



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ



Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Η Παιδαγωγική Σημασία του Μύθου της Αλκήστιδος του Ευριπίδη
μέσα από καινοτόμες Προσεγγίσεις και Δράσεις στην Προσχολική
Αγωγή

Νταμάνη Αικατερίνη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αικατερίνη Καραμήτρου

Ιωάννινα, Ιούνιος 2023

Η συλλογή και η επεξεργασία των δεδομένων προσωπικού χαρακτήρα που υποβάλλονται πραγματοποιείται σύμφωνα με τα οριζόμενα στις διατάξεις του Ν.4624/19 και του Κανονισμού (ΕΕ)2016/2019. Το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων συλλέγει και επεξεργάζεται τα δεδομένα προσωπικού χαρακτήρα αποκλειστικά στο πλαίσιο της υλοποίησης του σκοπού της παρούσας διαδικασίας. Για το χρονικό διάστημα που τα προσωπικά δεδομένα θα παραμείνουν στη διάθεση του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να ασκήσει τα δικαιώματά του σύμφωνα με τους όρους του Γενικού Κανονισμού Προστασίας Δεδομένων Προσωπικού Χαρακτήρα 2016/679 (Ε.Ε.) και τα οριζόμενα στα άρθρα 34 και 35 Ν. 4624/2019. Υπεύθυνη Προσωπικών Δεδομένων του Ιδρύματος είναι η κα. Σταυρούλα Σταθαρά (email: dpo@uoi.gr).



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ



Η Παιδαγωγική Σημασία του Μύθου της Αλκήστιδος του Ευριπίδη
μέσα από καινοτόμες Προσεγγίσεις και Δράσεις στην Προσχολική
Αγωγή

Νταμάνη Αικατερίνη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αικατερίνη
Καραμήτρου, Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό
Τμήμα Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

1. Αικατερίνη Καραμήτρου, Καθηγήτρια,
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
2. Μαριάννα Σπανάκη, Επίκουρη
Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα
Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
3. Πανταζής Μάντζιος, Επίκουρος
Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα
Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Ιωάννινα, Ιούνιος 2023

Ευχαριστίες

Η παρούσα διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Επιστήμες της Εκπαίδευσης και της Αγωγής: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στην προσχολική και πρώτη σχολική ηλικία» του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Αρχικά, θα ήθελα να απευθύνω θερμές ευχαριστίες στην Επιβλέπουσα Καθηγήτριά μου, κυρία Κατερίνα Καραμήτρου, Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Ιωαννίνων, για την άριστη συνεργασία και εμπιστοσύνη που έδειξε στο πρόσωπό μου. Συγκεκριμένα, την ευχαριστώ για το ερευνητικό υλικό, το οποίο μου παραχώρησε, και, ειδικότερα, για το πλήθος των βιβλίων και άρθρων της (επιστημονικών και δημοσιευμένων στον τύπο), τα οποία και έθεσε στη διάθεσή μου, προκειμένου να προχωρήσει η μελέτη μου.

Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τα υπόλοιπα μέλη της Τριμελούς Εξεταστικής Επιτροπής, την κυρία Μαριάννα Σπανάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Ιωαννίνων και τον κύριο Πανταζή Μάντζιο, Επίκουρο Καθηγητή του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών Ιωαννίνων για την τιμή που μου έκαναν με τη συμμετοχή τους στην επιτροπή, καθώς, και τον χρόνο που αφιέρωσαν στην ανάγνωση της εργασίας. Τόσο η υποστήριξη όσο και η καθοδήγησή τους υπήρξε πολύτιμη, κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για την αμέριστη συμπαράσταση και ηθική στήριξη που μου παρείχε από την έναρξη μέχρι την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής.

Περίληψη

Το θέμα της διπλωματικής εργασίας αφορά τον μύθο της Αλκήστιδος, όπως παρουσιάζεται στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, ως παιδαγωγικό εργαλείο κατά τη μαθησιακή διαδικασία στην προσχολική εκπαίδευση. Η χρησιμότητα των μύθων και ιδιαίτερα των αρχαίων, είναι απαραίτητο και πολλαπλά απαραίτητο στοιχείο της διδασκαλίας στο Νηπιαγωγείο. Τα παιδιά αγαπούν πολύ τους μύθους, καθώς γνωρίζουν νέους κόσμους, νέες έννοιες με βιωματικό και δημιουργικό τρόπο. Μέσα από τους μύθους, τα παιδιά διδάσκονται αξίες και ιδέες με τρυφερό τρόπο σε αυτή την ευαίσθητη ηλικία, την οποία διανύουν. Επίσης, οι μύθοι, ήδη από την αρχαιότητα, έχουν διδακτικό και παιδευτικό χαρακτήρα. Κάθε μύθος κρύβει ένα απόσταγμα σοφίας, ένα ηθικό δίδαγμα, μέσω του οποίου το παιδί, μαθαίνει και καταλαβαίνει περισσότερα για τον κόσμο που το περιβάλλει. Με την αξιοποίηση του μύθου αυτού, τα νήπια θα έρθουν σε επαφή με την αρχαία ελληνική γραμματεία και θα μυηθούν σε αξίες και ιδανικά με βιωματικό και δημιουργικό τρόπο. Ο μύθος της Αλκήστιδος είναι μια τραγωδία με αίσιο τέλος, ένα έργο που αρχίζει και τελειώνει με ένα θαύμα. Η παρουσίαση του μύθου είναι αφηγηματική και επικεντρώνεται στη θυσία της αφοσιωμένης γυναίκας που θρηνεί ενώ είναι εν ζωή. Στο πλαίσιο του ελληνικού πολιτισμού η αγάπη και ο έρωτας θεωρούνται ανεξέλεγκτες δυνάμεις που πιθανόν επιφέρουν απώλειες στον άνθρωπο. Μέσω της τραγωδίας του Ευριπίδη, θα διδαχθούν αξίες όπως η κατανυκτική αγάπη, η αυταπάρνηση, το ηθικό και ψυχικό μεγαλείο, με την έννοια της ανιδιοτελούς προσφοράς και της άδολης αγάπης.

Λέξεις κλειδιά: αυτοθυσία, προσφορά, ηθικός νόμος, ανιδιοτελής προσφορά.

The Pedagogical Significance of the Myth of Alcestis through innovative approaches and Actions in Preschool Education.

Ntamani Aikaterini

Abstract

The topic of the thesis concerns the myth of Alcestis, as presented in the tragedy of the same name by Euripides, as a pedagogical tool during the learning process in preschool education. The usefulness of myths, especially the ancient ones, is a necessary and multi-necessary element of teaching in Kindergarten. Children love myths very much, as they get to know new worlds, new concepts in an experiential and creative way. Through fables, children are taught values and ideas in a tender way at this sensitive age that they are going through. Also, myths, since ancient times, have a didactic and educational character. Each fable "hides" an essence of wisdom, a moral lesson, through which the child learns and understands more about the world around him. By making use of this myth, toddlers will come into contact with ancient Greek literature and be introduced to values and ideals in an experiential and creative way. The myth of Alcestis is a tragedy with a happy ending, a play that begins and ends with a miracle. The presentation of the myth is narrative and focuses on the sacrifice of the devoted woman who mourns while alive. In the context of Greek culture, love and romance are considered uncontrollable forces that may cause loss to humans. Through the tragedy of Euripides, values such as conjugal love, self-sacrifice, moral and spiritual greatness will be taught, in the sense of selfless giving and selfless love.

Key words: self-sacrifice, offering, moral law, selfless offering.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	5
Abstract	7
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	8
Εισαγωγή	1
Τα Γενικά Μορφολογικά χαρακτηριστικά του Μύθου.....	3
Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	9
Κεφάλαιο 1: Αρχαία Ελληνική Μυθολογία και εκπαίδευση	9
1.1. Οι Πολυπρόσωπες Παιδαγωγικές και Πολιτισμικές Οψεις του Μύθου	9
1.2. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του μύθου	12
1.3. Η παιδαγωγική και διδακτική αξία της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας	15
1.4. Η Αρχαία Ελληνική Μυθολογία στο Νηπιαγωγείο.....	17
Κεφάλαιο 2: Από τον Μύθο στην Τραγωδία.....	21
2.1. Η κληρονομιά του Ομήρου στην Πόλη και την Τραγωδία	21
2.2. Οι γιορτές του Διονύσου, το «Εορταστικό Βίωμα» και η Τραγωδία ως Θεσμός.....	23
2.3. Από τον Μύθο στην Τραγωδία	25
Κεφάλαιο 3 : Η Φιλοσοφική Διάσταση της Αρχαίας Τραγωδίας	29
3.1. Φιλοσοφικός Προβληματισμός	29
3.2 Η έννοια του Τραγικού	31
3.3. Ο Ευριπίδης και το έργο του.....	32
3.3.1. Οι Ευριπίδειες «αντινομίες».....	33
3.3.2. Βασικά γνωρίσματα της ευριπίδειας τέχνης	34
3.3.3. Το δραματουργικό του έργο.....	37
Κεφάλαιο 4: Ευριπίδου «Αλκήστις».....	41
4.1. Ο Μύθος της Αλκήστιδος	41
4.2 Η Εθελοντική Θυσία της Αλκήστιδος.....	43

4.3 Η «Υβρις» και η Αΐδια Αυταπάρνηση της Αλκήστιδος.....	45
4.4. Η Ανιδιοτελής Αγάπη	47
4.5. Η Αλκηστις ως Σύμβολο Αυτοθυσίας και Συζυγικής Αγάπης	49
4.6. Η Έννοια της Ηθικής Υποταγής και του Πανίερου Χρέους στην «Αλκηστις» του Ευριπίδη.....	54
Β΄ ΜΕΡΟΣ: ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ	57
Εισαγωγή	57
Κεφάλαιο 1: Μεθοδολογία έρευνας.....	59
1.1.Η μεθοδολογία της ερευνητικής διαδικασίας	59
1.2.Το Δείγμα.....	61
Κεφάλαιο 2: Υλοποίηση διδακτικής παρέμβαση-Εκπαιδευτικέςδραστηριότητες για τον Μύθο της «Αλκήστιδος»	63
Κεφάλαιο 3: Αποτελέσματα και Παιδαγωγικές Αξίες που αναδείχθηκαν μέσα από τον Μύθο.	65
Συμπεράσματα	67
Βιβλιογραφία	69
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	75
Το βιβλίο που διαβάστηκε στο Νηπιαγωγείο.	75
Ο Μύθος όπως απεικονίστηκε από τα Νήπια	76

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 1	Levi-Strauss Διαφορές Μύθου-Παραμυθιού.....	6
Πίνακας 2	Bascom Μορφολογικά χαρακτηριστικά του μύθου	7

Εισαγωγή

Ο Μύθος έχει πολύ μεγάλη σημασία για το παιδί, τον Άνθρωπο γενικότερα και αποτελεί ένα χρήσιμο εργαλείο στη διδακτική πράξη. Ο Μύθος ρυθμίζει την παιδική βούληση, επιδρά ζωηρά στον χαρακτήρα και στέκει πολύ κοντά στη φυσική ζωή. Ουσιαστικά, μεταφέρει τη δράση στην ύπαιθρο. Μιλάει υπαινικτικά, αποφεύγοντας να παρουσιάσει την αλήθεια, αφού ο Άνθρωπος φοβάται, τις περισσότερες φορές, να την *Ατενίσει* κατά πρόσωπο. Επίσης, προκαλεί μεγάλη συμμετοχή και άμεσο ενδιαφέρον σε όλους τους μαθητές. Και αυτό, γιατί ο επιδιωκόμενος ηθικοπλαστικός σκοπός είναι σαφέστατος, καθαρός και συγκεκριμένος. *Θίγει, αγγίζει και συγκινεί* την καρδιά. Το εικονικό στοιχείο στον Μύθο είναι κυρίαρχο, ζωντανό, αφού και ο Μύθος είναι ουσιαστικά μία εικόνα, ένα σύμβολο (Σπυροπούλου, 1998).

Ο Μύθος φέρει εντός του τον *συμπαντικό διονυσιασμό* και την αισθητική υπέρβαση. Είναι συστατικό στοιχείο του Ανθρώπινου Πολιτισμού αφού όπως αναφέρεται από την Κατερίνα Καραμήτρου: *«Είναι η θεμελιώδης αρχή του προτυπωτικού λόγου στην αγωγή. Η αποκρυπτογράφηση και η εκφορά του μύθου, οι παραπομπές στις μυθικές εκφάνσεις του εγώ, οι πρωτόγνωρες κάθε φορά διαστάσεις του δεν είναι πράγματα ανοίκεια στην Ανθρώπινη φύση αλλά είναι μια κιβωτός του Τίποτε που μέσα της προϋπάρχουν ενταφιασμένα σε πολυσήμαντες, αναλλοίωτες μορφές, όλα τα πρωτογενή σημαίνοντα που επισκιάζουν κι αυτήν ακόμα την παρενθετική στιγμή της Ζωής. Ο Μύθος εξιστορεί την επιθυμία του άλλου, την αμαρτία, τον δόλο, την υπέρβαση που οδηγεί στο τραγικό, στη ναρκισσιστική πληρότητα του τραγικού ήρωα, στον διαμελισμό και στην ανανέωση του μελαγχολικού άνακτος.»* (Καραμήτρου Κατερίνα, 2004)

Ο J. Campbell, Αμερικανός ανθρωπολόγος (J. Campbell, 1998), αναφέρει ότι οι Μύθοι είναι μεταφορές των πνευματικών δραστηριοτήτων του ανθρώπου, αλλά είναι και οι ίδιες οι δυνάμεις που εμψυχώνουν τη Ζωή μας και τη Ζωή του Κόσμου, ιστορίες για τη σωφροσύνη της Ζωής. Ο Μύθος είναι ο τρόπος εναρμόνισης του Νοός με το σώμα και εναρμόνισης του τρόπου Ζωής με τον τρόπο που υπαγορεύει η φύση.

Τα Γενικά Μορφολογικά χαρακτηριστικά του Μύθου

Οι περισσότεροι μελετητές συγκλίνουν στο ότι ο Μύθος είναι μια έννοια εν πολλοίς παρερμηνευμένη κι αναμφισβήτητα αμφίσημη. Λόγιοι, ειδικοί επιστήμονες (φιλόσοφοι, λαογράφοι, ψυχολόγοι, ανθρωπολόγοι) προσπάθησαν να προσδιορίσουν, ήδη από τον 4^ο αιώνα π. Χ., εννοιολογικά τον Μύθο και τη Μυθολογία. Κανένας ορισμός όμως δεν είναι επαρκής από μόνος του, λόγω της πολλαπλής Ζωής που παρουσιάζει ο Μύθος (Μερακλής 1987). Επίσης, θα αποτελούσε περιορισμό στην έρευνά μας, γνωρίζοντας ότι ο κάθε ορισμός εκπορεύεται από ένα σύστημα αξιών, που επιλέγεται ως σύστημα αναφοράς, εδράζεται σ' αυτό και με τη σειρά του, το στηρίζει (Γιόση 1996). Δεδομένου ότι δεν υπάρχει ένας σαφής ορισμός ή έστω μια ακριβής ετυμολογική εξήγηση του όρου Μύθος, θα θέσουμε ένα ευρύ πλαίσιο, σχετικά με τις σημασίες που θα μπορούσε να έχει λάβει κατά την αρχαιότητα.

Οι Μύθοι, τα Παραμύθια, οι θρύλοι/παραδόσεις είναι οι πρώτες αφηγήσεις, οι οποίες θέτουν τις βάσεις της συλλογικής διεργασίας στην οποία εμπλέκονται ο δέκτης και ο πομπός. Είναι αποδεκτό ότι η πρόσληψη του Κόσμου και η κατανόησή του από τον πρωτόγονο και τον προϊστορικό Άνθρωπο έγινε καταρχάς δια μέσου του Μύθου. Εξ' υπαρχής, ο Μύθος ως «είδος γλώσσας που επινόησε ο Άνθρωπος για να ερμηνεύσει την πραγματικότητα» (Καραφύλλη, 1996), μπορεί να εκληφθεί ως το επιστημονικό όχημα σκέψης του προϊστορικού Πολιτισμού. Σύμφωνα με τον Brisson, τα ιστορικά και αρχαιολογικά ευρήματα, καταδεικνύουν ότι οι Άνθρωποι από τους προϊστορικούς ακόμα χρόνους χρησιμοποιούσαν τους Μύθους για να εξηγήσουν το «υπερπέραν», το οντολογικό ανώτερο, τις απαρχές και τη δημιουργία του Κόσμου (Brisson, 1998).

Όταν μιλούμε για Μυθολογία και Μύθους, σύμφωνα με την Ελληνική παράδοση, αναφερόμαστε σε εκείνη την προϊστορική και προϊστοριογραφική δημιουργία, της οποίας η αφετηρία δεν είναι γνωστή, όμως θραύσματά της διασώζονται μέσω της τέχνης. (Μήττα 1997). Μέσα στη δημιουργία αυτή, σύμφωνα πάντα με την Ελληνική παράδοση, Μύθος είναι κάθε ιστορία η οποία προσπαθεί να δώσει απάντηση σε ερωτήματα οντολογικής φύσεως, όπως πώς δημιουργήθηκε και γεννήθηκε ο Κόσμος και πώς πλάστηκε ο Άνθρωπος.

Ο Μύθος αποτελεί αναμφίβολα ένα από τα Αρχαιότερα λογοτεχνικά είδη, επειδή πηγάζει από την φυσική ανάγκη του Ανθρώπου να εκφραστεί μέσα από οπτικά μέσα, εικόνες σε συγκεκριμένη μορφή. Από τη στιγμή που ο Άνθρωπος εκφράστηκε μέσα από την ομιλία, άρχισε να συνθέτει Μύθους. Εντούτοις οι προσπάθειες να οριστεί τι είναι Μύθος δεν λείπουν

όπως και η αδυναμία να βρεθεί ένας κοινός ορισμός. Σύμφωνα με το λεξικό του Ε. Κριαρά, Μύθος είναι: α) μια διήγηση που έπλασαν οι Άνθρωποι στο απώτερο παρελθόν, με το νου και τη φαντασία τους, που έχει ως θέμα μια εντυπωσιακή ιστορία από την κοινωνία των Θεών, των Ανθρώπων ή των ζώων και επιδιώκει να περιγράψει και να εξηγήσει πώς δημιουργήθηκε ο Κόσμος και άρχισε η Ζωή, πώς συμβαίνουν τα φυσικά φαινόμενα ή να δικαιολογήσει θρησκευτικές αντιλήψεις ή ακόμα και την κοινωνική οργάνωση. β) Μύθος είναι, επίσης, η παράσταση ενός ιστορικού προσώπου ή γεγονότος παραμορφωμένου ή απλουστευμένου από τη λαϊκή φαντασία (*συνών. θρύλος*) γ) η φιλοσοφική έκφραση μιας ιδέας ή η παρουσίαση μιας θεωρίας μέσω πλαστής διήγησης με τη μορφή του Μύθου (*Μύθος του Σπηλαίου, του Πλάτωνος*) δ) σύντομη πλαστή διήγηση, πεζή ή έμμετρη, συνήθως με πρωταγωνιστές ζώα και με σκοπό να προβληθεί κάποιο ηθικό δίδαγμα ε) νοητικό κατασκεύασμα άσχετο με την πραγματικότητα στ) απλουστευτικός τρόπος σκέψης, συχνά με ψευδαισθήσεις και έλλειψη ορθολογισμού, που υιοθετείται από κοινωνικές και πολιτιστικές ομάδες σε σχέση με πρόσωπα, κοινωνικές ομάδες ή γεγονότα και ρυθμίζει σε μεγάλο βαθμό τη συμπεριφορά και τις εκτιμήσεις τους. (Κριαράς 1995)

Σύμφωνα με τον G. Dumezil (1969), ο Μύθος εκφράζει με δραματικό τρόπο την ιδεολογία της κοινωνίας, συγκρατεί, διατηρεί στη συνείδηση τις αξίες που αυτή αναγνωρίζει και τα ιδανικά που ακολουθεί από γενιά σε γενιά, αλλά πρωτίστως, την ύπαρξη και τη δομή της, τα στοιχεία, τους συνδέσμους, τις ισορροπίες και τις προσπάθειες που την αποτελούν.

Ο N. Frye (1998) αναφέρει, ότι οι Μύθοι μας ενημερώνουν ως προς τον συνεχιζόμενο κορμό των πίστεων, των γνωμών και των αξιών της κοινωνίας, στην οποία προσφέρουν μια μετοχή στη γνώση ή σε ότι συνδέουν τις γενεές μιας συγκεκριμένης ομάδας. Οι Μύθοι προσδιορίζουν τον Πολιτισμό παίζοντας «σπουδαίο ρόλο στον προσδιορισμό της υποτίθεται ότι είναι η γνώση». (N. Frye (1991)

Το σημείο, στο οποίο όμως, τελικά συμφωνούν όλοι, κριτικοί και αναλυτές σχετικά με τον Μύθο είναι ότι είναι ένα είδος διήγησης, που χαρακτηρίζει ένα περιεχόμενο. Το Γαλλικό λεξικό Le Grand Larousse (1874) ονομάζει Μύθους « τις φημισμένες ιστορίες των Θεών, Ημίθεων και Ηρώων της Αρχαιότητας». Σύμφωνα με τον J. P. Vernant (1981) είναι ομάδες διηγήσεων που αφορούν τους Θεούς και τους Ήρωες δηλαδή τους δύο τύπους χαρακτήρων στους οποίους οι Πόλεις της Αρχαιότητας απέδιδαν έναν Πολιτισμό. Σε κάθε περίπτωση, ο Μύθος ως ερμηνευτικό σχήμα του Κόσμου «υπήρξε κλειδί για την κατανόηση του Πολιτισμικού παρελθόντος και κύτταρο αλληγορίας για την κριτική ερμηνεία του παρόντος. (Σιαφλέκης, 1994)

Είναι δημιούργημα συλλογικής φαντασίας και έκφραση μιας Κοινωνίας. Αν και επινενοημένος, «δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο μέσα στη γραμμή της παράδοσης, υπακούει σε ένα σύνολο καταναγκασμών, σέβεται τους κανόνες του παιχνιδιού των θεμάτων, των συσχετίσεων, των προσεγγίσεων και των αντιθέσεων, έξω από τα οποία το μήνυμα θα έπανε να είναι σαφές» (J. P. Vernant, 1981). Ο Μύθος είναι ένα εργαλείο λογικής το οποίο επιτρέπει την επίλυση των αντιθέσεων και την εξήγηση του συνόλου της πραγματικότητας. Ο Eliade θεωρεί ότι «η κύρια λειτουργία του Μύθου είναι να αναδεικνύει όλα τα παραδειγματικά μοντέλα τελετουργιών και όλων των σημαντικών Ανθρώπων δραστηριοτήτων, όπως η διατροφή, ο γάμος, η εργασία, η εκπαίδευση, η τέχνη ή η σοφία» (Eliade, 1963).

Στην Αρχαιότητα, ο Μύθος ταυτιζόταν γραμματειακά με την ποίηση. Τα Ομηρικά Έπη και τα ποιήματα του Ησιόδου θεωρούνταν Μυθολογήματα, των οποίων το περιεχόμενο γινόταν πιστευτό ως αληθές. Φαίνεται ότι οι Μύθοι μέχρι και την κριτική του Ξενοφάνη στην Ομηρική και Ησιόδεια ποίηση θεωρούνταν ότι παρέχουν γνώση για φυσικά ή ακόμα και μεταφυσικά φαινόμενα, τα οποία υπερέβαιναν την κατανόηση των Ανθρώπων. Ήταν μια αστείρευτη πηγή από εικόνες, αλληγορίες και σύμβολα, μέσα από τα οποία προσπαθούσαν να ερμηνεύσουν σημαντικά υπαρξιακά και φυσικά φαινόμενα. Εργαλείο τους είναι η γλώσσα των συμβόλων που είναι και η γλώσσα της Τέχνης ιδίως της ποίησης. Συνήθως είναι διατυπωμένοι με τρόπο σύντομο και πολλές φορές, παρατηρείται ότι ο χαρακτήρας τους είναι συμβολικός ηθικός και διδακτικός. Συνήθως ήταν ευχάριστες διηγήσεις, παρμένες από την καθημερινή ζωή των Ανθρώπων, θεωρούνταν ιδιαίτερο εκφραστικό μέσο για τους συγγραφείς και ήταν γραμμένοι σε πεζό ή ποιητικό λόγο (Αυδίκος, 1997). Οι Μύθοι τείνουν όχι τόσο να παρέχουν πληροφόρηση, αλλά να ενισχύουν τα προϋπάρχοντα πρότυπα. Καθορίζουν το σύστημα των συντεταγμένων για να αντιμετωπιστούν οι συνθήκες του παρόντος, ή και του μέλλοντος. Μέσα από την προκαθορισμένη δομή του Μύθου μπορούσαν οι Άνθρωποι να διαπραγματευτούν καινούργιες και άγνωστες καταστάσεις, συνεπώς ο Μύθος υπήρξε πάντα ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο (Kirk, 1974). Με τους Μύθους οι Άνθρωποι κάλυπταν τη ζωή των Θεών αλλά και κατεύθυναν την κοινωνική τους οργάνωση και όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται από την Καραμήτρου: «Ο Μύθος αντιμάχεται τον Θάνατο διηγούμενος την ηθική, την αισθητική και τον ερωτισμό του Ανθρώπινου Πολιτισμού και μέσα από τις διδαχές του, προβάλλει την άρνηση των γλωσσικών κανόνων, τον άφυλο, υπερβατικό Άνθρωπο και την Ποιητική Αποθέωσή του». (Κ. Καραμήτρου, 2004)

Πίνακας 1 Levi-Strauss Διαφορές Μύθου-Παραμυθιού

Μύθος
Κοσμολογικές, ηθικές ή βιολογικές και βιοκοινωνικές αντιθέσεις
Ζωή/Θάνατος
Δικό μας/Ξένο Εμείς/Άλλοι Ενδοκοινοτικό/Εξωκοινοτικό
Σύζυγος από άλλη φυλή ή από διαφορετικό είδος (ζώο ή υπερφυσικό όν)

Ποια όμως είναι η σχέση Μύθου και Παραμυθιού; Χαρακτηριστική είναι η Διονυσιακή παρομοίωση που χρησιμοποιεί ο συντάκτης του περιοδικού «Φιλίστωρ», σύμφωνα με την οποία, οι Μύθοι και τα Παραμύθια μοιάζουν με καρπούς ενός αμπελιού με γερές ρίζες. Ενώ όμως οι μύθοι είναι τα «ζωμόδη» σταφύλια, τα Παραμύθια είναι τα μικρά όψιμα σταφύλια, οι «καμπανοί», που και από αυτά βγαίνει γλυκό κρασί. Με αυτή την παρομοίωση δηλώνεται η σχέση συγγένειας των Μύθων και των Παραμυθιών, αλλά και πως αυτά τα δεύτερα κατάγονται από τους Μύθους. Μάλιστα τον 19^ο αιώνα επικρατούσε και η άποψη πως τα λαϊκά Παραμύθια ήταν προϊόντα εκφυλισμού των Μύθων (Καπλάνογλου, 1998).

Ο Levi – Strauss υποστηρίζει ότι υπάρχουν σημαντικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις εξιστορήσεις των Παραμυθιών και των Μύθων, διαφοροποιήσεις που σχετίζονται με τη βασική φιλοσοφία που διέπει το κάθε είδος ξεχωριστά. Μέσα από τη μελέτη κειμένων παρατηρείται ότι οι Μύθοι και τα Παραμύθια διαφέρουν τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο. Η λέξη Παραμύθι προέρχεται από το ρήμα παραμυθεύομαι, που είχε τη σημασία του συμβουλευώ (Αυδίκος, 1997). Το Παραμύθι περιορίζεται στην ανάπτυξη των κοινωνικών αντιθέσεων, που εκδηλώνονται στο πλαίσιο της ίδιας οικογένειας ή στη διαδικασία των διαστρωματικών και των διαταξικών κοινωνικών σχέσεων. Μάλιστα, εντοπίζεται ένα πολύ βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα, το οποίο ανιχνεύουν όσοι ασχολούνται με τον γάμο. Στο Παραμύθι, ο γάμος διαπνέεται από ισογαμία. Συνήθως, ο γάμος δεν είναι ανάμεσα σε πρόσωπα της ίδιας τάξης (Αυδίκος, 1997).

Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του Μύθου δε βρίσκεται ούτε στη δομή, ούτε στο περιεχόμενο ενός Παραμυθιού, αλλά στη χρήση για την οποία προορίζεται. Ο Μύθος είναι ουσιαστικά μια εφαρμοσμένη διήγηση, που αναφέρεται με δευτερεύοντα τρόπο σε κάτι που έχει συλλογική σημασία και η σοβαρότητά του πηγάζει ακριβώς από αυτή την εφαρμογή (Burkert, 1993).

Ο Μύθος αναφέρεται στον διαφορετικό κόσμο του μακρινού παρελθόντος, ενώ το Παραμύθι δεν έχει τόπο και χρόνο. Ως προς τις κοινωνικές αντιθέσεις, το Παραμύθι περιορίζεται σε αυτές που συμβαίνουν στο πλαίσιο της ίδιας της οικογένειας, ή των διαταξικών και διαστρωματικών κοινωνικών σχέσεων. Οι αντιθέσεις στους Μύθους αντίστοιχα, εμπεριέχουν ένα ευρύτερο πλαίσιο στάσεων και ιδεών. Ασχολούνται με τα πρώιμα ακόμη ερωτήματα της ίδιας της Ανθρωπότητας, Ο κόσμος των Μύθων είναι ένας υπερφυσικός Κόσμος, μια ιερή Αφήγηση που σχετίζεται με την Τελετουργία. Οι αφηγήσεις των Μύθων δεν έχουν χρονικό περιορισμό και οι ακροατές τους πιστεύουν στην αλήθεια των ιστοριών, ενώ οι αφηγήσεις των Παραμυθιών γίνονταν κυρίως βράδυ και οι ακροατές τους ήδη από τα εισαγωγικά και τα καταληκτικά μοτίβα, προετοιμάζονταν για μια ιστορία που βρίσκεται μόνο στη φαντασία του αφηγητή. (Αυδίκος, 1997). Το παραμύθι είναι ένας είδος λαϊκής λογοτεχνίας, το οποίο παραλληλίζεται προς το σύγχρονο μυθιστόρημα. Είναι τέχνη και έτσι η ρήση του Friedrich von Leyen εξηγείται: «Ότι το Παραμύθι είναι η παιχνιδιάρικη θυγατέρα του Μύθου». Επίσης, ο Μύθος και το Παραμύθι διαφέρουν και στους Ήρωες. Στον Μύθο, τα Ανθρώπινα όντα δε χρειάζονται. Ο Λόγος γίνεται για Θεούς και Ήρωες και υπερφυσικά όντα. Τις διαφορές αυτές τις έχει κωδικοποιήσει ο Bascom (Αυδίκος, 1997).

Πίνακας 2 Bascom Μορφολογικά χαρακτηριστικά του μύθου

Μορφολογικά χαρακτηριστικά	Μύθος
1. Τυπική αρχή	Όχι
2. Λέγεται μετά το σούρουπο	Όχι
3. Εντύπωση για τα γεγονότα	Πραγματικά
4. Περιβάλλον	Κάποιος χώρος Κάποιος χρόνος
α. Χρόνος	Απομακρυσμένο παρελθόν
β. Τόπος	Πρώιμος ή άλλος κόσμος
5. Στάση	Ιερή
Κύριος χαρακτήρας	Μη ανθρώπινος

Όπως φαίνεται και στον παραπάνω πίνακα και σύμφωνα με τον Dundes, Μύθος και Παραμύθι έχουν διαφορετικά μορφολογικά γνωρίσματα. Μία από τις σημαντικότερες διαφορές τους είναι ο χρόνος και ο χώρος που ενσωματώνουν. Αυτό σημαίνει ότι ο Μύθος αναφέρεται σε γεγονότα του μακρινού παρελθόντος, τότε που ο Κόσμος ήταν διαφορετικός από ότι είναι σήμερα. Αντίθετα, στο Παραμύθι απουσιάζει ο χρόνος και ο τόπος. Έτσι, ο

ακροατής μπορεί να υπονοήσει έναν οποιονδήποτε χρόνο και τόπο αφού δεν αναφέρεται με σαφήνεια.

Ένα ακόμα σημαντικό γνώρισμα, που κάνει διακριτή τη διαφορά του Μύθου από το Παραμύθι είναι η στάση του ακροατηρίου απέναντι στα εξιστορούμενα. Οι ακροατές του Μύθου είχαν την πεποίθηση ότι οι ιστορίες ήταν αληθινές, ενώ οι ακροατές του Παραμυθιού προετοιμάζονταν για τον ψευδή χαρακτήρα της αφήγησης με τα εισαγωγικά και καταληκτικά μοτίβα. Ο Μύθος είναι μια *ιερή αφήγηση*, ενώ το παραμύθι έχει Κοσμικό χαρακτήρα. Ο Μύθος σχετίζεται με τελετουργίες και οι Ήρωες δεν είναι Άνθρωποι, ενώ στο Παραμύθι είναι Άνθρωποι, ζώα και υπερφυσικά όντα. (Αυδίκος, 1997).

Οι Μύθοι, ως *«αφηγηματικές πρόζες»*, θεωρούνται αφηγήσεις της Αλήθειας, αυτού που συνέβη στο μακρινό παρελθόν. *«Οι Μύθοι είναι η ενσάρκωση του δόγματος και συνήθως αυτοί είναι ιεροί και συνδέονται με τη θεολογία ή με την τελετουργία. Οι κύριοι χαρακτήρες δεν είναι συνήθως Ανθρώπινα όντα, αλλά έχουν συχνά Ανθρώπινες στάσεις. Οι Μύθοι εξηγούν την καταγωγή του Κόσμου, της Ανθρωπότητας, του Θανάτου και επίσης εξηγούν τα χαρακτηριστικά των πουλιών, των ζώων, των γεωγραφικών τεράτων και τα φαινόμενα της φύσης. Τέλος, οι Μύθοι εξιστορούν τις δραστηριότητες των Θεοτήτων, τις ερωτικές υποθέσεις, τις οικογενειακές ιστορίες, τις φιλίες και τις εχθρότητες, τις νίκες και τις ήττες»*. Άρα, οι Μύθοι είναι αιτιολογικές αφηγήσεις, οι οποίοι χρησιμοποιούν συνήθως Θεούς ως πρωταγωνιστές, ώστε να εξηγήσουν τη λειτουργία και τον σκοπό του Κόσμου.(Αυδίκος,1997).

Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο 1: Αρχαία Ελληνική Μυθολογία και εκπαίδευση

1.1. Οι Πολυπρόσωπες Παιδαγωγικές και Πολιτισμικές Όψεις του Μύθου

Οι Μύθοι, ταξιδευτές μέσα στον χρόνο, από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα, σε μια αγωνιώδη προσπάθεια να εξηγήσουν φυσικά φαινόμενα ή να αποδώσουν σχέσεις αιτίας αιτιατού, για αιώνες προσπαθούν να ανακουφίσουν τον Ανθρώπινο πόνο και την αγωνία. Ήταν ανάγκη η δημιουργία τέτοιων ιστοριών καθώς αποτελούσε καρπό της σοφίας τους. Κάτω από αυτό το πρίσμα, ο Άνθρωπος κατέφευγε στον Μύθο, διευρύνοντας τους φαντασιακούς του ορίζοντες δημιουργώντας έναν ολόκληρο παράλληλο ανιμιστικό Κόσμο όπου ενοικούσαν μαζί του Ανθρωπόμορφοι Θεοί και ομιλούντα ζώα και φυτά.

Ο Μύθος λοιπόν είναι μια πανάρχαιη υπόθεση σαν και τα χνάρια του Θεού. Η ιερή καταγωγή του Μύθου βρίσκεται στα λαϊκά παραμύθια, στον άγραφο, προφορικό λόγο και προπάντων στην ένδεια, στην παρηγορία της ανθρώπινης ύπαρξης η οποία *αενάως* αγωνίζεται προμηθεικά να ξεπεράσει τον εγκλεισμό του τέλους και να εκπορθήσει την Αθανασία. Ο Μύθος, «η *Οργανική μήτρα*» του Κόσμου, ο Προμηθεικός «*αγών*» για την εκπόρθηση της Αρχέγονης εικόνας της Άφθαρτης Ζωής (Kereneyi), είναι πρωτογενής ύλη και δάνειο πολυτίμητο για την υπέρβαση και το ένθεον. Στη χώρα του Μύθου, το μαγικό ψέμα, κι όχι το πληροφοριακό, δεν είναι διόλου υποδεέστερο της αλήθειας. Απλά, το μαγικό ψέμα είναι μια παράδοξη επινόηση, ένα ανυστερόβουλο, ευφάνταστο τέχνασμα προς την αναγωγή της συνείδησης. Αίγλη και υπερβολή διαπερνά τις Μυθικές εκφάνσεις και τις φωτίζει αποφορτίζοντές τες, κατ' αυτόν τον τρόπο, από κάθε δεοντολογικό περιεχόμενο. (Καραμήτρου 2004)

Μέσα από την πανάρχαιη, υπερκόσμια *αχλύ*, το απαράμιλλο μεγαλείο του, όπως αναφέρει η Καραμήτρου (2004), «ο Μύθος μεταφέρει μέσα από τις πολυσήμαντες διηγήσεις του καθώς και τις αναμενόμενες παραλλαγές του, τον προαιώνιο λυγμό του Ανθρώπου, τις συγκρούσεις του, τον τρόπο του απέναντι στο τίποτε, το επιστραμμένο από τη Ζωή, την πορεία του προς τη θάλασσα, προς το συμπαντικό. Ο Μύθος και στο θέατρο είναι η μήτρα μιας επείγουσας δοκιμασίας, ο οίκος της σύλληψης του Λόγου και της δράσης. Είναι βασιλική, ηλιόχαρη η όψη του Μύθου δίχως θνησιγενή τερτίπια, για ετούτο κι ατελεύτητη είναι η διάρκειά του. Ο Μύθος δεν είναι μια ωραιοποιημένη διήγηση αλλά μια ιστορία καθαρόαιμη, μεγαλόσωμη και

στοχαστική. Είναι η απεικόνιση του μεγάλου Ανθρώπου, η εξιστόρηση της αριστείας του μέσα από κονταροχτυπήματα με τη μοίρα, τα πάθη, τον χρόνο. Είναι ένα άθροισμα παιγνίων, εν τέλει, της διάνοιας, για να ακυρώσει τη φθορά, ν' αντισταθεί στο ολίγον. Μέσα από τους ήχους, τις ονειρικές αναπαραστάσεις του, προστάζει το Σώμα ν' ανυψωθεί, τις αισθήσεις να οργιάζουν, την Ψυχή να πάλλεται. Ο Μύθος δημιουργεί εστίες ηθικής, διδάσκει αντοχές κι αντιστάσεις κι αναμφίβολα δεν απευθύνεται σε αλαφροϊσκιωτους. Είναι η πιο μακραίωνη, η πιο ατόφια ονειροφαντασία, διόλου συνετή, διόλου εξαπατητική.» (Καραμήτρου 2004)

Ο Μύθος, ένα ατέρμονο *ξεφάντωμα* της Ύπαρξης κουβαλά την απόλυτη σύζευξη της Απολλώνειας λογικής, των ονείρων, των όμορφων ψευδαισθήσεων, της αρχής της ατομικότητας με τη Διονυσιακή παραίσθηση, της κατάλυσης της ατομικότητας μέσα από μια πρωτογενή ενότητα, μέσα στη δίνη της συνεχούς δημιουργίας και καταστροφής (Nietzsche, Schopenhauer, Πατσαλίδης, Καραμήτρου 2004)

Μύθους συναντάμε σε όλους τους λαούς της Γης και σε όλους τους Πολιτισμούς, αφού αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο στην εξέλιξη και πρόοδο της Ανθρωπότητας. Παρόλα αυτά, οι λέξεις Μύθος και Μυθολογία είναι Ελληνικές, συνδεδεμένες με την ιστορία και με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μοναδικού Ελληνικού Πολιτισμού. Στην παρούσα εργασία, όταν κάνουμε λόγο για τον Μύθο και τη Μυθολογία, αναφερόμαστε στη Θεϊκή και Ηρωική Μυθολογία, το κληροδοτημένο σύνολο Μύθων του Αρχαίου Πολιτισμού, όπου οι Αρχαίοι Έλληνες καλλιέργησαν τη λατρεία των Θεών και Ηρώων, τον *Ανθρωπομορφισμό* που έχουν υπερβεί το κοινό μέτρο των Ανθρώπων και εκφράζουν τους στοχασμούς και τα ιδανικά τους δημιουργώντας την πνευματική ιστορία του Ελληνικού λαού.

Ανάγκη είναι όμως να διακρίνουμε τον Μύθο από τη Μυθολογία, αφού οι δύο έννοιες δεν είναι ταυτόσημες. Ο Μύθος κατά τον Malinowski, που βασίστηκε στην άμεση παρατήρηση της λειτουργίας των Μύθων (λειτουργισμός-φονξιοναλισμός) στις πρωτόγονες κοινωνίες, δεν είναι απλά μια αφήγηση αλλά μια πραγματικότητα που βιώνεται. Σίγουρα η Μυθολογία έπεται του Μύθου, αποτελεί τη θεωρία του Μύθου, βρίσκεται έξω από αυτόν, σε απόσταση, δεν τον βιώνει και προσπαθεί να τον εξετάσει και να τον ερμηνεύσει. Ο Μύθος δημιουργήθηκε από την ανάγκη των Ανθρώπων, ενώ η Μυθολογία αποτελεί την αισθητική του κατασκευή. Η μετάβαση από τον Μύθο στη Μυθολογία επιτελείται μέσα από ένα πλήθος ερμηνειών, πολλές φορές αντιστικτικά μεταξύ τους.

Η προσπάθεια να γίνει κατανοητός ο Μύθος εγκαινιάζεται από τη στιγμή που η Μυθοπλαστική δραστηριότητα και η Μυθική συνείδηση αποτελούν στιγμή της ιστορίας και η προφορική παράδοση ενστερνίζεται την πειθαρχία του γραπτού λόγου. Η γραπτή παράδοση επιφέρει μια αντικειμενική Αλήθεια σε μια συγκεκριμένη φάση του *ιστορικού*

γίνεσθαι. Επίσης προϋποθέτει τη διαμεσολάβηση ενός ερμηνευτή που κατανοεί, αποδέχεται, απορρίπτει ή μεταβάλλει τον Μύθο. Τότε ουσιαστικά ξεκινάει ο περιπετειώδης βίος του Μύθου που αρχίζει μέσα από το πλήθος των ερμηνειών του, τις αλληγορικές του ερμηνείες να γίνεται λογοτεχνική δημιουργία.

Η Ελληνική Μυθολογία ήταν περίπλοκα και στενά συνδεδεμένη με τη Θρησκεία. Οι Μύθοι έδιναν εξηγήσεις για την προέλευση και τη Ζωή των Θεών, την προέλευση των Ανθρώπων και την κατάληξή τους μετά τον Θάνατο. Έδιναν σάρκα και οστά στους Θεούς της Ελληνικής Θρησκείας, συμβουλευόντας παράλληλα τους Ανθρώπους για το πώς να ζήσουν την Ευδαιμονία. Μερικές φορές, η Μυθολογία είχε ως στόχο αφήγηση ιστορικών γεγονότων, ώστε οι Άνθρωποι να κρατήσουν επαφή με τους Προγόνους τους, τις μάχες που έδωσαν και τα μέρη που εξερεύνησαν.

Ο χαρακτήρας των Μύθων ήταν σίγουρα Θρησκευτικός και Παιδαγωγικός, ωστόσο, είχαν επίσης και ψυχαγωγικό ρόλο. Ο Αρχαίος Κόσμος στην ολότητά του εβίωσε και έπλασε τους Μύθους του, οι οποίοι και ταυτίστηκαν με την παιδεία του, αφού τα έργα του Ομήρου αποτέλεσαν «εγχειρίδιο» Διδασκαλίας για τους νέους Ανθρώπους.

Το μόνο σίγουρο είναι ότι οι Μύθοι ήταν εξίσου οικείοι και γνωστοί σε μεγάλο εύρος της Ελληνικής κοινωνίας χάρη στη μεγάλη παρουσία τους στην Τέχνη, είτε μέσω των αγαλμάτων σε δημόσια κτήρια είτε μέσω σκηνών ζωγραφισμένων πάνω σε αγγεία. Πληθώρα Μυθικών σκηνών διακοσμούν κεραμικά είδη όλων των σχημάτων και όλων των χρήσεων και σίγουρα αποτέλεσαν το μέσο για να διαδοθούν οι Μύθοι στο ευρύτερο κοινό.

Η Ελληνική Μυθολογία συνέχισε για αιώνες να είναι σημαντική και δημοφιλής. Δημόσια κτήρια τεράστιας σημασίας, όπως ο Παρθενώνας στην Αθήνα, ο ναός του Διός στην Ολυμπία και ο ναός του Απόλλωνος στους Δελφούς είναι διακοσμημένοι με γιγαντιαία γλυπτά που αναπαριστούν γνωστές σκηνές της Μυθολογίας. Τον 5ο αι. π.Χ. οι Μύθοι παρουσιάζονταν μέσω μίας νέας μορφής, του Θεάτρου, και κυρίως από τα έργα τριών τραγικών ποιητών, του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Παράλληλα, από τον 6ο αι. π.Χ. η πρώτη καταγεγραμμένη δυσπιστία και απόρριψη των Μύθων ξεκίνησε με τους προ-Σωκρατικούς φιλοσόφους, οι οποίοι αναζήτησαν μία πιο επιστημονική εξήγηση για τα φαινόμενα και τα γεγονότα. Τελικά, τον 5ο αι. π.Χ. οι πρώτοι ιστορικοί, Ηρόδοτος και Θουκυδίδης, επεδίωξαν να τεκμηριώσουν με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια και να καταγράψουν για χάρη των επόμενων γενεών τα γεγονότα αλλά χωρίς να το πετύχουν, σε μεγάλο βαθμό, αφού η βάση των έργων τους ήταν προϋπάρχοντες Μύθοι. Αυτή ήταν και η απαρχή της μοντέρνας ιστορίας.

1.2. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Μύθου

Στα 700 π.χ. περίπου, ο Όμηρος και ο Ησίοδος διέσωσαν στα έργα τους (Ιλιάδα/Οδύσσεια και Θεογονία αντίστοιχα) μεγάλα μέρη του Ελληνικού Μυθολογικού Θησαυρού. Η καταγραφή αυτή άλλαξε ριζικά τη μέχρι τότε κατάσταση στην οποία δεν υπήρχε καμία διάκριση ανάμεσα στον Άνθρωπο, τον Κόσμο και τους Θεούς. Οι Μύθοι γίνονται χειροπιαστοί όταν παγιώνονται στον γραπτό Λόγο, τοποθετούνται στην παράδοση και μπορούν να διαβαστούν και να εκφραστούν λογικά. Μετά τον 6^ο αιώνα π.χ., στις Ελληνικές Πόλεις της Μ. Ασίας, η Ανθρώπινη Σκέψη κάνει ένα τεράστιο άλμα προς τα εμπρός, με μια αποφασιστική ρήξη με τον Μύθο, ο οποίος μπαίνει σε μια *διαλεκτική* διαδικασία με τον ορθολογισμό και την προσπάθειά του να κατανοήσει με έναν διαφορετικό τρόπο τη φύση της πραγματικότητας.

Έκτοτε οι Μύθοι και η Μυθική σκέψη και συνείδηση αποτελούν σταθερό αντικείμενο έρευνας και ερμηνείας *«από μια συνείδηση που μεταβαίνει και θέλει να οριοθετηθεί ως «το άλλο του Μύθου»* (Μήττα, 1997), περιβάλλεται όμως από μian *«άλω»* (Burkert, 1993), σε σχέση με τον Μύθο, την Αίσθηση της Απώλειας και της στέρησης της Αρχέγονης ενότητας. Οι ερμηνείες που προτάθηκαν από τον 4^ο αιώνα π.χ. μέχρι σήμερα είναι οκτώ (Κοντάκος, 2003) τις οποίες θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε συνοπτικά.

i) Η ορθολογιστική ερμηνεία των Μύθων, της οποίας πρόδρομοι θεωρούνται οι Vico, Herder, Goethe.

ii) Ο Μύθος ως έκφραση της πραγματικότητας, με βασικό εκπρόσωπο τον Max Muller, ο οποίος θεωρεί ότι όλοι οι Θεοί και οι Μυθικοί ήρωες είναι αναπαραστάσεις του Ήλιου. Η γέννηση ενός Ήρωα αντιπροσώπευε την Αυγή, ο θρίαμβός του, τον Ήλιο το μεσημέρι ενώ η Παρακμή και ο Θάνατος του Ήρωα εξέφραζε τη Δύση του Ηλίου. Ο Μύθος διέπεται και ρυθμίζεται διαμέσου της γλώσσας και είναι ουσιαστικά προϊόν μιας βασικής ανεπάρκειας, μιας εγγενούς αδυναμίας της.

iii) Ρομαντική ερμηνεία με κύριο εκπρόσωπο τον Schlegel. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, ο Μύθος παίζει τον ρόλο του μεσάζοντος, στην κυρίαρχη ρομαντική κοσμοθεωρία. Είναι σύμβολο της σχέσης του αντικειμενικού με τον υποκειμενικό κόσμο. Ο ρομαντισμός του 19^{ου} αιώνα, θα δώσει στην ένωση αυτή θρησκευτική χροιά και θα χρησιμοποιηθεί ο Μύθος ως μια μυστική λεωφόρος που οδηγεί σε υπερβατικές Αλήθειες.

iv) Τελετουργική-κοινωνιολογική ερμηνεία ή «Σχολή της λατρευτικής πρακτικής με κύριους εκπροσώπους τον Frazer και τον Malinowski. Ο B. Malinowski, θεμελιωτής του

Φονξιοναλισμού (Λειτουργισμού) βρήκε ότι σε μια πρωτόγονη κοινωνία ο Μύθος εκτελεί μια απαραίτητη λειτουργία αποτελώντας, με τον τρόπο αυτόν, ζωτικό στοιχείο του Ανθρώπινου Πολιτισμού. Κατά τον Malinowski, οι Μύθοι ενισχύουν τις δεδομένες Πολιτισμικές πρακτικές, κωδικοποιούν τις πεποιθήσεις και αξίες της συγκεκριμένης κοινωνίας, νομιμοποιούν τους ισχύοντες κοινωνικούς θεσμούς, εξασφαλίζουν την ηθική τάξη και θεμελιώνουν ορισμένες συμπεριφορές. (Θ. Παραδέλλης, 1998). Έδωσε περισσότερη έμφαση στις ψυχολογικές προϋποθέσεις που οδηγούν τον Άνθρωπο να δημιουργήσει Μύθους. Έτσι υπάρχει κάποιο όριο μεταξύ αυτού που οι Άνθρωποι μπορούν ή δεν μπορούν να εξηγήσουν λογικά και τότε καταφεύγουν στη δημιουργία των Μύθων, προκειμένου να ανακουφιστούν από αυτή την ένταση. Ο Frazer, Σκωτσέζος ανθρωπολόγος του τέλους του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνα, πίστευε ότι οι Μύθοι εμφανίστηκαν μέσα στον μεγάλο κύκλο της φύσης-γέννηση, ανάπτυξη, φθορά, Θάνατος και Αναγέννηση. Μελετώντας τις αρχαίες και πρωτόγονες Μυθολογίες και Θρησκείες κατέληξε ότι οι κοινωνίες του Κόσμου αυτού, θυσίαζαν σύμβολα των Θεών τους, για να διατηρήσουν αυτούς τους Θεούς -κι έτσι τον Κόσμο- από τη Φθορά και τον Θάνατο. Σύμφωνα με τον Frazer, ο Θάνατος και η Αναγέννηση του Θεού, εμφανίζεται σε κάθε Αρχαία Μυθολογία, είτε άμεσα είτε συμβολικά. Στενά συνδεδεμένη με τη θεωρία του Frazer είναι και η εξήγηση ότι οι Μύθοι προέρχονται από τελετουργικά και τελετές.

v) Ο Μύθος ως έκφραση της πραγματικότητας, με αντιπροσώπους τον κλασσικό φιλόλογο U. v. Willamowitz-Mollendorf και τους W. Fr. Otto, Jensen, Joles, Kerenyi, M. Eliade.

vi) Ψυχολογική-ψυχαναλυτική ερμηνεία των Μύθων με εκπροσώπους τους Freud, Jung, Wundt και Campbell. Ο Freud πίστευε πως η Μυθολογική σύλληψη του Κόσμου, που έχει ενσωματωθεί κατά ένα μεγάλο μέρος της στις σύγχρονες Θρησκείες, δεν είναι άλλο από μια προβολή του ψυχικού κόσμου του Ανθρώπου σε μια υπερβατική πραγματικότητα (Ιωάννης Κακριδής, Ελληνική Μυθολογία, τόμος 1ος, Αθήνα 1986). Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των Μύθων στηρίζεται στην εξοικείωσή τους με τα όνειρα. Ο Freud διατύπωσε την άποψη ότι η συμβολικότητα, που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των ονείρων, βρίσκεται επίσης στους Μύθους, τα Παραμύθια, τις Παραδόσεις. Η *φροϋδική ερμηνεία* δεν είναι ωστόσο η μόνη προσπάθεια ψυχαναλυτικής προσέγγισης των Μύθων. Γύρω στα 1940 ο Karl Jung παρουσίασε τη δική του ψυχαναλυτική μέθοδο, η οποία δε στηρίζεται στην αναλογία Μύθου-Ονείρου, αλλά εξερευνά τη δομή του *συλλογικού ασυνειδήτου*, από το οποίο υποτίθεται ότι πηγάζουν οι Μύθοι. (Κακριδής, 1986). Θεωρεί ότι τα Αρχέτυπα δίνουν στον Άνθρωπο το συναίσθημα της σύνδεσης με το παρελθόν και της συνέχειας με το μέλλον. Οι Μύθοι, κατά τον Jung, είναι μια προσπάθεια ερμηνείας των Αρχετύπων: τα Αρχέτυπα μορφοποιούνται

μέσω των εκάστοτε συμβόλων τους. Ο Karl Kerenyi είναι αυτός που επιχείρησε την εφαρμογή των απόψεων του Jung στον τομέα των Μύθων. Ο Kerenyi πιστεύει ότι δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στην Ελληνική Μυθολογία αναφέρονται λεπτομέρειες για τη γέννηση και την παιδική ηλικία των Θεών, όπως ο Απόλλωνας, ο Ερμής, ο Δίας. Οι Θεοί αυτοί αποτελούν όψεις του Αρχέτυπου του παιδιού το οποίο, κατά τον Jung, αντιπροσωπεύει την προσυνειδητή, παιδική όψη της συλλογικής ψυχής. Έτσι μόνο εξηγούνται κατά τη γνώμη του στοιχεία της Αρχαίας Ελληνικής Θρησκείας, όπως λ.χ. η σύνδεση του Απόλλωνα με τους Δελφούς και το δελφίни (από τη λέξη δελφύς = κοιλιά). (Κακριδής, 1986).

vii) Συμβολική ερμηνεία των μύθων με κύριο εκπρόσωπο τον Ernest Cassirer. Η φανταστική και κριτική λειτουργία του Λόγου μέσα στα όρια του Μύθου πραγματοποιείται με τη χρήση συμβόλων, όπου σύμβολο είναι μια εικόνα (σχήμα ή παράσταση) της αισθητής εμπειρίας, που δεν εξαντλεί το νόημά της στον εαυτό της αλλά προϋποθέτει την υπέρβαση της απλής επισημάνσης του εικονιζόμενου αντικειμένου και σχήματος και την αναγωγή του σε ένα νόημα ή γεγονός της καθολικής εμπειρίας. Το σύμβολο συν-βάλλει (συντονίζει) τις επιμέρους ατομικές εμπειρίες σε μια κοινή βάση αποκαλυπτική και ερμηνευτική νοημάτων, γεγονότων που συνιστούν μια αμεσότητα γνώσης. (Γιανναράς, 1994) Το έργο του Cassirer «Μύθος και Λόγος» βοήθησε να γίνει αντιληπτή η συμβολικότητα ως γενική θεωρία της σχέσης της μορφής με τον κόσμο, δηλαδή πώς το Ανθρώπινο Υποκείμενο στην έξοδο γνωριμίας του με τον Κόσμο είναι πάντα διαμεσολαβημένο από την τάξη του συμβολικού.

viii) Στρουκτουραλιστική (δομική) ερμηνεία, η οποία θεωρεί τον Μύθο ως ένα στοιχείο ή παράδειγμα ενός συστήματος συμβόλων, που έχει προστεθεί στον Μύθο και του προσθέτει κάτι στην καθαρή δομή του. Πολλοί σύγχρονοι λόγιοι εφάρμοσαν τις μεθόδους που αναπτύχθηκαν από τους γλωσσολόγους στη μελέτη της Μυθολογίας. Οι λόγιοι αυτοί πιστεύουν ότι ένα σύνολο ερμηνευμένων Μύθων χρησιμεύει ως ένα είδος γλώσσας. Θεωρούν ότι οι Άνθρωποι χρησιμοποίησαν τους Μύθους για να εκφράσουν, κυρίως ασυνείδητα, τις βαθειά ριζωμένες ιδέες για τους σκοπούς και τη σχέση τους με τον κόσμο γύρω τους. Ο πιο γνωστός υποστηρικτής του δομισμού είναι ο C. Levi-Strauss, ο οποίος θέλησε να ερευνήσει πώς λειτουργεί ο Ανθρώπινος Νους. Όπως αναφέρεται από τον Θ. Παραδέλλη: «Οι Μύθοι κατά τον Lévi-Strauss αποτελούν ένα σχετικά αυτόνομο πεδίο πολιτισμικής πρακτικής, μια συλλογική προφορική παράδοση, όπου οι μεμονωμένοι Μύθοι εξηγούνται σε συνάρτηση με τους άλλους Μύθους που παράγονται στον δεδομένο πολιτισμό και αυτοί σε συνάρτηση με τους Μύθους των γειτονικών πολιτισμών κ.ο.κ. Κάθε Μύθος δηλαδή καθορίζεται από άλλους Μύθους και άλλες εκδοχές του. Κατά την αναπαραγωγή ή τον μετασχηματισμό τους οι Μύθοι οργανώνουν εκ νέου τα στοιχεία που τους συγκροτούν σε

συνάρτηση με τις αλλαγές του κοινωνικού, οικολογικού, οικονομικού ή όποιου περιβάλλοντος μέσα στο οποίο παράγονται». (Παραδέλλης, 1998). Δέχεται εξ αρχής ότι αντικείμενο του Μύθου είναι τα μεγάλα προβλήματα της Ζωής, που οι Άνθρωποι τα συλλαμβάνουν με τη μορφή αντιθέσεων: κοσμογονικών (Γη-Ουρανός), μεταφυσικών (Ζωή-Θάνατος), φυσικών (Ανατολή-Δύση), κοινωνικών (εμείς-οι άλλοι). Βασικός σκοπός σε κάθε Μύθο είναι να λύσει μια αντίθεση άλυτη με άλλον τρόπο.

Στη δομική σχολή μπορεί να ενταχθεί και η σχολή του Παρισιού, της οποίας εκπρόσωποι θεωρούνται οι Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet και Marcel Detienne. Γι' αυτούς, εκτός της δομικής ανάλυσης των Μύθων, ιδιαίτερη σημασία έχουν η αξία της ιστορικής ψυχολογίας, η μελέτη των κοινωνικών πρακτικών και του «φαντασιακού επιπέδου», που συνοδεύει και διεισδύει στις κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές, καθώς και τα εθνογραφικά συμφοραζόμενα. Ο Pierre Vernant αναφέρει: *«Καθένα από τα στοιχεία του Μύθου δεν έχει νόημα, παρά μόνο σε σχέση με το σύνολο και από τη θέση που έχει μέσα στο διατεταγμένο σύνολο, του οποίου αποτελεί μέρος ο Μύθος στον οποίο ανήκει»* (P. Vernant, 1974).

Η ίδια η Μυθολογία, υποστηρίζει ο M. Detienne, δεν έχει νόημα, παρά μόνο αν την εντάξουμε στο Κοινωνικό πλαίσιο. (Marcel Detienne, 1981). Ο Pierre Vidal-Naquet, ως ιστορικός, μελετά τους Μύθους μέσα από τη σχέση τους με την ιστορία, με την Κοινωνία ή ακόμα και μέσα από την Πολιτική, επιζητώντας να συνδέσει τα σχήματα της σκέψης με τα Κοινωνικά σχήματα.

Ωστόσο, εάν ο Μύθος κατανοήθηκε καλύτερα στη διάρκεια του αιώνα μας, αυτό οφείλεται κυρίως στο ότι έγινε αντικείμενο ανάλυσης και ερμηνείας από τις κοινωνικές επιστήμες. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν ερευνητές όπως ο Emile Durkheim, στο σύνολό της σχεδόν η «Σχολή του Cambridge», οι Marcel Mauss, Louis Gernet, Freud, Jung και Dumezil.

1.3. Η παιδαγωγική και διδακτική αξία της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας

«Εν αρχή ήν ο Μύθος!» Οι Μύθοι, σε όλες τους τις μορφές, όπως δείχνει η παγκόσμια ιστορία της παιδείας, αποτελούν Αγαθό Υψίστης Σημασίας, αφού συνδέονται άμεσα με την Πολιτισμική και Εθνική παράδοση κάθε λαού. Ιδιαίτερα η Ελληνική Μυθολογία, εξ' αιτίας της σημασίας, του εύρους και του βάθους που έδωσε στις Ανθρώπινες αξίες, διαδραμάτισε στο παρελθόν και συνεχίζει να έχει σημαίνοντα ρόλο στην ευρύτερη παιδεία όχι μόνον για

τους Έλληνες, αλλά και για ολόκληρο τον δυτικό κόσμο, που ακόμα και σήμερα δρα ως σύγχρονο Πολιτισμικό *προνόμιο*.

Ο Αρχαίος Κόσμος στην ολότητά του βίωσε και έπλασε τους Μύθους του, οι οποίοι ταυτίστηκαν με την παιδεία του. Η διδακτική του αξία ήταν αναμφισβήτητη στην Ελληνική Αρχαιότητα. Ο Μύθος γίνεται το μοναδικό όργανο ηθικής διαπαιδαγώγησης με τη μορφή των επικών διηγήσεων. Στα σχολεία της Κλασσικής Ελλάδας, τα παιδιά, από μικρές ηλικίες, απομνημόνευαν απ' έξω τα Ομηρικά Ποιήματα και ο δάσκαλος μπορούσε να αντλεί, με αυτόν τον τρόπο, αποφθέγματα και κανόνες συμπεριφοράς.

Ο Μύθος αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία έκφρασης και επικοινωνίας και όπως μας δείχνει η ιστορία του Πολιτισμού σύμφωνα με τον Gulian *«ήταν σύμφωνα με τους Αρχαίους και Αρχαίους Πολιτισμούς μια ειδική μορφή, η οποία αντικαταστάθηκε από άλλες πολιτιστικές μορφές, αντίστοιχα με τη διαδικασία πνευματικής διαφοροποίησης σε ηθικές, αισθητικές και θεωρητικές αξίες»*. Η αποστολή του Μύθου είναι να εμφυτεύσει τον Άνθρωπο στη ζωή της κοινωνικής ομάδας (Gulian, 1971, στο Κοντάκος, ό. π.:155) καθώς η *«διαλεκτική διαδικασία»* που προάγεται μέσω του Μύθου και του Λόγου αποτελεί ένα πολύτιμο μορφοπαιδευτικό αγαθό που εισάγει το παιδί στην πολυπλοκότητα της κοινωνικής ζωής, στα βάθη της Ανθρώπινης Ψυχής και αποτελεί ένα καθρέφτισμα της Αυτογνωσίας. Η αναζήτηση στοιχείων Μυθολογικής Παιδείας καθώς και η διερεύνηση των μηχανισμών διαμόρφωσης της Μυθολογικής συνείδησης μέσα από το σύγχρονο εκπαιδευτικό σύστημα αποτέλεσε το έναυσμα ανάλυσης της παιδαγωγικής αξίας του μύθου ως το *όχημα* που προωθεί την επικοινωνία και συμβάλλει στην ανάπτυξη της κοινωνικής αντίληψης (Κοντάκος, 2003).

Ο Μύθος κατά τον Wagner (Wagner R., 1964), ήταν από την αρχή ένα είδος οργανικής ρίζας που είχε τη δύναμη να καθοδηγήσει και να θρέψει την Ανθρώπινη εμπειρία. Εν τούτοις, ο Μύθος με τις αρχέγονες καταβολές του, ζωσμένος από *την αχλύ* μιας *πανάρχαιης* ηδονής, δεν ατενίζει τον Κόσμο με το βλέμμα της τέρψης μονάχα, αλλά ενίοτε και μ' εκείνο το βλέμμα του τρόμου και του σπαραγμού (Καραμήτρου, 2004). Ο συμβολισμός των Μύθων είναι πολυσύνθετος κι αιφνιδιαστικά επίκαιρος. Αποτελεί σπουδή και ενδελεχή προσέγγιση της κρύφιας Ανθρώπινης φύσης. Ερμηνεύει τα *θέσμια* και τις *ιεροπραξίες*, τα ιερά και άδηλα του Κόσμου. (Καραμήτρου, 2004)

Ο Μύθος είναι ένα ολοκληρωμένο παιχνίδι που μέσα από τη μουσική δομή του, η οποία επιδέχεται ποικίλες παραλλαγές εγείρει τη διαίσθηση και την παρατηρητικότητα του παιδιού. Μέσα από τις Μυθικές αναπαραστάσεις και τα δραματικά ξεφαντώματα, οι αισθήσεις των παιδιών εκδηλώνονται στο έπακρο και οι μικροί *κοινωνοί* της περιπέτειας ανταμώνουν με άλλες γεωγραφίες, με νέους πολιτισμούς μέσα σ' έναν χρόνο συγκοπτόμενο ή διαρκή. Η

θεματική, εν τούτοις, επιλογή, η διαχείριση κι εκφορά των Μύθων από τον *Θέατρο-παιδαγωγό* είναι το πρώτιστο και το κυρίαρχο.

1.4. Η Αρχαία Ελληνική Μυθολογία στο Νηπιαγωγείο

Όπως κάθε μεγάλη Τέχνη, έτσι και ο Μύθος γοητεύει, σαγηνεύει και μορφώνει το παιδί. Μιλά με τρόπο άμεσο και μοναδικό στην Ψυχή του μικρού ακροατή. Η μορφή και η δομή των Παραμυθιών, των Μύθων και των ιστοριών υποβάλλουν εικόνες στο παιδί, με τις οποίες μπορεί να δομήσει τις ονειροπολήσεις του και να προσανατολιστεί καλύτερα στη Ζωή του. Επίσης, ο τρόπος που περιγράφονται οι χαρακτήρες των ηρώων, η συμπεριφορά τους και τα γεγονότα που διαδραματίζονται στον κάθε Μύθο, είναι ο τρόπος που το παιδί αντιλαμβάνεται και βιώνει τον Κόσμο.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται από την Καραμήτρου *«Η έκθεση των παιδιών μέσα στην αχλύ του Μύθου τα οδηγεί σε δημιουργικά ξεφαντώματα, στο τερπνό γλίστρημά τους μέσα στον χρόνο και στους χαρακτήρες καθώς και στην αποκρυπτογράφηση των λεπτομερειών που κρύβουν μια σημασία κυρίαρχη. Δίχως τον θεατρικό Μύθο πολλές ακριβές έννοιες θα παρέμεναν σχήματα ενταφιασμένα στην Ανθρώπινη Ύπαρξη»*. (Καραμήτρου, 2004)

Μύθοι και ιστορίες καθοδηγούν το παιδί στο να ανακαλύψει την ταυτότητά του και τις κλίσεις του και του υποδεικνύουν εμπειρίες που χρειάζονται για να αναπτυχθεί παραπάνω ο χαρακτήρας του. Ειδικότερα για τον Αρχαίο Μύθο, η Ζερβού αναγνωρίζει σε αυτόν ότι *«με την τεράστια πολυμορφία και την ελαστικότητά του, αλλά και τις ισχυρές αντιστάσεις που προβάλλει, προσφέρει ένα πολύτιμο υλικό, ικανό να βοηθήσει την διαπαιδαγώγηση των μικρών παιδιών»* (Ζερβού, 2002).

Μέσα από την δράση των δραματικών, Μυθικών προσώπων δομείται μια αληθινή, περιλαμπρή στάση Ζωής. Το παιδί μέσα απ' το ωραίο Σώμα των μυθικών κειμένων, μέσα από τους τρόπους της διαισθητικής και νοηματικής πρακτικής, ευαισθητοποιείται και προσλαμβάνει την έννοια του δραματικού. Η αντίθεση των Μυθικών χαρακτήρων, η εργαστηριακή ψηλάφηση μα και η αναπαράστασή τους, βοηθούν το παιδί να ενωθεί με το άλλο για να συναντήσει την πλήρωση που προστάζει η υπαρξιακή ένδεια, ακόμη και να προσδιοριστεί μέσα από αυτό. Ο Μύθος λόγω της ακατάληπτης, ιερής, υπερκόσμιας φύσης του, παρέχει στο παιδί το μεταίσθημα με το οποίο θα αναγνωρίσει αργότερα αυτό που τώρα, μολονότι εγγράφεται εντός του, ενοικεί ως εικόνα που δεν δύναται να ερμηνεύσει. (Καραμήτρου 2004)

Το νηπιαγωγείο μπορεί να ενθαρρύνει τα παιδιά να αφηγούνται. Ο μαθητικός αφηγηματικός Λόγος πρέπει να βρίσκεται στο επίκεντρο της καθημερινής παιδαγωγικής πράξης, γιατί έτσι το παιδί θα μπορέσει να μπει στη διαδικασία του Λόγου, που θα το πλαισιώνει σε όλη την πορεία της Ζωής του. Το πλούσιο αφηγηματικό υλικό και οι καθημερινές Μυθοπλασίες, που ο εκπαιδευτικός χρησιμοποιεί στο νηπιαγωγείο, είτε ως προφορική αφήγηση, είτε ως γραπτό κείμενο, είναι ουσιαστικά γλωσσικό υλικό. Έχει ιδιαίτερη σημασία, για τη γλωσσική άσκηση και για την καλλιέργεια των παιδιών, η εισαγωγή στον Λογοτεχνικό Λόγο και γενικά η Λογοτεχνία (Μύθοι), η ενίσχυση του προφορικού Λόγου και η καλύτερη επικοινωνία με το περιβάλλον. Οι παιδικές ιστορίες και οι Μύθοι (με δράκους, με γίγαντες, με μάγισσες) αποτελούν ένα αφετηριακό σημείο για την καλλιέργεια των γλωσσικών ικανοτήτων, για την εκμάθηση της γλώσσας και των βασικών στοιχείων της και για την ανάπτυξη και για την διεύρυνση της φαντασίας των παιδιών.

Εξάλλου, η γλώσσα, ως επικοινωνιακό εργαλείο, καθιστά τα παιδιά ικανά να συγκρίνουν τις εμπειρίες τους με τις εμπειρίες των άλλων, μια διαδικασία, η οποία πάντα υπήρξε θεμελιώδης σκοπός της Μυθοπλασίας για τα παιδιά. Για παράδειγμα, οι Μύθοι μπορούν να αποτελέσουν την πρώτη ύλη, και με τη βοήθεια της δημιουργικής φαντασίας των παιδιών, να είναι η βάση – αφετηρία για νέα δημιουργήματα. Γιατί τα νήπια, στην προσπάθειά τους να φτιάξουν τη δική τους ιστορία, καλούνται να αναδομήσουν και να ανασχηματίσουν γνωστές αφηγηματικές φόρμες, που θα τις χρησιμοποιήσουν για την προσωπική τους δημιουργία (Φιλίππου-Καραντάνα, 2010).

Η χρήση της Ελληνικής Μυθολογίας από καθημερινή πρακτική σκοπιά εξυπηρετεί τρεις κυρίως λειτουργίες, χωρίς σαφή όρια διαχωρισμού της μιας από την άλλη: την αισθητική, την ψυχολογική και τη διδακτική. Τα πλεονεκτήματα που απορρέουν από την ανάγνωση ή διήγηση δεν διαφέρουν από τα πλεονεκτήματα που εξασφαλίζει η επαφή με τη λογοτεχνία. Η αφήγηση-ανάγνωση του Μύθου προσφέρει πρωτίστως ευχαρίστηση στο μικρό παιδί και έπειτα ταύτιση με τους ήρωες του Μύθου και πρότυπα για μίμηση. Χαρακτηριστικά η Καραμήτρου αναφέρει *«Ο Μύθος και οι πρωτόγνωρες κάθε φορά διαστάσεις του δεν είναι πράγματα ανοίκεια, βρωμερά, ακόμη, και για το παιδί. Κι ετούτο, γιατί ο Μύθος αποτελεί την κυρίαρχη δομή, το Σώμα του Κόσμου τόσο που κι εάν ακόμη δεν υφίστατο, σαν και τα εμπόδια του αθλητή, οφείλουμε να τον επινοήσουμε»*. Και η Anne Ubersfeld υποστηρίζει ότι *«θα γυρίζαμε πολύ παλιά αν επιχειρούσαμε να αιτιολογήσουμε την ευχαρίστηση που χαρίζει η αφήγηση της ιστορίας, την ευχαρίστηση που προσφέρει ο αφηγητής στο ακροατήριό του, αλλά και ένας Ρακίνας, ένας Σαίξπηρ ή ένας Ζενέ. Ευχαρίστηση της διαχρονικότητας της άγνωστης ιστορίας όπου το σασπένς αποτελεί τη ρίζα της ευχαρίστησης. Ευχαρίστηση της επανάληψης*

γνωστών ιστοριών, ανάλογη με την ευχαρίστηση που γεύεται το παιδί που απαιτεί για εικοστή φορά το παραμύθι που αποστηθίζει, μα του οποίου δεν πρέπει να αλλάζουμε την παραμικρή λεπτομέρεια» Μέσα από τις διαστάσεις και τις συνιστώσες του, ο Μύθος διεγείρει ποικιλοτρόπως τις ικανότητες σύλληψης, θεμελίωσης κι επινόησης του παιδιού. Ο Μύθος πλαταίνει τον αισθηματικό Κόσμο του παιδιού κι ανδρώνει την ικανότητά του να διαλέγει, να φέρνει αντιρρήσεις, να συμπάσχει ν' αποφαίνεται και προπάντων, να κρίνει και να αξιολογεί. (Καραμήτρου 2004)

Η Ελληνική Μυθολογία βοηθά τα μικρά παιδιά να αναπτύξουν την ευαισθησία και τη φαντασία, μέσα από μαγικές, γοητευτικές εικόνες και ιστορίες που έπλασαν οι Πρόγονοί μας κατά τη δική τους νηπιακή ηλικία. Άλλωστε ο Αρχαίος Μύθος είναι κατά τρόπο παράδοξο, μυστηριακός και συνάμα οικείος.

Κεφάλαιο 2: Από τον Μύθο στην Τραγωδία

2.1. Η κληρονομιά του Ομήρου στην Πόλη και την Τραγωδία

Ο Όμηρος είναι ο πρώτος Ποιητής που εξιστορεί και μεταπλάθει στα Έπη του, τις περιπέτειες των Ηρώων της Μυθικής Σκέψης. Άλλωστε, «*Ηρώες και ιερά συγκροτούν συμβολικά την Πόλιν*», με την περιπέτεια του Τραγικού Ήρωα να έχει την προϊστορία της στην Ομηρική Ποίηση, που υπαγορεύει το ήθος του Αθηναίου Πολίτη. *Μήτρα των Μύθων* αλλά και των *Ηρώων* της Τραγωδίας είναι η Ομηρική Ποίηση. Μετά την επιστροφή του από τον πόλεμο και τη μάχη, ο Ομηρικός Ήρωας προβληματίζεται στην Τραγωδία και στην Πόλη για το δίκαιο, γίνεται Πολίτης Δικαίου, πράττει δηλαδή Τραγικά. Θάνατοι, μάχες, θυμοί, έρωτες, Νόστος είναι τα συνηθισμένα Ομηρικά θέματα, για τα οποία η Τραγωδία θα δώσει τις δικές της εκδοχές.

Ηρωικό ήθος, περιπέτεια, παρουσία των Θεών και Ημίθεων, γυναικείες μορφές και αναγνώριση των ορίων του Κόσμου, συνθέτουν την πολύτιμη και εξάισια *κληρονομιά* του Ομήρου στην Τραγωδία. Με πρότυπο τις μορφές της *Εκάβης* και της *Ανδρομάχης* στην *Ιλιάδα*, θα δοθεί το πένθος στην Τραγωδία «της *Εκάβης*» του Ευριπίδη. Επίσης, με πρότυπο τη μητρική-ερωτική *πανουργία* της *Πηνελόπης* και της *Αηδόνας* στην *Οδύσσεια*, θα δοθεί το μητρικό σθένος της *Κλυταιμνήστρας*, στην Τραγωδία «*Αγαμέμνων*» του Αισχύλου. Με τον «*Νόστο του Οδυσσέως*» συνδυάζεται η επιλογή ενός τρόπου Ζωής. Αποκτώντας τη γνώση της Αλήθειας για τον Κάτω ή τον Άλλο Κόσμο, ο Άνθρωπος είναι έτοιμος να γίνει Πολίτης μιας κοινωνίας δικαίου. (Ανδρεάδης Γ., 2009).

Η περιπλάνηση του Ομηρικού Ήρωα για την κατάκτηση και εξερεύνηση του Κόσμου, είναι μια υπέρβαση των ορίων του Κόσμου και της Ψυχής, είναι μια συνεχής αναζήτηση. Στην Τραγωδία και στην Πόλη, το κέντρο της συζήτησης θα μετατοπιστεί από την *Ομηρική περιφέρεια* και θα περάσει στο κέντρο της *Πόλης και του Οίκου*, για να δοκιμαστούν εκ νέου οι αντοχές της Ανθρώπινης Ύπαρξης. Οι κίνδυνοι είναι μεγάλοι και μερικές φορές ανυπέρβλητοι σε αυτό το ταξίδι της *μετάβασης*, όπως μας δείχνει η Τραγωδία και η δημοκρατική διακυβέρνηση. Στην Τραγωδία, οι Θεοί δεν εμπλέκονται στις περιπέτειες των Ηρώων, όπως γινόταν στην Ομηρική Ποίηση, όπου συμμετείχαν ή και σκηνοθετούσαν περιπέτειες, ως προστάτες ή εχθροί των Ηρώων. Τώρα κατά την *μετάβαση* στην Τραγωδία, το αινιγματικό *πεπρωμένο* του Ήρωα συναρτάται με τις προσωπικές του επιλογές, ενώ οι Θεοί εμφανίζονται ως ευλογία ή καταστροφή της Πόλεως, όπως συνέβη με την *Θεά Αθηνά*

στο τέλος της «Ορέστειας» του Αισχύλου, η οποία ουσιαστικά εγκαίνιασε το Δημοκρατικό πολίτευμα της Αρχαίας Ελληνικής Πόλεως.

Το *Ηρωικό ήθος*, η *ομορφιά*, η *νεότητα*, η *ανδρεία*, τα *όπλα*, η *αρετή*, το *Κλέος του ήρωα*, ο *ένδοξος Θάνατος*, που είναι τιμή στην μάχη, είναι στοιχεία που παραδίδονται στα Έπη και αναβιώνουν στην Τραγωδία. Ο «*Θάνατος που δεν ανταλλάσσεται, η Αθανασία των κατορθωμάτων*», που υπάρχουν στα μεγάλα Έπη, *Ιλιάδα και Οδύσσεια*, περιείχαν για τους Έλληνες ένα σύστημα αξιών, που εξακολουθούσε να ισχύει ακόμα και στους χρόνους της Αθηναϊκής Δημοκρατίας στην Κλασική εποχή τονίζει η Cl. Mosse.

Οι περισσότεροι ερευνητές που μελετούν τα Ομηρικά ζητήματα συμφωνούν με αυτή την άποψη. Ο Όμηρος θεωρείται η *μήτρα* κάθε Αρχαιοελληνικής ή πολιτικής *ανάγνωσης*, επειδή εκθέτει συνολικά τις κυρίαρχες δομές/αρχές της Αρχαίας Ελληνικής σκέψης. (J. P. Vernant, Vidal-Naquet).

*«Μακαρισμένοι τρείς και τέσσερις φορές οι Αργίτες,
όσοι στην Τροία χάθηκαν την απλόχωρη για τους υιούς του Ατρέα!
Να' ταν και μένα να με σκότωναν, να μ' είχε πάρει ο Χάρος
τη μέρα αρίφνητοι που μου' ριχναν οι Τρώες, στον Αχιλλέα
το σκοτωμένο γύρα ως πάλευα, με τα χαλκά κοντάρια!
Και τάφο θα' χα και θα δόξαζαν οι Αργίτες τα' όνομά μου.»*

(Ομήρου Οδύσσεια, ε, στ. 306-311, μτφ. Ν. Καζατζάκη-Ι.Θ. Κακριδή)

Επιθυμία κάθε γενναίου πολεμιστή είναι να τον βρει ο Θάνατος στη μάχη, χαρίζοντάς του κλέος. Έτσι θα μείνει *αιώνια νέος και ωραίος* στη Μνήμη των Ανθρώπων. Η δόξα του πολεμιστή συνδέεται με την αιώνια νεότητα, γι' αυτό το νεκρό του Σώμα γίνεται αντικείμενο ιδιαίτερης φροντίδας. (Cl. Mosse.) Αυτά τα στοιχεία του Ηρωικού Ήθους, η Αθηναϊκή Δημοκρατία θα τα διαφυλάξει, σαν Μνήμη του ένδοξου παρελθόντος της. Η ανάμνηση θα ζωντανεύει στους επικήδειους λόγους των Αθηναίων, μπροστά στο μνήμα των πεσόντων και θα αποτελεί έμπνευση για τη Δημοκρατία.

Στο *πένθος*, στην ανάμνηση του Θανάτου των προσώπων, συμπίπτουν το Έπος, η Πόλις και η Τραγωδία. Το *πένθος* θυμίζει διαρκώς την απώλεια και τον αφανισμό ένεκα της Αρετής και του Χρέους. Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία αναπαριστά και διαχειρίζεται τη Μνήμη επεμβαίνοντας, σχολιάζοντας, προβληματίζοντας, μέσω των γυναικείων Μορφών. (G. S.Kirk-Raven, 1974, Schofield, 2006).

Στη Μνήμη και τη διαχείριση του παρελθόντος στηρίζεται ολόκληρη η Αρχαιοελληνική αντίληψη για τον Κόσμο. Στους μηχανισμούς της Μνήμης και της διατήρησης του Μνημονικού ίχνους (γραφτού ή προφορικού, Θεϊκού ή Ανθρώπινου) ανάγεται η Αρετή, το

δημόσιο *Πένθος* και τα μυστήρια που η Τραγωδία αποτελεί μέρος της. Εκεί εν μέσω μυστηρίων, η δράση των γυναικών έχει πολιτικό χαρακτήρα, όπου ο Λόγος τους αναδύεται δυναμικός αλλά συνάμα *Πένθιμος*.

Διαπαιδαγώγηση (μύηση), επανάληψη (τελετουργία) και μαθητεία στο Ηρωικό (Τραγωδία) που χάθηκε στον χρόνο. Απώλειες, αγωνίες και μνήμες, απουσίες, νοσταλγίες και αναπαραστάσεις, αυτή είναι η «*ιδιαιτέρη τάξη*» που φαντασιακά ριζώνει στην Αρχαία Πόλη. Εκεί η Τραγωδία εγγυάται εκ νέου τα σύνορα των πιο αντίθετων σφαιρών της ιδιωτικής και της Ανθρώπινης Ζωής, σε νέα συμφωνία. Τώρα το Μυθικό πεδίο δράσης των Επικών Ηρώων μετατρέπεται σε σκηνικό πεδίο δράσης του Αρχαίου Θεάτρου και το *ηρωικό ήθος* αναγνωρίζεται ως «*ήθος ανθρώπω δαίμων*». (G. S.Kirk-Raven, Schofield, 1974). Η νέα λοιπόν ιδιαίτερη τάξη της Πόλεως και της Τραγωδίας αναθυμάται, αμφισβητεί, κρίνει, προβληματίζει, απαντά στον Μύθο και πολλαπλασιάζει τις εκδοχές του.

Η Μοίρα του Ανθρώπου μετά τον Όμηρο *πλάθεται Τραγικά* από τους Ποιητές. Οι Τραγικοί Ήρωες *φωτίζονται ή αφανίζονται* από τη λάμψη των Ηρώων του Έπους. Ολόκληρος ο παλαιός Μυθικός Κόσμος *γονατίζει και κλονίζεται* στη Μυθοπλασία που τώρα στήνεται Τραγικά. Ο Τραγικός Λόγος *σκαλίζει* τον Μύθο στα αδύνατα σημεία του και αποκαλύπτει άλλως τα ρήγματα της ύπαρξης.

2.2. Οι γιορτές του Διονύσου, το «Εορταστικό Βίωμα» και η Τραγωδία ως Θεσμός.

Τα βασικά στοιχεία της ανάπτυξης της Πόλης αλλά και τα βασικά στοιχεία που διαπραγματεύεται το Τραγικό Θέατρο είναι η *διαπαιδαγώγηση (μύηση), η επανάληψη και η μαθητεία στο Ηρωικό Ήθος*-οι παραστάσεις διόλου τυχαία αποκαλούνταν *Διδασκαλίες*. Ο κόσμος της Πόλεως μέσα από το Τραγικό Θέατρο, αλλά και μέσα από τις γιορτές, παίζει με την μεταμύηση, την κατάργηση των ρόλων και των ορίων, μαθαίνοντας έτσι να διαβάσει τα νοήματα του Κόσμου πέρα από το «*φαίνεσθαι*» των πραγμάτων, στοιχείο αναγκαίο για την Πολιτική σκέψη και για την Τραγική θέαση. Η Τραγωδία ως προς αυτό, είναι βαθιά *Διονυσιακή*, εφόσον συνδέεται με τις γιορτές του Διονύσου και επιπλέον, «*μνεί στην κρυμμένη όψη του Κόσμου*». Η *μύηση* του πολίτη στον διάλογο με το τρομακτικό που κρύβεται στην Ψυχή του καθενός μας, είναι καθοριστικό στοιχείο του εορταστικού βιώματος στην Αρχαία Αθήνα. (Meier C, 1991)

Πώς όμως γεννήθηκε η Τραγωδία; Οι εξελίξεις που συντελέστηκαν κατά την Αρχαϊκή εποχή στη μητροπολιτική Ελλάδα οδήγησαν στην τελειοποίηση των Δραματικών μορφών πάνω στο Αττικό έδαφος και δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για το Ευρωπαϊκό Δράμα. Αυτές ήταν *προϊόντα* μιας πλούσιας βλάστησης, που δεν διαφωτίζονται ούτε με τα επιτεύγματα που σώθηκαν ούτε με σαφείς πληροφορίες που έχουμε για τη δράση των ατόμων. Έτσι το πρόβλημα της γένεσης της Τραγωδίας έμεινε από την εποχή της Αλεξανδρινής επιστήμης ένα από τα πιο επίμαχα προβλήματα. (Lesky, 1981)

Οι γνώμες των νεότερων χωρίστηκαν με την Ποιητική του Αριστοτέλη. Στους οπαδούς μιας εθνολογικής κατεύθυνσης, που ξεκινούσε από των πρωτόγονων λαών τους χορούς και τις «*Μιμητικές τελετές*» βλάστησης, οι πληροφορίες του φάνηκαν λαθεμένες ή ασήμαντες. Εδώ και αρκετό καιρό πραγματώθηκε στο σημείο αυτό μια διευκρίνιση: όλο αυτό το εθνολογικό υλικό διατηρεί την αξία του γι' αυτό που ονομάζουμε υποδομή του Δράματος. Από εκεί προέρχεται η μάσκα σαν μέσο *μεταμόρφωσης*, που αποτελεί την πρώτη προϋπόθεση του γνήσιου Δραματικού Έργου. Αλλά και το σημαντικό φαινόμενο της *θεοληψίας*, το οποίο υπάρχει εκεί που ο Άνθρωπος, καθώς μιμείται τις δαιμονικές δυνάμεις, νομίζει πως τις νοιώθει κιόλας στο εσώτερό του Εγώ. (Lesky, 1981)

Ο Αριστοτέλης παράγει το Δράμα στο σύνολό του από τον *αυτοσχεδιασμό* και θεωρεί αφετηρία της εξέλιξης της Τραγωδίας τους πρωτοτραγουδιστές (*εξάρχοντες*) του Διθυράμβου. Ο Διθύραμβος, που το όνομά του ίσαμε σήμερα δεν έγινε δυνατό να ερμηνευτεί με βεβαιότητα και μάλλον δεν είναι Ελληνικό, ήταν τραγούδι στην υπηρεσία του Διονύσου και προβαθμίδα της Τραγωδίας. Ο Αριστοτέλης δίνει ακόμα και μια δεύτερη προβαθμίδα της Τραγωδίας. Λέει ότι η Τραγωδία ξεκινώντας στην αρχή από μικρά θέματα και ευτράπελη γλώσσα, αργότερα απέκτησε πλήρη σοβαρότητα, αφού η διαμόρφωσή της έγινε από το Σατυρικό Δράμα. Στην πορεία της εξέλιξής της, η Τραγωδία απώθησε το σατυρικό στοιχείο, το οποίο παρέμεινε μόνο μέσα στην *τετραλογία* πετυχαίνοντας να διατηρήσει σταθερή θέση σαν επισφράγισμα μετά από τρεις τραγωδίες.(Lesky, 1981).

Στις διαχρονικές Διονυσιακές γιορτές, των οποίων η Τραγωδία αποτελεί μέρος, αλλά και στα *Ανθεστήρια*, με την επιστροφή των νεκρών στη γη, την επανάληψη της επιστροφής του Διονύσου, «*που καταλαμβάνει την Πόλιν*», αλλά και σε πολλές συνήθειες της Πόλης, οι διαστάσεις της φανταστικής Ζωής βιώνονται ως διαστάσεις της πραγματικής Ζωής. Οι Ανθρώπινοι ρόλοι (γυναικείοι - ανδρικοί) αντιστρέφονται, ενώ με την κατ' επανάληψη αναπαράσταση γάμων ή Θανάτων, των φαινομένων της Φύσης (τη γονιμότητα), ο Χρόνος καταργείται ως Χρόνος των μυστηρίων. Η εορτή, ως πρωτότυπη σύνδεση μυστηριακού και πολιτικού χρόνου, ανατρέπει τον καθημερινό βίο, μετατρέποντάς τον σε θέαμα και

εορταστικό βίωμα και επιτρέποντας τη συμμετοχή στο Δραματικό παιχνίδι, στο Θέατρο. (Καστοριάδης, 1999)

Αυτό είναι το κλίμα της μάσκας στη γιορτή και την Τραγωδία. Ένα κλίμα μνητικό για τον Τραγικό Ήρωα και τον Πολίτη που έχει επαναληπτικό χαρακτήρα. Έχουμε την *αναπαράσταση* του ίδιου μας του εαυτού *ως Άλλου*. Ο Άλλος προκαλεί πάντα φόβο και σύγχυση, είναι αποξενωμένος αλλά και πολύ οικείος και σχεδόν πάντα εκπροσωπείται από τη γυναικεία δράση, στην Πόλη και την Τραγωδία. Στη σύγχυση των προσώπων, των ρόλων, των επιθυμιών, η *αταξία* θα επιβάλει τους δικούς της όρους, που είναι όροι *παραφοράς και έκστασης*. Στοιχεία της γιορτής, της μύησης, της Αρχαίας Τραγωδίας αλλά και των γυναικείων έργων στην Πόλη.

Ο Meier υπογραμμίζει: *«Η Αρχαία Πόλη είναι ικανή να αντιμάχεται μέσα στο Δραματικό παιχνίδι, στο εσωτερικό της, όλα τα προβλήματα που γεννιούνται στη δράση, στην απόφαση, στο βίωμά της.»* Έτσι μπορεί να αντιτάσσει την δίκη και την τάξη μέσα από την ολέθρια αταξία και διαμέσου των γυναικών. Με το τέλος της εορτής, με την αποπεράτωση της Δραματικής Πράξης, παύουν τα πάντα για το Τραγικό Θέατρο και αρχίζουν τα πάντα για τους Πολίτες. Οι θεατές Αθηναίοι Πολίτες, παρακολουθώντας το Δράμα του Τραγικού Ήρωα, αναπτύσσουν πλήθος σκέψεις. Συμμετέχοντας στο Δράμα, θα θυμηθούν τις ευτυχίες, τις δυστυχίες των γάμων τους, τις συνέπειες των πολέμων, τους νεκρούς τους, τα πάθη, τους έρωτες, την προσωπική τους ιστορία. Η *συμμετοχή* αυτή έχει Πολιτικό χαρακτήρα.

2.3.Από τον Μύθο στην Τραγωδία

Η Τραγωδία, όπως αναφέρθηκε, έχει τις ρίζες της στο Διθύραμβο, που ήταν χορικό άσμα με αφηγηματικά στοιχεία, αφιερωμένο στη λατρεία του Διονύσου, Θεού της γονιμότητας. (Easterling, 1994). Ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του, υποστηρίζει ότι μία από τις πηγές προέλευσης της Αρχαίας Δραματικής Ποίησης είναι ο *Διθύραμβος*, ο οποίος αποτελεί Κληρονομιά της Προελληνικής Εποχής και συνδέεται στενά με τη Λατρεία του Διονύσου. Η επικράτηση της Τυραννίδας την Αρχαϊκή εποχή συνέβαλε τα μέγιστα στη σύνδεση της Λατρείας του Διονύσου και της Τραγωδίας. Βασικό στοιχείο της Διονυσιακής ιεροτελεστίας ήταν η *έκσταση* η οποία αποτελεί τη βασική προϋπόθεση για το μυστηριακό γεγονός της *μεταμόρφωσης*. Η *μεταμόρφωση* αυτή καθίσταται παράγοντας κομβικής σημασίας για τη δημιουργία του Δράματος, αφού εδώ ακριβώς βρίσκεται η συνέχεια και η ολοκλήρωση της *«κατάληψης»* του πρωτόγονου *«Υποκριτή»*, ο οποίος καταλήγει να εξομοιώνεται με τον Θεό.

Στο ίδιο έργο επισημαίνεται ότι *το σατυρικόν* αποτελούσε τον προθάλαμο της εξελικτικής πορείας της Τραγωδίας, το οποίο δε σχετίζεται με το Σατυρικό Δράμα αλλά με ένα είδος χορικών παραστάσεων, με δραματική περικάλυψη, που πραγματοποιούνταν από Σάτυρους. (Lesky, 1990)

Όπως αναφέρεται από τον Αριστοτέλη, πρώτος ο Θέσπις πρόσθεσε στον διθύραμβο, τον *πρόλογο* και τη *ρήση*. Ο *πρόλογος* εξοικονομούσε τη δράση, ενώ η *ρήση* την καθ' οδόν κλιμάκωσή της. Η *ρήση* ήταν το πρωτοκύτταρο των επεισοδίων, ως δομικό μέρος της Τραγωδίας του 5^ο αιώνα π.χ. Ουσιαστικά τα στοιχεία αυτά δημιουργήσαν τις συνθήκες για την ανάπτυξη του διαλόγου και τη μείωση της ομαδικής χορικής (ορχηστρικής) έκφρασης. Ο *εξάρχων*, ο πρωτοχορευτής, που ως τότε οδηγούσε την ομάδα, τον χορό και αυτοσχεδίαζε το Διθυραμβικό άσμα, βγαίνει από το σύνολο και *υποκρίνεται*, ερμηνεύει, με τη βοήθεια της μάσκας, κάποιο πρόσωπο. Τώρα, μπορεί να χειριστεί έναν Μύθο, να πλέξει την πλοκή του και να δημιουργήσει δράση. Το γ' πρόσωπο της αφήγησης θα παραχωρήσει τη θέση του στο α' πρόσωπο: το «*αυτός*» θα γίνει «*εγώ*». Η Τραγωδία θα διανύσει με αυτόν τον τρόπο, το πρώτο της στάδιο, άτεχνο, με έντονη ακόμη την παρουσία του Χορού, είναι όμως έτοιμη να εγκαταλείψει το σχήμα και την αποστολή του Διθυράμβου. Στην εξέλιξή της και στον μετασχηματισμό της, θα συμβάλλουν ιδιαίτερα ο Χοιρίλος και ο Φρύνιχος. (Lesky, 1990) Ο Χοιρίλος θα ασχοληθεί ιδιαίτερα με τη «*σκευή*», την ενδυματολογία των υποκριτών πάνω στη σκηνή, ενώ ο Φρύνιχος θα καινοτομήσει εισάγοντας στη δράση το γυναικείο πρόσωπο. Τώρα ο Μύθος μπορεί να στραφεί γύρω από μια Ηρωίδα, που την υποδύεται ένας Άντρας. Ο ίδιος θα αναζητήσει και άλλη θεματολογία, που αφορά ιστορικά γεγονότα της εποχής του, με στόχο τη νουθεσία και ίσως και τη χειραγωγή του κοινού του (Trede-Said-Bullec, 2001).

Τώρα πια η Τραγωδία έχει απομακρυνθεί από τη λατρευτική φύση του διθυράμβου από όπου ξεκίνησε, έρχεται να δηλώσει την κατάργηση του διαστήματος μεταξύ του Θεϊκού και του Ανθρώπινου και μέσω της Τέχνης της *αναπαράστασης* να γίνει η υπερθετική *αφήγηση* της *Ζωής*, μια πράξη εξαιρετικής επιείκειας και συμπόνιας, υποδηλώνοντας και καλωσορίζοντας την ετερότητα. (Καραμήτρου, 2014). Γίνεται το ηρωικό όραμα του Ανθρώπου, που σηματοδοτεί τον θρίαμβο της διανόησης ενάντια στα μέτρα του Υλικού, ενάντια στην *ήττα* και τον *Θάνατο* του Ανθρώπινου Σώματος. Το *Τραγικό*, μέσα από την Αριστοτελική περιπέτεια, τις *αναγνώσεις* και τις *περιωδυνίες*, εξυμνεί το ηθικά αυτόνομο άτομο που ζηλεύει, προσπαθεί και φτάνει στο Θείο και θέτει έναν καθρέφτη μπροστά στην Ανθρώπινη φύση. Μέσω της αρχέγονης *τελετουργικής* διαδικασίας του Χορού και της δραματικής *αναπαράστασης* του πανομοιότυπου *άλλου*, η Τραγωδία καταφέρνει να σηματοδοτήσει τον θρίαμβο της διανόησης ενάντια στην ύλη, στην ήττα του Θανάτου και στην υπερθετική

αφήγηση της Ζωής. Αυτό το καταφέρνει μέσα από την αναδιήγηση των ήδη ειπωμένων Μύθων.

Πολύ μεγάλη σημασία για τον Μύθο και την Τραγωδία είχε το γεγονός ότι χάρη στην επίδραση της λατρείας των Ηρώων, οι ηρωικοί θρύλοι αποτέλεσαν το περιεχόμενό της. Με αυτόν τον τρόπο ο Μύθος, ύστερα από την Επική και Χορικολυρική περίοδο ύπαρξής του, πέρασε στην Τραγική, που οι Ποιητές της τον έκαναν χαρακτηριστικό φορέα ηθικοθησκευτικού προβληματισμού.

Ο Μύθος τώρα πια μεταμορφώνεται και λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα: όπως για παράδειγμα, στην Ανθρώπινη διανόηση, χάρη στους τρεις μεγάλους Τραγικούς: τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη. Ο κάθε ένας από αυτούς εισήγαγε *καινοτόμα* στοιχεία, που εμπλουτίζουν τον Μύθο και τον αναδιαμορφώνουν, θέτοντας τις βάσεις της Τραγωδίας και του Θεάτρου. Ο Αισχύλος (525-456 π.Χ.), ο πρώτος από τους τρεις μεγάλους Τραγικούς Ποιητές, μνημένος στα Ελευσίνεια Μυστήρια και Μαραθωνομάχος, μελετά στα έργα του και ιδιαίτερα στην *Ορέστεια*, τη γενεαλογία της *ύβρεως*, την κατάργηση του *μέτρου* με το έγκλημα στον οίκο των Ατρειδών και την πρόκληση της κοσμικής Δίκης, η οποία στην προσπάθειά της να επουλώσει μια πληγή ανοίγει μιαν άλλη. Ο Σοφοκλής (496-405 π. Χ.) θα δώσει Ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα στη δράση και θα αυξήσει τον αριθμό των υποκριτών από 2 σε 3, όπως και των χορευτών από 12 σε 15, ενισχύοντας τις εκφραστικές δυνατότητες του Χορού, που μπορεί τώρα να επιτύχει περισσότερους ορχηστρικούς συνδυασμούς. Ο Σοφοκλής μέσα από τη σύγκρουση του ατόμου με τον εαυτόν του, καταφέρνει να δημιουργήσει το *τραγικό*. Ο Ευριπίδης (484-406 π.Χ.) θα οργανώσει τις αναζητήσεις του με επίκεντρο τον Άνθρωπο και οι Θεοί θα συμβάλλουν τεχνικά (από μηχανής) στην έξοδο των Ηρώων από την περιπέτεια. Θα δοκιμάσει τολμηρές Ψυχογραφικές σπουδές για τους χαρακτήρες του, θα δώσει έμφαση στην πλοκή, θα ελαττώσει την παρεμβατικότητα του Χορού, ενώ θα προετοιμάσει το νεότερο Ψυχολογικό και Κοινωνικό δράμα.

Το κοινό τους γνώρισμα είναι ο διάλογος και η κοινή τους καταγωγή είναι ο Μύθος. Οι δημιουργοί των τριών εκφάνσεων του Πνεύματος και της Πράξης μπορεί να είναι την ίδια στιγμή οι «συγγραφείς», οι «ηθοποιοί» και οι «θεατές» τους. Έτσι αυτή η πορεία στο Θέατρο είναι ευνόητη. Στο Δημοκρατικό Πολίτευμα οι δημιουργοί είναι οι ηθοποιοί της, οι πολίτες δηλαδή που δρουν μέσα από τους *θεσμούς* και συμβάλλουν στην ενίσχυσή του, ενώ οι θεατές είναι αυτοί που παίρνουν μέρος στις αποφάσεις της Εκκλησίας του Δήμου. (Πεφάνης 2012)

Κεφάλαιο 3 : Η Φιλοσοφική Διάσταση της Αρχαίας Τραγωδίας

3.1. Φιλοσοφικός Προβληματισμός

«Ο ιστορικός διηγείται αυτό που συνέβη, ο Ποιητής αυτό που θα μπορούσε να συμβεί» (Ποιητική 9, 2). Αυτή η φημισμένη φράση του Αριστοτέλους αναφέρεται στο βασικότερο διακριτικό γνώρισμα ανάμεσα στην Ιστορία και στην Ποίηση. Έτσι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η πρώτη αποσκοπεί στο *καθολικό* ενώ η δεύτερη στο *μερικό*. Η Τραγωδία βασίζεται στη λογική σχέση του αιτίου και του αποτελέσματος αφού, μέσα από συγκεκριμένες δράσεις των προσώπων της, τα πράγματα θα κατευθυνθούν σε συγκεκριμένα αποτελέσματα με μαθηματική ακρίβεια. Επομένως, όπως υποστηρίζει ο Αριστοτέλης, η Τραγωδία απ' αυτή την άποψη είναι *ρεαλιστική*. (Poole, 2007).

Μελετώντας ενδελεχώς την Πνευματική πορεία της Ανθρωπότητας, θα διαπιστώσουμε ότι ποτέ δεν έλειψε η διατύπωση θεωριών για τη Φύση, της Ανθρώπινης Ψυχής. Τα ερωτήματα που τέθηκαν ήταν περισσότερο αποτέλεσμα ενστικτώδους πίστης, θρησκευτικών δοξασιών ή προσπαθειών να εξηγηθούν οι Μύθοι χωρίς βέβαια τη συνδρομή των λογικών επιχειρημάτων. Για πρώτη φορά στην ιστορία του Δυτικού Πολιτισμού, στην Αρχαία Ελλάδα, ο Άνθρωπος επικεντρώθηκε στο εσωτερικό του πνευματικό και ψυχικό πεδίο και στους παράγοντες εκείνους που διαμορφώνουν τη συμπεριφορά του, χωρίς όμως αυτή η αναζήτηση να σχετίζεται με εξωγενείς παράγοντες. Στο πλαίσιο της εξελικτικής πορείας του Πνεύματος στον Ελλαδικό χώρο, το σημείο καμπής αποτέλεσε το γεγονός ότι ο Άνθρωπος έθεσε τα θεμέλια για τον, χωρίς περιορισμούς, λογικό διάλογο, διερευνώντας τη θέση του στην Κοινωνία και τη συγκρότηση του ιδανικού Κοινωνικού οικοδομήματος που θα θεμελιώνεται πάνω στις αρχές της Λογικής. (Grerory, 2010).

Ο προβληματισμός που ακολούθησε από τη διατύπωση αυτών των ερωτημάτων, αποτέλεσε τον θεματικό πυρήνα των φιλοσόφων της Κλασικής Εποχής, τους Σοφιστές, τον Σωκράτη, τον Πλάτωνα, και τον Αριστοτέλη αλλά και την Ποίηση και κυρίως την Αττική Τραγωδία. Η Τραγωδία είναι εκείνη η μορφή Ποίησης που αναδεικνύει τον διάλογο με επιχειρήματα, αφού οι υποκριτές επιδίδονται μεταξύ τους σε λεκτικούς ανταγωνισμούς που παίρνουν τη μορφή μονολόγων ή στιχομυθιών.

Η Τραγωδία αναπαριστά τον κόσμο και ασχολείται με τα Ανθρώπινα πάθη και τα συναισθήματα, αλλά στην ακραία τους έκφραση (*φόβος, ζήλια, θυμός, μανία, αγάπη, στοργή*). Βασική επιδίωξη της όμως είναι η ανάδειξη των διαχρονικών ζητημάτων της Ανθρώπινης ευθύνης και της Θεϊκής *δικαιοσύνης*. Οι Δραματικοί Ποιητές προσπαθούν, ο καθένας από τη

δική του σκοπιά, να εκφράσουν τις απόψεις τους πάνω στα ζητήματα αυτά. Έτσι παρατηρούμε ότι στον Αισχύλο κυριαρχεί η *πίστη* σ' έναν παντοδύναμο Κυρίαρχο του Κόσμου και στο *Ευριπίδειο* Δράμα η Σοφιστική επιρροή της Διδασκαλίας του Πρωταγόρα. (Wilamiwitz-Moellendorff, 2003).

Η Τραγωδία, ως υψηλή *μορφή* Τέχνης, παρουσιάζει την ιδανική μέθοδο για να *διάγει* κάποιος τον βίο του, χωρίς ωστόσο να επιδιώκει να την εμφανίσει ως τη μόνη ορθή. Δεν είναι, σε καμία περίπτωση κήρυκας ηθικής διδασκαλίας γιατί κάθε πραγματικό έργο Τέχνης δεν έχει ως σκοπό και στόχο τη μετάδοση τυποποιημένων μηνυμάτων αλλά να προτείνει και να περιγράψει ζητήματα θεμελιώδη που αφορούν την Ανθρώπινη ύπαρξη, τα οποία εκ φύσεως δεν μπορούν να απαντηθούν οριστικά. (Μπακονικόλα, 2004). Επιπλέον, είναι μια δυσπρόστατη μορφή Τέχνης όπου από τη μια πλευρά διακρίνεται η Ανθρώπινη πράξη και από την άλλη η Θεϊκή *διαμεσολάβηση*, με διαφορετικά χαρακτηριστικά για κάθε δημιουργό. Η Δραματική Ποίηση του 5^{ου} π.χ. αιώνας παραβλέπει τη στεγανότητα των γνωσιακών και ηθικών αρχών της εποχής της, παρουσιάζοντας ένα ευρύ πεδίο δράσης των Θεών, οι οποίοι δε χαρακτηρίζονται από ηθικής απόψεως ούτε *ενάρετοι* ούτε *ανήθικοι*. Η συνδρομή τους στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν τα πρόσωπα των δραμάτων ή η σύγκρουση μαζί τους θα καθορίσει την καταστροφή ή τη λύτρωση τους, καταστάσεις όμως που σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να προβλεφθούν από τους πρωταγωνιστές. (Μπακονικόλα, 2004).

Ως Τέχνη βρίσκεται σε άμεση επικοινωνία με την εποχή της, με τις *ηθικές* αρχές που τη διέπουν, τον Κοινωνικό-οικονομικό χαρακτήρα της και με το *ισχύον* Θρησκευτικό-Λατρευτικό συναίσθημα.

Μέσα από την Τραγωδία δημιουργείται η *σπίθα* της Φιλοσοφικής Σκέψης. Ο προβληματισμός που γεννιέται από το Αρχαίο Δράμα σε σχέση με τις Ανθρώπινες ενέργειες μεταπηδά στη Φιλοσοφία παίρνοντας τη μορφή γνωσιοθεωρητικού προβλήματος. (Snell, (1981).

Ο Σωκράτης προσπαθεί να λύσει το ζήτημα με τη γνώση *του αγαθού* αντιλαμβανόμενος όμως τον αντικειμενικό Κόσμο με αφηρημένο τρόπο ως *τελεολογική* έννοια. Σύμφωνα με τον Φιλόσοφο, η σχέση του Θεϊκού παράγοντα προς τον Ανθρώπινο είναι στην ουσία η σχέση *του καθολικού προς το μερικό*. Ο Ευριπίδης δεν έχει προσεγγίσει αυτόν τον συσχετισμό διότι ως Ποιητής και όχι ως Φιλόσοφος αντικρίζει τον αντικειμενικό Κόσμο με ζωντανά πρόσωπα και όχι με έννοιες. Ωστόσο το σύνολο της Δραματουργικής του παραγωγής μας καθοδηγεί στη βαθύτερη κατανόηση του ισχυρισμού του Αριστοτέλους ότι η Ποίηση είναι πιο *φιλοσοφική* από την ιστορία. (Snell, (1981).

3.2 Η έννοια του Τραγικού

Στο Αρχαίο Δράμα, η συγκρότηση του Τραγικού στηρίζεται σε δύο πυλώνες: στο *ήθος* και στον *δαίμονα* των προσώπων που πράττουν και ενεργούν. Αν πάψει να υφίσταται ο ένας από τους δύο, η έννοια του Τραγικού Ανθρώπου θρυμματίζεται. Αυτό θυμίζει την περιβόητη φράση του Ηράκλειτου «*ἦθος ἀνθρώπων δαίμων*» αφού, αν δεν διαβαστεί προς τη μία και την άλλη πλευρά, χάνει το σκοτεινό και αμφιλεγόμενο ύφος της, ακυρώνοντας έτσι την Τραγική *συνείδηση*. Η ουσία της Τραγωδίας συνίσταται ακριβώς στο ότι αυτό που αποκαλούμε *δαίμων* ταυτίζεται με τον χαρακτήρα του Ανθρώπου και την ίδια στιγμή αυτό που αποτελεί τον χαρακτήρα του δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας *δαίμων*. Θα λέγαμε ότι ένα από τα κυριότερα συστατικά στοιχεία της Τραγικής Ποίησης είναι η συνεχής μετατόπισή της σε δύο νοηματικά επίπεδα. Αυτή η *ομιχλώδης* όμως λογική δεν αποτελεί μια ρηχή αμφιλογία διότι η ευελιξία της ανάμεσα σε δύο νοηματικά κέντρα εξυπηρετεί την επικέντρωση της προσοχής μας στις αποστάσεις και την επισήμανση των αντιφάσεων. (Vernant - Vidal-Naquet, 1988).

Η Τραγική Ποίηση θεμελιώνεται πάνω στην *ένταση* των δύο αρχών. Επομένως, όταν κυριαρχούν η ιδεολογική σιγουριά, η απουσία των αμφιδρόμων σχέσεων, άρα η σχέση κηδεμονίας που εξαφανίζει τη δυναμική αλληλεπίδραση των αντιθέτων, το μηδέν και το αγαθό, τότε δεν δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ευδοκίμηση του Τραγικού *βιώματος*. Όπως υποστηρίζει ο Καμύ, «*αν το Θείο δεν επιδέχεται αμφισβήτηση και δεν είναι τίποτε άλλο παρά μόνο το λάθος και η μεταμέλεια, αν τα πάντα είναι μυστήριο ή αποτέλεσμα της Λογικής τότε δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να υπάρξει Τραγικό θέαμα*». Η Τραγωδία σύμφωνα με τον φιλόσοφο δεν είναι τίποτε άλλο παρά το πεδίο της σύγκρουσης ανάμεσα στην τάξη και την εξέγερση, μέσα στο οποίο ο Άνθρωπος ακροβατεί μεταξύ της απόλυτης *καταστροφής* και της πιο αισιόδοξης *προσδοκίας*. (Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, 1997)

Οι αξίες του Ανθρώπου στην Τραγική Ποίηση τροποποιούνται και μαζί μ' αυτές και οι προσωπικές του σχέσεις. Όσο αυτή η αλλαγή είναι περιορισμένη, η αξιακή ισορροπία παραμένει αμετάβλητη, έτσι έχουμε διατήρηση του μέτρου. Όταν όμως συμβεί η ανατροπή αυτής της ισορροπίας εξαιτίας σημαντικών διεργασιών όπως αρρώστια, κατάληψη του θρόνου, Θάνατος, δεύτερος γάμος του πατέρα ή της μητέρας, *το μέτρο* εξαφανίζεται. Έτσι ο Άνθρωπος χάνει την κριτική ματιά στα τεκταινόμενα, υφίσταται ένα είδος τύφλωσης του νου (*άτη*) στρεφόμενος σταδιακά εναντίον του εαυτού του και των γύρω του. Αναπόφευκτα λοιπόν η Ύβρις, η απώλεια *του μέτρου*, τον οδηγεί σταδιακά στην ολοκληρωτική καταστροφή (*τίσις*). Η καταστροφή που επέρχεται δεν σημαίνει κατ' ανάγκη Θάνατος, θίγει

τόσο τον *υβριστή* όσο και τους συνανθρώπους του που έχουν καταστεί στόχοι της επιθετικότητάς του. (Πλατής, 1994).

Ο Τραγικός Άνθρωπος, τελικά τυφλώνεται από την *ύβριν* ενώ αρχικά είχε ξεκινήσει έναν αγώνα υπερασπιζόμενος το δίκαιο ή βρισκόμενος σε θέση άμυνας μπροστά στην αμετροέπεια των γύρω του. Και ενώ έχει *αγνότητα* και *καθαρότητα* και μάχεται την επικράτηση του *δίκαιου* και του *κοσμικού νόμου* αλλά με κάθε κόστος. Έτσι, παραπαίοντας εισέρχεται όλο και πιο βαθιά στο σκοτάδι της Ύβρεως. Αν διεξήγαγε τον αγώνα του υπέρ του δικαίου, έχοντας ως γνώμονα το μέτρο, η νίκη του θα ήταν βέβαιη, ενώ τώρα η ηθική προ πάντων συντριβή του είναι πέρα για πέρα αναπόφευκτη. (Πλατής, 1994).

Ενδιαφέρουσα είναι η τοποθέτηση του Γάλλου στοχαστή Αλμπέρ Καμύ σχετικά με τα συστατικά στοιχεία ενός Τραγικού έργου, όπου οι αντικρουόμενες δυνάμεις της Αρχαίας Τραγωδίας είναι στον ίδιο βαθμό λογικές, νόμιμες και αξίζουν τον σεβασμό μας. Το πάγιο ζήτημα της Τραγωδίας αποτελεί η μη υπέρβαση του ορίου. Τέλος, αναδύεται μια έντονη αμφισημία στην πράξη από τις δυνάμεις που συγκρούονται μέσα στο Δραματικό έργο αφού καθεμία απ' αυτές εμφανίζεται ότι κρύβεται πίσω από τη διπλή μάσκα του καλού και του κακού. (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, 1997).

Είναι προφανές λοιπόν ότι για να αποκτήσουν Τραγικό περιεχόμενο τα συγκεκριμένα θέματα (η δολοφονία, η καταπάτηση του ηθικού νόμου, ο γάμος με τη μητέρα), είναι αναγκαίο να εξεταστούν κάτω από μια ιδιαίτερη σκοπιά. Αυτή όμως η ξεχωριστή αντιμετώπιση χρειάζεται ως αναγκαία προϋπόθεση την ύπαρξη σοβαρού δράματος που να επικεντρώνεται σε κεφαλαιώδη ζητήματα της Ανθρώπινης κατάστασης. Ο μόνος τρόπος να αποκτήσουν τα παραπάνω εγκλήματα Τραγική διάσταση είναι να σχετιστούν με αίτια που υπερβαίνουν την ατομική περίπτωση και να καταστούν αναγκαία στο όνομα των συγκυριών που επιβάλλονται στους Ανθρώπους. Οι φόνοι και οι ειδικές πράξεις που διαπράττουν η Κλυταιμνήστρα, η Μήδεια και ο Οιδίποδας αποτελούν το αναπόδραστο αποτέλεσμα της τάξης του Κόσμου. Αυτές οι φρικιαστικές ενέργειες θα μπορούσαν να είχαν διαπραχθεί και από εμάς, γι' αυτό προκαλούν όχι μόνο τον Οίκτο μας για τα θύματα αλλά τον *έλεον* για τους θύτες, σε τελική ανάλυση τον *έλεον* για τον ίδιο τον Άνθρωπο. (Romilly, 1997).

3.3. Ο Ευριπίδης και το έργο του

Ο Ευριπίδης είναι ένας από τους σημαντικότερους Τραγικούς Ποιητές της Αρχαιότητας. Είναι μια ιδιαίτερη πνευματική προσωπικότητα, που, όπως και άλλοι διανοούμενοι της

εποχής του, δεν έτυχε την αναγνώριση που θα άρμοζε στη Καλλιτεχνική του δημιουργία. Δεν ήταν από τους πιο δημοφιλείς Ποιητές της εποχής του. Αυτό άλλωστε το αποδεικνύουν περίτρανα ο μικρός αριθμός των νικών του στα Διονύσια και η έντονη διακωμώδηση των έργων του από τον Αριστοφάνη. Μετά τον θάνατό του και στους αιώνες που ακολουθούν, η φήμη των έργων του θα εκτιναχθεί σε τέτοιο βαθμό που θα επισκιάσει ακόμα και τους άλλους Τραγικούς. (Easterling - Knox, 1994).

Ο Ευριπίδης, έδωσε νέα πνοή στο Τραγικό Δράμα και ανέδειξε ιδιαίτερα την αγάπη για την πατρίδα. Στα έργα του «*Ηρακλείδες*» και «*Ικέτιδες*» διαφαίνεται ξεκάθαρα η «*περικλειική*» στρατιωτική επίδραση. Ο Ευριπίδης, έζησε το μεγαλείο για την Ελλάδα, που ακολούθησε με την ολοκληρωτική επικράτησή της εναντίον των Περσών. Μεγαλούργησε όμως την εποχή που οι Έλληνες αλληλοσπαράζονταν, κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, ο οποίος οδήγησε στη συντριπτική ήττα της πατρίδας του, της Αθήνας, σε τελική ανάλυση όμως στη σταδιακή παρακμή όλου του Αρχαίου Ελληνικού Κόσμου. Η αταξία, η οποία χαρακτηρίζει την αντιπαράθεση των προσώπων και των ιδεών στα έργα του, ίσως να έχει τις ρίζες της στο κλίμα της εποχής του, της διάλυσης και της βαθιάς απογοήτευσης. (Romilly, 1997).

Ο Ευριπίδης δίδαξε έργα με σαφή πολιτική κατεύθυνση, αφού σε έργα που δεν έχουν κανένα πολιτικό υπόβαθρο παρενέβαλλε μονολόγους ή σκηνές που αποτυπώνουν τα σύγχρονα με την εποχή του ζητήματα. Δεν θα ήταν υπερβολή να διατυπώσουμε την άποψη ότι ήταν αφοσιωμένος απόλυτα στις ιδέες του και ταυτόχρονα δεκτικός σε νέες απόψεις, αφού δείχνει τόσο ανοικτός στις επιρροές της συγκυρίας που τα πιστεύω του μεταβάλλονται από το ένα έργο στο άλλο ανάλογα με την κατεύθυνση που κάθε φορά παίρνουν τα γεγονότα. Έτσι, για παράδειγμα, παρατηρούμε ότι η πατριωτική ιδεολογία διαδέχεται εναλλάξ το αντιπολεμικό πνεύμα στα δράματά του. (Romilly, 1997).

3.3.1. Οι Ευριπίδειες «αντινομίες»

Αν προσπαθούσαμε να ξεχωρίσουμε κάποιον συγγραφέα της Ελληνικής Αρχαιότητας για την πολυεπίπεδη διάσταση του έργου του, αυτός σίγουρα θα ήταν ο Ευριπίδης. Στο έργο του, απέναντι στην κορύφωση ενός παράφορου πάθους, βρίσκουμε ορθολογικές τοποθετήσεις που δεν σχετίζονται άμεσα με την εξέλιξη της υπόθεσης. Υπάρχουν ωδές σε Θεούς που αργότερα οι ίδιοι θα εξοβελιστούν στον κόσμο του Μύθου. Όλο του το έργο διαποτίζεται από την σύγκρουση της έντασης, του προβληματισμού με τη σιγουριά της απάντησης. Η ερμηνεία των έργων του, σίγουρα είναι ένα δύσκολο εγχείρημα. (Lesky, 1981)

Η δυσκολία αυτή, έγκειται στο γεγονός, ότι ενώ ο ποιητής βρέθηκε στο μέσο *πνευματικών, πολιτικών και ηθικών* αντιπαράθεσεων, δεν έδειξε ποτέ ξεκάθαρη προτίμηση στη μια ή την άλλη πλευρά. Στους αιώνες που ακολούθησαν τον θάνατό του, οι μελετητές, άλλοτε τον δόξαζαν και άλλοτε τον καταβαράθρωναν, χαρακτηρίζοντάς τον ως *Ποιητή* του *Ελληνικού Διαφωτισμού* και άλλες φορές ως *παράλογο*. Από τη μια ήταν *Άθεος*, αλλά από την άλλη διατράνωνε τη *Θεϊκή πρόνοια* και τη δικαιοσύνη που προέρχεται από Θεϊκή παρέμβαση. Τη μια στιγμή είναι *μισογύνης*, την άλλη *φεμινιστής, ρεαλιστής* διότι μετέφερε την τραγική δράση από το υψηλό στο επίπεδο της καθημερινότητας αλλά και ρομαντικός διότι η εξέλιξη της δράσης μας μεταφέρει με τη βοήθεια των Μύθων σε ασυνήθιστους τόπους, *Πατριώτης* διότι θέλησε να δηλώσει τη στήριξή του στην πατρίδα του, την Αθήνα, εναντίον της Σπάρτης αλλά και δημιουργός Τραγωδιών που καταφέρεται εναντίον του πολέμου και της επεκτατικής πολιτικής της Αθήνας. (Easterling - Knox, 1994)

Πολλοί μελετητές, επιχειρώντας να εξηγήσουν αυτές τις αντιθέσεις στο έργο του, στο πλαίσιο μιας πολυεπίπεδης εξελικτικής πορείας κατατάσσουν το έργο του σε τέσσερις φάσεις; σε μια πρώιμη φάση υψηλής δημιουργίας (*Μήδεια, Ιππόλυτος*), σε έργα με έντονο το πατριωτικό αίσθημα, σαφώς επηρεασμένα από το ξέσπασμα του Ελληνικού εμφύλιου σπαραγμού (*Ηρακλείδες, Ικέτιδες*), σε έργα που εκφράζουν σε μια τρίτη φάση έντονο αντιπολεμικό χαρακτήρα καθώς ο Πελοποννησιακός πόλεμος συνεχιζόταν με μεγάλη σφοδρότητα (*Εκάβη, Τρωάδες*), σε έργα που διακρίνεται έντονα το ρομαντικό στοιχείο (*Ιων, Ιφигένεια εν Ταύροις, Ελένη*) και τέλος έργα που έχουν έντονα τα στοιχεία της Τραγικότητας με σκηνές απελπισίας και απίστευτης ωμότητας (*Ορέστης, Φοίνισσες, Βάκχες*). Ωστόσο αυτός ο τρόπος εξέτασης της δραματουργικής παραγωγής του Ευριπίδη επιδέχεται αμφισβήτηση δεδομένου ότι τα περισσότερα έργα του μεγάλου ποιητή έχουν χαθεί με αποτέλεσμα να μην είμαστε σε θέση να εξαγάγουμε ένα ασφαλές συμπέρασμα για το ύφος και το πνεύμα που τα χαρακτήριζε. (Easterling - Knox, 1994).

3.3.2. Βασικά γνωρίσματα της Ευριπίδειας τέχνης

Ο Ευριπίδης είναι ο νεότερος από τους τρεις μεγάλους Τραγικούς της Αρχαιότητας και αποτελεί την τελευταία μεγάλη αναλαμπή του Αρχαίου Δράματος των Κλασικών Χρόνων. (A. Lesky, 1996). Πολύ νωρίς, ο Ευριπίδης στράφηκε στη Φιλοσοφία και την Ποίηση. Ιδιαίτερα ασπάστηκε τις ιδέες των Φιλοσόφων αλλά και των Σοφιστών της εποχής του, καθώς μέσα σε αυτό το ιδεολογικό πρόπλασμα διαμορφώνει την συλλογιστική του και την κοσμοθεωρία του την οποία προβάλλει διαρκώς μέσα από τα έργα του. (Conacher D,

1998). Ο νεαρός Ευριπίδης άκουσε επίσης μαθήματα από τον Πρωταγόρα και από τον Αρχέλαο. Αναμφισβήτητα, η επίδραση των σοφών αυτών στη διαμόρφωση του πνεύματός του υπήρξε ευεργετική, περισσότερο όμως ωφελήθηκε παρακολουθώντας τη διδασκαλία του Σωκράτη, με τον οποίο ήταν στενός φίλος και επί χρόνια δεχόταν τις συμβουλές του.

Η Τραγωδία είχε ήδη λάβει την οριστική μορφή της, όταν άρχισε να γράφει ο Ευριπίδης. Ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής είχαν τελειοποιήσει το είδος αυτό της Ποιήσεως και τίποτε πια δεν είχε να προσθέσει κάποιος. Τα Χορικά και τα διαλογικά μέρη είχαν φθάσει σε αρμονική πληρότητα. Και όμως, ο Ευριπίδης, όχι μόνο για να νεωτερίσει, όσο και για να κινηθεί με ευχέρεια μέσα στους Μυθικούς κύκλους, από όπου αντλούσε τα θέματά του, εισήγαγε δυο μεταρρυθμίσεις που τις συναντούμε σχεδόν σε όλα τα έργα του, κυρίως στα τελευταία. Ο Μονόλογος στην αρχή των Τραγωδιών του είναι ο Πρόλογος, που εισάγει τον θεατή στην υπόθεση. Ένας Θεός ή ένας Ήρωας του Δράματος παρουσιάζεται στην αρχή και κατατοπίζει τον θεατή για τον τόπο που εκτυλίσσεται το έργο, για τα πριν από το έργο γεγονότα και για το σημείο στο οποίο βρίσκεται η υπόθεση, κάποτε μάλιστα προχωρεί δίνοντας και τη λύση της Τραγωδίας. Το τελευταίο συμβαίνει συνήθως όταν εκείνος που προλογίζει είναι Θεός, όπως π.χ. στον Ίωνα, στις Βάκχες, στον Ιππόλυτο.

Εκ πρώτης όψεως η μορφή αυτή που λαμβάνει ο Πρόλογος φαίνεται να μειώνει το ενδιαφέρον των θεατών, που προκαταβολικά γνωρίζουν την εξέλιξη της υποθέσεως. όμως ο Πρόλογος είναι το απαραίτητο καινοτόμο στοιχείο της δραματουργίας του Ευριπίδη γιατί δεν χρησιμοποιεί τους Μύθους στη σταθερή και απαρασάλευτη μορφή που τους ήξεραν οι Αθηναίοι. (Whitman C.H., 1975). Τους μεταβάλλει τολμηρά και κάποτε τελείως αυθαίρετα. Οι ψυχικές καταστάσεις των Ηρώων του, εξ άλλου, είναι τόσο σύνθετες μερικές φορές, που θα ήταν αδύνατο να παρακολουθήσει ο θεατής το έργο, χωρίς αυτή την προλογική κατατόπιση. Απελευθερώνεται έτσι ο ποιητής και προχωρεί στην πλοκή, χωρίς τον φόβο ότι θα γίνει δυσνόητος.

Ο «από μηχανής Θεός» εμφανίζεται στο τέλος των Τραγωδιών του. Ύστερα από μια περίπλοκη εξέλιξη, που δημιουργούν τα σφοδρά πάθη των Ηρώων του, ο Θεατής βρίσκεται, μπροστά σε αδιέξοδο ψυχικό. Τότε εισάγεται «από μηχανής» ένας Θεός που δίνει τη λύση. Ο Θεός αυτός, όχι σπάνια, η έκφραση της ειμαρμένης, που ρυθμίζει την τύχη των Ηρώων του. Τον νεωτερισμό αυτό όμως δεν τον χρησιμοποιεί πάντοτε. Τον βρίσκαμε «στον Ορέστη, στον Ιππόλυτο, στον Ίωνα, στην Ιφιγένεια εν Ταύροις, στην Ανδρομάχη, στις Ικέτιδες, στην Ελένη και στην Ηλέκτρα». Στις πρώτες Τραγωδίες του, ο «από μηχανής Θεός» δεν υπάρχει. Στις τελευταίες του, αντιθέτως, έρχεται απότομα να διακόψει τη διαρκή αβεβαιότητα. Με την καινοτομία αυτή, ο Ευριπίδης πετυχαίνει και εξωτερικά σημαντικά αποτελέσματα: καθώς ο

Θεός μπαίνει στη σκηνή, *λαμπρός, επιβλητικός και μεγαλοπρεπής*, οι θεατές καταλαμβάνονται από *τρόμο και δέος* μπροστά στη Θεϊκή παρουσία. Εξ άλλου στο σημείο που λύνεται το έργο, απότομα και απροσδόκητα, δεν μένει απαθής ο θεατής, αλλά στοχάζεται και προεκτείνει τη δράση. (Lukas D.W., 1950).

Τα Χορικά του Ευριπίδη, παρουσιάζουν διαφορά σε σχέση με τα Χορικά των δύο άλλων Τραγικών. Δεν υπάρχει σφικτός εναγκαλισμός με την υπόθεση και την εξέλιξη του Μύθου, όπως στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, παρά μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Είναι «*εμβόλιμα*», που παρεμβάλλονται στο έργο, όπως τα «*ιντερμέδια*». Συχνά δεν εμπνέονται από τα πάθη των Ηρώων και γενικά αποτελούν ένα λυρικό ανάλαφρο παιχνίδισμα του λόγου. Έχουν θέλγητρο και χάρη, είναι πίνακες με ζωντανά χρώματα, εμπνευσμένα από τη φύση ή από παλιούς ξεχασμένους Μύθους. Γι' αυτό σε κανένα σχεδόν Χορικό ο Ευριπίδης, που τόσο του αρέσουν τα γνωμικά, δεν επιδιώκει να φιλοσοφήσει. Δημιουργεί έτσι κάτι αντίστοιχο με τα σημερινά διαλείμματα των θεατρικών έργων, προσπαθώντας να φέρει στις ταραγμένες Ψυχές των θεατών *τη γαλήνη και την ανακούφιση*. (Sale W., 1978).

Ο Ευριπίδης όντας βαθύτατος γνώστης της Ανθρώπινης Ψυχής, συλλαμβάνει την κορυφαία, την εντονότερη στιγμή των Ψυχικών καταστάσεων και την προβάλλει μπροστά μας με τον μεγεθυντικό φακό της Τέχνης του. Στα πρόσωπά του όμως δεν υπάρχουν μόνο οι Τραγικές Μορφές. Υπάρχει και η χάρη της νεότητας, υπάρχει και ο απλοϊκός τύπος των Ανθρώπων. Μια ολόκληρη Κοινωνία με όλους τους αντιπροσωπευτικούς της τύπους δημιουργείται από το σύνολο των Τραγωδιών του. Η φιλοδοξία και η πατρική τρυφερότητα, ο εγωισμός, η ανανδρία, ο έρωτας, η χυδαιότητα, τα κτηνώδη ένστικτα και οι ευγενείς ανατάσεις ανεβαίνουν προσωποποιημένα στη σκηνή. Κι έτσι ο Ευριπίδης, ο Φιλόσοφος, ο λυρικός, ο Δραματικότερος από τους άλλους Τραγικούς, συνθέτει με δύναμη πραγματικού δημιουργού τα έργα του, πλαισιωμένα από μορφές δυνατές, που αποτελούν, ως σήμερα, σύμβολα των ψυχικών καταστάσεων τις οποίες εκφράζουν.

Η γλώσσα του φαίνεται ότι δεν απείχε πολύ από την ομιλούμενη της εποχής του, μια ομιλούμενη όμως που ο Ποιητής της έδωσε στιλπνότητα και χάρη. Χωρίς χυδαϊσμούς, αλλά και χωρίς εξεζητημένες λέξεις, αποτέλεσε πρότυπο της λιτής και ξεκάθαρης έκφρασης. Τα κοσμητικά επίθετα και το μεγαλόπρεπο ύφος σπανίζουν. (Lesky A., 1992). Χρησιμοποιεί αρκετά τις παρομοιώσεις που είναι παρμένες από τη Φύση και την Τέχνη. Η καθαρότητα των νοημάτων του και η ευστοχία του στην εύρεση και χρησιμοποίηση των κατάλληλων λέξεων, ευνοούσαν τη δημιουργία οικειότητας μεταξύ των προσώπων των έργων του. Η γνώση του στη ρητορική αποδεικνύεται από τους υποδειγματικούς διαλόγους που βασίζονται στο

μοτίβο των *δισσῶν λόγων* και είναι χαρακτηριστικό του ότι εντάσσει γνωμικά και αποφθέγματα που διανθίζουν το κείμενό του. (I.Gallo, 1967).

3.3.3. Το δραματουργικό του έργου

Ήταν ο νεότερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς και συμμετείχε για πρώτη φορά σε Δραματικούς αγώνες έναν χρόνο μετά τον Θάνατο του Αισχύλου. Κέρδισε τη νίκη μόνο σε τέσσερις Δραματικούς Αγώνες, όμως το έργο του έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές μετά τον θάνατό του. Από τα ενενήντα περίπου Δράματα που έγραψε σώζονται σήμερα δεκαεπτά Τραγωδίες και ένα Σατυρικό Δράμα –«ο *Κύκλωψ*». Τα έργα που σώζονται είναι: *Αλκηστις* (438 π.Χ.), *Ανδρομάχη* (426 π.Χ.), *Βάκχαι* (408-406 π.Χ.), *Εκάβη* (424 π.Χ.), *Ελένη* (412 π.Χ.), *Ηλέκτρα* (416 π. Χ.), *Ηρακλείδα* (430 π. Χ.), *Ηρακλής* (414 π. Χ.), *Ικέτιδες* (422 π. Χ.), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* (408-406 π. Χ.), *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* (413 π. Χ.), *Ιων* (410 π. Χ.), *Μήδεια* (431 π.Χ.), *Ιππόλυτος* (428 π.Χ.), *Ορέστης* (πιθανώς 408 π.Χ.), *Τρωάδες* (415 π. Χ.), *Φοίνισσαι* (409 π. Χ.). Στον παραπάνω κατάλογο δεν συμπεριλαμβάνουμε τον *Ρήσο*, που αποδίδεται στον Ευριπίδη, αλλά πιθανότατα δεν είναι δικό του έργο.

Αρκετά συχνά έγινε στόχος της Αριστοφανικής Σάτυρας επειδή παρουσίαζε Ήρωες ρακένδυτους ή γυναίκες που η συμπεριφορά τους ξεπερνούσε τα *κοινωνικώς* αποδεκτά όρια. Το Δραματουργικό του Έργο, σήμερα ξεχωρίζει για τη δύναμη με την οποία διερευνά και αναδεικνύει την Ανθρώπινη και ιδιαίτερα τη γυναικεία Ψυχολογία. Ίσως ο πιο αλησμόνητος χαρακτήρας στο Αρχαίο Δράμα είναι η Μήδεια του Ευριπίδη, η ξένη γυναίκα που (στην ομώνυμη τραγωδία) αγανακτεί για την υποδεέστερη θέση στην οποία την έχει καταδικάσει ο Ιάσων και που, έπειτα από συγκλονιστικές αμφιταλαντεύσεις, καταλήγει στην απόφαση να σκοτώσει τα ίδια της τα παιδιά. Το ίδιο συνταρακτική όμως είναι και η παρουσία της *Εκάβης*, της άλλοτε ένδοξης βασίλισσας της Τροίας, που αιχμάλωτη πια κατορθώνει, στην ομώνυμη τραγωδία, να εκδικηθεί, τυφλώνοντάς, τον βασιλιά της Θράκης *Πολυμήστορα*, που σκότωσε το στερνοπαίδι της, τον *Πολύδωρο*. Η *Φαίδρα*, στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, άφησε ανεξίτηλη σφραγίδα στο Δράμα των μεταγενέστερων εποχών: τη μορφή της γυναίκας που ερωτεύεται τον υιό του συζύγου της αλλά αυτοκτονεί, όταν εκείνος την απορρίπτει. Οι *Βάκχες* αποτελούν μια αριστουργηματική *ανατομία της Ύβρεως* και ένας *ένθεος ύμνος* προς την *ετερότητα*. Χαρακτηριστική μορφή όλων είναι η *Αλκηστις*, η αφοσιωμένη σύζυγος και μητέρα που δεν διστάζει στιγμή να δώσει ακόμα και τη Ζωή της για να σώσει τον αγαπημένο της από τον Θάνατο. Η *Αλκηστις* (438) είναι μια Τραγωδία με ξεχωριστά χαρακτηριστικά αφού στους Θεατρικούς αγώνες είχε τη θέση του Σατυρικού δράματος εξαιτίας του γεγονότος ότι ο

Ποιητής δείχνει τον Ηρακλή να διασκεδάζει. Κεντρικό πρόσωπο είναι η Άλκηστις που αποδέχεται να πάρει τη θέση του συζύγου της στον Θάνατο. Τα πρόσωπα που κινούνται γύρω απ' αυτή διακρίνονται για τα ελάχιστα Ηρωικά στοιχεία τους. Είναι η Τραγωδία που συγκεντρώνει δύο από τα βασικότερα στοιχεία της Ευριπίδειας Δραματουργικής Τέχνης, την έκφραση των έντονων συναισθημάτων και τον ρεαλισμό.

Η διεισδυτική ψυχολογική δύναμη του Ευριπίδη και οι πολύπλευροι και συναρπαστικοί χαρακτήρες των Ηρώων του συνδυάζονται με μια σχεδόν άκαμπτη και συμβατική αυστηρότητα στο επίπεδο της Μορφής και της Θεατρικής γραφής. Στα έργα του Ευριπίδη, οι συγκρούσεις των Ηρώων, παίρνουν συχνά τη μορφή αντιθετικών *ρήσεων*, που θυμίζουν δικαστικές αναμετρήσεις. Τα πρόσωπα εκθέτουν τα επιχειρήματά τους, με ρητορική δεινότητα και οι εκτενείς ρήσεις τους συχνά ακολουθούνται από ανταλλαγή μονοστίχων ή διστίχων, που ονομάζονται στιχομυθία και διστιχομυθία αντίστοιχα και χαρακτηρίζονται από αμείωτη ένταση. Τέλος, σε αρκετές περιπτώσεις τη λύση του δράματος δίνει ένας Θεός, ο οποίος εμφανίζεται στο τέλος του έργου και επιβάλλει στα πρόσωπα του Δράματος τη βούλησή του: είναι ο περίφημος από «μηχανής Θεός». Έτσι κι αλλιώς όμως οι Θεοί αποτελούν πάντοτε μιαν αόρατη παρουσία στις Τραγωδίες του Ευριπίδη: καθοδηγούν τη δράση χωρίς να παρεμβαίνουν με εξόφθαλμο τρόπο και αριστοτεχνικά διαπλέκουν τα Ανθρώπινα συναισθήματα και τις Ανθρώπινες σχέσεις, οδηγώντας τους Ήρωες στην αναπόδραστη καταστροφή. Αυτή τη διαπλοκή του Θεϊκού με το Ανθρώπινο στοιχείο την αποδίδει έξοχα ο Σεφέρης στο ποίημά του, «*Ευριπίδης Αθηναίος*»:

Είδε τις φλέβες των Ανθρώπων

σαν ένα δίχτυ των Θεών, όπου μας πιάνουν σαν τ' αγρίμια·

προσπάθησε να το τρυπήσει.

Ο Ευριπίδης συνέβαλε τα μέγιστα στην τεχνική ανανέωση της Τραγωδίας και αυτό αποδεικνύεται από το σύνολο της Δραματουργικής του παραγωγής. Έδωσε ιδιαίτερη σημασία στα μέσα εντυπωσιασμού, στη μουσική και καλλιέργησε τη δράση. Ο αριθμός των υποκριτών αυξήθηκε και οι Ηρωικοί χαρακτήρες του έγιναν πιο οικείοι στον μέσο καθημερινό Άνθρωπο. Έδειξε ιδιαίτερη προτίμηση στις συναισθηματικές μεταστροφές που αρκετά συχνά πλησιάζουν το μελόδραμα. Είναι σίγουρο ότι οι διδασκαλίες του δεν περνούσαν απαρατήρητες αφού προκαλούσαν αναταράξεις και σχόλια στην κοινωνία της εποχής του διότι συνδύαζαν υψηλά νοήματα και συναισθηματικές εντάσεις, το οικείο μαζί με το πικρό. (Romilly, 1997).

Γίνεται σαφές ότι το Δραματουργικό του Έργο διακρίνεται από μια έντονη τάση ανανέωσης, ξεφεύγει από τα γνωστά και τετριμμένα και στρέφεται ολοκληρωτικά προς το μέλλον. Στο

Ποιητικό έργο του, διεύρυνε το Τραγικό είδος σε συναισθήματα που μέχρι τότε σε πολύ μικρό βαθμό είχαν αποκαλυφθεί, σε ιδέες που είχαν διατυπωθεί την ίδια περίοδο που συνέθετε τις Τραγωδίες του από τους πνευματικούς Ανθρώπους της εποχής του, σε καθημερινές και λογοτεχνικές πραγματικότητες λιγότερο περιορισμένες απ' αυτές του παρελθόντος. Αυτά ακριβώς τα στοιχεία της Τέχνης του αποτέλεσαν την αιτία για να χαρακτηριστεί από τους μελετητές «νεωτερικός». (Romilly, (1997).

Κεφάλαιο 4: Ευριπίδου «Άλκηστις»

4.1. Ο Μύθος της Αλκήστιδος

Ο Μύθος του Αδμήτου και της Αλκήστιδος ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στην Αρχαιότητα, ενώ κυκλοφορούσε με διάφορες παραλλαγές σαν λαϊκό Παραμύθι. Είναι γεγονός ότι τα τυπικά Μοτίβα που εμπεριέχονται στο Μύθο συναντώνται σε Παραμύθια ή σε δημοτικά τραγούδια όπως η *αυτοθυσία* μιας νέας γυναίκας και η πάλη ενός Ήρωα με τον *Θάνατο*. Εκτός από τα «*παραμυθιακά*» δάνεια, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί το Ηρωικό υπόβαθρο του Μύθου. Τόσο ο *Αδμητος* όσο και η *Άλκηστις* εμφανίζονται σε πλαίσιο Μύθων από τη Θεσσαλία κληροδοτώντας στοιχεία στο *Ομηρικό* και το *Ησιόδειο* Έπος του πρώτου από τη συμμετοχή στην Αργοναυτική εκστρατεία και της δεύτερης ως μια από τις τρεις θυγατέρες του Πελία, βασιλιά της Ιωλκού.

Ο Ευριπίδης έδειξε ενδιαφέρον για τον σχετικό Μυθικό κύκλο, καθώς αποτέλεσε την αφετηρία της Θεατρικής του σταδιοδρομίας, το 455 π. Χ. με τις Πελιάδες, όπου τις θυγατέρες του Πελία συναντά η Μήδεια. Στο σημείο αυτό, μπορούμε να επισημάνουμε την Ευριπίδεια «εμμονή» που αφορά την επάνοδο του Ποιητή στον Αργοναυτικό κύκλο με δύο δράματα, την *Άλκηστη* (438) με κεντρικό πρόσωπο τη μία από τις Πελιάδες και τη Μήδεια (431) με τη μάγισσα από την Κολχίδα. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η συμπεριφορά του Αδμήτου και της Αλκήστιδος είναι αντάξια της αναγωγής τους στον Ηρωικό Μυθικό κύκλο, ωστόσο το ζεύγος παρουσιάζει στοιχεία Κωμωδίας τα οποία αξιοποιήθηκαν από μικρούς Ποιητές, όπως ο Συρακούσιος Φόρμις του 6ου αιώνα π.Χ. και οι Αττικοί, Αριστομένης και Αντιφάνης του 4ου αιώνα π.Χ. (Χουρμουζιάδης, 2008).

Στην αρχή του έργου, ο Απόλλωνας μας πληροφορεί για όσα έχουν συμβεί προκειμένου να επιτευχθεί η σύνδεση με την πλοκή του Δράματος που εξετάζουμε. Ο Θεός κατάφερε να μεταπείσει τις Μοίρες να μην πεθάνει ο Αδμητος, αν πέθαινε κάποιος άλλος στη θέση του. Αυτός που δέχεται να πάρει τη θέση του είναι η σύζυγός του, η βασίλισσα Άλκηστις η οποία είναι πια ετοιμοθάνατη. Ο Θεός προετοιμάζεται για την αποχώρησή του από το παλάτι όταν παρουσιάζεται ο Θάνατος που έχει έρθει να πραγματοποιήσει την ειλημμένη απόφασή του, να πάρει μαζί του τη γυναίκα του Αδμήτου. Η δούλα εμφανίζεται στον Χορό και τον πληροφορεί ότι κάθε ελπίδα έχει χαθεί για τη Βασίλισσα, η οποία θρηνεί μπροστά στη νυφική κλίνη, σφίγγει με πάθος τα παιδιά στην αγκαλιά της, απευθύνει τον ύστατο χαιρετισμό στους Ανθρώπους που συνδέθηκαν μαζί της. Με την αποχώρηση της δούλας από τη σκηνή, παρουσιάζεται η Άλκηστις περιτριγυρισμένη από τον σύζυγό, τα παιδιά και τους

δούλους της. Περίλυπος ο Άδμητος της ζητά να μην τον εγκαταλείψει. Η Άλκηστις κλαίγοντας με λυγμούς τον παρακαλεί για χάρη των παιδιών τους να μη σκεφτεί να ξαναπαντρευτεί. Έτσι η γυναίκα πεθαίνει αφού έχει εξασφαλίσει τη διαβεβαίωση του άντρα της γι' αυτό το θέμα. Ο υιός της ξεσπά σε θρήνους και ο Άδμητος προαναγγέλλει ετήσιο Δημόσιο Πένθος στη Θεσσαλία. (Ευριπίδη, *Άλκηστις*, 1993).

Τον οδυρμό του Χορού για την απώλεια της Βασίλισσας σταματά η παρουσία του Ηρακλή πάνω στη σκηνή. Ο Άδμητος τον δέχεται αλλά δεν του φανερώνει το γεγονός του Θανάτου της γυναίκας του. Κατά τη διάρκεια της νεκρικής πομπής καταφθάνει ο πατέρας του βασιλιά, Φέρης και ακολουθεί λεκτική σύγκρουση ανάμεσα σε Πατέρα και Υιό. Ο Άδμητος του επιτίθεται με σφοδρότητα διότι δεν θυσιάστηκε αυτός για χάρη του και του ζητά να αποχωρήσει. Ο Ηρακλής διασκεδάζοντας στο παλάτι πληροφορείται τα Τραγικά συμβάντα από κάποιον δούλο και αποφασίζει να δράσει: πηγαίνει στον Άδη και παίρνει μαζί του τη Βασίλισσα. Πριν όμως την παραδώσει επινοεί ένα *τέχνασμα* προκειμένου να δοκιμάσει την πίστη του Βασιλιά. Τελικά οι δύο σύζυγοι *αναγνωρίζονται* και ο Άδμητος πλέει σε πελάγη ευτυχίας. (Ευριπίδη, *Άλκηστις*, 1993).

Η αυτοθυσία, που βρίσκουμε στην Άλκηστη δεν εμπίπτει στα κριτήρια της Ποιητικής του Αριστοτέλους, αφού δεν επιχειρεί να διεγείρει μόνο τον *έλεον* και τον *φόβον* αλλά και τον *θαυμασμό*. Με μια πρώτη εξέταση του έργου παρακολουθούμε την ιστορία μιας ερωτευμένης γυναίκας που δεν διστάζει τελικά να προσφέρει την ίδια της τη Ζωή για τον σύζυγό της. Ωστόσο η «*Παραμυθική εξιστόρηση*» του Ποιητή έχει αποκτήσει καινούρια χαρακτηριστικά. Αυτό που προηγουμένως ήταν διέξοδο στα προβλήματα, τώρα αποδεικνύεται ως αφετηρία μια νέας συμφοράς. Μπορεί ο Άδμητος να γλύτωσε τον Θάνατο, αλλά ως επιβράβευση κέρδισε μια Ζωή που δεν αξίζει. Πρέπει όμως αυτό να το αντιληφθεί πριν ο Ηρακλής του επιστρέψει τη γυναίκα του. Στο τέλος όμως, η Θυσία του ενός και η Αυτογνωσία του άλλου θα νικήσουν τον Θρήνο και θα θέσουν τις βάσεις για μια νέα αρχή. (Lesky, 1993).

Ο Ευριπίδης μ' αυτή την Τραγωδία δε συνθέτει ένα έργο ύμνο στον έρωτα αφού γι' αυτό έχει φροντίσει ήδη ο Μύθος. Αυτό όμως που συνειδητοποιούμε από την εξέλιξη της υπόθεσης είναι ότι ο *Έρωτας* διακρίνεται από μεγαλύτερη *δύναμη*, *ένταση* και *διάθεση αυτοθυσίας* σε σύγκριση με την αγάπη των γονέων. Επιπλέον αντιλαμβανόμαστε ότι ο *απόλυτος Έρωτας* επικρατεί της Αγάπης για τη Ζωή αλλά το πιο βασικό μήνυμα είναι ότι η έλλειψη του θυσιαζόμενου φέρνει Δυστυχία σ' αυτόν που επιζητεί. Τελικά η Ζωή γίνεται ανούσια χωρίς την Αγάπη των Ζωντανών. (Κατσιαμπούρα, 2014).

4.2 Η Εθελοντική Θυσία της Αλκήστιδος

Ο Ευριπίδης, στα έργα του, προβληματίστηκε ιδιαίτερα με το Μοτίβο της *εθελοντικής θυσίας*, είτε ως βασικό συστατικό της Δραματικής Πλοκής, στην *Άλκηστη*, τις *Φοίνισσες*, τους *Ηρακλείδες*, την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, είτε ως ένας από τους δύο κύριους Μοχλούς της, όπως στην *Εκάβη*. Η επιλογή του Θανάτου ως μέσο απόκτησης της *υστεροφημίας*, η οποία ήταν ιδιαίτερα σημαντική στον Αρχαίο Κόσμο, της *εύκλειας* αυτής, που ξεχωρίζει τους Ήρωες από το ανώνυμο πλήθος, δεν είναι επινόηση της Τραγικής Σκηνής γιατί τα εθελούσια Ευριπίδεια θύματα έχουν ήδη υποδυθεί τον ρόλο αυτόν στον Μύθο, ή ακόμα και στο Παραμύθι και στον Θρύλο, όσον αφορά την Άλκηστη.

Όμως, εάν συγκρίνουμε καθεμιά ξεχωριστά τις προϋπάρχουσες ιστορίες με τη Θεατρική διασκευή τους από τον Ευριπίδη, θα διαπιστώναμε πως τίποτα δεν είναι τόσο αυτονόητα *μαγικό* ή τόσο απλοϊκά *Ηρωικό*. Τα Θύματα ξεφεύγουν πια από τα Όρια που τους έθετε το παρελθόν τους ή η φαντασία του Θεατή δεν μπορεί να αρκεστεί στην καθησυχαστική παρακολούθηση της εκπλήρωσης μιας προκαθορισμένης πορείας. Καθένας από τους θυσιαζόμενους Ήρωες και Ηρωίδες, παρεκκλίνει από το Μυθικό ή Παραμυθιακό παρελθόν και σε καμιά περίπτωση κανένα από τα θύματα δεν προσφέρει το υπέρτατο Δώρο της Ζωής χωρίς να εξηγήσει τα κίνητρά του ή τους δισταγμούς του, χωρίς να εκφράσει κάποτε και τις απαιτήσεις του, τις επιταγές που πρέπει να σεβαστούν οι επιζώντες.

Η Άλκηστις κατέχει μια εξέχουσα θέση στη σειρά των εκουσίων θυσιών, όχι μόνο γιατί αποτελεί χρονολογικά την πρώτη διδάξασα, αλλά γιατί είναι η μόνη που δεν είναι *παρθένος*, η μόνη της οποίας η *Θυσία* εντάσσεται στο πλαίσιο της έγγαμης και οικογενειακής Ζωής. Όπως στα Παραμύθια, η ανταμοιβή μιας τέτοιας μέχρι Θανάτου αγάπης είναι η *Ανάσταση* της νεκρής με τη διαμεσολάβηση ενός παντοδύναμου Ήρωα που παλεύει με τον Θάνατο ή με τον Χάρο και τον νικά. Ευτυχία ενός αγαπημένου ζευγαριού που σμίγει πάλι μετά τη φοβερή δοκιμασία.

Ο Ευριπίδης αναθεωρεί τα παραδεδομένα *σχήματα*, το παρατηρούμε σε πολλά έργα του, ταραζώντας έτσι τα ήρεμα νερά της Σκέψης των Αθηναίων θεατών και το παρατηρούμε και στην *Άλκηστη*. «*Η Θυσία της*» και η «*Νεκράνάστασή της*», οι αντιδράσεις του Αδμήτου, η κωμική έως γκροτέσκα παρουσία του Ηρακλή, που όμως δεν ξεχνά ποια είναι η υποχρέωσή του ως «*ξένου*» του Θεσσαλού βασιλιά, ο ρόλος των Θεών, του Απόλλωνα και του Θανάτου και τέλος, η θλίψη των υπηρετών του παλατιού, τα κλάματα του μικρού Εύμηλου, ο θαυμασμός του Χορού, όλα τα παραπάνω εντάσσονται σε έναν νέο προβληματισμό που εστιάζει στο βαθύτερο νόημα της «*Αυταπάρνησης*». Σε μια «*Θυσία*» που ακυρώνεται μόλις

έχει πραγματοποιηθεί, μια προσδοκία *εύκλειας* που παραμένει κενό γράμμα, αφού η *ευκλής* γυνή δεν προορίζεται για τα δώματα του *Άδη*. Πού όμως καταλήγουν τόσος Πόνος και τόση Αγάπη;

Στην προσπάθειά μας να απαντήσουμε στα ερωτήματα αυτά, θα χρησιμοποιήσουμε την Αφηγηματολογική/Σημειωτική *προσέγγιση* της Τραγωδίας με τη βοήθεια του μοντέλου του Greimas. (Μπεζαντάκος Ν., 2004). Το μοντέλο και τα συνακόλουθα σχήματα χρησιμεύουν ως *μίτος* για τη διερεύνηση του Ευριπίδειου προβληματισμού υπό ένα Ανθρωπολογικό και Κοινωνιολογικό πρίσμα, όπου θα διερωτηθούμε πώς ένα Μοτίβο, που κατά γενική ομολογία, έρχεται από τα βάθη του Παραμυθιού, προσαρμόζεται στο Μυθολογικό πλαίσιο και παρουσιάζεται στη Σκηνή και μετασχηματίζεται από *ηθικοπλαστική* ιστορία σε *παιδευτική*. Στο πλαίσιο της *παιδείας* αυτής θα ενταχτεί το ερώτημα της διαχρονικής και αξεπέραστης ισχύος των παραδεδομένων *προτύπων* του Ηρωισμού και της ευγένειας που θα συνδεθούν με τα *στερεότυπα* του άνδρα και της γυναίκας στην ιδιωτική και δημόσια Σφαίρα.

Στον πρόλογο (στ. 1-27) η παρέμβαση του Απόλλωνος με το *ξεγέλασμα* των Μοιρών, χάρισε στον Άδμητο την *Αθανασία*, με την προϋπόθεση ο νεαρός Βασιλιάς να βρει κάποιον που θα τον *αντικαταστήσει* στον Θάνατο. Η άρνηση των γονέων, είτε προέρχεται είτε όχι από το Παραμυθιακό Μοτίβο, ήταν αναμενόμενη, κυρίως λόγω της ηλικίας τους, εφ' όσον το *αίμα* που ζητούν οι Θεοί στην περίπτωση μιας εθελούσιας Θυσίας πρέπει να έχει *σφρίγος* και *δύναμη* για να επιφέρει το *σωτήριο* αποτέλεσμα. Η αντικατάσταση του νέου από έναν ηλικιωμένο, ακόμα και αν πρόκειται για την εθελούσια προσφορά ενός γονιού για να σώσει το παιδί του (όπως στις *Φοίνισσες* ή στην *Εκάβη*), δεν γίνεται αποδεκτή από τις υπερφυσικές δυνάμεις που απαιτούν τη Θυσία.

Η Θυσία της Αλκήστιδος είναι ένα υπέρτατο *Δώρο*, το *Δώρο* μιας Ζωής που θα αντικαταστήσει τη δική του. Η προσφορά που ξεκίνησε με την πρωτοβουλία του Απόλλωνος, αποτελεί τετελεσμένο γεγονός τη στιγμή που αρχίζει η *σκηνική* δράση, ακριβώς γιατί σημασία δεν έχει πια ούτε κάτω από ποιες συνθήκες ο Άδμητος δέχτηκε τη Θυσία της γυναίκας του, ούτε με ποια επιχειρήματα απευθύνθηκε σε όσους αρνήθηκαν να Θυσιαστούν για χάρη του, ούτε καν, για ποιον λόγο οι Μοίρες τον καταδίκασαν να πεθάνει πρόωρα. Σημασία έχει η πορεία της Αλκήστιδος προς τον Θάνατο, την οποία η θεραπεία μας παρουσιάζει πριν εμφανιστεί η ίδια η Ηρώιδα στη Σκηνή (στ. 152-198), μετά τα εγκώμια του Χορού, για τον οποίο η γυναίκα που πεθαίνει είναι «*ευκλής και αρίστη των υφ' ηλίω*» (στ. 150-151). «*Αρίστη, υπερβεβλημένη*» (στ. 152, 153) είναι η Άλκηστις και κατά τη θεραπεία, γιατί η εθελοντική προσφορά της είναι η πιο μεγάλη *τιμή* που μπορεί να προσφέρει στον άνδρα της (στ. 155). Βέβαια η τιμή αυτή μπορεί να ερμηνευτεί ως μια μορφή «*υποδοούλωσης*»

του Αδμήτου, που, θα της είναι *αιώνια* υποχρεωμένος (αφού η Ζωή του θα διαρκέσει αιώνια), εφόσον *noblesse oblige*. Δεν πρόκειται μονάχα για το *ασήκωτο άλγος* στο οποίο αναφέρεται η θεραπεία (στ.198), αλλά για μια πραγματική ανταπόδοση, πράγμα φυσικά αδύνατο, όπως παρατηρεί και η ίδια η Άλκηστις, που έχει απόλυτη συνείδηση της ανωτερότητάς της: (Padilla, 1996) «*σου νυν μοι των δ' απόμνησαι χάριν, ...αζίαν μεν ούποτε, ψυχής γάρ ουδέν έστι τιμιώτερον*» (στ. 299-301).

Τελικά, αυτός που κερδίζει είναι ο Άδμητος μέσω της Θυσίας της Αλκήστιδος και κερδίζει κάτι διόλου ευκαταφρόνητο, διότι πρόκειται για το *αποκορύφωμα* μιας Ζωής μέχρι τώρα ανέφελης και απόλυτα προσαρμοσμένης στο πλαίσιο της (εξωτερικής τουλάχιστον) ευγένειας. Η Αθανασία που θα αποκτήσει χάρη στη Θυσία της Αλκήστιδος, θα είναι η διακοπή της ευτυχισμένης του πορείας. Ο Απόλλων του προσφέρει μεν τη δυνατότητα της Αιώνιας Ζωής, όμως τον βάζει σε σκληρή δοκιμασία, διότι του αναθέτει τον ρόλο του αιώνια επιζώντος και αιώνια βασανιζόμενου από το *Πένθος* (Καραμήτρου, 2015) της απώλειας της συζύγου του. Ο Άδμητος παίρνει την *πικρή του διδαχή*, συνειδητοποιώντας τη ματαιότητα της δικής του επιβίωσης, αφού έχει πια *χάσει την ευτυχία και την τιμή του*. Η εύνοια των Θεών και το Δώρο τους μεταβλήθηκε σε *δυστυχία* και εδώ βρίσκεται το *παράδοξο*. Η Θυσία στράφηκε εναντίον εκείνου που τη δέχτηκε. Ολόκληρο το έργο ή τουλάχιστον η *θλιβερή* πλευρά του διαποτίζεται από ένα είδος πικρής ειρωνείας, την ειρωνεία των Ανθρώπων προθέσεων απέναντι στην τελική έκβαση των γεγονότων. (Ευριπίδη Άλκηστις).

4.3 Η «Υβρις» και η Αϊδία Αυταπάρνηση της Αλκήστιδος

Από όλα τα όντα, ο Άνθρωπος είναι αυτό που δύναται να συμπεριφερθεί ως Θεός, καθώς είναι το μόνο όν που διαθέτει *αυτοσυνειδησία*. Ως εκ τούτου, είναι το μόνο όν που υπερβαίνει τα όντα, αυτή η ιδιότητά του συνιστά το περιεχόμενο της Ελευθερίας του. Κάποιες στιγμές, είναι δυνατόν ο Άνθρωπος να μπορεί να αποπειραθεί και να οικειοποιηθεί τη *Θεϊκή ιδιότητα*. Η οντολογική αυτή Ελευθερία αποτελεί κατάσταση του πνεύματός του, το οποίο μπορεί να «*υπερφρονήσει*» και να διαπράξει «*ύβριν*». Άρα η «*ύβρις*» είναι αμαρτία του πνεύματος. (Χ. Μαλεβίτσης, 1986).

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Αδμήτου στην Άλκηστη, το αρχαιότερο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη, ο οποίος διαπράττει «*ύβριν*» θεωρώντας τη δική του Ζωή πολυτιμότερη από εκείνη των άλλων, με αποτέλεσμα να τους ζητεί ανενδοίαστα να θυσιαστούν στη θέση του, να φιλονικεί με τον γέρο πατέρα του, που αρνείται να τον

αντικαταστήσει στην πορεία του στον Άδη, ενώ δέχεται *απερίσκεπτα* την αυτοθυσία της γυναίκας του.

Αντίθετα από τον Όμηρο, ο Ευριπίδης επιχειρεί την *αποηρωοποίηση* των Ηρώων, την κάθοδό τους από το βάθρο και επιχειρεί την αμφισβήτησή τους. Ο χαρακτηρισμός του Αδμήτου, εν πρώτοις, θα ολοκληρωνόταν με τα πλέον αρνητικά επίθετα: *υπερφύαλος, κενόδοξος, αγάριστος, εγωκεντρικός*. Ο εν λόγω Ήρωας εμφανίζεται αρχικά «*συντετριμμένος*» μπροστά στον επικείμενο χαμό της γυναίκας του και χρεώνει τη συμφορά τους στην κακοβουλία κάποιου Θεού: «*ορά σε καμέ, δύο κακώς πεπραγότας, ουδέν Θεούς δρᾶσαντας ανθ' ότου Θανή*» (*Μας βλέπει δύο δυστυχισμένους, που δεν βλάψαμε σε τίποτα τους Θεούς για να πεθάνεις*). (Ευριπίδης, *Αλκηστις*, 1993) Είναι κωμικοτραγικές οι επικλήσεις του στην Άλκηστη «*να μην τον αφήσει*», τη στιγμή που είναι ο ίδιος υπαίτιος του Θανάτου της. Η ειρωνεία του Ποιητή, κορυφώνεται στη Σκηνή της αντιπαράθεσης του Αδμήτου με τον πατέρα του, όπου λογομαχούν για το ποιος είναι πιο άξιος να παραμείνει στη Ζωή: ο μεν Άδμητος αναρωτιέται μήπως ο Φέρης δεν αποτελεί τον γνήσιο γονιό του, συνεπώς αξίζει πατέρα και μητέρα να αποκαλεί τη γυναίκα που θυσιάστηκε για χάρη του και δηλώνει στο «*εξής είναι νεκρός*» για τους γονείς του, ο δε Φέρης αντιτείνει ότι χαίρεται εξίσου με εκείνον να αντικρίζει το φώς και δεν *χρωστά* να πεθάνει για λογαριασμό του (στ. 629-705).

Δίπλα σ' αυτόν τον φαινομενικά «μικρό» άνδρα, στέκει αγέρωχη η Ενάρετη και μεγαλοπρεπής φιγούρα της Άλκηστιδος. Ο Χορός των Θεσσαλών σκιαγραφεί τον *αδαμάντινο* χαρακτήρα της. Ένας Χορός που δεν διστάζει να διατυπώσει ευθαρσώς την κρίση του: «*Αλκηστις, εμοί πάσι τα' αρίστη δόξασα γυνή πόσιν εις αυτής γεγενήσθαι (83-85), ού φίλαν αλλά φίλταταν γυναίκα*» (235-236). Είναι ευδιάκριτο και δεδομένο, πως η πράξη της είναι συνειδητή: «*εγώ σε πρεσβέουσα καντί της εμής ψυχής καταστήσασα φως τοδ' εισοράν, θνήσκω παρόν μοι μη θανείν, υπέρ σέθεν*» (τη ζωή μου δίνω, τιμώντας σε, για τη Ζωή σου, κι έτσι Πεθαίνω, για να χαίρεσαι του Ήλιου το Φέγγος). Έχει σαφή επίγνωση τι αρνείται και τι προσφέρει: «*Ψυχής γαρ ουδέν έστι τιμιώτερον*» (στ. 301), ζητώντας ως *αντίχαρη*, την προστασία των παιδιών της από κάποια αντικαταστάτρια, ενώ αποδίδει κι εκείνη τη συμφορά τους στη «*Θεϊκή αναλγησία*».

Η Άλκηστις, με τον Θάνατό της «*χαρίζει*» Ζωή στον Άδμητο, εντούτοις δεν μπορούμε να υποθέσουμε με κανέναν τρόπο πως ο Άδμητος, σε αντίστοιχη περίπτωση, θα έπραττε ανάλογα. Ο δραματουργός υπογραμμίζει τη *φυσική* υποχρέωση μιας γυναίκας να θυσιαστεί για τον άνδρα της. Ο Ευριπίδης φαίνεται να τονίζει πως ο γάμος, η κοινωνική σύμβαση, έχει περισσότερες υποχρεώσεις για το ένα μέρος το *θηλυκό*. Φαίνεται ιδιαίτερα να εγκωμιάζει την γυναικεία Αυτοθυσία, όχι όμως να επιδοκιμάζει την επικρατούσα κατάσταση, ούτε όμως την

αποδοκιμάζει ανοιχτά. Η ρήση του Φέρη «*φημί τοιούτους γάμους λύειν βροτοίοισιν ή γαμείν ούκ άξιον*» αντιμετωπίζεται από τον Τραγικό ποιητή με καυστική διάθεση. Ο ρόλος της Αλκήστιδος ήταν να αποτελέσει το όργανο μακροβιότητας του οίκου της, κάτι στο οποίο ανταπεξήλθε άψογα. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Cedric Whitman, από δραματουργική άποψη, η σιωπή της Αλκήστιδος έχει μια απλή και ουσιαστική εξήγηση: «δεν έχει τίποτε να πει... Η Αλκηστις είναι Τραγωδία, τραγωδία της επιστροφής από τον Θάνατο στον Θάνατο που λέγεται Ζωή», ο Ευριπίδης τα εξετάζει και τα δύο με «ψυχρή» αντικειμενικότητα. (Whitman C, 1996).

Ωστόσο, η «σκιαγράφηση» του Αδμήτου δεν μπορεί να παραμείνει μέχρι τέλους μονομερής. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό κάθε Τραγικής πράξης είναι, ακριβώς η «*ηθική αμφισημία*», ενώ το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό κάθε Τραγικού ήρωα είναι η τοποθέτησή του ανάμεσα στο καλό και στο κακό, δίχως τη συναγωγή «*βέβαιων*» συμπερασμάτων. (David Kovacs, 1994). Ο Ήρωας, πράγματι συνειδητοποιεί αργά ότι η Θυσία που ο ίδιος ζήτησε στράφηκε εναντίον του και ότι ο δικός του Θάνατος θα ήταν προτιμότερος από τον Ζωντανό μοναχικό Θάνατο που καλείται εφεξής να βιώσει. Παρότι υπολογίζει μέχρι τέλους την κακή φήμη που θα του αποφέρει η ενέργειά του, η απόγνωση του είναι ειλικρινής. (“*Euripides’ Alcestis*, 1992) Συνακόλουθα, η ύβρις του Αδμητου τιμωρήθηκε από την επακολουθούμενη *άτην* (την οδύνη για τον χαμό της γυναίκας του) και στο τέλος, επήλθε η *δίκη*, η *αποκατάσταση* της αρμονίας. Η Αρχαία Τραγωδία καταδεικνύει την ατελή Ανθρώπινη Φύση, διατηρεί, ωστόσο ακέραια την πίστη της σ’ αυτήν. (Γραμματάς Θ. Παπαδόπουλος Ι., 2011.)

4.4. Η Ανιδιοτελής Αγάπη

Στις περισσότερες από τις Τραγωδίες του, ο Ευριπίδης μετέφερε τη «*σύγκρουση*» με το εξωτερικό περιβάλλον στον εσώτατο Κόσμο του Ανθρώπου, στην ίδια την Ψυχή του, μέσα στην οποία αντιμάχονται το «*άλογο*» και η «*λογική, το πάθος και το καθήκον*». Από τη σύγκρουση αυτή παράγεται η «*Τραγικότητα*». Ο ποιητής αναζητούσε ως φιλόσοφος την ποικιλία των Ψυχικών «*παθών και διαθέσεων*» και την απεικόνιζε στα έργα του ως «*Καλλιτέχνης*». Έτσι περιγράφει για παράδειγμα «*το δέλεαρ της ηδονής*», «*την ταραχή των αισθήσεων*» που αυτή προκαλεί, την «*μεθυστική απόλαυση*» του πάσχοντος, «*τις τύψεις*» της συνείδησης, «*την αθυμία*», την «*απελπισία*» και επειδή «*ο Έρωτας*» είναι το ισχυρότερο από τα πάθη, αυτόν και απεικόνισε ζωηρότατα. Από αυτήν την άποψη έγινε πρόδρομος και

διδάσκαλος του νεωτέρου Δράματος, αναγνωρίζοντας ότι η Ανθρώπινη Λογική συχνά υποτάσσεται στο πάθος. (Ευριπίδη Άλκηστις, 1992)

Ο Ευριπίδης συνδυάζοντας και αναμειγνύοντας Δραματουργικά «το πάθος» και «το ψυχικό σθένος», «τη συγκίνηση και τον θαυμασμό», πετυχαίνει άριστο Τραγικό αποτέλεσμα. «Η Μακαρία», «η Πολυξένη», «η Ιφιγένεια», «η Άλκηστις», που στο άνθος της νεότητάς τους παραδίδονται εθελοντικά σε πρόωρο Θάνατο, αποτελούν κάλλιστα «αρχέτυπα» υπέρβασης του Εγώ και της αφοσίωσης στην «ηθική τάξη», παρέχοντας εικόνα ανυπέρβλητου Ψυχικού μεγαλείου. (Ευριπίδη Άλκηστις, 1992).

Η Άλκηστις –«είναι η άριστη των γυναικών»-, το επίθετο τούτο χρησιμοποιείται και στα διαλογικά αλλά και στα Χορικά μέρη, δίνοντας μια σκιαγράφιση του χαρακτήρα της, ο ίδιος ο Ποιητής. Η θεραπαινίδα περιγράφει τις τελευταίες ώρες της Ηρώιδας, ο υπηρέτης, αναφέρει τον σπαραγμό όλου του προσωπικού για την *ευγενική τους* Κυρία που χάνουν, όλα αυτά δείχνουν την Άλκηστη *γενναία, ευγενική και αξιαγάπητη*. Η Αγάπη της για τον Άδμητο είναι *δεδομένη*, δεν χρειάζεται να ειπωθεί, άλλωστε για ποιον άλλον λόγο θα πέθαινε;

Η αυτοθυσία όμως που βρίσκουμε στην Άλκηστη δεν εμπίπτει στα κριτήρια της *Ποιητικής* του Αριστοτέλους, αφού δεν επιχειρεί να διεγείρει μόνο τον «έλεον» και «τον φόβον» αλλά και, τον Θαυμασμό. Με μια πρώτη εξέταση του έργου παρακολουθούμε την ιστορία μιας ερωτευμένης γυναίκας που δεν διστάζει τελικά να προσφέρει την ίδια της τη Ζωή για τον σύζυγό της. Ωστόσο «η παραμυθιακή» εξιστόρηση του ποιητή έχει αποκτήσει καινούρια χαρακτηριστικά. Αυτό που προηγουμένως ήταν διέξοδο στα προβλήματα, τώρα αποδεικνύεται ως αφετηρία μια νέας συμφοράς. Μπορεί ο Άδμητος να γλύτωσε το Θάνατο, αλλά ως επιβράβευση κέρδισε μια Ζωή που δεν αξίζει.

Είναι η *αφοσιωμένη* σύζυγος, η *ερωτευμένη* γυναίκα, που προκειμένου να *σωθεί* ο άντρας της δέχεται να *εκμηδενιστεί* η ίδια της η ύπαρξη για να συνεχιστεί η Ζωή αυτού που αγαπά όσο τίποτα άλλο στον Κόσμο. Για αυτή της τη στάση, θα κερδίσει πλέον τη θέση της στη δημόσια σφαίρα των Ηρώων, όπως οι Αθηναίοι Πολίτες που έπεσαν στο πεδίο της μάχης και κέρδισαν έναν λαμπρό *επιτάφιο*.

Αποδεικνύεται μια ιδιαίτερα ευγενική φιγούρα και όλοι όσοι σχετίζονται μαζί της το επιβεβαιώνουν: ο Άδμητος, ο Φέρης, ο Ηρακλής, ο Χορός και οι δούλοι. Ο βασικός λόγος όμως της ανωτερότητας αυτής της γυναίκας είναι ότι ακριβώς «*Θυσιάζεται*» για τον σύζυγό της. Οδηγείται εκουσίως στον Θάνατο για να ζήσει εκείνος αφού οι γονείς του Άδμητου δε δέχτηκαν να πεθάνουν για χάρη του γιού τους. Τον αγάπησε τόσο πολύ ώστε δε δίστασε να δώσει τη Ζωή της γι' αυτόν.

Ωστόσο οι Άνθρωποι έχουν *αδυναμίες* όπως άλλωστε έχουν και οι Θεοί στον Ελληνικό Κόσμο. Η Άλκηστις είναι μια *ευτυχισμένη* Γυναίκα και Μητέρα. Μπορεί να θυσιάζεται για την αγάπη αλλά αυτή η αγάπη που απολάμβανε έως τώρα την ωθεί στον *θρήνο* διότι δε θέλει να αποχωριστεί τις όμορφες στιγμές με την οικογένειά της και αναζητά εναλλακτικές λύσεις στο παρελθόν. Θα προτιμούσε να είχαν θυσιαστεί οι γονείς του Άδμητου παρά εκείνη. Το μόνο όμως που του ζητά είναι να μην παντρευτεί άλλη γυναίκα για να κρατήσει τη θύμησή της *ανεξίτηλη* στον Χρόνο, και μπορεί η *θυσία* και *γενναιοψυχία* της Ηρώιδας να ξεπερνά τα Ανθρώπινα όρια της *ανιδιοτέλειας*, όμως δηλώνει στον Άδμητο, ότι δεν επιθυμεί να έχουν τα παιδιά τους νέα Μητέρα. Η ένστασή της πηγάζει από την *έγνοια* της για τη μεταχείριση που τυχόν θα επιφυλάξει μια μητριά στα παιδιά της.

Η Αγάπη όμως δε διακρίνεται μόνο για την ευεργετική της επίδραση. Από τη μια δίνει τη δυνατότητα στον Άδμητο να Ζήσει, από την άλλη όμως τον οδηγεί στη συνειδητοποίηση ότι η Ζωή χωρίς αυτήν δεν έχει κανένα νόημα: «*ὥστ' ἄνδρα τον δε μηκέθ' ἥδεσθα βίῳ*», «*έτσι που άλλη χαρά ο βίος για μένα να μην έχει*» (Ευριπίδη Άλκηστις. Μετ. Π. Λεκατσά., στ. 1084). Το πιο πολύτιμο αγαθό, η Ζωή δε θα έχει κανέναν απολύτως σκοπό αν δεν συμπεριλαμβάνει την Αγάπη. Ακόμα και αν κάποιος προσφέρει την ίδια του την ύπαρξη για τον αγαπημένο του πόσο θα αξίζει η Ζωή γι' αυτόν που μένει πίσω χωρίς την παρουσία του θυσιαζόμενου; Ο Ευριπίδης μ' αυτή την Τραγωδία δε συνθέτει ένα έργο ύμνο στον Έρωτα αφού γι' αυτό έχει φροντίσει ήδη ο Μύθος. Αυτό όμως που συνειδητοποιούμε από την εξέλιξη της υπόθεσης είναι ότι ο Έρωτας διακρίνεται από μεγαλύτερη δύναμη, ένταση και *διάθεση* Αυτοθυσίας σε σύγκριση με την αγάπη των γονέων. Επιπλέον αντιλαμβανόμαστε ότι ο απόλυτος Έρωτας επικρατεί της αγάπης για τη ζωή αλλά το πιο βασικό μήνυμα είναι ότι η έλλειψη του θυσιαζόμενου φέρνει δυστυχία σ' αυτόν που επιζεί. Τελικά η Ζωή γίνεται ανούσια χωρίς την αγάπη των ζωντανών. (Κατσιαμπούρα 2014)

4.5. Η Άλκηστις ως Σύμβολο Αυτοθυσίας και Συζυγικής Αγάπης

Στα έργα του Ευριπίδη κατέχει ξεχωριστή θέση η ακατανίκητη δύναμη των Ανθρώπινων παθών. Η Romilly κάνει λόγο για νεωτερισμό: ο Ευριπίδης είναι ο πρώτος που παρουσίασε κάποια ισχυρά πάθη των Ανθρώπων ως απόλυτους ρυθμιστές των πάντων και επίσης ο πρώτος που απέδωσε ιδιαίτερη σημασία σε κίνητρα κρυμμένα «*στα βάθη*» της Ανθρώπινης Ψυχής. (Romilly 1997). «*Το πάθος*» που διακατέχει κάποιες σημαντικές Ηρωίδες του Ευριπίδη είναι «*ο Έρωτας*», ο οποίος πλέον καθίσταται στοιχείο καίριας σημασίας σε

αρκετές Τραγωδίες του συγκεκριμένου Ποιητή. Ο Ευριπίδης αποδίδει στο *ερωτικό πάθος* καταλυτική δύναμη με Τραγικό χαρακτήρα. Μάλιστα, επεξεργάζεται τον Μύθο του Δράματος ανιχνεύοντας το στοιχείο της μανίας μέσα στο πάθος του Έρωτα που καταδυναστεύει την Ψυχή των Ηρωίδων του. Ωστόσο, στο έργο του Ευριπίδη συναντούμε και «την αγνή, εξιδανικευμένη» ερωτική Αγάπη. (Χουρμούζιος 1961).

Σύμφωνα με τον Lesky η Άλκηστις είναι η γυναίκα που, από Έρωτα για τον άνδρα της, (Lesky 1993) οδηγείται στην ύψιστη Θυσία για χάρη του. Ο ίδιος μελετητής μάλιστα θεωρεί ότι στον Μύθο της Άλκήστιδος συνενώνονται δύο πολύ δημοφιλή «Παραμυθικά» Μοτίβα: «η Θυσία» της ερωτευμένης συζύγου, προκειμένου να γλιτώσει τον Άνδρα της από την απειλή του Θανάτου και η νίκη ενός πανίσχυρου Άνδρα κατά τη διαμάχη του με τον Θάνατο. (Lesky 1993)

Ο Ευριπίδης είναι ο πρώτος Ποιητής που *ενσάρκωσε* με την ανυπέρβλητη Τέχνη του τον Έρωτα στο Θέατρο και η Άλκηστις είναι το *αιώνιο* σύμβολο Αυτοθυσίας και αιώνιας Συζυγικής Αγάπης που δεν δίστασε να θυσιάσει ολόκληρο το *είναι* της προκειμένου να σωθεί ο άνδρας της. Μάλιστα, σε ένα διαλογικό άσμα θρηνεί με τον σύζυγό της τη *Μοίρα*, ενώ εκείνος την ικετεύει να μην τον αφήσει (στ. 244- 279) και έπειτα ακολουθεί το τέλος της. Τη συγκινητική αυτή σκηνή συνοδεύει ένα θρηνητικό άσμα που τραγουδά ο μικρός της γιος (στ. 393- 415) και κατόπιν η συμπαράσταση του Χορού σε «*παραμυθικό*» ύφος.

Η συνομιλία μεταξύ Άλκήστιδος και Αδμήτου δημιουργεί νέα προοπτική στο έργο, διότι η βασίλισσα εξηγεί τα κίνητρα της Θυσίας της, καταργώντας την αρχή όπου επιτρεπόταν να μιλούν για μια γυναίκα, η ίδια όμως δεν δικαιούνταν να εκφράσει την άποψή της. Αντίθετα, η Άλκηστις όχι μόνο μιλάει, αλλά αποχαιρετά και τον Άδμητο και ύστερα βουβαίνεται. Δεν μιλάει όμως για την Αγάπη της προς αυτόν εξ' αιτίας της οποίας θα Θυσιαζόταν, καθώς, το θέμα της Αγάπης δεν αναφέρεται στη μεταξύ τους συνομιλία. Το γεγονός βέβαια αυτό καθίσταται κατανοητό στο πλαίσιο του Ελληνικού Πολιτισμού όπου η Αγάπη και ο Έρωτας θεωρούνται «*ανεξέλεγκτες*» δυνάμεις, οι οποίες μπορούν να οδηγήσουν τον Άνθρωπο στην καταστροφή, ως εκ τούτου θα έπρεπε κανείς να τις ελέγχει στο *μέτρο* του δυνατού. (Hose, M. , 2011).

Η Αισθηματική κατάσταση της Άλκήστιδος διαγράφεται ολοκάθαρα στο Α' Επεισόδιο (στίχοι 132-212). Οι τελευταίες ενέργειες της Ηρωίδας και ο αποχαιρετισμός που απευθύνει προς τον οίκο της εξιστορούνται αναλυτικά μέσω της διήγησης μιας θεραπείας, που έχει έρθει από το παλάτι. Είναι συνηθισμένη η τακτική του Ευριπίδη να προετοιμάζει με ιδιαίτερη προσοχή την εμφάνιση των Ηρώων του στη Σκηνή. (Lesky 1993). Η θεραπεία μας πληροφορεί ότι η Άλκηστις, συνειδητοποιώντας ότι η μέρα του Θανάτου της έχει φτάσει,

κάνει όλες τις απαραίτητες προετοιμασίες: λούζεται με ποταμίσιο νερό, ντύνεται, περιποιείται κι απευθύνει δέηση στην Εστία, ικετεύοντας τη Θεά να χαρίσει καλό μέλλον στα παιδιά της. Επιπλέον, με εκπληκτική ψυχραιμία στολίζει όλους τους βωμούς με κλωνάρια από μυρτιά και προσεύχεται (στίχοι 158-174). Ωστόσο, μόλις εισέρχεται στον συζυγικό θάλαμο, η ψυχραιμία της *διαλύεται*. Η ηρωίδα ξεσπά έντονα: πέφτει στο κρεβάτι κλαίγοντας για τη Ζωή που πρόκειται να Θυσιάσει. Αξίζει να προσεχθούν τα λόγια που η Άλκηστις απευθύνει στο συζυγικό κρεβάτι, καθώς αποκαλύπτουν τα κίνητρα της εθελούσιας Θυσίας της:

*«Ὡ λέκτρον, ἔνθα παρθένοι ἔλυσ' ἐγὼ
κορεύματ' ἐκ τοῦ δ' ἀνδρός, οὗ θνήσκω πέρι,
χαῖρ'· οὐ γὰρ ἐχθαίρωσ'· ἀπώλεσας δ' ἐμὲ
μόνην· προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν
θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.»*

[«Κλίνη, ω κλίνη,
όπου τη ζώνη μου έλυσα για κείνον
που και τώρα για χάρη του πεθαίνω,
σ' αφήνω γεια· δε σε μισώ· εγώ μόνο
χάνομαι· δεν το βάσταξε η καρδιά μου
τον άντρα μου κι εσένα να προδώσω,
κι έτσι πεθαίνω. Εσένα τώρα μια άλλη
θα σε ορίζει· πιο ενάρετη από μένα
βέβαια ποτέ, μα πιο καλότυχη ίσως.»]

Το συζυγικό κρεβάτι κατέχει κεντρική θέση την τελευταία μέρα Ζωής της Άλκήστιδος· είναι που *πυροδοτεί* την έκρηξη του πόνου της. Η Άλκηστις θρηνεί, θυμάται την πρώτη ερωτική ένωση με τον άνδρα της πάνω στη συζυγική κλίνη και δηλώνει ότι Πεθαίνει για χάρη του. Αποχαιρετά το συζυγικό κρεβάτι λέγοντας χαρακτηριστικά ότι δεν το μισεί. Η φράση αυτή δεν μπορεί βέβαια να θεωρηθεί λαμπρή ομολογία Ερωτικής Αγάπης, ωστόσο, δεδομένων των συνθηκών, είναι δηλωτική μιας θετικής στάσης απέναντι στον Άδμητο, σημειώνει η Kaímio. (Kaímio 2002). Η ηρωίδα δηλώνει επίσης ότι Πεθαίνει, για να μην προδώσει το συζυγικό κρεβάτι και τον Άνδρα της. Τα λόγια αυτά της Άλκήστιδος αποκαλύπτουν τον Έρωτά της για τον Άδμητο, που την ώθησε στη μεγαλειώδη Θυσία.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η Άλκηστις θεωρεί δεδομένη την αντικατάστασή της από μια άλλη γυναίκα στο συζυγικό κρεβάτι. Η σκέψη αυτή πρόκειται να επηρεάσει την πλοκή του έργου, καθώς θα οδηγήσει την Άλκηστη σε συγκεκριμένες απαιτήσεις από τον σύζυγό της. Η άλλη γυναίκα, τονίζει η Άλκηστις, δεν πρόκειται να είναι ανώτερή της στην Αρετή· απλώς, θα έχει καλύτερη τύχη. Η Ηρωίδα απορροφάται από τη σκέψη αυτή τόσο, που οδηγείται σε μία νέα, ισχυρότερη *αισθηματική* έκρηξη. Πέφτει πάνω στο κρεβάτι, το φιλά και το μουσκεύει ολόκληρο με τα δάκρυά της. Έπειτα σηκώνεται, για να τριγυρίσει μες στο σπίτι και να επιστρέψει και πάλι στο κρεβάτι (στίχοι 183-188). Η σκέψη της άλλης γυναίκας εξαφανίζει κάθε ίχνος ψυχραιμίας και αυτοσυγκράτησης της Άλκήστιδος απέναντι στον επικείμενο Θάνατο. (Καίμιο 2002). Η Μπακαλέξη σημειώνει ότι ο ποταμός των δακρύων της Άλκήστιδος προβάλλει την Ανωτερότητά της σε σχέση με τον σύζυγό της, καθώς επιλέγει τον Θάνατο και όχι τη Ζωή της χήρας και τη δυνατότητα ενός δεύτερου γάμου. Ο αποχαιρετισμός καθίσταται *«μια γαμήλια διαδικασία από την ανάποδη, αποκτά μια ερωτική απόχρωση που θα τονιστεί στη συνέχεια από την ηρωίδα, όταν θα απαιτήσει την δια βίου χηρεία»*. (Μπακαλέξη, 2007).

Μέσα σε έντονη συγκίνηση η Άλκηστις αποχαιρετά τα παιδιά της και τους δούλους (στίχοι 189-195). Στη συνέχεια η θεραπεία αναφέρεται στον Άδμητο, λέγοντας ότι δεν πρόκειται να ξεχάσει ποτέ τη φοβερή οδύνη που ήδη του προκαλεί ο επερχόμενος χαμός της συζύγου του (στίχοι 197-198). Ο Άδμητος αγκαλιάζει την Άλκηστη, θρηνεί και την ικετεύει να μην τον αφήσει (στίχοι 201-203). Φαίνεται πως η αγάπη είναι αμοιβαία ανάμεσα στους συζύγους. Ο θρήνος του Αδμήτου είναι δηλωτικός των ερωτικών αισθημάτων του. Ο Segal μάλιστα τονίζει ότι τα *«Ανδρικά»* δάκρυα δεν αποτελούν σύνθετο στοιχείο· ο Άνδρας, όταν θρηνεί, κινδυνεύει να χαρακτηριστεί *θηλυπρεπής*, από τη στιγμή που ο *θρήνος* για τους Αρχαίους Έλληνες ήταν χαρακτηριστική συνήθεια των γυναικών. (Segal, 1992) Στο τέλος της ρήσης της η θεραπεία κάνει λόγο για τη φοβερή αδυναμία της Άλκήστιδος, που είναι πλέον ετοιμοθάνατη. Με τις ελάχιστες δυνάμεις που της απομένουν θέλει ν' αντικρίσει το φως του Ήλιου για τελευταία φορά (στίχοι 203-208).

Η Άλκηστις κάνει την εμφάνισή της στο Β' Επεισόδιο (στίχοι 238-434). Βγαίνει από το παλάτι πολύ εξασθενημένη μαζί με τον Άδμητο. Ακολουθούν τα παιδιά της και οι δούλοι του παλατιού. Αξίζει να προσεχθεί ότι ο Άδμητος ικετεύει την Άλκηστη να μην τον αφήσει· *«ο Θάνατός της θα σημάνει και τον δικό του Θάνατο»*, λέει χαρακτηριστικά (στίχοι 275-278). Σε μια εκτενή ρήση της (στίχοι 280-325) η Άλκηστις αναφέρεται στη Θυσία της και απευθύνει ένα σημαντικό αίτημα στον Άδμητο. Πρέπει να σημειωθεί ότι πρόκειται για λόγια διατυπωμένα με ψυχραιμία και νηφαλιότητα. Το αισθηματικό ξέσπασμα που περιέγραψε η

θεράπαινα στο Α΄ Επεισόδιο έχει διαδεχθεί η φωνή της λογικής. Πολλοί μελετητές απορρίπτουν την Ερωτική Αγάπη ως κίνητρο για τη Θυσία της Αλκήστιδος. Μεταξύ άλλων υποστηρίζουν ότι στη συγκεκριμένη ρήση της δε διακρίνεται κάποια έκφραση αγάπης προς τον σύζυγό της. Ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλεφθεί ο στίχος 287:

«οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσά σου» (στ.113)

[Δε βάσταξε η καρδιά μου ν' απομείνω
χωρίς εσένα]

Η Αλκηστις δηλώνει ξεκάθαρα ότι δε θα άντεχε να ζήσει χωρίς τον Άδμητο. Μπορεί να λείπουν οι ιδιαίτερα αισθηματικές εκφράσεις και τα λόγια αγάπης, που, όπως παρατηρεί ο Lesky, δε συνηθίζονταν στην τότε Δραματική Ποίηση, όμως η συγκεκριμένη φράση αποτελεί ξεκάθαρη ομολογία του Έρωτα της Αλκήστιδος για τον Άδμητο, ενός Έρωτα που ώθησε την ηρωίδα στην έσχατη Θυσία. Ο Lesky σημειώνει επίσης ότι, παρόλο που στον επόμενο στίχο γίνεται λόγος για τα ορφανά παιδιά με τα οποία θα έπρεπε να ζήσει η Αλκηστις σε περίπτωση Θανάτου του Αδμήτου, η ερμηνεία του χωρίου δεν πρέπει να περιοριστεί μόνο στο θέμα των παιδιών. (Lesky 1993). Το κύριο κίνητρο της αυτοθυσίας της Αλκήστιδος είναι ολοφάνερο.

Η Αλκηστις τονίζει ότι είχε τη δυνατότητα να μην κάνει τη Θυσία αυτή και να ζήσει ως βασίλισσα μέσα στα πλούτη, με κάποιον άλλο σύζυγο. Η Θυσία της αποτελεί λοιπόν ελεύθερη επιλογή. Είναι επίσης επικριτική απέναντι στους γονείς του Άδμητου, που αρνήθηκαν να Θυσιαστούν, για να σώσουν τη ζωή του παιδιού τους. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι δεν επιρρίπτει καμία ευθύνη στον Άδμητο, που δέχθηκε τη θυσία της. Βέβαια, πολλοί μελετητές έχουν σχολιάσει ιδιαίτερα αυστηρά τη στάση του Αδμήτου, καταλογίζοντάς του *εγωκεντρισμό* και *δειλία*. Όμως η Αλκηστις αποδίδει την όλη κατάσταση σε Θεϊκή Θέληση (στίχοι 297-298).

Η ιστορία του Αδμήτου και της Αλκήστιδος ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στην Αρχαιότητα ενώ κυκλοφορούσε με παραλλαγές σαν λαϊκό Παραμύθι. Πράγματι, τα «*τυπικά μοτίβα*» που εμπεριέχονται στον Μύθο συναντώνται σε Παραμύθια ή Δημοτικά τραγούδια όπως η Αυτοθυσία μιας νέας γυναίκας και η πάλη ενός Ήρωα με τον Άδη.

Σε αυτή την Τραγωδία η *ερωτευμένη* γυναίκα Θυσιάζεται για χάρη του άνδρα. Οι Αρετές της εξυμνούνται από τον Χορό των γερόντων και η ανησυχία του Χορού για το μέλλον του βασιλιά δεν αφήνουν αμφιβολία για το ποιος ήταν πιο σημαντικό να επιβιώσει κατά το κυρίαρχο δίκαιο (Lesky, 1998). Τα πρόσωπα των Δραμάτων του Ευριπίδη ποτέ δεν δρουν σύμφωνα με τον προκαθορισμένο τρόπο, αλλά με βάση *τους φόβους* και *τις επιθυμίες τους*.

Έτσι και η Άλκηστις πράττει σύμφωνα με τη *βαθύτερη* επιθυμία της και την Αγάπη που τρέφει για τον σύζυγό της. Στην Άλκηστη, αν και προβάλλεται η *ευγενική* Θυσία της γυναίκας που με όλη της την Ψυχή δέχεται να Πεθάνει για το σύζυγό της, δεν αφήνει περιθώρια ευγένειας για τον ίδιο τον σύζυγο, που δέχεται τη Θυσία ενώ έρχεται αντιμέτωπος με τον γέρο πατέρα του ο οποίος αρνείται κατηγορηματικά το ενδεχόμενο να θυσιαστεί ο ίδιος στη θέση του γιου του. (Romilly De, 1997)

Στην Τραγωδία είναι όμως απόλυτα *συνειδητοποιημένη* η Άλκηστις. Πρότυπο *Συζύγου και Μητέρας* η οποία παρότι έχει γνωρίσει τις χαρές της Ζωής αποφασίζει να Πεθάνει για να σώσει τη Ζωή του άντρα της. Ακόμη και αυτή, όμως, παρουσιάζει μεταστροφή (αλλά, τελικά, τηρεί την υπόσχεσή της) καθώς σπάει, λίγο πριν το τέλος, η *υπεράνθρωπη* Θέλησή της να Αυτοθυσιαστεί(185–198).

Το Μοτίβο της Αυτοθυσίας ή της θαρραλέας αποδοχής της Θυσίας επανέρχεται, επεισοδιακά, στον Ευριπίδη και με άλλες Ηρωίδες: «Ευάδνη» (*Ικέτιδες*), «Λαοδάμεια» (*Πρωτεσίλαος*), «Ιφιγένεια» (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*), «Ελένη» (*Ελένη*), «Μακαρία» (*Ηρακλείδες*), «Πολυξένη» (*Εκάβη*). Οι γυναίκες στα Δράματα του Ευριπίδη δεν διστάζουν να εκδηλώνουν τα συναισθήματά τους με *ακραίες* συμπεριφορές. Τη μια στιγμή *Θρηνούν και οδύρονται* για τη Μοίρα τους και αμέσως μετά, με *απίστευτη* Ψυχραιμία, την αποδέχονται (*Άλκηστις, Ιφιγένεια*) ή είναι έτοιμες να προχωρήσουν στην εκδίκησή τους (*Εκάβη, Μήδεια, Φαίδρα*). Δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν *δόλο και πονηριά* (το τελευταίο όπλο των αδύναμων) για την εκπλήρωση των σχεδίων τους (*Μήδεια, Εκάβη, Φαίδρα, Κρέουσα*) ή για να δώσουν λύση σε αδιέξοδες καταστάσεις (*Ιφιγένεια η εν Ταύροις, Ελένη*). (Friedell, 1986).

4.6. Η Έννοια της Ηθικής Υποταγής και του Πανίερου Χρέους στην «Άλκηστις» του Ευριπίδη

Το μοντέλο της *εθελοντικής* Θυσίας και της *ηθικής* υποταγής προβληματίζει ιδιαίτερα τον Ευριπίδη, ως βασικό συστατικό της Δραματικής πλοκής στην Τραγωδία «*Άλκηστις*», αλλά και σε άλλες Τραγωδίες όπως: *Ηρακλείδες, Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Ο Ευριπίδης ανέδειξε τη *γυναικεία παρουσία* σε όλα σχεδόν τα έργα του προσδίδοντας στοιχεία *έντονου* πάθους, την *αρά* του Πάθους και της Γνώσης, *σαρκώνει* η Αγαυή η οποία εκπορθεί τις ακρώρειες. Το ανήσυχο πνεύμα του, χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης του, παρουσιάζει μια ιδιαίτερη οπτική θεώρηση του ρόλου που διαδραματίζουν οι γυναίκες. Είναι γνωστό βέβαια ότι στην

εποχή του ο Άνδρας είχε την πρωτοβουλία των κινήσεων σ' οτιδήποτε αφορούσε στην Οικογενειακή ή Κοινωνική ζωή, αντίθετα η Γυναίκα περιοριζόταν στα του Οίκου της, αποκλειστικός της σκοπός ήταν η *τεκνοποιία* και αποτελούσε περιουσιακό στοιχείο, όπως οποιοδήποτε αντικείμενο (Κουκουλομμάτης, 1979).

Ο Ευριπίδης μας δίνει μια άλλη άποψη για τον *ρόλο* της Γυναίκας και δεν αρκείται να μας μεταδώσει μόνο πληροφορίες για τα *στερεότυπα* και τις *αντιλήψεις* που συνόδευσαν τον Κοινωνικό της ρόλο. Η Άλκηστις στο Β' Επεισόδιο (στίχοι 238-434) αναφέρεται στο *ηθικό* της Χρέος να διασφαλίσει με τον δικό της Θάνατο τη συνέχεια του Οίκου του Άνδρα της αλλά δεν είναι μόνο μια μέχρι Θανάτου *αφοσιωμένη* σύζυγος. Προσφέρει το *υπέρτατο* Δώρο της Ζωής, αλλά εξηγεί τα κίνητρα, τις απαιτήσεις της και όλα αυτά που θα πρέπει να σεβαστεί ο Άδμητος. Έτσι σε μια εκτενή ρήση της (στίχοι 280-325) η Άλκηστις αναφέρεται στη Θυσία της και απευθύνει ένα σημαντικό αίτημα στον Άδμητο. Πρέπει να σημειωθεί ότι πρόκειται για λόγια διατυπωμένα με *ψυχραιμία* και *νηφαλιότητα*. (Μπακαλέξη, 2007).

Η Άλκηστις τονίζει ότι είχε τη δυνατότητα να μην κάνει τη Θυσία αυτή και να ζήσει ως βασίλισσα μέσα στα πλούτη, με κάποιον άλλο σύζυγο. Η θυσία της αποτελεί λοιπόν ελεύθερη επιλογή. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι δεν επιρρίπτει καμία ευθύνη στον Άδμητο, που δέχθηκε τη Θυσία της. Βέβαια, πολλοί μελετητές έχουν σχολιάσει ιδιαίτερα αυστηρά τη στάση του Αδμήτου, καταλογίζοντάς του *εγωκεντρισμό* και *δειλία*. Ωστόσο, η Άλκηστις αποδίδει την όλη κατάσταση σε *Θεϊκή* θέληση (στίχοι 297-298).

Ιδιαίτερη σημασία έχει το αίτημα της Άλκήστιδος προς τον Άδμητο, που πρέπει να εκληφθεί ως απόρροια της σκέψης, που *αναστάτωσε* την ηρωίδα στο Α' Επεισόδιο. Η πιθανότητα της αντικατάστασης της Άλκήστιδος από μία άλλη γυναίκα ωθεί την Ηρωίδα να διασφαλίσει ότι κάτι τέτοιο δε θα συμβεί μετά τον Θάνατό της. Στους στίχους 300-319 η Άλκηστις ζητά από τον Άδμητο να μην ξαναπαντρευτεί, προβάλλοντας ως κύριο επιχείρημα την αρνητική μεταχείριση που πιθανότατα θα έχουν τα παιδιά τους από μια μητριά. Η Καίμιο σημειώνει ότι η Άλκηστις χρησιμοποιεί τα παιδιά ως *δικαιολογία*, προκειμένου να εμποδίσει μια πιθανή εξέλιξη που της προκαλεί απέχθεια. Μία έκκληση στηριγμένη στην Αγάπη που νιώθει για τον σύζυγό της και στην επιθυμία της να τον κρατήσει *ερωτικά* δικό της ακόμη και μετά τον θάνατο δεν ήταν πιθανό να διατυπωθεί από μία ενάρετη γυναίκα. Μία έκκληση όμως που σχετίζεται με το καλό των παιδιών βρίσκει κοινή αποδοχή και, λόγω της συναισθηματικής φόρτισης της στιγμής, είναι πιο εύκολο να ακολουθηθεί από μία σχετική υπόσχεση του συζύγου. Πρόκειται για μια εξωφρενική απαίτηση της Άλκήστιδος· εξάλλου δεν ήταν συνηθισμένο γεγονός στην Αρχαιότητα η αποφυγή του γάμου από έναν χήρο, τη στιγμή μάλιστα που οι Γυναίκες εν ζωή όφειλαν να αποδέχονται τις ερωτικές περιπέτειες των

συζύγων τους με διάφορες ερωμένες. Η Άλκηστις, αν και εκπρόσωπος της *συζυγικής* Αρετής, φαίνεται πως αντιβαίνει στην πατριαρχική ηθική του περιβάλλοντός της και δρα ιδιαίτερα τολμηρά. (Lesky 1993).

Η Άλκηστις είναι περήφανη για την απόφασή της να Πεθάνει και προβάλλει την ανωτερότητά της ως Σύζυγος και Μητέρα (στίχοι 323-325). Η ελεύθερη αυτή απόφαση της προσωπικής Θυσίας μαρτυρεί, εκτός από την Αγάπη της για τον Άδμητο, και την προσπάθειά της να καθορίσει εκείνη το τέλος της, σε αντίθεση με την υπόλοιπη Ζωή της, που ήταν αυστηρά καθορισμένη με βάση τους κανόνες της Πατριαρχικής Κοινωνίας. Η Θυσία της, την καθιστά ιδιαίτερα ξεχωριστή· γίνεται η πιο επιθυμητή από όλες τις Γυναίκες. (Syropoulos, 2003).

Β' ΜΕΡΟΣ: ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ

Εισαγωγή

Στο θεωρητικό κομμάτι της παρούσας εργασίας στις επιμέρους ενότητες πραγματοποιήθηκε ερευνητική μελέτη με σκοπό τη συγκέντρωση και παράθεση των παιδαγωγικών στοιχείων του Μύθου της Αλκήστιδος στην τάξη του Νηπιαγωγείου. Σε συνέχεια της θεωρητικής επισκόπησης κρίθηκε απαραίτητη η πραγματοποίηση εμπειρικής έρευνας με στόχο τη διερεύνηση του κατά πόσο οι παιδαγωγικές αξίες ενός Αρχαίου Μύθου στη σχολική τάξη επιδρούν στην καλλιέργεια της κοινωνικής επίγνωσης, της κοινωνικής αντίληψης δείχνοντας ευαισθησία σε πολύπλοκες κοινωνικές καταστάσεις και στην ανάπτυξη της κοινωνικής νοημοσύνης των μαθητών.

Για την εφαρμογή της παρέμβασης χρειάστηκαν τρεις διδακτικές ώρες για κάθε τμήμα. Η έρευνα διεξήχθη σε ένα 2/θεσιο Νηπιαγωγείο της Άρτας που είχε δύο τμήματα, κατά το ακαδημαϊκό έτος 2022-2023. Συμμετείχαν 45 μαθητές του 1^{ου} και 2^{ου} τμήματος του 3^{ου} Νηπιαγωγείου Άρτας.

Η διδακτική προσέγγιση του Μύθου της Αλκήστιδος έγινε με βάση τις αρχές και τους στόχους του Αναλυτικού Προγράμματος. Δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στις παιδαγωγικές αξίες και αρχές του Μύθου. Θεωρήθηκε σημαντικό να γίνει κατανοητό από τους μαθητές η έννοια της Αυτοθυσίας και της συζυγικής Αγάπης καθώς και η υψηλή *αίσθηση* του Καθήκοντος και του πανίερου Χρέους προς το Θείο και τις επιταγές του.

Στα επόμενα κεφάλαια γίνεται αναφορά στη μεθοδολογία της έρευνας και στον τρόπο αξιολόγησης του βαθμού αντίληψης και κατανόησης των παιδαγωγικών αρχών του Μύθου.

Κεφάλαιο 1: Μεθοδολογία έρευνας

1.1. Η μεθοδολογία της ερευνητικής διαδικασίας

Η παρούσα έρευνα περιλαμβάνει μια διδακτική παρέμβαση βασισμένη στη ψευδο-πειραματική προσέγγιση (quasi-experimental approach) η οποία υλοποιήθηκε σε συνθήκες πραγματικής τάξης και όχι σε τεχνικές συνθήκες που διαμορφώνονται εντός ενός πειραματικού εργαστηρίου. Πρόκειται για μια οιονεί πειραματική μέθοδο που εφαρμόστηκε σε δύο τάξεις νηπιαγωγείου με σκοπό τη διερεύνηση του βαθμού αντίληψης και κατανόησης των παιδαγωγικών αρχών του Μύθου της Αλκήστιδος. Όλοι οι μαθητές πήραν μέρος χωρίς τυχαία δειγματοληψία. Με παροχή διαφοροποιημένων ερεθισμάτων α) αφηγηματικού λόγου β) συνδυασμού αφηγηματικού λόγου και εικόνας. Οι τεχνικές ανάλυσης που χρησιμοποιήθηκαν ήταν η ερμηνεία του προφορικού λόγου και το ιχνογράφημα.

Ο παραγόμενος προφορικός λόγος θα εξεταστεί ως προς τη σαφήνεια, τη συναισθηματική εμβάθυνση και της προσωπικής εμπλοκής. Ιδιαίτερα για την ανάλυση του προφορικού λόγου θα επιλεγούν οι μέθοδοι:

α) Ανάλυση περιεχομένου

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διαπιστωθεί ο βαθμός που οι μαθητές της προσχολικής ηλικίας είναι σε θέση να κατανοήσουν τις έννοιες της Αυτοθυσίας, της συζυγικής Αγάπης καθώς και την υψηλή αίσθηση του Καθήκοντος και του πανίερου Χρέους προς το Θείο και τις επιταγές του, μέσα από την αφήγηση του Μύθου της Αλκήστιδος, όπως παρουσιάζεται στην ομώνυμη Τραγωδία του Ευριπίδη. Ως μέθοδο ο γλωσσολόγος Γ. Μπαμπινιώτης ορίζει: *«το συστηματικό και προγραμματισμένο τρόπο προσέγγισης, εξέτασης, ανάλυσης και ερμηνείας προβλημάτων ή φαινομένων, βάσει συγκεκριμένων κανόνων, ο οποίος χρησιμοποιείται στην έρευνα και στις επιστημονικές και φιλοσοφικές σχολές»*. (Γεώργιος Μπαμπινιώτης, 2006).

Για τη διερεύνηση του βαθμού της κατανόησης, θα χρησιμοποιηθεί η ποιοτική μεθοδολογική προσέγγιση μέσα από την αξιοποίηση της ανάλυσης του περιεχομένου. Η ανάλυση περιεχομένου, φαίνεται να αποτελεί την ιδανικότερη μέθοδο προσέγγισης όταν αφορά στη μελέτη και την κωδικοποίηση προφορικών μηνυμάτων και λεκτικής και μη λεκτικής επικοινωνίας. Η Γλώσσα της αφήγησης απαιτεί εξ'άπαντος δημιουργική προσαρμογή σαφήνεια και παραστατικότητα σύμφωνα με την ψυχολογική έρευνα, η μέθοδος της ανάλυσης του περιεχομένου συμβάλλει σημαντικά στη συστηματική κωδικοποίηση της

λεκτικής επικοινωνίας και στην εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων που αφορούν τόσο στον πομπό αλλά και στη μελέτη των χαρακτηριστικών του δέκτη. (Γιώργος Κόκκινος, και συν., 2016).

Στην προκειμένη περίπτωση, μέσα από την ανάλυση περιεχομένου, θα γίνει προσπάθεια να αναλυθεί η έννοια της Αυτοθυσίας, της συζυγικής Αγάπης καθώς και η υψηλή αίσθηση του Καθήκοντος και του πανίερου Χρέους προς το Θείο και τις επιταγές του. Αυτό θα γίνει προσπάθεια να αναλυθεί μέσα από τον τρόπο που αντιλαμβάνονται τις έννοιες αυτές οι μαθητές της προσχολικής ηλικίας, μέσα από την καταγραφή λεκτικών αλλά και μη λεκτικών μηνυμάτων. Η ανάλυση του περιεχομένου αναφέρεται κυρίως σε γραπτά κείμενα, χωρίς ωστόσο να περιορίζεται μόνο σε αυτά. Αντίθετα, γίνεται προσπάθεια αυτή να προσεγγίσει και προφορικά κείμενα, μέσα από τη διεξαγωγή μιας συζήτησης ή ενός διαλόγου. Έτσι, μετατρέπει ουσιαστικά το υλικό ποιοτικής φύσης σε μορφή ποιοτικών δεδομένων και μπορεί να οριστεί ως μια αντικειμενική, συστηματική και ποσοτική ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων, αφού αυτά τα μετατρέπει σε αριθμητικά δεδομένα, μέσα από τα οποία μπορούν να εξαχθούν τα κατάλληλα συμπεράσματα σε μια έρευνα.

β) Συμμετοχική παρατήρηση

Για την επίτευξη αυτού του σκοπού είναι απαραίτητη η παρατήρηση των μαθητών πριν και μετά την αφήγηση του Μύθου της Αλκήστιδος, ώστε να διαπιστωθούν τυχόν διαφορές στο βαθμό κατανόησης των αξιών που μεταδίδονται από τον Μύθο. Η παρατήρηση αποτελεί μια ποιοτική προσέγγιση του θέματος και αναφέρεται σε μια διαδικασία κατά την οποία ένα φαινόμενο ή μια συμπεριφορά γίνεται αντικείμενο παρατήρησης με τρόπο προγραμματισμένο, οργανωμένο και συστηματοποιημένο. (Γιώργος Λαγουμίντζης, 2015).

Πιο συγκεκριμένα, η συμμετοχική παρατήρηση είναι ποιοτική μέθοδος και προέρχεται από τις εργασίες της κοινωνικής ανθρωπολογίας και ο ερευνητής προσπαθεί να συμμετάσχει ολοκληρωτικά στη ζωή και τη δράση των ατόμων, αποτελώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μέλος της ομάδας τους. Κάτι τέτοιο επιτρέπει στον ερευνητή να μοιράζεται την εμπειρία και την αίσθηση της ομάδας και όχι απλώς να την παρατηρεί. Η συμμετοχική παρατήρηση λοιπόν, θεωρείται η πλέον κατάλληλη μέθοδος, ώστε ο ερευνητής να αποτελέσει μέλος της ομάδας και μέσα από τη συμμετοχή του να μπορέσει να παρατηρήσει και να κατανοήσει τον βαθμό που οι μαθητές μπορούν να κατανοήσουν την έννοια της Ανιδιοτελούς Αγάπης. (L. Cohen, L. Manion, and K. Morrison, 2008)

Είναι μέθοδος της κοινωνικής έρευνας που επιχειρεί να καταγράψει με έναν σχετικά συστηματικό τρόπο τις συμπεριφορές και τις αντιδράσεις των ατόμων στο κοινωνικό τους περιβάλλον. Ο παρατηρητής προσπαθεί να κατανοήσει και να ερμηνεύσει όσα παρατηρεί

μέσα από την οπτική των ατόμων/ ομάδων/ κοινοτήτων/θεσμών/ πολιτισμών που μελετά κι όχι να επιβάλλει τη δική του άποψη. (Κ. Μάγος, 2005).

Επιπλέον θα αναλυθεί μετά την αφήγηση του μύθου το Παιδικό Ιχνογράφημα: Η μέχρι σήμερα έρευνα στα παιδικά σκίτσα δείχνει ότι αυτά αντανakλούν γενικότερα φαινόμενα της ανθρώπινης ζωής και του εσωτερικού κόσμου των παιδιών. Αποδίδει, επίσης με απλό και οικονομικό τρόπο τον τύπο της κοινωνίας στην οποία ζούμε και αποκαλύπτει τη νοητική ανάπτυξη των παιδιών. (Α. Λοΐζου , 1995).

Το παιδικό ιχνογράφημα αποτελεί μια μέθοδο μέσα από την οποία μπορεί το παιδί να εκφραστεί ελεύθερα. Πιο συγκεκριμένα, αποτελεί έναν τρόπο και ένα μέσο επικοινωνίας για τους μαθητές προσχολικής ηλικίας, αφού μέσα από αυτό οι μαθητές αφηγούνται κατά κάποιον τρόπο τις δικές τους ιστορίες. Το παιδικό ιχνογράφημα παρέχει τη δυνατότητα να αποτελέσει μια αφόρμηση ακόμη και για διαπροσωπικούς διαλόγους με τους μαθητές, οι οποίοι προσπαθούν να εξηγήσουν τη ζωγραφιά τους ή τη μικρή τους ιστορία που έχουν αποτυπώσει μέσα από μια ελεύθερη ζωγραφιά. (Α. Αθανασοπούλου, Κ. Γκίκα και Ε. Δαμιανάκη, 2017).

Έτσι, θεωρείται ότι μέσα από αυτό μπορούν να ανοίξουν δρόμοι για τη διερεύνηση των σκέψεων, των συναισθημάτων, των στάσεων, των γνώσεων, αλλά και των ενδιαφερόντων, των εμπειριών και των βιωμάτων των παιδιών και εφήβων. Σύμφωνα με τον Piaget, το ιχνογράφημα αποτελεί μία από τις μορφές της συμβολικής λειτουργίας, γι' αυτό και πρέπει να τοποθετηθεί ανάμεσα στο συμβολικό παιχνίδι και στη νοητική εικόνα. Η κατανόηση των παιδικών ιχνογραφημάτων προϋποθέτει τη διερεύνηση όχι μόνο του αποτελέσματος (σκίτσου), αλλά και της διαδικασίας της ιχνογραφίας και του τρόπου «ερμηνείας» του ορατού κόσμου από την παιδική αντίληψη, καθώς και της δεξιότητας μετατροπής των νοερών εικόνων σε ζωγραφικές εικόνες. (Λοΐζος, 1995.)

1.2.Το Δείγμα

Το Νηπιαγωγείο που υλοποιήθηκε η έρευνα βρίσκεται στο κέντρο της πόλης της Άρτας και συμμετείχαν 45 μαθητές σε δύο τμήματα. Οι εκπαιδευτικοί και των δύο τμημάτων αφηγήθηκαν τον Μύθο της Αλκήστιδος όπως παρουσιάζεται στην ομώνυμη Τραγωδία του Ευριπίδη.

Κεφάλαιο 2: Υλοποίηση διδακτικής παρέμβαση-Εκπαιδευτικές δραστηριότητες για τον Μύθο της «Αλκήστιδος»

Η διδακτική παρέμβαση υλοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του πρωινού προγράμματος και είχε διάρκεια τριών διδακτικών ωρών, σε δύο ημέρες. Οι νηπιαγωγοί φρόντισαν να εμπλουτιστεί η βιβλιοθήκη του σχολείου με βιβλία που περιέχουν Αρχαίους Ελληνικούς Μύθους, κατάλληλα διασκευασμένους για παιδιά νηπιακής ηλικίας αλλά και περιοδικά και εφημερίδες όπου διαφημίζεται και παρουσιάζεται με έγχρωμη εικονογράφηση, η παράσταση της Άλκηστιδος, που έλαβε χώρα στην Επίδαυρο, το 2022, από τον καταξιωμένο Ολλανδό σκηνοθέτη Γιόχαν Σίμονς, προκειμένου να δοθεί η αφορμή για την αφήγηση του Μύθου. Στόχος είναι μέσα από τις εικόνες, να προκληθεί το ενδιαφέρον και η περιέργεια των παιδιών για να έρθουν σε επαφή με τον Μύθο αλλά και με τον μεγάλο Τραγικό Ποιητή της Αρχαιότητας, τον Ευριπίδη. Έτσι με αφορμή τα βιβλία Μυθολογίας και τις εικόνες από την παράσταση στην Επίδαυρο, η νηπιαγωγός καλεί τα νήπια να ψάξουν και να διερευνήσουν πληροφορίες για τον μεγάλο Τραγικό ποιητή και το έργο του. Το διαδίκτυο και η τεχνολογία μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μια ακόμα ερευνητική διαδικασία προκειμένου να αντληθούν πληροφορίες αξιοποιώντας την τεχνολογία.

Κατά τη διάρκεια της αφήγησης του Μύθου, που ακολουθεί, ο ρόλος των εκπαιδευτικών αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς, είναι οι διαμεσολαβητές ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη. (Χ. Κουράκη, Ν. Κουρμούση, Μ. Σαλαγιάννη, 2016).

Για τον λόγο αυτόν οι νηπιαγωγοί είναι από πριν προετοιμασμένες και φροντίζουν να ετοιμάσουν μια ανάλογη ατμόσφαιρα. Με αλλαγή στο ύφος της φωνής αλλά και με ιδιαίτερη εκφραστικότητα αρχίζει η αφήγηση. Η αφήγηση των Μύθων είναι μια ιδιαίτερα ελκυστική διαδικασία για τα παιδιά της ηλικίας αυτής.

Στόχος αυτή τη φορά είναι η προσέγγιση διαφόρων ζητημάτων μέσα από αφηγηματικές ιστορίες και σύμφωνα πάντα με το ΔΕΠΠΣ για το νηπιαγωγείο, *θα πρέπει να αναπτύσσουν την αυτοεκτίμησή τους, τις βασικές ικανότητες συνεργασίας και ταυτόχρονα να συνειδητοποιούν τη μοναδικότητά τους και να εντοπίζουν τις ομοιότητες και τις διαφορές τους με τους άλλους και να τις σέβονται.* (ΔΕΠΠΣ 588) Επιμέρους στόχοι είναι η ανάπτυξη του προφορικού τους λόγου και η επαφή με τον γραπτό. Τα παιδιά «ακούν» το κείμενο και οι εκπαιδευτικοί φροντίζουν να δείχνουν το κείμενο και να έχουν το βιβλίο (*Αρχαίες Ελληνικές Τραγωδίες σε διασκευή για παιδιά*) στραμμένο προς τα παιδιά για να κατανοήσουν πως αυτό που διαβάζεται είναι το κείμενο και όχι η εικόνα. (ΔΕΠΠΣ 594) Επίσης ενθαρρύνονται να

παρεμβαίνουν κατά τη διάρκεια της αφήγησης, κάνοντας υποθέσεις για τη συνέχεια και το τέλος και σχολιάζοντας τις πράξεις των ηρώων.

Μετά την παρέμβαση, ακολούθησε σχετικά με τους Ήρωες και τις πράξεις τους. Δίνεται η δυνατότητα στα παιδιά να εκφράσουν τις σκέψεις, τις απόψεις τους και τα συναισθήματά τους σχετικά με τους Ήρωες και τις καταστάσεις στις οποίες υπόκεινται.

Στη συνέχεια της επόμενης παρέμβασης, γίνεται αναδιήγηση του Μύθου μέσα από τις εικόνες που έχουν δοθεί στα παιδιά, από τις εκπαιδευτικούς. Στόχος της παρέμβασης είναι να αντιληφθούν την ποικιλία των εκφραστικών μέσων με τα οποία ερχόμαστε σε επαφή με τους Μύθους και να κατανοήσουν το περιεχόμενό τους. Τα παιδιά έχουν τη δυνατότητα, ανάλογα με τις αντιληπτικές τους ικανότητες, να αφηγηθούν τον Μύθο με τον δικό τους μοναδικό τρόπο. Αυτό μπορούν να το κάνουν σε ομάδες ή και ατομικά. Οι νηπιαγωγοί έχουν φροντίσει να γίνει η αναδιήγηση του Μύθου με παιγνιώδη τρόπο, μέσω της ρομποτικής και του beebot το οποίο θα πρέπει να το προγραμματίσουν σωστά ώστε να το οδηγήσουν με τη σωστή χρονική σειρά σε όλες τις εικόνες της ιστορίας και να την αναδιηγούνται παράλληλα. Για τον σκοπό αυτόν έχουν δημιουργηθεί πίστες όπου το ρομποτάκι beebot επισκέπτεται τους ήρωες του Μύθου μας.

Μετά από κάθε παρέμβαση, ζητείται από τα νήπια να εκφραστούν καλλιτεχνικά μέσω της ζωγραφικής και να εκφράσουν τις απόψεις και τις στάσεις τους που αποκόμισαν από τον Μύθο μέσω του παιδικού ιχνογραφήματος.

Στο τέλος οι νηπιαγωγοί θέτουν έναν προβληματισμό: *τις όμορφες δημιουργίες τι θα μπορούσαμε να τις κάνουμε για να τις δουν και οι γονείς μας, οι φίλοι μας, οι συμμαθητές μας; Αρχίζει η περισυλλογή και η σκέψη. Ακούγονται αρκετές ιδέες: να τις κρεμάσουμε σαν κάδρα/να τις πάρουμε στο σπίτι/να τις βάλουμε σε πλαστικό να μην χαλάσουν.*

Οι εκπαιδευτικοί υποβοηθούν τη σκέψη τους: *έχω δει και γνωρίζω, για να σας βοηθήσω πώς μπορεί να γίνει μια ψηφιακή πινακοθήκη και θα τα βλέπουν πολλοί στον υπολογιστή τους.* Οι απορίες για τα ερωτήματα βρίσκουν λύσεις από το διαδίκτυο. Τι είναι πινακοθήκη, πώς γίνεται; Αρχίζει η δημιουργία της δικής τους πινακοθήκης. Συζητούν, συναποφασίζουν για το χτίσιμο, τα υλικά, τα χρώματα, τα έπιπλα που θα έχει. Στο τέλος τη δημιουργούμε όλοι μαζί.

Κεφάλαιο 3: Αποτελέσματα και Παιδαγωγικές Αξίες που αναδείχθηκαν μέσα από τον Μύθο.

Οι εκπαιδευτικοί πριν την αφήγηση του Μύθου κρίνουν απαραίτητο να ανιχνευθούν οι προϋπάρχουσες γνώσεις των παιδιών σχετικά με τον Ευριπίδη και το έργο του. Από τις απαντήσεις που έδωσαν τα παιδιά αντιλαμβανόμαστε ότι δεν γνωρίζουν σχεδόν τίποτα, ούτε για τον συγγραφέα ούτε για τον συγκεκριμένο Μύθο. Γνωρίζουν ελάχιστα σχετικά με το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου και τις παραστάσεις που γίνονται εκεί το καλοκαίρι. Κάποιο από τα παιδιά, μάλιστα το έχουν επισκεφθεί με τους γονείς τους.

Μετά την αφήγηση του Μύθου που συνδύαζε κείμενο και εικόνα κι αυτό του έδινε μια πολύτροπη διάσταση, οι εκπαιδευτικοί ρωτούσαν τα παιδιά κάποιες ερωτήσεις για να διαπιστωθεί ο βαθμός κατανόησης των νοημάτων και των παιδαγωγικών του αξιών, όπως *Μπορείς να συνεχίσεις την ιστορία; Τι έγινε μετά; Πού και πότε συνέβη η ιστορία; Ποιοι είναι οι ήρωες; Γιατί έπρεπε η Αλκηστις να πεθάνει; Ποιος την έσωσε; Πώς ένιωσε ο Άδμητος; Πώς νιώθεις για τους ήρωες της ιστορίας μας; Γιατί έπρεπε να πεθάνει; Είναι ισχυρός ο Θεϊκός νόμος;»*

Κάθε παιδί, με την υποβοήθηση των ερωτήσεων έχει τη δυνατότητα να χτίσει τη δική του εκδοχή για τον Μύθο. Έγινε σαφές ότι κάθε άποψη είναι απόλυτα ελεύθερη και αποδεκτή, αφού είναι μια δυναμική διάδραση, όπου τα παιδιά με ποικίλους τρόπους μπορούν να επεξεργαστούν και να προσλάβουν τις πληροφορίες και να οικοδομήσουν αναπαραστάσεις του νέου Κόσμου. Οι ερωτήσεις ήταν περισσότερο ανοικτού τύπου (ή αποκλίνουσας σκέψης) καθώς δεν υπάρχει μια μόνο σωστή απάντηση (Μπιρμπίλη, 2008).

Τα παιδιά, με τις απαντήσεις τους, έδειξαν να συμμερίζονται τη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων, τόσο της Αλκήστιδος όσο και του Άδμητου. Συμφώνησαν ότι οι γέροι γονείς του Άδμητου θα μπορούσαν να είχαν πάρει τη θέση του και να είχαν πεθάνει εκείνοι. Στην ερώτηση των εκπαιδευτικών *γιατί τελικά η Αλκηστις πήρε τη θέση του Άδμητου και δέχτηκε να πεθάνει*, τα παιδιά απάντησαν με θέρμη ότι *τον αγαπούσε πολύ και ήθελε να τον σώσει*. Τα παιδιά έδειξαν να έχουν προσωπική συναισθηματική εμπλοκή στην αφήγηση και επέμειναν στην αγάπη που είχε η ηρωίδα στον σύζυγό της. Οπότε θεωρούμε ότι κατανοήθηκε απόλυτα η συζυγική Αγάπη και η έννοια της προσφοράς της Ζωής που έκανε η Αλκηστις στον Άδμητο.

Επιπλέον, κατανοήθηκε απόλυτα και η έννοια της υπακοής στον Θεϊκό νόμο και τις επιταγές του Θείου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρθηκε από κάποιο νήπιο *κανείς δεν μπορεί να*

παρακούσει τις εντολές του Θεού γιατί οι Θεοί είναι πολύ δυνατοί. Φαίνεται λοιπόν ότι τα παιδιά κατανοούν απόλυτα τη δύναμη του Θείου Νόμου και την υποταγή του Ανθρώπου σ' αυτόν. Θεωρούν ότι οι Θεϊκές επιταγές και οι Θεϊκοί νόμοι είναι ένα καθήκον που θα πρέπει απαρέγκλιτα όλοι οι Άνθρωποι να ακολουθούν.

Μετά την αφήγηση του Μύθου ζητήθηκε από τα παιδιά να ζωγραφίσουν τη σκηνή που τους έκανε περισσότερο εντύπωση και τους άρεσε. Δόθηκαν στα παιδιά διάφορα υλικά ζωγραφικής (μαρκαδόροι, λαδοπαστέλ, ξυλομπογιές, χαρτί) και παροτρύνθηκαν να ζωγραφίσουν κάτι από την ιστορία που άκουσαν και τα εντυπωσίασε είτε θετικά είτε αρνητικά. Η σημασία του παιδικού ιχνογραφήματος παρουσιάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ενώ, κατά τη διάρκεια της αφήγησης, τα παιδιά δυσκολεύονταν αρκετά να εκφραστούν, φαίνεται πως με τη ζωγραφική τα πήγαν λίγο καλύτερα.

Τα περισσότερα παιδιά απεικόνισαν την Άλκηστη μέσα στο λαμπερό της παλάτι, να κλαίει και άλλα την Άλκηστη να αποχαιρετά τον Άδμητο και να φεύγει. Κάποια ζωγράφισαν τον Χάρο να παίρνει την Άλκηστη και άλλα τον Ηρακλή να παλεύει με τον Χάρο. Τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν ανάλογα με την ψυχική κατάσταση του παιδιού που δημιουργούσε την εικόνα. Ο Χάρος απεικονίστηκε μεγαλόσωμος και ρωμαλέος, με μαύρο και σκούρο μπλε χρώμα, ενώ ο Ηρακλής, μεγαλόσωμος και δυνατός ώστε να φέρει εις πέρας τον νέο του άθλο.

Σε γενικές γραμμές, θεωρούμε ότι τα παιδιά κατανόησαν τις αξίες και τις παιδαγωγικές αρχές του Μύθου της Αλκήστιδος όπως τις παρουσίασε στην ομώνυμη Τραγωδία του ο μεγάλος μας Τραγικός ποιητής Ευριπίδης.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία φαίνεται, ότι ο μύθος της Αλκήστιδος όπως τον παρουσίασε ο μεγάλος μας τραγικός ποιητής Ευριπίδης, είναι ένας μύθος που μπορεί να έχει δεσπόζουσα θέση στο ελληνικό νηπιαγωγείο, λόγω των υψηλών παιδαγωγικών αρχών που μπορεί να μεταδώσει στα παιδιά. Τα παιδιά που συμμετείχαν στην έρευνα, έδειξαν ότι άκουσαν με ευχαρίστηση και με απόλυτη προσήλωση τον Μύθο και συμμετείχαν ενεργά στις διάφορες δραστηριότητες που ακολούθησαν.

Η ανάλυση περιεχομένου του Μύθου, έδειξε ότι οι Μύθοι, αυτά τα ευχάριστα και απόλυτα συμβατά αναγνώσματα για την νηπιακή ηλικία μπορούν να μεταδώσουν νοήματα και σημαντικότερες αξίες της σύγχρονης κοινωνίας όπως η Αυτοθυσία, η υπέρτατη αφοσίωση στις επιταγές του Θείου νόμου και η συζυγική Αγάπη που φτάνει ακόμα και μέχρι τη οικειοθελή Θυσία προκειμένου να σωθεί ο άνθρωπος που αγαπάμε.

Επιπλέον, με την αφήγηση του Μύθου, επιτεύχθηκε η ανάπτυξη του προφορικού λόγου και της κριτικής σκέψης. Όπως αναφέρεται στη βιβλιογραφία αυτό προϋποθέτει την κατάκτηση βασικών δομικών κατηγοριών σκέψης ,σύμφωνα με τον Dewey που οδηγούν στην κατανόηση εννοιών. Τα παιδιά μνήθηκαν στα υψηλά ιδεώδη που μπορεί να μεταδώσει το έργο των Αρχαίων Τραγικών και να γίνουν κοινωνοί των υψηλών νοημάτων και ιδανικών.

Βασικό εργαλείο της συγκεκριμένης έρευνας αποτελεί το παιδικό ιχνογράφημα το οποίο επιδιώκει να ανιχνεύσει τις απόψεις των παιδιών στην ανάπτυξη της ταυτότητάς τους, στο σεβασμό των μοναδικών, ατομικών χαρακτηριστικών. Η κατανόηση των παιδικών ιχνογραφημάτων προϋποθέτει τη διερεύνηση όχι μόνο του αποτελέσματος (σκίτσου), αλλά και της διαδικασίας της ιχνογραφίας και του τρόπου *ερμηνείας* του ορατού κόσμου από την παιδική αντίληψη, καθώς και της δεξιότητας μετατροπής των νοητικών εικόνων σε ζωγραφικές εικόνες όπως αναφέρεται στη βιβλιογραφία από τον Λοϊζο.

Η απεικόνιση των Ηρώων αλλά και των σημαντικότερων σκηνών του Μύθου που εντυπωσίασαν τους μικρούς μαθητές, πυροδότησαν και τη συζήτηση αλλά και την κριτική στάση και την ανταλλαγή απόψεων. Η βιβλιογραφία επιβεβαιώνει την αλληλεπίδραση στην ομιλία, στην ακρόαση με αποτέλεσμα τη βελτίωση της χρήσης της γλώσσας. Επιπλέον βοηθά και στην ανάπτυξη των διαπροσωπικών σχέσεων, μιας και η συνεργασία επιβάλλεται για τη δημιουργία και τη λήψη αποφάσεων. Ακούγονται πιο συχνά λέξεις όπως: εαυτός, άλλος, ίδιος, διαφορετικός και αυτό αποτυπώνεται και στη ζωγραφική τους .Η εποικοδομητική θεωρία βασίζεται στην αλληλεπίδραση και τη συνεργασία μεταξύ των μαθητών. Η

αλληλεπίδραση και η σύμπνοια μεταξύ των μαθητών φαίνεται να είναι έντονη, αφού οι μαθητές συζητούσαν και έπαιρναν αποφάσεις όλοι μαζί. Δημιουργούν τη δική τους ψηφιακή πινακοθήκη και βάζουν όλοι την προσωπική τους πινελιά στη δημιουργία της, ακόμα και όσοι δεν έχουν ακόμα ζωγραφίσει κάτι. Καμαρώνουν για την ομαδική εργασία τους και ανυπομονούν να δημιουργήσουν και άλλες ζωγραφιές από την αφήγηση άλλων Μύθων.

Εν κατακλείδι προτείνεται οι εκπαιδευτικοί να διαμορφώνουν τη διδασκαλία τους με τέτοιο τρόπο, διασκεδαστικό, θελκτικό και ενδιαφέροντα, ώστε οι μαθητές να δημιουργούν αβίαστα και να εκφράζονται με μέσα της εκπαιδευτικής διαδικασίας που αποσκοπούν στη διευκόλυνση της μάθησης. Επιπλέον, η χρήση των μύθων και μάλιστα των έργων των μεγάλων τραγικών, μπορούν να συμβάλουν τα μέγιστα στις εκπαιδευτικές διεργασίες, αρκεί οι εκπαιδευτικοί να επιδείξουν τόλμη, εφευρετικότητα και πολύτροπη Γνώση.

Βιβλιογραφία

- Αθανασοπούλου, Α., Γκίκα, Κ.-Μ. & Δαμιανάκη, Ε. (2016), «Η αξιολόγηση του παιδικού ιχνογραφήματος ως μέσο έκφρασης των παιδιών πρώτης σχολικής ηλικίας», *Πανελλήνιο Συνέδριο Επιστημών Εκπαίδευσης τομ.. 1 «Λειτουργίες νόησης και λόγου στη συμπεριφορά στην εκπαίδευση και στην ειδική αγωγή»*, (Απρίλιος 2015), σσ. 141–149. <https://doi.org/10.12681/edusc.129>
- Αυδίκος, Ε. (1997²), *Το Λαϊκό Παραμύθι. Θεωρητικές Προσεγγίσεις*, Οδυσσέας, Αθήνα.
- Burkert, W. (1993), *Ελληνική Μυθολογία και Τελετουργία*, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα.
- Campbell, J. (1998), *Η δύναμη του μύθου*, Ιάμβλιχος, Αθήνα.
- Γιανναράς, Χ. (1994²), *Σχεδιάσμα εισαγωγής στη Φιλοσοφία*, Δόμος, Αθήνα.
- Γιόση, Μ. (1996), *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Καρδαμίτσια, Αθήνα.
- Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2008), *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Γραμματάς, Θ. & Παπαδόπουλος, Ι. (2011), *Τραγικό και Τραγωδία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Διάδραση, Αθήνα.
- Detienne, M. (1981), *L' invention de la mythologie*, Gallimard, Paris.
- Dumezil, G. (1969), *Les dieux souverains des Indo-Europeans*, Gallimard, Paris.
- Ζερβού, Α. (2009), «Ο αρχαίος μύθος και η “στρατευμένη ποίηση” του καιρού μας – Με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμ. *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμ. Δημήτρης Κόκορης, Πανεπιστημιακές Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σσ. 183-199.
- Easterling, P.E., Knox. B.M.W. (1994), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Κονομής Ν, Γρίμπα Χ, Κονομή Μ., εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα.
- Eliade, M. (1963), *Aspects du mythe, France*. Gallimard, Paris.
- Euripides, (1994), *Cyclops-Alcestis-Medea*, επιμ. David Kovacs, Harvard University Press, Massachusetts.
- Ευριπίδης, (1977), *Άλκηστις*, μτφρ. Λεκατσά. Καστανιώτης, Αθήνα.
- Ευριπίδης, (1993), *Άλκηστις*, μτφρ. Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα.
- Frazer, J. G. (1915³), *The Golden Bough*, Hogarth Press, London.
- Freud, S. (1930), *The standard edition of the complete psychological works of the S. Freud*, Hogarth Press, London.

- Frye, N. (1968), «Literature and Myth», στο *Relations of Literary Study*, επιμ. James Thorpe, σσ. 27-55, Νέα Υόρκη.
- Frye, N. (1969), «Mythos and Logos», *Yearbook of Comparative and General Literature*, No 18. σσ. 5-18, Νέα Υόρκη.
- Gregory, J. (1999), «Euripides' Hecuba, Introduction, Text, and Commentary», *American Philological Association 14*, Scholars Press, May 1999, pp. 180-185, Atlanta.
- Hose, M. (2011), *Ευριπίδης: ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Ταραντίλη, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Ιακώβ, Δ. (2012), *Ευριπίδης: Άλκηστις*, MIET, Αθήνα
- Jung, K. (1962), *Τα προβλήματα της σύγχρονης ψυχής*, Βιβλιοθήκη για Όλους, Αθήνα.
- Kaimio, M. (2002), «Erotic experience in the conjugal bed: Good wives in Greek Tragedy», *In The Sleep of Reason. Erotic experience and sexual ethics in ancient Greece and Rome*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/9780226923314-00>
- Κακριδής, Ι. Θ. (1986), *Ελληνική Μυθολογία: Εισαγωγή στον Μύθο*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα
- Καπλάνογλου, Μ. (1998), *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Καραμήτρου, Κ. (2004) *Θέατρο: Θεωρία και Πράξη-Θεατρικό παιχνίδι*, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Καραμήτρου, Κ. (2015) «Experiencing Dionysos: from the Dis-memberment of the God to the Total Arrangement of Human Emotion – The Re-sourceful Dynamics of Theatre in Education» περ. *Πλάτων*, τόμ. 60, Παπαζήσης, Ιούνιος 2015, σσ. 325-330, Αθήνα.
- Καραφύλλης, Γ. (1996), *Γνωσιολογικά και ηθικά ζητήματα στη φιλοσοφία της παιδείας*, Βάνιας, Αθήνα.
- Καστοριάδης, Κ. (1999), *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα*, Ψυλόν, Αθήνα.
- Κατσιαμπούρα, Ζ. (2014), «Η Άλκηστις του Ευριπίδη ή ως πού φθάνει η αγάπη» στο: *Ευριπίδης ο τραγικότατος των ποιητών και ο από σκηνής φιλόσοφος, Παράδοση και Νεωτερικότητα*, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Οκτώβριος 2014, σσ. 343-348, Αθήνα.
- Kerenyi K. (2005¹¹) *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα.
- Kirk, G.S. (1974), *The Nature of Greek Myths*, Penguin Books, London.
- Kirk, S. –Raven, E. J, Schofield M. (2006), *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, MIET, Αθήνα.
- Κόκκινος, Γ. (2016), *Αναφορά για την ανάλυση περιεχομένου*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη.
- Κοντάκος, Α. (2003), *Μύθοι και Εκπαίδευση: Προτάσεις για μια παιδαγωγική του Μύθου*, Ατραπός, Αθήνα..

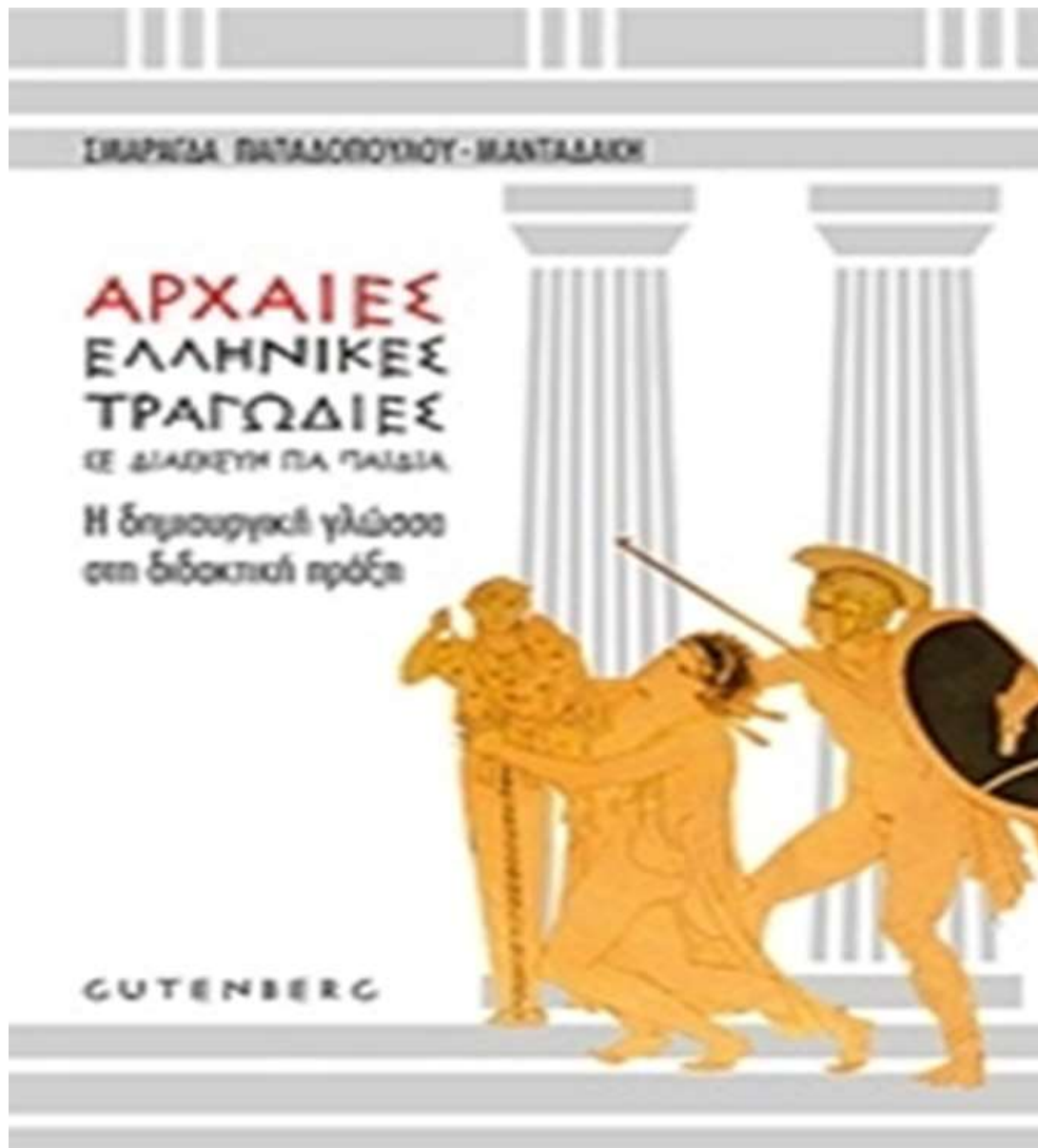
- Κοντάκος, Α. (2003), *Κείμενα παιδείας, Μύθοι και εκπαίδευση Προτάσεις για μια παιδαγωγική του μύθου*, Ατραπός, Αθήνα.
- Κουράκη, Χ., Κουρμούση, Ν. & Σαλαγιάννη Μ. (2016), *Η κοινωνικοσυναισθηματική μάθηση μέσα από την παιδική λογοτεχνία και το πρόγραμμα. Βήματα για τη ζωή* (Ο.Μ.Ε.Π.), <https://www.omep.gr/e-books-eyliko.html>
- Λαγουμίντζης, Γ. (2015), *Μέθοδοι συλλογής δεδομένων*, ΕΚΠΑ, Αθήνα, Ανακτήθηκε στις 18/04/2023 από:
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CbgsQKQjPyoJ:https://>
- Lesky, Α. (1981), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Τσοπανάκη Α. Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη.
- Lesky, Α. (1990⁵), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Τσοπανάκη Α. Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη.
- Lesky, Α. (1992), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφρ. Χουρμουζιάδης, Ν. ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Lesky, Α.(1993), *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφρ. Χουρμουζιάδης, Ν, Μόρφω, Αθήνα.
- Levi-Strauss, C. (1986), *Μύθος και Νόημα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Λοίζου, Λοίζος (1995), *Ο ρόλος του εικονικού- χωροταξικού συστήματος και της ιχνογραφικής ικανότητας στο χειρισμό συγκεκριμένων και αφηρημένων εννοιών* Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης,.
- Μαλεβίτσης, Χ. (1986), *Υβρις και Αμαρτία, Περί του τραγικού*, Αστρολάβος/Ευθύνη, Αθήνα.
- Meier, C. (1991), *De la tragedie grecque comme art politique*, Les Belles Letters-Histoire, Paris.
- Μερακλής, Μ. (1988), *Τι είναι λαϊκή λογοτεχνία*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα.
- Μήττα, Δ. (1997), *Απολογία για τον Μύθο. Μια ιστοριοκριτική προσέγγιση*, University studio Press, Αθήνα.
- Mosse, Cl. (2001), *Η Αρχαϊκή Ελλάδα, Από τον Όμηρο ως τον Αισχύλο*, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, Χ. (1997), *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Μπακονικόλα, Χ. (2004), *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2006²), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε, Αθήνα.
- Μπεζαντάκος, Ν. (2004), *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

- Μπιρμπίλη, Μ. (2008), *Προς μια παιδαγωγική του Διαλόγου: Η σημασία και ο ρόλος των ερωτήσεων στην προσχολική εκπαίδευση*, Σοφία, Αθήνα.
- Nietzsche, F. (1993), *Ιστορία και Ζωή*, μτφρ. Σκουτερόπουλος Ν. Γνώση, Αθήνα.
- Παπαδοπούλου Μανταδάκη, Σ. (2017), *Αρχαίες Ελληνικές Τραγωδίες σε διασκευή για παιδιά*, Gutenberg, Αθήνα.
- Παραδέλλης, Θ. (1998), «Μύθος και κοινωνία: θεωρητικές προσεγγίσεις», στον τόμ. *Μύθος: εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Φιλολογική Βιβλιοθήκη Συνδέσμου Φιλολόγων Ν. Λέσβου, Μάιος 1998, σσ. 320-327, Μυτιλήνη.
- Πεφάνης, Γ. (2012), «Φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην Αττική Τραγωδία», *Λογείον*, περιοδικό για το αρχαίο θέατρο, Ιούνιος 2012, σσ. 256-283, Αθήνα.
- Πλατής, Ε. (1994), *Η τραγικότητα στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό της ανόδου και της ακμής*, Γρηγόρη, Αθήνα.
- Poole, A. (2007), *Τραγωδία, όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, μτφρ. Σμοκοβίτη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Romilly, J. (1997), *Η νεότερικότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Romilly, J. (1997), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Sale, W. (1978), *Existentialism and Euripides. Sickness, tragedy and divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Σαρίκας, Ζ. (1993), *F. Nietzsche, Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, Εξάντας, Αθήνα.
- Segal, C. (1992), «Euripides' Alcestis: Female Death and Male Tears». University of California Press. Vol. 11, pp. 142-158, California.
- Σιαφλέκης, Ζ. (1994), *Η Εύθραυστη Αλήθεια : Εισαγωγή στη Θεωρία του Λογοτεχνικού Μύθου*, Gutenberg, Αθήνα.
- Snell, B. (1981), *Η ανακάλυψη του πνεύματος, Ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Ιακώβ, MIET, Αθήνα.
- Syropoulos, S. D. (2003), *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy* Archaeopress, Oxford
- Σπυροπούλου, Ζ. (1998³), *Μύθοι περί Πτηνών*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα.
- Vernant, J. P. (1989), *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, Εγνατία, Αθήνα.

- Vernant, J-P. & Vidal - Naquet, P. (1988), *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γεωργούδη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Vernant, J. P. & Vidal-Naquet, P. (1990), *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Zonebooks.
- Whitman, C. H. (1975), *Euripides and the full circle of Myth*, Cambridge
- Whitman, C. (1996), *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μτφ. Θωμαδάκη, Εικοστός Πρώτος, Αθήνα.
- Wilamovitz-Moellendorff, U. (2003), *Η αττική τραγωδία, γένεση και διαμόρφωση του είδους*, μτφρ. Τσιριγκάκης, Βάνιας, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (1986), *Ευριπίδης Σατυρικός*, Στιγμή, Αθήνα.
- Χουρμούζιος, Α. (1961), «Το ερωτικό στοιχείο στην αρχαία τραγωδία.» Στο: *Δώδεκα διαλέξεις. Σειρά Α΄*, Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου, Ιούνιος 1961, σσ. 123-154, Αθήνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Το βιβλίο που διαβάστηκε στο Νηπιαγωγείο.



Ο Μύθος όπως απεικονίστηκε από τα Νήπια





