογραφικά κείμενα τοῦ
Πολέμου καί τῆς Κατοχῆς, Ἰωάννινα 1974, σ.σ. ιε' + 212.

ἀρ. 2: Θ. Α. Βέικου, Μαθηματικές ἀντινομίες τοῦ Κάντ καί σύγχρονη
ἐπιστήμη, Ἰωάννινα 1974, σσ. 117.

ἀρ. 3: Ι. Σ. Καμπίτση, Μινυάδες καί Προϊτίδες. Τά μυθολογικά δε-
δομένα 1975, σσ. 79.



- άρ. 4: Γ. Σ. Πλουμίδη, Οί Βενετοκρατούμενες Έλληνικές χώρες μεταξύ του δεύτερου και τρίτου Τουρκοβενετικού πολέμου (1503 - 1537), Ίωάννινα 1974, σσ. 190.
- άρ. 5: A. G. Katsouris, Linguistic and stylistic characterization Tzagedy and Menander, Ioannina 1975, σσ. 211.
- άρ. 6: Σπ. Κυριαζόπουλος, Λόγος και ήθος. Φιλοσοφία του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, Ίωάννινα 1976, σσ. 220.
- άρ. 7: K. Synodinou, On the Concept of Slavery in Euripides, Ίωάννινα 1977, σσ. 136.
- άρ. 8: K. Μηνᾶ, Ἡ μορφολογία τῆς μεγεθύνσεως στήν Ἑλληνική γλώσσα, Ίωάννινα 1978, σσ. 256.
- άρ. 9: Δ. Θ. Σακαλῆ, Ἰωνικό λεκτικό στόν Πλάτωνα. Μέρος Α΄. Σύ- νταξη, Ίωάννινα 1978, σσ. 220.
- άρ. 10: A. Φραγκουδάκη, Ὁ εκπαιδευτικός δημοτικισμός καί ὁ γλωσσικός συμβιβασμός τοῦ 1911, Ίωάννινα 1977, σσ. 144.
- άρ. 11: J. T. Malakasses, B. A., Ph. D., The greek naval building program in 1910 - 1914 and the United States. America's stand in the gre- coturkish rivalry for supremacy in the Aegean. A study in American diplomacy with Greece, Ioaninna 1978, σσ. 118.
- άρ. 12: S. T. Malakasses, British American conflict over the Question of the monarchin in Greece, Ίωάννινα, 1980, σ. 169.
- άρ. 13: Θ. Ἀνθογαλίδου - Βασιλακάκη, Ἡ ὀργάνωση τῆς γενικῆς καί ἐπαγγελματικῆς ἐκπαίδευσης στήν Ἑλλάδα πρίν καί μετά τήν μεταρρύθμιση τοῦ 1976, Ίωάννινα 1980, σσ. 276.
- άρ. 14: Δ.Θ. Σακαλῆ, Ἡ γνησιότητα τοῦ «Ψευδοσοφιστῆ» τοῦ Λου- κριανοῦ, Ίωάννινα 1979, σσ. 80.
- άρ. 15: Δ. Θ. Σακαλῆ, Ἰωνικό λεκτικό στόν Πλάτωνα. Μέρος Β΄. Φω- νητική, Ίωάννινα 1980, σσ. 160.



**ΠΑΡΑΚΑΛΟΥΝΤΑΙ ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ
ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΝΑ ΑΝΑΝΕΩΣΟΥΝ ΤΗ
ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΤΟΥΣ ΓΙΑ ΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΗ**

Εμβάσματα:

Μαρία Παπαδημητρίου

Φιλόλογο

3η Πάροδ. Πετροπουλάκη 1

(45.333)

Ιωάνν.να

