



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ**



Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Στις Επιστήμες της *Εκπαίδευσης* Και της Αγωγής: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις Στην Προσχολική Και Πρώτη Σχολική Ηλικία.

**«Εκπαιδευτικές Προσεγγίσεις- Αναγνώσεις Στο *Πένθος* Και Τον *Θάνατο*
Μέσα Από Τον Σοφόκλειο *Αίαντα*»**

Μανωλιδάκη- Νέτη Μαρία- Νίκη

Επιβλέπων καθηγητής: Βασίλειος Κούτρας

Ιωάννινα, 6/2025

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**



**«Εκπαιδευτικές Προσεγγίσεις- Αναγνώσεις Στο Πένθος Και Τον Θάνατο
Μέσα Από Τον Σοφόκλειο Αίαντα»**

Μανωλιδάκη- Νέτη Μαρία- Νίκη

Επιβλέπων Καθηγητής:
Βασίλειος Κούτρας
Καθηγητής, Τμήμα Νηπιαγωγών,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

1. Βασίλειος Κούτρας
Καθηγητής, Τμήμα
Νηπιαγωγών,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
2. Σαρρής Δημήτριος
Αναπληρωτής Καθηγητής,
Τμήμα Νηπιαγωγών,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
3. Μάντζιος Πανταζής
Επίκουρος Καθηγητής (επί
θητεία), Τμήμα
Νηπιαγωγών,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Ιωάννινα, 6/2025

Ευχαριστίες:

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την πολυτιμότερη μου φίλη Βίκυ Μακαριγάκη για την βοήθειά της, όπως και την Παναγιώτα Κοσιώρη για την εμπύχωση και την στήριξή της.

Ακόμα ευχαριστώ, τον Κ. Κούτρα όπως και τους κριτές Κ. Μάντζιο και Κ. Σαρρή για τον χρόνο τους.

Περίληψη:

Αυτή η εργασία είναι μια πρόταση για την ενημέρωση και την διαχείριση του *Πένθους* και του *Θανάτου* σε παιδιά *προσχολικής* και *πρώτης σχολικής ηλικίας*. Αρχικά, αναφέρεται το θέμα της διαχείρισης του *Θανάτου* και του *Πένθους* από Έλληνες και ξένους εκπαιδευτικούς όπως και οι κατευθυντήριες γραμμές που υπάρχουν για τους εκπαιδευτικούς μέσα στον Οδηγό Νηπιαγωγού(2011) . Επιπλέον γίνεται λόγος για την συμβολή του *Θεάτρου* στην *εκπαίδευση* και κάποια συγκεκριμένα είδη που ενδείκνυνται για τους μικρούς θεατές. Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε την σημαντικότητα του *Θεάτρου* και την σύνδεση που μπορεί να δημιουργήσει με τους θεατές, άρα και με τα παιδιά, ανατρέξαμε στην Ιστορική του Αρχή και τα Διονυσιακά Μυστήρια. Γίνεται λόγος για την *Τραγωδία* όπως και τους Τραγικούς Ποιητές και τον Μύθο ως το έναυσμα για την έμπνευση των θεμάτων των Τραγωδιών αλλά και για την εκπαιδευτική του αξία. Ακόμα, για τους Ήρωες των Μύθων και των Τραγωδιών ως σωστά Ηθικά πρότυπα. Μέσα από μια λεπτομερή ανάλυση του Σοφόκλειου Αίαντος όπως και των βασικών χαρακτήρων του, δίνονται δύο δραστηριότητες που συνδυάζουν το Θεατρικό Παιχνίδι και την Τραγωδία. Η πρώτη είναι μια κούκλα χαρακτήρα, που στην προκειμένη περίπτωση είναι ο γιος του βασικού χαρακτήρα, ο Ευρυσάκης που αφηγείται την ιστορία του, μοιράζεται τα συναισθήματά που προκλήθηκαν από τον θάνατο του Πατέρα του με τα παιδιά και τα παρακινεί να μιλήσουν κι αυτά για τα δικά τους λυπηρά συναισθήματα και γεγονότα. Η δεύτερη είναι το Διαδραστικό Θέατρο που μπορεί να λάβει χώρα μέσα στην τάξη με έναν ηθοποιό ο οποίος υποδύεται τον Αίαντα και μαζί με τα παιδιά παίρνουν αποφάσεις για τον ίδιο τροποποιώντας την Ιστορία και αλλάζοντας κάποια γεγονότα αλλά μαθαίνοντας και από το πρωτότυπο Έργο.

Λέξεις-Κλειδιά: *Θάνατος, Πένθος, Τραγωδία, Θέατρο, Εκπαίδευση, Δράμα, Νηπιαγωγείο, Δημοτικό*

Educational Approaches- Readings Referring in Grief- Πένθος and Death in The Sophoclean Ajax

Maria-Niki Manolidaki-Neti

Abstract:

This paper focuses on *Ancient Greek Tragedy* and particularly the Sophoclean *Ajax* as tools of acknowledging and handling *Death* and *Bereavement* in early childhood education. First, the literature review discusses the educators' current knowledge and different attitudes towards *Death* and *Grief* in Greece as well as other European countries and examines how the *Ancient Greek Theatre and Greek Tragedy* play a role in gaining powerful emotional insight into people's psyche. Later, this paper examines the different approaches used in tackling the topics of *Death* and *Grief* as a part of the school curriculum, highlighting tools teachers can utilize to support *bereaved* children in the educational system. The main theme of this paper is the *Ajax Tragedy* and its use as a tool for *Dramatic Play*. Finally, there is a detailed analysis of the Play and its Main Characters presented through the body of knowledge previously discussed, along with two drama-based activities that aim to inform, sensitize and help preschool children and early elementary school students cope with *Death* and *Grief*. The first activity is about a Character Doll that embodies Eurysakes, the son of Ajax, who narrates the story of his Heroic Father while sharing his point of view and feelings about his father's tragic Death. The second one is about the Hero, Ajax, where an actor is chosen to embody Ajax and narrate his story. At the end, the Actor joins the students in an attempt to make together some pivotal decisions in regards to Ajax's actions, thereby shaping the narrative of the story. Through the activities presented, young children can learn the true Ending and discuss it with the Actor or the teacher.

Keywords: *Death, Bereavement- Πένθος, Grief, Ancient Greek Tragedy, Theatre, Education, Drama, Preschool, Grade School*

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη:.....	4
Abstract:	5
1 Εισαγωγή.....	7
1.1 Σκοπός	9
1.2 Μεθοδολογία.....	9
1.3 Βιβλιογραφική Ανασκόπηση	10
2 Το Θέατρο ως Εκπαιδευτικό Όχημα	16
2.1 Ο Διόνυσος και η Αρχή του Θεάτρου	22
2.1.1 Η Εξέλιξη του Δράματος	26
2.1.2 Τα συστατικά στοιχεία της Τραγωδίας κατά τον Αριστοτέλη	28
2.1.3 Η Τραγωδία του Αθέατου Κόσμου του Nietzsche.....	29
2.2 Η Συμβολή του Χορού στην Τραγωδία	32
2.3 Ο Ήρωας ως Ευγενικός Άνθρωπος που οι Αμαρτίες του Συγχωρούνται	33
2.4 Τα Στάδια της Τραγωδίας	34
2.5 Ο Ήρωας της Τραγωδίας.....	46
3 Σοφόκλειος Αίας	48
3.1 Πρόλογος: Η Θεϊκή Τιμωρία	48
3.2 Πάροδος: Οι πιστοί Ναύτες	50
3.3 Επεισόδιο Πρώτο: Οι Επιλογές και η Τελική Απόφαση του Αίαντος	50
3.4 Πρώτο Στάσιμο: Τα Άσχημα Μαντάτα	52
3.5 Επεισόδιο Δεύτερο: Η Εξαπάτηση.....	52
3.6 Δεύτερο Στάσιμο: Η σύντομη ευτυχία.....	53
3.7 Επεισόδιο Τρίτο : Η Προφητεία και η Αυτοκτονία	53
3.8 Επεισόδιο Τέταρτο: Η Διένεξη μεταξύ Τεύκρου και Μενελάου.....	54
3.9 Τρίτο Στάσιμο: Ο Θρήνος του Χορού.....	55
3.10 Έξοδος: Η Τελική Απόφαση.....	55
4 Οι Βασικοί χαρακτήρες	55
4.1 Ο Ηρωικός Αίας	56
4.2 Ο Πολυμήχανος Οδυσσέας.....	67
4.3 Η Ελεύθερη Σκλάβα: Τέκμησσα	70
4.4 Το Σιωπηλό Παιδί: Ευρυσάκης.....	72
4.5 Ο Πιστός Αδερφός: Τεύκρος	72
5 Η Συμβολή του Μύθου στην Εκπαίδευση	75
6 Ο Θάνατος και το Πένθος μέσα από τα μάτια των Παιδιών	77
6.1 Η Αντιμετώπιση του Πένθους και του Θανάτου στο Σχολικό Περιβάλλον και την Οικογένεια	83
7 Ο Σοφόκλειος «Αίας» ως Μέσω Ενημέρωσης και Αντιμετώπισης του Πένθους και του Θανάτου.	85
7.1 Εκπαιδευτικό Θέατρο:	85
7.2 Κούκλα χαρακτήρα:.....	88
8 Συμπέρασμα.....	90
9 Βιβλιογραφία	91

1 Εισαγωγή

Η ιδέα για την εργασία αυτή προέκυψε κατά την διάρκεια της πρακτικής μου, ενόσω ήμουν προπτυχιακή φοιτήτρια του τετάρτου έτους. Κατά την διάρκεια της πρακτικής, ανατέθηκε σε εμένα και την συμφοιτήτρια που βρισκόμασταν σε ένα νηπιαγωγείο λίγο έξω από τα Ιωάννινα να ασχοληθούμε με την γιορτή του Πάσχα και να αναλάβουμε να εξηγήσουμε στα παιδιά την θρησκευτική ιστορία πίσω από αυτήν. Συγκεκριμένα, μετά από συζήτηση με την νηπιαγωγό της τάξης και κατόπιν παρότρυνσής της, αποφασίσαμε να παρουσιάσουμε τα γεγονότα μέσα από πίνακες γνωστών ζωγράφων με αφήγηση από εμάς τις ίδιες. Καταπιαστήκαμε με διάφορους πίνακες, ξεκινώντας με τον Μυστικό Δείπνο του Ντα Βίντσι και καταλήγοντας στην Σταύρωση του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου. Καθώς αφηγούμασταν τα γεγονότα της Σταύρωσης και ενώ κάναμε λόγο για τους ληστές που σταυρώθηκαν μαζί με τον Χριστό, αναφέραμε πως πέθαναν. Στο άκουσμα της λέξης αυτής ένα από τα παιδιά της τάξης ξεκίνησε να κλαίει γοερά. Όταν ρωτήθηκε γιατί άρχισε να κλαίει, εκείνο δεν ήθελε να απαντήσει. Αργότερα όταν αναφερθήκαμε και πάλι στο θέμα του θανάτου το παιδί ακούγοντας την λέξη ξέσπασε για ακόμα μια φορά σε κλάματα. Μετά από κουβέντα με εμένα και την συμφοιτήριά μου μας εκμυστηρεύτηκε πως ο παππούς του του είχε πει πως θα πέθαινε. Γνωρίζαμε πως το συγκεκριμένο παιδί ζούσε με τους παππούδες του και πως οι γονείς του έμεναν μόνιμα στη Γερμανία για να βιοποριστούν κι έτσι καταλάβαμε πως οι παππούδες είχαν πάρει τον ρόλο των γονιών του για εκείνο. Σε μία προσπάθεια να καθησυχάσουμε το παιδί που θρηνούσε αντιμέτωπο με την τρομερή συνειδητοποίηση της επικείμενης απώλειας, επιχειρήσαμε να του εξηγήσουμε τι ακριβώς είναι ο *Θάνατος* κάνοντας αναφορά στον κύκλο Ζωής που έχουν όλα τα ζώντα όντα, επισημαίνοντας έτσι ότι ο Θάνατος είναι μεν αναπόφευκτος, χωρίς αυτό να σημαίνει φυσικά ότι ο παππούς του θα πεθάνει άμεσα. Βλέποντας αυτά, η νηπιαγωγός μας συμβούλεψε να μην επιμείνουμε για το θέμα και μας προέτρεψε να μην μιλήσουμε γι' αυτό, να μην αναφέρουμε ξανά την λέξη *Θάνατος* και απλά να κάνουμε αναφορά μονάχα στην Ανάσταση από εδώ και πέρα.

Στην Ελλάδα, και όχι μόνο, υπάρχει η αντίληψη πως τα παιδιά δεν πρέπει να νιώθουν το συναίσθημα της λύπης ή το οτιδήποτε συνδέεται με το *Πένθος* και την απώλεια. Πολλοί ενήλικες και εκπαιδευτικοί βλέποντας ένα παιδί να κλαίει για οποιονδήποτε λόγο, οι πρώτες λέξεις που θα πουν συνήθως είναι «έλα μην κλαις» ή «μην στεναχωριέσαι», χωρίς να λάβουν

υπόψιν τους πως το κλάμα και η στενοχώρια είναι δύο απολύτως φυσικές αντιδράσεις στην απώλεια και σε κάποια δυσκολία που ένα παιδί μπορεί να εκλάβει ως αδιαπέραστη καταστροφή. Η *Θλίψη* και το *Πένθος* είναι δύο έμφυτα, αναπόφευκτα που όλοι οι άνθρωποι νιώθουν τουλάχιστον μια φορά στην Ζωή τους συναισθήματα, τα οποία μπορεί να έχουν κάποιο θετικό ή αρνητικό αντίκτυπο στην Ζωή ενός νέου ανθρώπου (O'Brien A. M. & McGuckin C., 2013). Τις περισσότερες φορές όταν ακούμε τις λέξεις *Πένθος* και απώλεια τις συνδυάζουμε σχεδόν μηχανικά με τον *Θάνατο*, αλλά στην πραγματικότητα στην Ζωή ενός παιδιού αυτές οι καταστάσεις ενδέχεται να προκληθούν από διαφορετικούς παράγοντες, όπως τον χωρισμό των γονέων, μία μετακόμιση, την μετανάστευση σε μια ξένη χώρα, ή την αποτυχία επιτυχίας κάποιου στόχου ή και ακόμα την απώλεια μιας φίλης. Στα ελληνικά σχολεία υπάρχει πλούσιο εκπαιδευτικό υλικό για όλα τα παραπάνω θέματα ώστε να μπορέσει ο εκπαιδευτικός να βοηθήσει τον μαθητή να διαχειριστεί την *θλίψη* του και να συμφιλιωθεί κατ'επέκταση με την έννοια της απώλειας. Όταν όμως αναφερόμαστε στο θέμα του Θανάτου στα πλαίσια των μικρών τάξεων και του *νηπιαγωγείου* φαίνεται να υποβόσκει ένα συναισθηματικό ταμπού για τους δασκάλους που αναλαμβάνουν να διδάξουν αυτές τις ηλικίες, καθώς κρίνεται πως τα μικρά παιδιά δεν πρέπει να γνωρίζουν για κάτι τόσο λυπηρό και τελειωτικό. Η έλλειψη υλικού που να εστιάζει στους συγκριτικά λεπτότερους χειρισμούς που πρέπει να υιοθετηθούν σε αυτές τις πιο ευαίσθητες ηλικιακές ομάδες έχει ως συνέπεια οι εκπαιδευτικοί να μην διαθέτουν τα κατάλληλα εργαλεία διαχείρισης, με αποτέλεσμα όλο και περισσότεροι να επιλέγουν να αγνοήσουν εντελώς το θέμα ή ακόμα να ρίξουν όλη την ευθύνη σε κάποια ανώτερη, θεϊκή δύναμη η οποία είναι παντοδύναμη και ανυπέρβλητη. Κάτι τόσο φυσικό όπως ο κύκλος της Ζωής και ο αναπόφευκτος *Θάνατος* είναι έννοιες και καταστάσεις που τα παιδιά θα πρέπει να γνωρίζουν εκ των προτέρων, ώστε όταν έρθουν αντιμέτωπα με τόσο συναισθηματικά φορτισμένες καταστάσεις να είναι σε θέση να αντιληφθούν και να διαχειριστούν, έστω και στον μικρότερο βαθμό, αυτά τα έντονα, πρωτόγνωρα και βαθύτατα λυπηρά συναισθήματα, έχοντας την πολύτιμη διαβεβαίωση πως το βίωμα τους είναι απολύτως φυσιολογικό και όχι λόγος ανησυχίας, απόκρυψης ή ντροπής.

1.1 Σκοπός

Αυτή η εργασία δημιουργήθηκε με σκοπό να διερευνήσει τις ήδη υπάρχουσες απόψεις πάνω στο *Θάνατο* και το *Πένθος* και να δώσει μία προσέγγιση για την διδασκαλία αυτών των θεμάτων όπως και για την βιωματική εκπαίδευση των μαθητών στα πλαίσια του σχολικού περιβάλλοντος, χρησιμοποιώντας ως μέσα την Αρχαία *Τραγωδία*, ειδικότερα το θεατρικό παιχνίδι και τον Σοφόκλειο *Αίαντα*. Παρατηρήθηκε πως ούτε ο Οδηγός Νηπιαγωγού (2011), ούτε ο Οδηγός Εκπαιδευτικού για το Πρόγραμμα Σπουδών του Νηπιαγωγείου (2014) είχαν αρκετές αναφορές σε εκπαιδευτικές προτάσεις για τα συγκεκριμένα θέματα, καθώς όλα τα κείμενα που υπάρχουν στους συγκεκριμένους οδηγούς αναφέρονται στο θέμα του Θανάτου αφότου έχει υπάρξει *Θάνατος* κάποιου προσώπου και όχι πριν. Οι συμβουλές που δίνονται στον εκπαιδευτικό είναι να λειτουργήσει με ενσυναίσθηση, να κάνει το παιδί να νιώσει ασφάλεια, ίσως να κάνει κάποιες δραστηριότητες και να προσπαθήσει να του δημιουργήσει μια αισιόδοξη προοπτική. Ως συμβουλές σαφώς και δεν θα μπορούσαν να θεωρηθούν άστοχες, καθώς παρουσιάζουν γόνιμο έδαφος για την ανάπτυξη νέων εκπαιδευτικών εργαλείων και προσεγγίσεων διδασκαλίας. Συγκεκριμένα, σε αυτήν την εργασία προτείνονται κάποιοι τρόποι έτσι ώστε να έρθουν οι μαθητές πιο κοντά με τα «αρνητικά» τους συναισθήματα και να μπορέσουν να διαχειριστούν καλύτερα κάποιες αναπόφευκτες καταστάσεις πριν καν ακόμα συμβούν.

1.2 Μεθοδολογία

Για την εργασία μελετήθηκαν ο Οδηγός Νηπιαγωγού (2011) και ο Οδηγός Εκπαιδευτικού για το Πρόγραμμα Σπουδών του Νηπιαγωγείου (2014). Ακόμα εξετάστηκαν διάφορα επιστημονικά άρθρα και βιβλία που είχαν ως θέμα το *Θάνατο* και το *Πένθος* με έμφαση στα παιδιά προσχολικής και πρώτο-σχολικής ηλικίας στα πλαίσια του σχολικού περιβάλλοντος αλλά και της οικογένειας ευρύτερα. Στη συνέχεια εξετάστηκαν βιβλία και άρθρα αναφορικά με το θέατρο και την Αρχαία Ελληνική *Τραγωδία*. Τέλος μέσα από την βιβλιογραφική έρευνα διαμορφώθηκαν δύο εκπαιδευτικές προτάσεις βασισμένες πάνω στην Αρχαία Ελληνική *Τραγωδία* και το θεατρικό παιχνίδι.

1.3 Βιβλιογραφική Ανασκόπηση

Μέσα από την βιβλιογραφική έρευνα διαπιστώθηκε πως είναι ελάχιστες οι αναφορές που αφορούν τον *Θάνατο*, το *Πένθος*, την απώλεια και τη λύπη. Συγκεκριμένα ο Οδηγός Νηπιαγωγού δεν παραθέτει καμία αναφορά, ενώ στον Οδηγό Εκπαιδευτικού αναφέρονται κάποια μικρά κείμενα:

«Προσωπική ενδυνάμωση

Η προσωπική ενδυνάμωση συνδέεται με την προαγωγή της ψυχικής υγείας και της ψυχικής ανθεκτικότητας των παιδιών. Αποσκοπεί στην υποστήριξη των παιδιών ως προς τη διαχείριση θεμάτων που τα απασχολούν σε αυτή την ηλικία, όπως η σεξουαλικότητα, η επιθετικότητα και οι ενδοοικογενειακές σχέσεις, καθώς και στην καλλιέργεια των απαραίτητων δεξιοτήτων και στάσεων που προάγουν τη θετική προσαρμογή σε αγχογόνες καταστάσεις και σε αντίξοες συνθήκες Ζωής. Το σχολικό πλαίσιο, προωθώντας την προσωπική ενδυνάμωση, συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας υγιούς, ισορροπημένης προσωπικότητας και λειτουργεί προληπτικά στην εμφάνιση προβλημάτων όταν τα παιδιά αντιμετωπίζουν καταστάσεις που τα θέτουν σε επικινδυνότητα. Ο εκπαιδευτικός καθοδηγεί και ενθαρρύνει τα παιδιά στην αποτελεσματική διαχείριση δυσκολιών που συμβαίνουν στην καθημερινότητα, όπως π.χ. η αποτυχία, η αποστέρηση και η αδελφική αντιπαλότητα, ή και πιο αγχωτικών καταστάσεων, όπως ο *Θάνατος* οικείου προσώπου, το διαζύγιο γονέων κ.α. Παρέχει στήριξη στα παιδιά όταν αντιμετωπίζουν κάποια δύσκολα γεγονότα Ζωής και οργανώνει δραστηριότητες με στόχο την εξοικείωση των παιδιών με παρόμοια θέματα (π.χ. ασθένεια, απώλειες στη Ζωή).»...

...«Γεγονότα Ζωής

Ορισμένες φορές, με κάποια εξωτερική αφορμή ή και μια προσωπική εμπειρία κάποιου παιδιού, προκύπτουν θέματα σχετικά με αγχώδη γεγονότα Ζωής, όπως το διαζύγιο, η ασθένεια, ο *Θάνατος*, η υιοθεσία. Συνήθως πρόκειται για θέματα που θίγουν την οικογενειακή ισορροπία και δημιουργούν ανησυχία, ανασφάλεια ή και πιο έντονα συναισθήματα, γι' αυτό και χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή στο χειρισμό τους. Ο εκπαιδευτικός θα πρέπει να είναι ευαισθητοποιημένος ώστε να αντιδράσει άμεσα σε κάθε

αναφορά που κάνει ένα παιδί με μορφή ανακοίνωσης, ερωτήματος ή σχολίου. Ακόμη, μπορεί να οργανώσει δραστηριότητες με παρόμοια θέματα κατά τη διάρκεια του προγράμματος με στόχο την εξοικείωση του παιδιού με γεγονότα Ζωής. Για παράδειγμα, με αφορμή το *Θάνατο* ενός ζώου, αναφέρεται στον κύκλο Ζωής και εισάγει τις έννοιες της φθοράς και της απώλειας. Ταυτόχρονα οφείλει να αναγνωρίζει τα όρια της παρέμβασής του και να συνεργάζεται με ειδικούς συμβούλους όταν το κρίνει απαραίτητο.»...

... «Όταν ο εκπαιδευτικός μαθαίνει, από το ίδιο ή από άλλους, για ένα αγχώδες γεγονός Ζωής που αντιμετωπίζει ένα παιδί:

Δείχνει με διάφορους τρόπους τη συμπαράσταση και τη διαθεσιμότητα του.

Ακούει με προσοχή και κατανόηση το παιδί.

Δεν επικεντρώνεται στα γεγονότα αλλά στα συναισθήματα του παιδιού και αντιδρά με ενσυναίσθηση. Για παράδειγμα, δεν ρωτάει «πώς συνέβη;», αλλά το στηρίζει λέγοντας «καταλαβαίνω ότι αυτό σε στενοχωρεί πολύ» ή «είμαι σίγουρη ότι θα ήθελες να μην είχε συμβεί, αλλά μερικά πράγματα δεν μπορούμε να τα αλλάξουμε».

Επιδιώκει να του δημιουργήσει ένα αίσθημα ασφάλειας και αποδοχής με σχόλια όπως «έχεις γύρω σου πολλούς ανθρώπους που σ' αγαπούν. Θέλεις να τους αναφέρουμε;» ή «ο πατέρας σου σε αγαπάει και θα σε βλέπει ακόμη κι αν δε μένει μαζί σας».

Προσπαθεί να του δημιουργήσει μια αισιόδοξη προοπτική λέγοντας π.χ. «καμμιάν φορά συμβαίνουν πράγματα που μας στενοχωρούν αλλά πάλι τα βγάζουμε πέρα».

Παράλληλα με την ατομική στήριξη του παιδιού, ο εκπαιδευτικός μπορεί να οργανώσει κάποιες σχετικές ομαδικές δραστηριότητες (π.χ. παραμύθι, ζωγραφική, *Δράμα*). Έτσι δίνεται στο παιδί η ευκαιρία να εκφραστεί και παράλληλα να αισθανθεί την υποστήριξη της ομάδας.»...

Εκτός από αυτά τα τρία «συμβουλευτικά» κείμενα, υπάρχει κι ένα τρίτο που λειτουργεί ως παράδειγμα ανάγνωσης παραμυθιού :

...«Ένα παιδί είναι πολύ στενοχωρημένο που πέθανε ο σκύλος του, αλλά δε μιλάει γι'αυτό. Ο εκπαιδευτικός ενημερώνεται από την μητέρα και διαβάζει στα παιδιά μια ιστορία με θέμα την απώλεια. Στη συνέχεια τα ρωτάει, καθώς ακούν την ιστορία, τι νομίζουν πως αισθάνθηκε ή σκέφτηκε ο Ήρωας και τους ζητάει να μιλήσουν για δικές τους αντίστοιχες εμπειρίες. Το παιδί μιλάει για την απώλεια του σκύλου, μοιράζεται τα συναισθήματά του με τους άλλους και υποστηρίζεται από την ομάδα ενόσω ακούει τις δικές τους εμπειρίες, ενώ παράλληλα του προτείνονται μέσα από την ιστορία ή τα άλλα παιδιά διάφορες ιδέες για να ξεπεράσει τη θλίψη του.»...

Όλα τα κείμενα που εξετάστηκαν στα πλαίσια της βιβλιογραφικής ανασκόπησης αναφέρονται στο θέμα του Θανάτου αφότου έχει υπάρξει Θάνατος κάποιου προσώπου και όχι πριν. Οι συμβουλές που δίνονται στον εκπαιδευτικό είναι να λειτουργήσει με ενσυναίσθηση, να κάνει το παιδί να νιώσει ασφάλεια, ίσως να κάνει κάποιες δραστηριότητες και να προσπαθήσει να του δημιουργήσει μια αισιόδοξη προοπτική. Ως συμβουλές δε θα μπορούσαμε να τις θεωρήσουμε άστοχες, εντούτοις έτσι όπως παρουσιάζονται κρίνονται μάλλον ελλιπείς. Ο οδηγός δεν συμβουλεύει τον εκπαιδευτικό να μιλήσει στους μαθητές προκαταβολικά για τον κύκλο της Ζωής και να εξηγήσει πως όλα τα συναισθήματα είναι απολύτως φυσικά, πως όλα τα έμβια όντα θλίνονται και πενθούν και να μοιραστεί ο ίδιος είτε κάποιες ιστορίες που έχουν ως θέμα τους το πένθος, είτε ειδικά στοχευμένα παραμύθια και προσωπικές ιστορίες, και φυσικά, δεν τον παροτρύνει να δώσει χώρο στους μαθητές να μοιραστούν δικές τους ιστορίες λύπης και πένθους. Επιπρόσθετα η δραστηριότητα που προτείνεται αναφέρεται στο Θάνατο κατοικίδιου, ο οποίος για τα παιδιά, και όχι μόνο, μπορεί να είναι τόσο θλιβερός όσο ο Θάνατος κάποιου οικογενειακού μέλους. Συνοψίζοντας λοιπόν, υπάρχει έλλειψη υλικού αναφορικά με περιστάσεις όπως ο Θάνατος κάποιου γονέα ή άλλου, μη τετράποδου, μέλους της οικογένειας.

Το αίσθημα της απώλειας και ο Θρήνος είναι κάτι πολύ προσωπικό και κάθε παιδί θα αντιδράσει διαφορετικά σε ένα τέτοιο γεγονός, συνεπώς είναι δύσκολο να βρούμε τη χρυσή τομή σε ένα πρόγραμμα που θα ισχύει καθολικά για όλα τα παιδιά που έρχονται σε επαφή με τα «αρνητικά» συναισθήματα. Ο εκπαιδευτικός, ωστόσο, μπορεί να βοηθήσει τους μαθητές του να έρθουν σε επαφή με το Πένθος και την απώλεια κάνοντας χρήση της ενσυναίσθησης, που για τα παιδιά των συγκεκριμένων ηλικιών το να «μπουν» στην θέση του

«άλλου» είναι ένας εξαιρετικά αποτελεσματικός τρόπος διδασκαλίας. Ο εκπαιδευτικός βέβαια θα πρέπει να χειριστεί το θέμα με ιδιαίτερη λεπτότητα. Για παράδειγμα, δεν πρέπει να βάλει τους μαθητές να σκεφτούν «πως θα ήταν να χάσουν κάποιον δικό τους άνθρωπο» όπως στην ιστορία που διάβασε, στο κουκλοθέατρο που έπαιξε, στην ταινία που έδειξε ή σε οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα έκανε μαζί με τα παιδιά. Ο καλύτερος τρόπος προσέγγισης θα ήταν να ρωτήσει τα παιδιά εάν έχουν αισθανθεί το συναίσθημα της λύπης και να τα ρωτήσει εάν θέλουν να μοιραστούν τις δικές τους λυπητερές ιστορίες με την τάξη. Μάλιστα, μια ακόμα καλύτερη εκδοχή θα ήταν να ξεκινήσει ο ίδιος ο εκπαιδευτικός να δημιουργεί τον ασφαλή χώρο που θα επιτρέψει στα παιδιά να μιλήσουν ελεύθερα για ό,τι τα απασχολεί. Μέσα από αυτήν την πρακτική, υπάρχει περίπτωση κάποιο παιδί να θυμηθεί κάτι πολύ λυπηρό και να αρχίσει να κλαίει. Εκεί ο δάσκαλος καλείται να συμπαρασταθεί στο παιδί και να τονίσει σε αυτό όπως και στα υπόλοιπα παιδιά πως είναι φυσικό να κλαίμε όταν γίνεται κάτι άσχημο ή θυμόμαστε κάτι το οποίο μας δημιουργεί τέτοιου είδους συναισθήματα. Μέσα από τέτοιες πρακτικές, τα παιδιά μπορούν να επικοινωνήσουν με τα συναισθήματα που δημιουργούνται σε τραγικές καταστάσεις, να εξοικειωθούν με το Πένθος και να μάθουν για τον Θάνατο χωρίς να υπάρξει αρνητικός αντίκτυπος στην ψυχική τους υγεία.

Μέσα από έρευνες που έγιναν σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, διαπιστώθηκε πως τα μικρά παιδιά μπορούν να βιώσουν Πένθος και όλα τα συναισθήματα που εκφράζονται μέσα από αυτό. Συγκεκριμένα η έρευνα των K. Bugge , P. Darbyshire , E. Grelland Røkholt , K. Therese Sulheim Haugstvedt και S. Helseth που πραγματοποιήθηκε στην Νορβηγία το 2014 είχε ως στόχο να απαντηθεί το ερώτημα εάν τα παιδιά της νηπιακής ηλικίας μπορούν να βιώσουν το Πένθος και εάν οι γονείς τους μπορούν να καταλάβουν τις συμπεριφορές που μαρτυρούν το Πένθος των παιδιών τους. Μέσα από την διεξαγωγή συνεντεύξεων με τους γονείς, οι ερευνητές διαπίστωσαν πως όχι μόνο τα παιδιά βιώνουν Πένθος αλλά και πως επηρεάζονται από τις πένθιμες συμπεριφορές των γονιών τους. Ακόμα, οι γονείς εξέφρασαν την άποψή τους πως τα παιδιά τους σίγουρα χρειάζονται βοήθεια από κάποιο ενδεδειγμένο πρόσωπο για να μπορέσουν να ξεπεράσουν το Πένθος τους.

Σε ξεχωριστές έρευνες που έγιναν σε νηπιαγωγεία και δημοτικά σχολεία στο Ηνωμένο Βασίλειο, την Δανία και την Ιρλανδία ερευνήθηκε εάν υπάρχει κάποιο πρόγραμμα που ακολουθούν οι εκπαιδευτικοί όταν ένα παιδί χάνει κάποιο μέλος της οικογένειάς του ή Πενθεί για κάποιον προσωπικό του λόγο, εάν έχουν αντιληφθεί κάποιον μαθητή να βιώνει Πένθος και εάν πιστεύουν πως θα πρέπει να υπάρχει ένα πρόγραμμα στο σχολείο για συμπαράσταση σε μαθητές.

Στο άρθρο της S. Potts (2013) στάλθηκαν ερωτηματολόγια σε 70 νηπιαγωγεία στην Αγγλία και στάλθηκαν πίσω ολοκληρωμένα τα 22. Μέσα σε αυτά τα 22 ερωτηματολόγια που είχαν θέμα τις απόψεις των νηπιαγωγών στην εκπαιδευτική προσέγγιση του Πένθους και του θανάτου, μόνο ένας εκπαιδευτικός απάντησε πως δεν θα ήθελε να βάλει το θέμα αυτό στο σχολικό πρόγραμμα γιατί θεωρούσε πως δεν είχε τις κατάλληλες γνώσεις για τη σωστή διαχείριση του θέματος. 20 στα 22 ερωτηματολόγια έδειξαν πως οι εκπαιδευτικοί είχαν κάποια στιγμή στην τάξη τους κάποιο παιδί που βίωνε Πένθος, με 12 να ισχυρίζονται ότι είχαν διδαχτεί πως να το διαχειριστούν και μόλις 6 στα 22 σχολεία να δηλώνουν πως έχουν κάποιο πρόγραμμα για την διαχείριση του Πένθους.

Σε έρευνα του 2015 (J. Holland & S. Wilkinson) στο Γιορκσάιρ στάλθηκαν ερωτηματολόγια σε νηπιαγωγεία και Δημοτικά που αφορούσαν τους εκπαιδευτικούς. Τα ερωτηματολόγια ρωτούσαν τη γνώμη των εκπαιδευτικών για τα σχολεία που εργάζονται, εάν έχουν κάποιο επίσημο πρόγραμμα για την αντιμετώπιση του Πένθους σε μαθητές, όπως και αν έχουν χειριστεί στην πρακτική τους θέματα Θανάτου/ Πένθους σε ικανοποιητικό βαθμό ανεξάρτητα από την παρουσία προγράμματος. Στο Βόρειο Σάφοκ, το 23% των σχολείων είχαν κάποιο πρόγραμμα για τέτοιες περιστάσεις, ενώ στο Χαλ το ποσοστό ήταν μεγαλύτερο και έφτανε στο 39%. Και στις δύο περιοχές το ποσοστό που οι εκπαιδευτικοί θεωρούσαν πως αντιμετώπιζαν το Πένθος ικανοποιητικά ανέρχεται στο 39%.

Στην έρευνα της L. Martin (2017) που πραγματοποιήθηκε στη Δανία, με εθελοντές εκπαιδευτικούς που συμπλήρωσαν κλειστού τύπου ερωτηματολόγια, βρέθηκε πως μέσα από τα 995 ολοκληρωμένα ερωτηματολόγια, 655 είχαν κάποιον μαθητή που πενθούσε κάποια στιγμή στην τάξη τους. Ακόμα, η πλειοψηφία (85%) υποστήριξε πως πρέπει να υπάρξει ένα τέτοιο ατυχές συμβάν για να ασχοληθούν με το Πένθος και τον Θάνατο μέσα στην τάξη.

Το 2019 σε έρευνα που έγινε στην Ιρλανδία (A. Lynam, B. McConnell & C. McGuckin) μέσω συνεντεύξεων και ερωτηματολογίων σε 1.156 νηπιαγωγούς και δασκάλους Δημοτικής εκπαίδευσης, έδειξε πως πάνω από το 50% των εκπαιδευτικών γνώριζαν ότι υπάρχει στην τάξη τους κάποιο παιδί που βίωνε *Πένθος*, με το 92% να συμφωνεί πως το *Πένθος* δεν είναι μονάχα ένα θέμα που αφορά το σπίτι κάθε μαθητή και το 77% των εκπαιδευτικών να δηλώνει πως χειρίστηκε την κατάσταση μέσω της δικής τους εμπειρικής γνώσης και πως λόγω αυτών των εμπειριών μπόρεσε να χειριστεί κατάλληλα την κατάσταση.

Στην μελέτη των A. Costelloe , J. Mintz & F. Lee (2020) περιγράφεται μια έρευνα η οποία πραγματοποιήθηκε στην Αγγλία και είχε δύο φάσεις. Στην πρώτη φάση συμμετείχαν 260 νηπιαγωγοί συμπληρώνοντας ερωτηματολόγια που τους στάλθηκαν μέσω διαδικτύου και στη συνέχεια επιλέχθηκαν 16 από αυτούς για να περάσουν από προσωπική συνέντευξη. Οι εκπαιδευτικοί που πέρασαν στο στάδιο της συνέντευξης είπαν πως, παρόλο που είχαν μαθητές που πενθούσαν, οι ίδιοι δεν ήταν σε θέση να μιλήσουν ανοικτά στην τάξη για το θέμα, λόγω του ότι ο *Θάνατος* και το *Πένθος* είναι θέματα ταμπού για την κοινωνία. Εντούτοις προσπάθησαν να στηρίξουν τους μαθητές που πενθούσαν συναισθηματικά αντλώντας υλικό από τις δικές τους εμπειρίες και γνώσεις.

Μέσα στα άρθρα που μελετήθηκαν υπάρχει ακόμα μια έρευνα του 2014, η οποία πραγματοποιήθηκε σε σχολείο του Νομού Ημαθίας με τη συμμετοχή 11 παιδιών νηπιακής ηλικίας. Οι αρθρογράφοι και ερευνήτριες Κ. Κοκοζίδου & Ε. Γώτη πραγματοποίησαν ένα πρόγραμμα με θέμα το *Θάνατο* και το *Πένθος* με αφορμή τραυματικά γεγονότα που βίωσαν αρκετοί μαθητές της τάξης (*Θάνατος*, *χωρισμός γονέων*, *μετανάστευση κ.α.*). Χρησιμοποίησαν πλούσιο εκπαιδευτικό υλικό, όπως παραμύθια, εικόνες, χάρτες, χειροτεχνία κ.α. και μέσω της ενσυναίσθησης, της διδασκαλίας του κύκλου της Ζωής και της έκφρασης των ιδεών των ίδιων των παιδιών κατάφεραν να βοηθήσουν τα παιδιά του σχολείου. Η προσπάθειά τους είχε θετικό αντίκτυπο όχι μόνο στα παιδιά αλλά και στους γονείς που αρχικά ήταν σκεπτικοί.

Τα υπόλοιπα τρία άρθρα είναι θεωρητικά και δεν εντάσσονται σε κάποια έρευνα. Το κύριο θέμα και των τριών είναι το εάν πρέπει να υπάρχει κάποιο σχολικό πρόγραμμα ή σχετική ενημέρωση των μαθητών που να έχει ως θέμα το *Θάνατο* και το *Πένθος*. Στο άρθρο του J. Adams (2012) υποστηρίζεται πως οι μαθητές πρέπει να αντιλαμβάνονται το *Θάνατο* ως ένα

φυσικό μέρος της Ζωής. Ακόμα, τα παιδιά που έχουν προετοιμαστεί και γνωρίζουν τι να περιμένουν σε μια τόσο λυπητερή κατάσταση έχουν την ενσυναίσθηση να συμπαρασταθούν σε κάποιον συμμαθητή τους που πενθεί ή και τα ίδια όταν έρθουν σε κάποια παρόμοια θέση να μην απομονωθούν από τους υπόλοιπους. Οι A. Dyregrov, K. Dyregrov και M. Lytje υποστηρίζουν πως είναι πολύ σημαντικό οι γονείς ή οι συγγενείς του παιδιού που Πενθεί να ενημερώνουν το σχολείο και το δάσκαλο για να μπορούν να συμπαρασταθούν στο παιδί με όποιο τρόπο εκείνο χρειάζεται και για όσο καιρό χρειαστεί να ξεπεράσει το *Πένθος* του. Τέλος το άρθρο της A. Penny (2018) υπογραμμίζει την σημαντικότητα του να υπάρχει ένα πρόγραμμα στο σχολείο που να ασχολείται με το *Θάνατο* και το *Πένθος*, όπως και για την εκμάθηση του κύκλου της Ζωής για να μπορούν οι μαθητές στο μέλλον να κατανοήσουν τα συναισθήματά τους και να μπορούν, εφόσον χρειαστεί, να ζητήσουν βοήθεια.

Ασφαλώς η Ελλάδα δεν είναι η μόνη χώρα όπου ο *Θάνατος* θεωρείται ταμπού. Οι έρευνες δείχνουν πως όλα τα σχολεία χρειάζονται ένα πρόγραμμα που θα ενημερώνει όλους τους μαθητές για τις πιο λυπηρές καταστάσεις της Ζωής για να μπορούν να τις αντιμετωπίσουν ευκολότερα ή να γνωρίζουν πως να συμπαρασταθούν στους συμμαθητές τους. Ειδικότερα στην εποχή που ζούμε όπου, λόγω της πανδημίας, οι θάνατοι έχουν αυξηθεί για όλες τις ηλικίες, κρίνεται πλέον αναγκαία η ύπαρξη ενός τέτοιου σχολικού προγράμματος.

2 Το Θέατρο ως Εκπαιδευτικό Όχημα

Το *Θέατρο* όπως και όλες οι μορφές του είναι ένα είδος ικανότητας, τεχνικής, δημιουργίας και αισθητικής. Πρόκειται για ένα πεδίο που επηρεάζεται από τις διάφορες εμπειρίες της Ζωής όπως και την κουλτούρα (Pinkert, 2011). Πίσω από κάθε χαρακτηριστικό του *Θεάτρου* υπάρχει μια ολόκληρη ιστορία για τη διαμόρφωσή του, τη χρήση του και τα αποτελέσματα που φέρει κάθε ένα από αυτά, κάνοντας το *Θέατρο* ικανό να υπάρξει και σε μη επαγγελματικούς χώρους με άτομα που δεν γνωρίζουν πολλά γι' αυτό. Στο σχολείο, η επιλογή των πλαισίων που επιλέγει ο εκπαιδευτικός

σχετίζεται με το είδος της μάθησης που ευελπιστούμε να προκαλέσουμε.

Όταν μιλάμε για την αισθητική και τη μάθηση, μιλάμε για δύο έννοιες που έχουν τρία εντελώς διαφορετικά, αν και ενδεχομένως αλληλένδετα, επίπεδα: μαθαίνοντας για την αισθητική, μαθαίνοντας μέσα από την αισθητική εμπειρία και ένα τρίτο είδος μάθησης που δεν είναι διανοητικό αλλά βρίσκεται στο Σώμα και είναι εσωτερικό, συναισθηματικό και διαισθητικό.

Μέσω της δημιουργίας, της κατανόησης και της γνώσης τους από την κουλτούρα και την καθημερινή τους Ζωή, οι μαθητές μπορούν εύκολα, εάν υπάρχει και η σωστή καθοδήγηση από τον εκπαιδευτικό, να εισχωρήσουν στη μαγεία του *Θεάτρου* και να ανταπεξέλθουν σε ό,τι τους ζητηθεί να κάνουν από τον συγκεκριμένο χώρο. Μέσα από το *Θέατρο*, ένα παιδί μπορεί να παρατηρήσει και να κατανοήσει διάφορες καταστάσεις της πραγματικής Ζωής οι οποίες μπορεί να του φαίνονται πολύ ανοίκειες. Το *Θέατρο* έχει την ικανότητα να υπάρχει σε ένα υπερβατολογικό σύμπαν που μπορεί να συνδυάσει τον ρεαλιστικό κόσμο με το φανταστικό, αλληλοσυμπληρώνοντας ο ένας τον άλλο και παρουσιάζοντας έτσι σκηνές και γεγονότα που εάν τα «βλέπαμε» από την ρεαλιστική τους ματιά ίσως τα θεωρούσαμε ακατάλληλα για τα παιδικά μάτια. Παρόλ' αυτά μέσα από την μοναδική ιδιότητα του *Θεάτρου* και γενικότερα των Τεχνών που μπορούν να εξημερώσουν ακόμα και τις πιο άγριες καταστάσεις, χωρίς όμως να στερήσουν τα έντονα συναισθήματα που προκαλούνται από αυτές στους θεατές, επιτρέπει στο κοινό όλων των ηλικιών να παρακολουθήσει σκηνές βίας, λύπης ή γενικά αρνητικών συναισθημάτων που ο περισσότερος κόσμος προσπαθεί συνήθως να αποφύγει, πόσο μάλλον να αφήσει ένα μικρό παιδί να έρθει σε επαφή με κάποιο από αυτά τα συναισθήματα.

Το *Θέατρο* παρουσιάζει την αλήθεια και ο θεατής, μικρός ή μεγάλος, νιώθει όλα αυτά τα αρνητικά συναισθήματα γνωρίζοντας όμως πως στο τέλος του έργου όλοι οι ηθοποιοί θα ανεβούν στη σκηνή σώοι για να αποχαιρετίσουν τους θεατές. Έτσι το άγχος από τα γεγονότα της παράστασης σταματά, ενώ είναι σίγουρο πως αυτά που είδαμε στη σκηνή κατά τη διάρκεια της παράστασης φάνταζαν αληθινά μονάχα στο παρελθόν όπου και παραμένουν. Το άσχημο τέλος ενός έργου δεν επιβαρύνει το θεατή μετά το κλείσιμο της αυλαίας, αφού είναι σίγουρο πως ό,τι γίνει θα παραμείνει στην σκηνή. Μπορεί βέβαια να αποτελέσει «τροφή» για σκέψη, σε κάθε περίπτωση όμως υπάρχει η ηρεμία που μας χαρίζει ο χώρος μεταξύ πραγματικού και φανταστικού για να μπορεί ο θεατής να νιώσει την ασφάλεια και

την απόσταση από τα γεγονότα που παίρνουν μέρος σε αυτόν τον χώρο, την σκηνή, έτσι ώστε ο θεατής να γίνει μεν μέρος του *Δράματος* αλλά μονάχα ψυχικά και μόνον κατά τη διάρκεια αυτού. Έτσι, και στο σχολείο το θεατρικό παιχνίδι μπορεί να βοηθήσει σημαντικά για να γίνει κάποια εισαγωγή σε δύσκολα ή λυπηρά θέματα όπως ο *Θάνατος* ή ο πόλεμος. Το *Θέατρο* όπως και το θεατρικό παιχνίδι μέσα σε μια τάξη δεν είναι απαραίτητο να γίνει από έναν θεατρολόγο ή έναν εκπαιδευτικό με εξειδίκευση στο *Θέατρο*. Οι γνώσεις που πρέπει να έχει ένας εκπαιδευτικός για τον χειρισμό του *Θεάτρου* ή του θεατρικού παιχνιδιού διαφέρουν ανάλογα με τη βαθμίδα της *Εκπαίδευσης*. Σύμφωνα με τον Ο' Τοολ (2011), οι νηπιαγωγοί πρέπει να είναι σε θέση να διαμορφώσουν ένα έργο, ένα θεατρικό ή ακόμα και τον τρόπο παιχνιδιού σύμφωνα με τις ανάγκες των παιδιών και παράλληλα να μπορούν να αντιληφθούν πως σχετίζεται το *Δράμα* και οι Τέχνες γενικότερα με το παιχνίδι και την μάθηση, αντιλαμβανόμενοι ότι δεν είναι αναγκαίο να γνωρίζουν πως να διδάξουν ολόκληρα θεατρικά έργα για να είναι αποτελεσματική η προσέγγιση.

Η θεατρικότητα της καθημερινότητας έχει επηρεάσει σημαντικά το *Θέατρο* και πλέον στην *Εκπαίδευση* χρειάζονται όλα αυτά τα θεατρικά δάνεια που παίρνει το *Θέατρο* από τις διαφορετικές κουλτούρες, τα διαφορετικά έθιμα όπως και τις εκάστοτε γιορτές κάθε λαού (Pinkert, 2011). Λόγω των αλλαγών που δέχεται το *Θέατρο* από όλους τους παραπάνω παράγοντες αλλά και των χαρακτηριστικών που δανείζεται από την καθημερινή θεατρικότητα, ο εκπαιδευτικός μπορεί να αποκτήσει μια εμπειρική γνώση (Bourdieu, 1987) της θεατρικής συμπεριφοράς και των μοτίβων της από την καθημερινή Ζωή. Από την άλλη πλευρά και οι θεατρολόγοι που ανήκουν στο χώρο της *Εκπαίδευσης*, μπορούν αντίστοιχα μέσα από την παρατήρηση του κόσμου και την εμπειρική γνώση που αποκτούν μέσα από την καθημερινότητά τους να επωφεληθούν, βάζοντας τον εαυτόν τους στη θέση του μαθητή και χρησιμοποιώντας πρακτικές μεθόδους για τη διδασκαλία μέσα από το *Θέατρο* και το θεατρικό παιχνίδι, επικοινωνώντας έτσι στους μαθητές τις δικές τους πρακτικές γνώσεις πάνω στο *Θέατρο* ώστε να τις αφουγκραστούν και να τις μετατρέψουν με τρόπο που θα εξυπηρετεί τους ίδιους. Όταν λοιπόν οι εκπαιδευτικοί χρησιμοποιούν το *Θέατρο* ως μέσο διδασκαλίας, δεν ασχολούνται μονάχα με την Τέχνη του *Θεάτρου* αλλά με όλες τις Τέχνες και τις κουλτούρες, διευρύνοντας με αυτόν τον τρόπο το μυαλό των μαθητών τους.

Αυτή η ιδιότητα που έχει το *Θέατρο* να φέρνει κοντά και να συνδυάζει όλες τις τέχνες είναι η συνειδητοποίηση της διαφοράς που δημιουργεί τις προϋποθέσεις για να είναι δυνατό να θεωρηθεί η αισθητική ικανότητα ως εκπαιδευτικός στόχος στην θεατρική παιδαγωγική. Η αισθητική ικανότητα βασίζεται στην εμπειρική διορατικότητα, η οποία προέρχεται μέσα από το ίδιο μας το σώμα, και μεταφράζεται στην οικοδόμηση της πραγματικότητας με θεατρικό τρόπο ή με βάση τα μέσα ενημέρωσης ή την κοινωνία (Pinkert, 2011). Μέσα από αυτές τις πραγματικότητες, το άτομο αποκτά την ικανότητα χειρισμού διαφορετικών μορφών αναπαράστασης, μέσων και προθέσεων. Επιπλέον, οι ηθοποιοί που καλούνται να ενσαρκώσουν κάποιον ρόλο πρέπει τη στιγμή που ανεβαίνουν στη σκηνή να σταματούν να σκέφτονται και να δρουν ως οι πραγματικοί εαυτοί τους, καταργώντας για εκείνη τη χρονική στιγμή την προσωπικότητα και τα συναισθήματά τους ώστε να μπορούν να εμβαθύνουν περισσότερο στους ρόλους που καλούνται να φέρουν στην Ζωή, ενεργώντας έτσι ως άλλοι χαρακτήρες με άλλες ιδέες και προσωπικότητα που πολλές φορές μπορεί να είναι εντελώς ή αρκετά αντίθετα από την ταυτότητα του ατόμου που ενσαρκώνει τον ρόλο.

Η Αισθητική του ατόμου μέσα στο *Θέατρο* είναι επίσης μεγάλης σημασίας, όπως η απόσχιση του ατόμου από το Εγώ, αφού ένας ηθοποιός ή ένας μαθητής για να μπορέσει να μπει στη θέση του άλλου πρέπει πρώτα να διαχωρίσει τον δικό του εαυτόν και χαρακτήρα και να εισχωρήσει εις βάθος στο άτομο το οποίο πρόκειται να ενσαρκώσει, είτε είναι πραγματικό πρόσωπο, είτε φανταστικό. Στην περίπτωση της Αισθητικής, ο καλλιτέχνης δίνει ένα δικό του κομμάτι στη δημιουργία του, σεβόμενος πάντα τη φύση του έργου, των χαρακτήρων αυτού και το όραμα του δημιουργού του. Κάθε άνθρωπος βλέποντας ακριβώς το ίδιο έργο τέχνης, τον ίδιο πίνακα, την ίδια ταινία, ένα κονσέρτο ή μια θεατρική παράσταση, απομονώνει διαφορετικά σημεία τα οποία θεωρεί ενδιαφέροντα ή βαρετά και γίνεται κριτής σε σχέση με το δικό του προσωπικό γούστο και Αισθητική.

Η θεωρία διαφόρων επαγγελματιών του *Θεάτρου* δείχνει επίσης μια σειρά διαφορετικές απόψεις πάνω στην αισθητική. Για παράδειγμα, τα έργα του Stanislavski μας οδηγούν να δούμε την αισθητική ως έναν όρο αυθεντικότητας στην αναπαράσταση της εμπειρίας και της κοινωνίας. Ο Brecht περιμένει από εμάς, το κοινό, να αποφασίσουμε τη σημασία του κοινωνικού αντίκτυπου της τέχνης που βλέπουμε στη σκηνή. Τα έργα του Artaud απαιτούν εξέταση των παθιασμένων, βίαιων και «απαίσιων» πτυχών της ανθρώπινης φύσης. Στην

πρακτική του Grotowski η αισθητική διερευνάται από την πτυχή της χρήσης του Σώματος, της έντασης της ομάδας και στο μεταγενέστερο έργο του, της αλληλεξάρτησης με την αναπνοή (Greenwood, 2011). Στη σύγχρονη λογοτεχνία του *Δράματος* και του *Θεάτρου* στην *Εκπαίδευση* περιέχονται συζητήσεις για την αισθητική με ένα ευρύ φάσμα σημείων εστίασης (Greenwood, 2011). Για παράδειγμα, μπορεί να εξετασθεί η αντίδραση του κοινού προς το έργο ως το μέσο για τη δημιουργία μιας διαλογικής συνάντησης που βρίσκεται στην καρδιά του *Θεάτρου* και λειτουργεί ως μέσο μάθησης.

Η συμμετοχή του κοινού είναι αρκετά συχνή στο παιδικό *Θέατρο*, όπως και σε άλλες θεατρικές μορφές που διεκδικούν έναν εκπαιδευτικό ή «παρεμβατικό» ρόλο. Αναμφισβήτητα, όλο το *Θέατρο* συμμετέχει στην παράσταση σε κάποιο βαθμό. Ακόμη και το κοινό που κάθεται σε επίσημες σειρές σε ένα παραδοσιακό αμφιθέατρο δεν είναι παθητικό (Jackson, 2011), καθώς η εμπλοκή τους στο *Δράμα* όπως και η συσχέτιση με το υπόλοιπο κοινό είναι μια ενεργή διαδικασία αποκωδικοποίησης, ανταπόκρισης και κατασκευής νοήματος από την ποικιλία των ερεθισμάτων που παρουσιάζονται. Η συμμετοχή του κοινού στα έργα δεν είναι μια νέα τεχνική, έχει πλούσια ιστορία καθ' όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1930 με το πολιτικό *Θέατρο* της Σοβιετικής Ρωσίας στο Μαρξιστικό Θεατρικό μάθημα του Brecht. Στο παιδικό *Θέατρο* είναι η αναζήτηση θεατρικών τρόπων επικοινωνίας πληροφοριών και δημιουργίας ενεργητικής μάθησης που έχει δημιουργήσει μερικές από τις πιο καινοτόμες πρακτικές (Jackson, 2011). Οι συγκεκριμένες πρακτικές είναι γνωστές ως εκπαιδευτικό *Θέατρο* και *Θέατρο Forum*, τομείς της θεατρικής πρακτικής στους οποίους η συμμετοχή του κοινού είναι ζωτικής σημασίας και που έχουν την *Εκπαίδευση* ως έναν από τους πρωταρχικούς στόχους τους.

Με τον όρο εκπαιδευτικό *Θέατρο* αναφερόμαστε στο *Θέατρο* που έχει σχεδιαστεί ειδικά και ρητά για παρουσίαση σε σχολεία και άλλους εκπαιδευτικούς χώρους (Jackson, 2011), στο οποίο το αντικείμενο είναι άμεσα συνδεδεμένο με θέματα που σχετίζονται με το πρόγραμμα του σχολείου και τις κοινωνικές ανάγκες συγκεκριμένων ηλικιακών ομάδων και με αυτόν τον σκοπό δημιουργείται η συγκεκριμένη δραματική μορφή που εξυπηρετεί εκπαιδευτικούς στόχους. Στην καλύτερη εκδοχή του, αυτό το *Θέατρο* θα φτάσει πιο πέρα από την απλή παράδοση και απεικόνιση ενός μηνύματος, προσελκύοντας το κοινό του σε πολλαπλά επίπεδα (Jackson, 2011), όπως το συναισθηματικό και το πνευματικό, αξιοποιώντας πλήρως

το ζωντανό *Θέατρο*. Η σχέση του συγκεκριμένου είδους *Θεάτρου* με το κοινό του συχνά απαιτεί ηθοποιία, καλή ικανότητα επικοινωνίας, ακρόασης και δημιουργίας συζήτησης.

Το *Θέατρο* φόρουμ είναι μία από τις κύριες μορφές *Θεάτρου* με συμμετοχή που αναπτύχθηκε από τον Augusto Boal ως μέρος του ρεπερτορίου πρακτικών και στρατηγικών που είναι γνωστές ως «*Θέατρο των καταπιεσμένων*» (Boal, 1979) και χρησιμοποιείται ευρέως στο *Θέατρο* για την ανάπτυξη του θεάτρου στις φυλακές, του θεάτρου των μουσείων καθώς και το εκπαιδευτικό *Θέατρο* και το *Δράμα* στην τάξη. Το *Θέατρο* φόρουμ είναι η εφαρμογή ενός *Δράματος* που επικεντρώνεται στα προβλήματα που αντιμετωπίζει ένας πρωταγωνιστής που χαρακτηρίζεται ως «καταπιεσμένος», οδηγώντας τον σε κρίση. Το κοινό καλείται να βοηθήσει στην επίλυση της κρίσεως, εντοπίζοντας και επανεξετάζοντας τις βασικές στιγμές της αφήγησης και μπαίνοντας στη θέση του πρωταγωνιστή να δοκιμάσει εναλλακτικούς τρόπους δράσης και αλλαγής της κατάστασης. Μαζί με τους συμμετέχοντες υπάρχει ο εκπαιδευτικός, ένα «ουδέτερο» πρόσωπο που διακριτά ενθαρρύνει το κοινό (ή τους μαθητές) να επηρεάσει τα αποτελέσματα του *Δράματος*. Ένα άλλο είδος *Θεάτρου* με συμμετοχή είναι όταν η συμμετοχή διατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια του *Δράματος*, η οποία θεωρείται καταλληλότερη για τους νεότερους ακροατές. Η συμμετοχή των θεατών εδώ περιλαμβάνει διάλογο με χαρακτήρες, ίσως ψηφοφορία για μια πορεία δράσης που πρέπει να ληφθεί και συχνά επηρεάζει την πρόοδο της αφήγησης. Πάντοτε μπορούν βέβαια να υπάρξουν παραλλαγές.

Οι ηθοποιοί (εκπαιδευτικοί, παιδιά που αναλάβουν τον ρόλο του ηθοποιού) παραμένουν στο ρόλο καθ' όλη τη διάρκεια του έργου (εκτός ίσως από μια σύντομη εισαγωγή εκτός ρόλου): τα παιδιά δεν έχουν κάποιον ρόλο ή αναλαμβάνουν έναν ρόλο όπως ο χορός στην *Τραγωδία*, ενώ όλοι πρέπει να μείνουν πιστοί στους ρόλους τους από την αρχή μέχρι το τέλος. Μέσα από αυτό το είδος *Θεάτρου* μπορούν να έρθουν στην Ζωή διάφορα σενάρια, αλλά σε αυτήν την εργασία θα εμβαθύνουμε στην *Τραγωδία*. Τα παιδιά μπορούν να έχουν τον ρόλο του χορού που μαζί με τον κύριο χαρακτήρα ζουν το *Δράμα* και νιώθουν τα συναισθήματά του. Έτσι μπορούν να μιλήσουν, να πουν την γνώμη τους και να εκφράσουν τα συναισθήματά τους για την κατάσταση. Ένας από τους ηθοποιούς-δασκάλους μπορεί να ενεργεί ως «διαμεσολαβητής» καθ' όλη τη διάρκεια, η δουλειά του οποίου είναι να παρεμβαίνει σε κρίσιμες στιγμές της αφήγησης για να κάνει ερωτήσεις σχετικά με το τι έχουν

δει τα παιδιά, εξερευνώντας τις δικές τους ερμηνείες και δίνοντας απαντήσεις στα ερωτήματα που ανακύπτουν από τη δράση. Εναλλακτικά, οι ίδιοι οι ηθοποιοί μπορούν να σταματήσουν τη δράση και να βγουν από το ρόλο τους για να συζητήσουν τη δράση με τα παιδιά. Υπάρχουν πολλές εκδοχές των παραπάνω, συμπεριλαμβανομένων των παραστάσεων στις οποίες οι ρόλοι του κοινού μπορεί να υπονοηθούν και να εισαχθούν στιγμιαία, για παράδειγμα για μία μόνο σκηνή.

Το κυριότερο μέρος αυτού του κεφαλαίου δεν είναι μονάχα το *Θέατρο* αλλά είναι η θεατρική δραστηριότητα που υπερβαίνει τα παραδοσιακά όρια μεταξύ σκηνής και κοινού και έχει ως στόχο να δημιουργήσει μια άμεση επικοινωνία μεταξύ σκηνής και κοινού η οποία, ειδικότερα όταν έχει σχέση με παιδιά, μπορεί να κάνει τον θεατή να ενδιαφερθεί περισσότερο για το *Δράμα*.

2.1 Ο Διόνυσος και η Αρχή του Θεάτρου

Το *Θέατρο*, όπως το γνωρίζουμε σήμερα, δημιουργήθηκε στην κλασσική Αθήνα (Easterling,2012). Η αρχή του όμως, και όλων των μορφών του, άρχισε πολύ πριν από την κλασσική Αθήνα, περίπου τον 5^ο αιώνα. Σύμφωνα με τον Κερένυι (2014) η αρχή για το *Τραγικό Δράμα* και την *Κωμωδία* (από τα οποία εξελίχθηκε το *Δράμα* του Δυτικού κόσμου) ήταν οι γιορτές που γίνονταν προς τιμήν του χθόνιου Διονύσου, στις οποίες τραγουδούσαν το Διθύραμβο. Αρχικά, στη Βοιωτία όπως και στους Δελφούς, υπήρχε το διετές έτος ή Διονυσιακό έτος το οποίο ήταν αφιερωμένο στους αμπελώνες, τους χώρους αποθήκευσης του κρασιού, και αποτελούσε απόδοση τιμών στο θεό Διόνυσο. Μάλιστα οι Αθηναίοι θεωρούσαν εξίσου σημαντική αυτή την περίοδο έτσι ώστε να στέλνουν εκπροσώπους τους στους Δελφούς που τελούνταν η λατρεία. Αργότερα οι Αθηναίοι κατήργησαν το Διονυσιακό έτος και χώρισαν τις Διονυσιακές γιορτές όπως και τα άλλα μυστήριά τους. Έτσι φτιάχτηκαν τα Λήναια, όπως και τα μικρά μυστήρια της Άγρας και τα μεγάλα της Ελευσίνας. Το εορτολόγιο που δημιουργήθηκε μεριμνούσε ισάξια για την πορεία του κρασιού όπως και για την παρουσία της Ζωής σε άνδρες και γυναίκες (Κερένυι,2014).

Το όνομα των Ληναίων προέρχεται από τον τόπο που πατούσαν τα σταφύλια και εφύλατταν το κρασί μέχρι να ωριμάσει. Τα αγροτικά Λήναια ήταν η προετοιμασία για τη γέννηση του Διονύσου- τα ετήσια γενέθλια του Διονύσου εξαρτούντο από την ωρίμανση του κρασιού-

έτσι κατά την τέλεση της γιορτής ο δαδούχος (ο δεύτερος σε ιεραρχία ιερέας) ζητούσε από τους Αθηναίους να επικαλεστούν το Θεό.

Ο Διόνυσος είναι ο Θεός της Ζωής αλλά ο μόνος Θεός που γεννιέται πρόωρα (Κερένυι,2014). Η πιο διαδεδομένη εκδοχή της γέννησης του Διονύσου είναι αυτή που εισήγαγαν οι Αθηναίοι και θέλει το Διόνυσο να γεννιέται μέσα από τη γάμπα του Διός. Η Μητέρα του Διονύσου στη συγκεκριμένη εκδοχή είναι η θνητή Σεμέλη, κόρη του Κάδμου που ήταν βασιλιάς της Θήβας. Η Σεμέλη παρακινούμενη από την Ήρα (R. Hard,2020) ζητάει από τον αγαπημένο της να παρουσιαστεί μπροστά της με την αληθινή του μορφή. Όταν ο Δίας παρουσιάζεται μπροστά στην έγκυο Σεμέλη, την χτυπά -άθελα του- με έναν κεραυνό κι εκείνη τυλίγεται στις φλόγες. Το θνητό της Σώμα δεν μπορεί να σωθεί από τη θεϊκή μανία κι έτσι, για να σωθεί το παιδί που κυοφορεί, ο Δίας παίρνει το πρόωρα γεννημένο βρέφος και το ράβει στη γάμπα του, όπου και μένει μέχρι τη δεύτερη γέννησή του.

Στην ορφική όμως εκδοχή η Μητέρα του Διονύσου είναι η Περσεφόνη, κόρη της Ρέας. Η Μητέρα δεν έχει καμία σχέση με την θνήσκουσα Σεμέλη (Κερένυι, 2014), κάθεται στο κρεβάτι του τοκετού ενώ τρεις τροφοί στέκονται κοντά της, η μια κρατώντας το νεογέννητο παιδί και η μία από τις άλλες δύο τροφούς κρατά έναν καθρέφτη όπου καθρεφτίζεται το βρέφος. Κοντά τους βρίσκονται δύο Κουρήτες, εκ των οποίων ο ένας τελεί κάποιον ένοπλο χορό, ενώ ο δεύτερος κρατά ένα μαχαίρι με το οποίο, από στιγμή σε στιγμή, θα μαχαιρώσει το βρέφος (Κερένυι,2014). Με τον καθρέφτη και την αντανάκλαση του βρέφους να λειτουργούν ως φύλακες της ψυχής του, η δολοφονία πετυχαίνει εν μέρει, ένα μέρος της ψυχής του βρέφους παραμένει παντοτινά στον καθρέφτη. Σε μια τρίτη εκδοχή για τη γέννηση του Διονύσου, ο Δίας μετά από μια αιμομικτική πράξη με τη Μητέρα του, Ρέα, αυτοευνουχίζεται κι έτσι γεννιέται ο Διόνυσος τον οποίο δίνουν στην θεά Ίπτα ή Μεγάλη Μητέρα - προσωνύμιο και της θεάς Ρέας- (Κερένυι,2014). Η θεά παίρνει το λίκνο με το μωρό και το τοποθετεί πάνω στο κεφάλι της, δένοντάς το με ένα φίδι.

Μέσα από το Διόνυσο και τη λατρεία του, προβάλλεται ένας αρχέγονος κόσμος όπου αναδύονται από τα βάθη του μορφές κάθε δημιουργικού και καταστροφικού στοιχείου, καταστρέφοντας την εικόνα του γνωστού μας κόσμου και παρουσιάζοντας την αλήθεια (Otto, 1991). Δεν πρόκειται όμως για μια λαμπρή αλήθεια αλλά για μια σκοτεινή, ζοφερή που προκαλεί τρέλα. Κάθε τι ανοίκει γίνεται γνωστό, το διαφορετικό και το εχθρικό

συμφιλιώνονται και δημιουργείται μια συμπαντική αρμονία. Μέσα από αυτήν ξεπροβάλλει ο Διόνυσος ως ο Θεός της αμπέλου, του κρασιού, της Ζωής όπως και Θεός του σκότους και του θανάτου. Είναι διωκόμενος, βασανισμένος και θνήσκων (Otto, 1991). Αυτός όπως και τα αγαπημένα του πρόσωπα και οι ακόλουθοί του είναι μοιραίο να αναμετρηθούν με τον Θάνατο, το Πένθος και τον πόνο.

Η Διονυσιακή αλήθεια κληρονομεί ολόκληρο τον τομέα του Μύθου που θα χρησιμεύσει σαν σύμβολο των δικών της πεποιθήσεων, εκφράζοντάς τις είτε στην δημόσια τελετουργία της *Τραγωδίας*, είτε στις μυστικές πρακτικές των δραματικών μυστηρίων, αλλά πάντα κάτω από το πέπλο των παλαιών Μύθων (Nietzsche, 1995). Ο Διόνυσος- Ζαγρεύς κομματιάζεται και κατασπαράζεται από τους Τιτάνες (Κερένυι, 2014). Οι γυναίκες ακόλουθοί του, οι Μαινάδες, ξεσχίζουν και καταβροχθίζουν νεαρά ζώα. Στο έργο του Ευριπίδη «Βάκχες», οι θείες του κατακλύζονται με μανία από τον θεό με αποτέλεσμα να σκοτώσουν τον Πενθέα, με την Αγαυή να κόβει το κεφάλι του γιού της πιστεύοντας πως είναι θηρίο (Ευριπίδης, στ. 990-995, 1120-1125).

Ο Διόνυσος ήταν γνωστός και ως μαινόμενος, η παρουσία του γέμιζε με μανία τον άνθρωπο και τον παρέσυρε στην τρέλα, σε μια κατάσταση αγριότητας και αιμοδιψίας. Συνάμα ήταν ο Θεός της πιο μακάριας μέθης και ενθουσιώδους αγάπης. Η σχέση του Διονύσου με τη Ζωή και το Θάνατο τον καθιστούν έναν διττό θεό (Otto, 1991). Από την μία πλευρά η σαγηνευτική μέθη, η έκσταση, η αναγέννηση, από την άλλη η μανία, ο τρόμος και ο Θάνατος μαρτυρούν το παρανοϊκό στοιχείο της διττότητας του και πάντοτε συνοδεύουν τα δώρα του θεού προς την ανθρωπότητα, την προφητεία, τη μουσική και το κρασί (Otto, 1991).

Ο Διόνυσος ήταν ένας διττός Θεός και ένα από τα σύμβολα της διττότητάς του ήταν η μάσκα. Τα Ληναία, όπως αναφέραμε, τελούνταν προς τιμήν του χθόνιου Διονύσου και κατά την διάρκεια αυτών, πολλοί ποιητές τραγουδούσαν Διθυράμβους. Ο Διθυράμβος ήταν ένα χωρικό άσμα με θέμα τη γένεση του Διονύσου (Κερένυι, 2014). Ο διθυραμβικός ποιητής φορώντας τη μάσκα στεκόταν μπροστά στο «άνοιγμα», χωρίς να περιορίζει το άσμα του σε κάποια χρονική στιγμή ή θέμα. Ο ποιητής είναι και δεν είναι πλέον ο ίδιος, έχει αγγιχτεί από την αλλοφροσύνη και το μυστήριο του μαινόμενου Θεού. Η μάσκα μεταμορφώνει τον ποιητή, του δίνει μια εξουσία μέσω των ακίνητων χαρακτηριστικών της (Otto, 1991). Το πρόσωπο της μάσκας παραμένει πάντα ακίνητο, τα μάτια είναι παγωμένα, αναπόφευκτα.

Κανείς δεν μπορεί να την αποφύγει, μέσα από αυτήν εμφανίζεται ο Θεός Διόνυσος, πάνω στο «άνοιγμα» πλέον, είναι και δεν είναι ο Θεός, υπάρχει και δεν υπάρχει, αν και η παρουσία του γίνεται αισθητή. Έτσι η διττή και αντιφατική πτυχή του Διονύσου φανερώνεται με εντυπωσιακό τρόπο (Otto, 1991).

Η *Τραγωδία* θεμελιώθηκε και μορφοποιήθηκε στους αγρούς και όχι στο άστυ (Κερένυι, 2014). Ο Θέσπης ήταν ο πρώτος δραματουργός, εμπνεύστηκε από την Διονυσιακή λατρεία του Δήμου της Ικαρίας και θεωρείται πως λόγω εκείνου η *Τραγωδία* ξεκίνησε να συγκαταλέγεται στη λογοτεχνία, ενώ προηγούμενος υπήρχε μόνο ο αυτοσχεδιασμός. Μέχρι τότε υπήρχαν οι εξάρχοντες οι οποίοι έκαναν την αρχή στο τραγούδι και ακολουθούσε ο χορός όπου επαναλάμβανε ή απαντούσε στον εξάρχοντα. Ο εξάρχων θα μπορούσε να θεωρηθεί ο πρόδρομος του ηθοποιού (Συκουτρής, 1937). Αργότερα ο Θέσπης άλλαξε την θέση του εξάρχου, μετατρέποντας τον σε υποκριτή ο οποίος πλέον απήγγειλε τους στίχους και δεν τους τραγουδούσε, εισάγοντας έτσι τον Διονυσιακό Ήρωα ο οποίος είναι ταυτόχρονα διώκτης του Θεού, είναι Διόνυσος κι αντί-Διόνυσος (Κερένυι, 2014). Στην Αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχε σαφής διάκριση μεταξύ μυθολογίας και ιστορίας. Στην πραγματικότητα η ιστορία πρέπει να συντάσσεται στην σφαίρα του φιλοσοφικού, πλησιάζοντας περισσότερο τη γενική γνώση και όχι την επιμέρους. Τα πολλαπλά γεγονότα που περιγράφονται πρέπει να συνδέονται βάσει της χρονολογίας τους, του τύπου που σημειώθηκαν ή και της αιτίας της οποίας προκλήθηκαν (Συκουτρής, 1937). Στην ποίηση αντιθέτως πρέπει να υπάρχει μια συγκεκριμένη ροή. Η δομή πρέπει να είναι συγκεκριμένη, με αρχή, μέση και τέλος. Εξάλλου, δεν είναι ανάγκη ο ποιητής να παραμείνει πιστός στα γεγονότα. Μπορεί να παρουσιάσει καταστάσεις οι οποίες πιθανόν να έχουν πραγματοποιηθεί ή οι οποίες έχουν λάβει μέρος όπως τις φαντάζεται ο ίδιος ο ποιητής ή κι ακόμα, μπορεί να πραγματοποιηθούν στο μέλλον. Στην πραγματικότητα οι Αρχαίοι Έλληνες εμπλούτισαν τον Μύθο με ιστορικά γεγονότα, δημιουργώντας μια ιστορία. Παράλληλα, προσπάθησαν να ιστοριοποιήσουν τους Μύθους χωρίς να τους αφήνουν να εξελιχθούν για να μπορούν να είναι πιστοί στην ιστορική τους βάση (Nietzsche, 1995). Αυτό έφερε τους Μύθους σε παρακμή. Μέσω της Διονυσιακής μουσικής δόθηκε ξανά Ζωή σε αυτόν τον Μύθο και δημιουργήθηκαν καινούριες πτυχές. Η *Τραγωδία* ανέστησε για άλλη μια φορά το Μύθο και του έδωσε πιο βαθύ περιεχόμενο.

2.1.1 Η Εξέλιξη του Δράματος

Ο Αριστοτέλης υποστήριξε πως η ποίηση είναι μια μίμηση. Δεν μιμείται ανθρώπους ή πρόσωπα, αλλά ήθη, πάθη, πράξεις, ψυχικές ιδιότητες, παθήματα και ενέργειες ανθρώπων (Συκουτρήs, 1937). Τα ποιήματα αναπαριστούν ένα μέρος από τη Ζωή και τη Μοίρα των Ηρώων σε αντίθεση με το Δράμα, που είναι η τελειότερη μορφή ποιήσεως, άρα μπορεί να γίνει καταλληλότερα μια ολοκληρωμένη αναπαράσταση των πράξεων και της Μοίρας των ηρωικών προσώπων.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο λόγος ύπαρξης της ποιήσεως είναι η ηδονή. Αυτή προέρχεται μέσα από το αίσθημα του ρυθμού και της αρμονίας, την τοποθέτηση του εαυτού στη θέση του αντικειμένου της ποιήσεως (Συκουτρήs, 1937), όπως και την ευχαρίστηση που λαμβάνει ο παρατηρητής όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με άλλες καταστάσεις. Η ηδονή πηγάζει από την ενέργεια της μίμησης. Τα γεγονότα συνεπαίρνουν τον θεατή, νιώθει και τοποθετεί τον εαυτόν του στη θέση των δρώντων προσώπων γνωρίζοντας πως τα γεγονότα δεν είναι πραγματικά, νιώθοντας έτσι ασφάλεια. Τα γεγονότα επηρεάζουν τον θεατή έμμεσα, δεν κινδυνεύει ποτέ πραγματικά, οι δυσκολίες του Έρωτα τον κάνουν να αισθάνεται θλίψη (*συμπάθειαν*), οι χαρές τους χαρά, στο τέλος όμως γνωρίζουν οι θεατές πως είναι ασφαλείς, κι έτσι επέρχεται η ηδονή.

Πιο συγκεκριμένα, η ηδονή προέρχεται μέσα από την ικανοποίηση ενός γενικότερου ενστίκτου, του γνωστικού. Κάθε μίμηση φέρνει αντιμέτωπο το θεατή με ένα πρόβλημα. Μέσα από τη λύση του προβλήματος και την κατανόηση του, δηλαδή μέσα από το μανθάνειν και βρίσκοντας τη σύνδεση μεταξύ αυτών των γνωστών Μυθικών προσώπων και της ιστορίας αναμεσά τους. Όπως και η ψυχολογική εμβάθυνση του κοινού προς τους Έρωτες, γνωρίζοντας τα συναισθήματά τους και κατανοώντας τις πράξεις τους, ο θεατής λαμβάνει επίσης ηδονή. Ο Αριστοτέλης θεωρεί τη μίμηση και την ηδονή ως αίτια για την γένεση της ποιήσεως (Συκουτρήs, 1937).

Η ποίηση ξεκίνησε με τον αυτοσχεδιασμό και ύστερα προστέθηκε η τεχνική και η φυσική διάθεση. Ο Όμηρος και ο Αρχίλοχος θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι προπάτορες της ποιήσεως. Ο Αριστοτέλης συμπληρώνει την ψυχολογική ερμηνεία της γενέσεως της ποιήσεως μέσα από μια ιστορική ανακατεύθυνση και τη μετέπειτα εξέλιξη της, η βάση της θεωρίας αυτής είναι μια ελεύθερη φιλοσοφική σύλληψη. Η ποίηση αναπτύχθηκε εν καιρώ

και μέσω του αυτοσχεδιασμού όπου, με το πέρασμα του χρόνου, απέκτησε τεχνικούς στόχους και συνειδητότερο χαρακτήρα, δίνοντάς μας μια νέα μορφή τέχνης. Η ποίηση χωρίστηκε στους ύμνους και τους ψόγους, δηλαδή σε σοβαρή και φαύλη. Αυτές αργότερα εξελίχθηκαν, βασισμένες στα έργα του Ομήρου, σε Ηρωικούς στίχους που εξελίχτηκαν στις Τραγωδίες και στους Ίαμβους από όπου προήλθε η Κωμωδία.

Τα είδη της αναπτύχθηκαν παράλληλα και σταδιακά έχοντας πάντα επαλληλία το ένα με το άλλο. Τα είδη της ποιήσεως διαιρούνται κατά τα μέσα, το αντικείμενο και τον τρόπο της μιμήσεώς τους. Το πιο σημαντικό μέρος της ποιήσεως είναι ο λόγος γιατί εκφράζει το Έπος και το ακολουθεί ο ρυθμός που συνοδεύει κάθε είδος έμμετρου ή και μη λόγου. Αν και ο λόγος θεωρείται το πιο σημαντικό κομμάτι της ποιήσεως, στο Λαϊκό Τραγούδι μπορούμε να δούμε την προσπάθεια της γλώσσας να μιμηθεί τη μουσική, δηλαδή τον ρυθμό. Αυτή η ένωση, μάλιστα, αποτελεί τη μόνη σχέση ανάμεσα σε ποίηση και μουσική (Nietzsche, 1995). Η μουσική και η *Τραγωδία* είναι δύο στοιχεία αχώριστα, προέρχονται πέρα από τον Απολλώνιο τομέα και δοξάζουν την παραφωνία και την τρομακτική εικόνα του Σύμπαντος, οι οποίες αναλύονται σε θεσπέσιες αρμονίες (Nietzsche, 1995). Ο ρυθμός βάζει σε «τάξη» το χρόνο και την κίνηση και είναι ένας πολύ σημαντικός αισθητικός παράγοντας, αποτελώντας έτσι τη βάση όλων των μουσικών τεχνών. Υπάρχει επίσης η αρμονία. Η αρμονία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς ρυθμό, βέβαια υπάρχει μόνο σε κάποια είδη της ποιήσεως και μέρη του *Δράματος*, δηλαδή στα χωρικά και τ' αποσκηνής μέλη. Η τρίτη διάκριση έχει σχέση με το ρόλο που έχει ο Ποιητής στο έργο. Είτε μπορεί να παρουσιάζεται ως αφηγητής των προσώπων και της Ιστορίας του, είτε δεν λαμβάνει μέρος στο έργο και τα πρόσωπα αυτοπαρουσιάζονται. Ο Αριστοτέλης θέτει ως κανόνα για την ανάπτυξη των ειδών που προέρχονται από την ποίηση πως το κάθε λογοτεχνικό είδος πρέπει να ωριμάσει, να παρακμάσει και να «πεθάνει» για να αναπτυχθεί το προηγούμενο. Εντούτοις, διαψεύδεται από την ανάπτυξη του Έπους στην Ιωνία κατά την εποχή της ακμής της *Τραγωδίας*, όπως και από την άνθιση του έπους και της Ελεγείας κατά τους ελληνιστικούς χρόνους. Ο Αριστοτέλης τα θεώρησε ξεπερασμένα και πως θα έπρεπε να είχαν αντικατασταθεί με την *Τραγωδία*.

2.1.2 Τα συστατικά στοιχεία της *Τραγωδίας* κατά τον Αριστοτέλη

Για τον Αριστοτέλη, ο Μύθος και η Μυθολογία προσφέρουν το υλικό για την πλοκή του έργου, όπως τα πάθη, τις ιδέες, τα πρόσωπα και την πείρα της Ζωής. Αυτό το υλικό είναι από μόνο του τραγικό. Όμως, μέσα από την *Τραγωδία*, αναδύεται μια νέα πτυχή των γεγονότων που ήδη υπάρχουν στο Μύθο ώστε, και μέσα από την αμεσότητα της παράστασης, όλα αυτά τα γεγονότα να θεωρούνται ιδιοκτησία της *Τραγωδίας* (Otto, 1991). Το θέμα της *Τραγωδίας* είναι η δυστυχία ή η ευδαιμονία, τα ήθη, τα παθήματα και οι πράξεις που αποτελούν τη Ζωή (Συκουτρής, 1937). Ο Αριστοτέλης δίνει έναν ορισμό για την *Τραγωδία* που αποτελεί την εφαρμογή των θεωρημάτων του για την ποίηση. Ο φιλόσοφος όμως παραλείπει σκόπιμα κάποια στοιχεία της Αττικής *Τραγωδίας*, όπως το μυθολογικό περιεχόμενο και τον θρησκευτικό χαρακτήρα της, για να μπορέσει να προσφέρει τον ορισμό της Καθόλου *Τραγωδίας* (Συκουτρής, 1937), δηλαδή τα τεχνικά στοιχεία του ποιητικού είδους και όχι τα ιστορικά. Η ανάλυση της *Τραγωδίας* περιλαμβάνει τα συστατικά στοιχεία της τα οποία συνδέονται με όλα της τα τμήματα, και, συγκεκριμένα, στα εξωτερικά που είναι η σκηνική παρουσία (ὄψις), η μουσική συνοδεία (μελοποιία), η γλώσσα (λέξεις), οι ιδέες (διάνοια), οι χαρακτήρες (ἥθη) κι η υπόθεση του έργου (Μῦθος). Όλα αυτά τα μέρη είναι σημαντικά και ουσιαστικά στοιχεία της *Τραγωδίας* (Συκουτρής, 1937), με το καθένα να έχει διαφορετική σπουδαιότητα.

Για τον Αριστοτέλη το πιο σημαντικό μέρος είναι ο Μῦθος, ακολουθούν τα ἥθη, η διάνοια, η λέξις, η μελοποιία και τελευταία βρίσκεται η ὄψις. Ο Αριστοτέλης θεωρεί τον Μῦθο με διαφορά το σημαντικότερο μέρος της *Τραγωδίας*. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αναφερόμενοι στον Μῦθο εννοούμε την πλοκή - την υπόθεση- της *Τραγωδίας*, αρκετές φορές ο Αριστοτέλης χρησιμοποιούσε ως συνώνυμο τις λέξεις πράξις ή πράγματα, με τη διαφορά πως η λέξη πράγματα απευθύνεται στα υλικά, ενώ με τη λέξη Μῦθος εννοεί τη σύσταση των πραγμάτων ή της πράξεως μίμησης (Συκουτρής, 1937). Η ὄψις συγκαταλέγεται τελευταία στα συστατικά στοιχεία της *Τραγωδίας*, όμως πρόκειται για ένα σημαντικό μέρος, αφού η *Τραγωδία* γράφεται για να παρασταθεί. Η Διάνοια είναι ο λόγος και το περιεχόμενό αυτού, συμπεριλαμβανομένων των ηθών που εκφράζονται με το λόγο. Ο Αριστοτέλης ξεχωρίζει το ήθος στην *Τραγωδία* και προσδιορίζει στη Διάνοια την επιχειρηματολογία των προσώπων του *Δράματος*, δηλαδή τον διάλογο. Βέβαια το ήθος όπως και η διάνοια δεν

αφορούν μονάχα στην *Τραγωδία*, αλλά στα μέρη της ανθρώπινης προσωπικότητας συνολικά (αρετής).

Όσον αφορά το ήθος, ο Αριστοτέλης του αποδίδει τέσσερις ιδιότητες. Την πρώτη θέση λαμβάνει η χρηστότης που είναι το χρέος της *Τραγωδίας* ως σπουδαίο κείμενο να παρουσιάζει Ήρωες ηθικούς και ανώτερους, χωρίς αυτό να σημαίνει πως αποκλείεται η εισαγωγή πονηρών χαρακτήρων ή οι αμαρτίες των Ηρώων, αρκεί να βοηθάει στην εξέλιξη της πλοκής. Ακολουθεί το άρμόττον, το πρέπον δηλαδή. Οι χαρακτήρες δεν πρέπει να κρίνονται βάσει της κοινωνικής τους θέσης ή του φύλου τους, αλλά με τον τρόπο που ενεργούν απέναντι στους άλλους, την ανδρεία που δείχνουν όπως και την εξέλιξη του Μύθου. Το όμοιον είναι η αρμονία του εναγκαλισμού του παλαιού με το νέο. Οι Ήρωες και η πλοκή που είναι βαθιά ριζωμένα στον Επικό Μύθο και δεν μπορούν να αλλοιωθούν, παραμόνο ζαναμινγούνται με τις ηθικές αξίες του 5^{ου} αιώνα, χωρίς όμως να φαντάζουν ξένες στην ηθική των Ηρώων. Τέλος υπάρχει η όμαλότης, μέσω της οποίας ο Αριστοτέλης αναφέρεται κατά κύριο λόγο στην ομαλότητα της πλοκής του *Δράματος*, αλλά και σε αυτή που πρέπει να έχουν τα πρόσωπα ως προς το χαρακτήρα τους και τις αποφάσεις που λαμβάνουν. Το ήθος διατηρεί την αυτοτέλεια του, είναι προκαθορισμένο σε κάθε Ήρωα και πρέπει να διέπεται από σταθερότητα και λογική συνέπεια. Ακόμα τονίζει πως, επειδή πρόκειται για μίμηση ανθρώπων, οι χαρακτήρες δεν πρέπει να είναι αναμάρτητοι αλλά να τους παρουσιάζει ο ποιητής με την ηθική και με τα ελαττώματά τους.

Λόγω αυτών των ιδιοτήτων μπορεί να μας φανεί πως οι χαρακτήρες του *Δράματος* δεν μπορούν να εξελιχθούν. Στην πραγματικότητα όμως η εξέλιξη γίνεται, εν μέρει φυσικά, μέσα από το ήθος του Ήρωα. Ο Αριστοτέλης επισημαίνει πως οι χαρακτήρες ενεργούν πρωτίστως με την ηθική τους και όχι με κάποιον μηχανικό τρόπο για την εξέλιξη του *Δράματος*. Με λίγα λόγια η *Τραγωδία* πρέπει να έχει υπόθεση και ενδελεχή περιγραφή χαρακτήρων. Οι σχέσεις αναμεταξύ τους και ως προς την υπόθεση δεν είναι τυχαία, ακολουθεί μια λογική την οποία προσφέρει ο Μύθος (Συκουτρής, 1937).

2.1.3 Η *Τραγωδία* του Αθέατου Κόσμου του Nietzsche

Ο Αριστοτέλης εξετάζει την *Τραγωδία* περισσότερο ως φιλόλογος και ως κοινωνικός αρμοστής παρά ως φιλόσοφος. Αργότερα ο Nietzsche γράφει για την γένεση της *Τραγωδίας*,

πολύ διαφορετικά βέβαια από τον Έλληνα φιλόσοφο, κάνοντας κυρίως μνεία στη φιλοσοφική μορφή της *Τραγωδίας*, ως έναν συγκερασμό της Διονυσιακής και της Απολλώνειας Τέχνης. Με το συνολικό αποτέλεσμα που παράγει η *Τραγωδία*, το Διονυσιακό στοιχείο δεν καλύπτεται από το Απολλώνιο, αλλά ξανά-αποκτά την υπεροχή του. Τα δύο στοιχεία ενώνονται αρμονικά, το Απολλώνιο στοιχείο γίνεται η σφαίρα που εκφράζει τη Διονυσιακή σοφία απαρνούμενο τον εαυτόν του και τη μορφή του. Ο Διόνυσος μιλάει για την γλώσσα του Απόλλωνα και ο Απόλλων χρησιμοποιεί την γλώσσα του Διονύσου, κι έτσι επιτυγχάνεται ο υπέρτατος σκοπός της *Τραγωδίας* και της τέχνης γενικότερα. Η εξέλιξη της τέχνης λοιπόν, οφείλεται στο δυισμό του Απολλωνίου και του Διονυσιακού στοιχείου. Η Απολλώνια γλυπτική τέχνη και η τέχνη της μουσικής που είναι Διονυσιακή, συγκρούονται και ενώνονται για να δημιουργήσουν την Αττική *Τραγωδία* (Nietzsche, 1995).

Ο Άνθρωπος αρέσκεται να παρακολουθεί το όνειρο από το οποίο βγάζει μια ερμηνεία την οποία συνδέει με την πραγματικότητα. Στην πραγματική Ζωή όμως δεν συναντάμε μονάχα ευχάριστες εικόνες, αλλά και λυπητερές, σκοτεινές, αγωνιώδεις που αποτελούν τις διάφορες καταστάσεις της Ζωής. Μέσα από το όνειρο το άτομο μπορεί να τις αντιμετωπίσει με ασφάλεια, γνωρίζοντας πως πρόκειται για αποκυήματα του μυαλού του. Έτσι, μέσα από την μέθη και το όνειρο μπορεί να αποκαλυφθεί η καλλιτεχνική ενέργεια της φύσης, όπου ο άνθρωπος μετατρέπεται στο καλλιτέχνημα- σταματά να είναι ο καλλιτέχνης- γίνεται γλυπτό δηλαδή, μετατρέπεται στο Διονυσιακό καλλιτέχνη ο οποίος καλεί ρυθμικά τη διέλευση των Ελευσίνιων Μυστηρίων (Nietzsche, 1995).

Μέσα από την μουσική έχουμε την ευκαιρία να καταλάβουμε την ευχαρίστηση που μπορεί να νιώσει κανείς από την εκμηδένιση του ατόμου. Μεμονωμένα παραδείγματα της εξατομίκευσης μπορούν να μας αποκαλύψουν τη Διονυσιακή τέχνη, στην οποία εκφράζεται η παντοδυναμία της βούλησης, η αιώνια Ζωή πέρα από τα φαινόμενα ή την κάθε καταστροφή. Η αρχή για την εξατομίκευση όμως είναι ο Απόλλωνας που μπορεί να φέρει μια λυτρωτική ευδαιμονία μεταμορφώνοντας την φαινομενικότητα, ενώ αντίθετα στην μυστικοπάθεια που συνδέεται με την Διονυσιακή αγαλλίαση, ο δεσμός της εξατομίκευσης σπάει και οδηγεί στον εσωτερικό πυρήνα των πραγμάτων.

Στην *Τραγωδία* βλέπουμε και ξεπερνάμε το ορατό, ενώ χτίζουμε και καταστρέφουμε αδιάκοπα τον κόσμο της εξατομίκευσης που μας δημιουργεί μια πρωτόγονη ευχαρίστηση.

Κυριαρχεί ο πόθος του απείρου και η νοσταλγία που συνοδεύει την χαρά της πραγματικότητας όταν την βλέπουμε καθαρά. Η *Τραγωδία* γεννήθηκε από το Διονυσιασμό, τη πρωτόγονη ευχαρίστηση που προέρχεται από τον πόνο όπως και από τον Τραγικό Χορό, αφού οι Αθηναίοι θεωρούσαν το χορό ως την ενσάρκωση των αναλλοίωτων ηθικών νόμων τους. Ο Χορός είναι η φωνή της ανθρωπότητας και υποφέρει σαν κι αυτήν (Kitto, 2003). Κατά τον Schegel, ο χορός είναι ο ιδανικός θεατής που μπορεί να αντιμετωπίσει τα πρόσωπα της *Τραγωδίας* ως υπαρκτά, σε αντίθεση με τον θεατή ο οποίος γνωρίζει την μη ύπαρξή τους- εάν δει το έργο ως τέχνη. Ο ποιητής επίσης εκλαμβάνει τους ήρωές του ως φυσικά πρόσωπα κι εκείνος παίρνει τη θέση του «Πατέρα» που του χρωστούν την Ζωή, την δράση και δεν μπορούν να έχουν μυστικά από αυτόν. Οι θεατές θα πρέπει να «πάρουν» τη θέση του χορού και να μετατρέψουν την εμπειρία τους σε φυσική και εμπειρική, όχι αισθητική (Nietzsche, 1995).

Για τον Siller, ο χορός λειτουργεί ως «τείχος» το οποίο χωρίζει την πραγματικότητα από τον ιδεατό κόσμο για να μπορεί να υπάρχει ποιητική ελευθερία. Ο Σατυρικός χορός αποτελείται από φυσικά όντα που υπάρχουν σε κάθε πολιτισμό χωρίς να επηρεάζονται από τις αλλαγές που φέρνει ο χρόνος, παραμένουν πάντοτε αιώνια όμοιοι με τους εαυτούς τους (Nietzsche, 1995). Μέσα από αυτό, η *Τραγωδία* μας προσφέρει μια μεταφυσική παρηγοριά, πως η Ζωή έχει μια ακατάπαυστη δύναμη και ηδονή. Ακόμα, είναι ένας χορός μεταμορφωμένων προσώπων που έχουν ξεχάσει εντελώς το κοσμικό παρελθόν τους και την κοινωνική τους θέση (Nietzsche, 1995). Μεταμορφώνονται μέσω της αλήθειας (Nietzsche, 1995) σε άχρονους υπηρέτες του Θεού τους, ζώντας έξω από όλες τις κοινωνικές σφαίρες. Αυτή η μαγική μεταμόρφωση είναι προϋπόθεση κάθε Δραματικής Τέχνης και μέσα από την επίδρασή της ο Διονυσιακός Άνθρωπος μεταμορφώνεται σε σάτυρο και, μέσα από τα μάτια του σατύρου, βλέπει το Θεό του. Μεταμορφωμένος βλέπει έξω από τον εαυτόν του ένα νέο όραμα που είναι η πραγματοποίηση της Απολλώνιας κατάστασης στον ίδιο του τον εαυτόν (Nietzsche, 1995).

Η Διονυσιακή έκσταση καταργεί τους συνηθισμένους φραγμούς, αποκόβει τον άνθρωπο από την καθημερινότητα προσφέροντάς του μια γλυκιά λήθη. Η καθημερινότητα και η γνώση της ουσίας των πραγμάτων όμως δεν αργούν να τρυπώσουν μέσα σε αυτήν την άρνηση της βούλησης που κάνει το άτομο να απεχθάνεται την δράση, αφού η δράση είναι

μάταια (Nietzsche, 1995). Η αληθινή γνώση, η ενατένιση της τρομερής πραγματικότητας, κάνει τον Διονυσιακό άνθρωπο να απαρνιέται την ίδια την ύπαρξη και την αθανασία του μεταφυσικού κόσμου και των Θεών. Η πραγματικότητα τον κάνει να συνειδητοποιεί τη φρίκη και τον παραλογισμό της ύπαρξης, δημιουργώντας του αηδία (Nietzsche, 1995). Σε αυτό το σημείο επεμβαίνει η Τέχνη που, ως άγγελος εξ' ουρανού, μεταμορφώνει τη φρίκη και τον παραλογισμό, ακόμα και την αηδία, σε εικόνες που κάνουν τη Ζωή ανεκτή. Το υψηλό που εξημερώνει το φρικτό μέσω της Τέχνης και του κωμικού στοιχείου που ανακουφίζει τον άνθρωπο από την τρομερή νόηση της ύπαρξης.

2.2 Η Συμβολή του Χορού στην Τραγωδία

Ο Σατυρικός Χορός είναι αυτή η λύτρωση της Ελληνικής Τέχνης, ο ενδιάμεσος κόσμος μεταξύ λήθης και πραγματικότητας που διώχνει τις δυσάρεστες διαθέσεις και καθιστά την καθημερινότητα υποφερτή (Nietzsche, 1995). Ο Χορός λειτουργεί σαν το τείχος προς τον πολιτισμένο άνθρωπο που βλέπει τον πολιτισμό ως τη μόνη έκφραση της αλήθειας. Η Τραγωδία είναι η φυσική έκφραση της αλήθειας η οποία αντικρούεται με την ιδέα του ουτοπικού κόσμου και εισχωρεί στην αιωνιότητα της ουσίας, της ύπαρξης μέσω της μεταφυσικής παρηγοριάς που η ίδια προσφέρει. Είναι ένας Διονυσιακός χορός, που εκδηλώνεται προβάλλοντας έξω από τον εαυτόν της έναν κόσμο από Απολλώνιες εικόνες. Τα χωρικά αποσπάσματα αποτελούν τη Μήτρα του διαλόγου, δηλαδή ολόκληρου του σκηνικού Δράματος (Nietzsche, 1995). Το Δράμα είναι η αναπαράσταση των Διονυσιακών ιδεών και επιρροών που αντικειμενικοποιεί μια Διονυσιακή κατάσταση, την εξολόθρευση δηλαδή του ατόμου και την ταύτιση με το Πρωταρχικό Όν. Αρχικά, η Τραγωδία ξεκινά ως χορός και όχι ως ένα Δράμα (Nietzsche, 1995). Το Δράμα αρχίζει μέσα από την προσπάθεια του χορού να παρουσιάσει το Θεό Διόνυσο ως ένα αληθινό πρόσωπο και φανερώνοντας στους θεατές την οραματική μορφή του και όλο το Διάκοσμο που μεταμορφώνει. Είναι μέλημα του χορού να φέρει το πνεύμα των θεατών σε κατάσταση Διονυσιακής έξαρσης, ώστε όταν φανερωθεί στη σκηνή ο Τραγικός Ήρωας να είναι οι θεατές σε θέση να δουν μια οραματική εικόνα που δημιουργήθηκε από την ίδια τους την έκσταση (Nietzsche, 1995). Μαζί με την Διονυσιακή έκσταση έρχεται όμως και η κατάσταση του Απολλώνιου ονείρου που σκεπάζει τον κόσμο με ένα πέπλο, βλέποντας έτσι να ξεπροβάλλουν αναρίθμητες

παραλλαγές ενός κόσμου πιο καθαρού, κατανοητού και συναρπαστικού από τον πραγματικό και συνάμα ενός κόσμου άυλου.

2.3 Ο Ήρωας ως Ευγενικός Άνθρωπος που οι Αμαρτίες του Συγχωρούνται

Ο Διθύραμβος που πρόκειται για μια αρχαϊκή μορφή της *Τραγωδίας*, είχε ως θέμα τα παθήματα του Θεού Διονύσου, οπότε ο μόνος Ήρωας επί σκηνής ήταν ο ίδιος ο Θεός (Nietzsche, 1995). Στα επόμενα στάδια του *Δράματος*, ο Θεός δε σταματάει να είναι παρόν στην σκηνή, αφού οι Ήρωες αντιπροσώπευαν τις διαφορετικές μάσκες του Θεού. Κατά την Πλατωνική άποψη, ο Διόνυσος είναι το μόνο πραγματικό πρόσωπο που εμφανίζεται κάθε φορά με διαφορετική μάσκα και αγωνίζεται μπλεγμένος στα δίκτυα της ατομικής βούλησης. Από την στιγμή που αρχίζει να υποδύεται αυτήν την Περσόνα μοιάζει με ένα άτομο που σφάλλει, ψάχνει και υποφέρει.

Ο Απόλλων του δανείζει την Επική ακρίβεια και καθαρότητα. Στην πραγματικότητα αυτός ο Επικός Ήρωας είναι ο μαρτυρικός Διόνυσος των μυστηρίων, ο Θεός που νιώθει μέσα του τους πόνους της εξατομίκευσης και που οι θαυμαστοί Μύθοι του λένε πως είχε κομματιαστεί, όταν ήταν παιδί, από τους Τιτάνες και είχε λατρευτεί από τους Κρήτες με το όνομα Ζαγρεύς. Αυτή η κατακρεούργηση ισοδυναμεί με μια μεταμόρφωση σε αέρα, νερό, γη και φωτιά (Nietzsche, 1995) και γι' αυτό πρέπει να θεωρήσουμε την κατάσταση της εξατομίκευσης σαν την πηγή και την προέλευση όλης της Οδύνης. Με την ιδιότητα του διαμελισμένου θεού, ο Διόνυσος έχει αποκτήσει διττή φύση, ενός σκληρού και άγριου δαίμονα κι ενός ανεκτικού και ήπιου ηγεμόνα. Οι Επόπτες πίστευαν σε μια ανάσταση του Διονύσου, η οποία ήταν η μόνη ελπίδα που θα έφερνε χαρά στο πρόσωπο του σπαραγμένου και κομματιασμένου σε άτομα Σύμπαντος.

Στην *Τραγωδία*, το ύφος αποτελείται από τον μόνιμο δυισμό της Διονυσιακής και της Απολλώνιας τέχνης. Ο λυρισμός του χορού μέσω της γλώσσας, του χρώματος και της κίνησης πρόκειται για Διονυσιακά στοιχεία και τον Απολλώνιο κόσμο της σκηνής. Πλέον ο Διόνυσος μιλάει πάνω στη σκηνή μέσω της επικής μορφής (Nietzsche, 1995). Δεν είναι ο ενδιαμέσος φορέας κάποιων σκοτεινών δυνάμεων αλλά ένας Επικός Ήρωας με σχεδόν Ομηρική γλώσσα. Στο Απολλώνιο μέρος της *Τραγωδίας* συγκαταλέγεται και ο διάλογος όπου είναι η εικόνα του

Έλληνα που η φύση του ανακαλύπτεται στο χορό, αφού και η μεγαλύτερη ενεργητικότητα είναι λανθάνουσα και εκφράζεται με την σβελτάδα και τη διαχυτικότητα της κίνησης. Στο διάλογο όλα αγγίζουν την επιφάνεια, είναι απλά διάφανα, η γλώσσα των Ηρώων του Σοφοκλέους μας ξαφνιάζει με την Απολλώνια ακρίβεια και την καθαρότητά της, μα δημιουργεί την εντύπωση πως βλέπουμε ως τα βάθη του Είναι Τους. Εάν όμως κάποιος διεισδύσει στο νόημα του Μύθου, πίσω από τον λαμπρό χαρακτήρα των Ηρώων που είναι σαν οπτασίες (Nietzsche, 1995), βλέπει τον φρικτό πυρήνα της φύσης που πλέον είναι υποφερτός λόγω των Ηρώων. Ο ευγενικός άνθρωπος είναι προορισμένος, παρ' όλη την σωφροσύνη του, στο σφάλμα και το λάθος, μέσα όμως από την υπερβολική οδύνη που τον κυριεύει του δημιουργείται μια ενεργητική μαγική δύναμη που διαρκεί και μετά-Θάνατο. Ο Nietzsche έρχεται στο συμπέρασμα πως μια ευγενική ψυχή δεν μπορεί να αμαρτήσσει. Μέσα από την ηθική της πεσιμιστικής *Τραγωδίας* δικαιώνεται το ανθρώπινο σφάλμα, όπως και η οδύνη που προκαλείται από αυτό. Το άτομο, στην ηρωική του προσπάθεια να ανέβει στην γενικότητα και να ξεφύγει από τα δεσμά της εξατομίκευσης, αξιοποιεί μέσα του το μοναδικό Είναι του Σύμπαντος, γίνεται εγκληματίας και υποφέρει (Nietzsche, 1995).

2.4 Τα Στάδια της *Τραγωδίας*

Όπως αναφέραμε νωρίτερα, η *Τραγωδία* ξεκίνησε όταν ο Θέσπις εισήγαγε τον υποκριτή. Για τον Αριστοτέλη όμως, η *Τραγωδία* δεν πήρε μορφή μέχρι να εισαχθεί και ο δεύτερος υποκριτής (Συκουτρής, 1937), δημιουργώντας δραματική σύγκρουση με αποτέλεσμα να παίρνει την τελική του μορφή σαν *Δράμα* και πλέον να μην ταυτίζεται καθόλου με τον λυρισμό.

Ο Αριστοτέλης κάνει απλά μια αναφορά για την εισαγωγή του δεύτερου και του τρίτου ηθοποιού από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή αντίστοιχα. Αυτές οι αλλαγές αποτέλεσαν αρχή για την ριζική αλλαγή της *Τραγωδίας*, που αρχικά ήταν η Λυρική *Τραγωδία* με έναν ηθοποιό, η Αισχύλεια με δύο ηθοποιούς και τέλος η Σοφοκλεία με τρεις. Δεν είναι όμως αναγκαίο να θεωρούμε τη Λυρική *Τραγωδία* ως ένα ημιτελές είδος που περίμενε τον Αισχύλο να της δώσει μορφή (Kitto, 2003). Ιστορικά, η Λυρική *Τραγωδία* μπορεί να θεωρηθεί μια πρωτόγονη μορφή της Δραματικής *Τραγωδίας*, όμως σε καμία περίπτωση δεν είναι ημιτελής και χωρίς

αισθητική. Δημιουργήθηκε με έναν συγκεκριμένο στόχο, για να δείξει τον μοναχικό Ήρωα που προσπαθεί να αντιμετωπίσει τους εσωτερικούς του δαίμονες ή τη Μοίρα του.

Ο Αισχύλος εισάγει μόνον ένα ακόμη ηθοποιό αλλά όχι για λόγους συντηρητικότητας ή φόβου, αφού μέχρι τότε ο Αισχύλος ήταν ο πιο πρωτοπόρος δραματουργός, αλλά λόγω των αναγκών του *Δράματός* του. Η εισαγωγή του δεύτερου ηθοποιού επέτρεψε στην πλοκή να «ξεδιπλωθεί» με έναν πιο ενεργητικό-δυναμικό τρόπο, σε αντίθεση με την μέχρι τότε Λυρική *Τραγωδία* που ήταν κάπως «στατική» (Kitto, 2003). Δεν είχε όμως μόνον αυτόν τον σκοπό. Ο Kitto (2003) υποστηρίζει πως ο Αισχύλος εισήγαγε τον δεύτερο ηθοποιό γιατί με τον παλαιό τρόπο που παιζόταν το *Δράμα* δε θα μπορούσε να εκδηλώσει ικανοποιητικά τις ιδέες του. Με την εισαγωγή του δεύτερου ηθοποιού, το *Δράμα* αλλάζει εντελώς. Πλέον ο Τραγικός Ήρωας πρέπει να έχει ηθικές αξίες για να μπορέσει να λάβει μέρος η *Τραγωδία*, αφού οι καταστάσεις αλλάζουν και οι αγγελιαφόροι φέρουν ειδήσεις για αλλαγές, πληροφορίες που ο Ήρωας δεν μπορεί να γνωρίζει αλλιώς. Ο Προμηθεύς δεμένος στο βράχο αμετανόητος για την πράξη του, υπομένει περήφανα όλα τα μαρτύρια που του στέλνει ο Δίας. Ακόμα και όταν ο Ωκεανός τον συμβουλεύει να μετανοήσει, εκείνος μένει πιστός στις ηθικές του αξίες. Οι ηθικές αξίες του Προμηθέα είναι σταθερές, δεν μπορούν να αλλάξουν, αλλιώς δεν θα υπήρχε πλοκή στην *Τραγωδία*.

Ο Αισχύλος είναι απόλυτα ικανός να παρουσιάσει τον πρωταγωνιστή του ακριβώς όπως το χρειάζεται το *Δράμα*, χωρίς απαραίτητα να ακολουθεί την, μέχρι τότε, πρώιμη παράδοση (Kitto, 2003). Τα έργα του Αισχύλου δεν έχουν κάποια συγκεκριμένη δομή όσον αφορά τη δράση (Kitto, 2003). Για παράδειγμα, στο δεύτερο μισό στις Χοηφόρες και σε ολόκληρες τις *Ευμενίδες* η πλοκή είναι γεμάτη δράση, αντίθετα στους Επτά επί Θήβας και στις Ικέτιδες η πλοκή είναι στατική. Ακόμα στον Προμηθέα Δεσμώτη, ο τραγικός Ήρωας είναι δεμένος στο βράχο στη Σκυθία σε όλη την διάρκεια του έργου και ο ηθοποιός που τον υποδύεται δεν μπορεί να κουνηθεί κι έτσι, το έργο αποτελείται σχεδόν μόνο από μονολόγους. Στους Πέρσες υπάρχει σχεδόν μονάχα αφήγηση. Τα έργα του Αισχύλου δεν θα μπορούσαν να ερμηνευθούν σύμφωνα με τους κανόνες που θέτει ο Αριστοτέλης για την *Τραγωδία* γιατί έχουν τόσο διαφορετικές μορφές το ένα από το άλλο και, παράλληλα, ο ανεξάρτητος ή αλληλεξαρτώμενος ρόλος των θεών και ανθρώπων είναι τόσο προφανής που δεν έχει καν νόημα να προσπαθήσουμε να τα αναλύσουμε με βάση τον Αριστοτέλη. Οι χαρακτήρες του

δεν εμφανίζονται ως ολοκληρωμένοι ηθικά άνθρωποι με συναισθήματα και την μοναδική δική τους λογική, όπως επισημαίνει ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του· θα μπορούσαμε να πάρουμε για παράδειγμα τον Ξέρξη που αντί να παρουσιαστεί ως κάποιος που δέχεται τον εκθρονισμό του με αξιοπρέπεια και παίρνοντας σοφές αποφάσεις για το μέλλον, ο Αισχύλος τον παρουσιάζει ως έναν συντετριμμένο άνθρωπο γιατί τόλμησε να προσβάλλει τους Θεούς. Εάν εμβαθύνουμε στο χαρακτήρα του Ήρωα δεν θα μπορέσουμε να δούμε την πραγματική ουσία του Αισχύλειου *Δράματος* (Kitto, 2003), και γι' αυτό ο χαρακτήρας των Ηρώων δεν εμφανίζεται λεπτομερειακά και παρουσιάζεται όσο λιγότερο γίνεται, αν γίνεται, ώστε να μπορεί να συνεχίζεται η πλοκή.

Άλλο ένα παράδειγμα για τον άστατο τρόπο αναπαράστασης των χαρακτήρων και συγγραφής του Αισχύλου είναι ο Τροφός του Ορέστη στις Χοηφόρες. Βλέποντας και ακούγοντας τον μονόλογο του τροφού (στ. 734-773) βλέπουμε έναν βαθύ, ανθρώπινο χαρακτήρα που είναι ικανός να αγαπά ανιδιοτελώς. Οι θεατές νιώθουν τη δραματικότητα της κατάστασης, το έργο, ζωντανεύει (Kitto, 2003) αποκαλύπτοντας βέβαια και την αντίθετη πλευρά της αγάπης, την πένθιμη Κλυταιμνήστρα που λόγω των παθών της η καρδιά της είναι γεμάτη μίσος και δίψα για εκδίκηση. Τα συναισθήματα αυτών των δύο χαρακτήρων είναι πολύ φυσικά, ο θεατής συμπάσχει μαζί τους, τα συναισθήματα τους είναι οικεία στο κοινό, οι Ήρωες είναι πραγματικοί άνθρωποι. Ο σκοπός του Αισχύλου όμως δεν είναι μόνο λτς1 να φαίνονται οι χαρακτήρες ρεαλιστικοί στο κοινό (Kitto, 2003). Αρχικά ο χορός, θέλοντας να παρθεί εκδίκηση για τον Αγαμέμνονα, επικαλείται το Θεό Ερμή και τη Θεά Πειθώ. Η Παραμάνη στη βαθιά θλίψη της για τον αγαπημένο της Ορέστη και το μίσος της για τους δολοφόνους, ξεγελά τον Αίγισθο χωρίς ενοχές. Στην πραγματικότητα όμως η Παραμάνη καθοδηγείτε από τον Ερμή και την Πειθώ. Ακόμα και όταν Ορέστης ανακοινώνει πως θα εκδικηθεί τον Θάνατο του Πατέρα του, δεν γίνεται εξ' αιτίας της ηρωικής του φύσεως αλλά επειδή κι ο ίδιος έχει υποκινηθεί από άλλες δυνάμεις, τους θεούς. Άλλωστε στα έργα του Αισχύλου, όπως και του Σοφοκλέους, λτς1 οι χαρακτήρες δεν μπορούν να αλλάξουν την πλοκή (Kitto, 2003).

Λέγεται όμως πως ο Σοφοκλής εστίαζε περισσότερο στους Μυθικούς χαρακτήρες, χωρίς να δίνει τρομερή σημασία στα γεγονότα και αυτό δημιούργησε κάποια κενά στη δομή των Δραμάτων του. Εάν μιλούσαμε για τον Ευριπίδη θα μπορούσαμε να δώσουμε κάποια

εξήγηση για την απουσία της δομής στα έργα του, αλλά όχι για τον Σοφοκλή. Οι σκηνές στα έργα του έχουν συνοχή, οι μύθοι είναι πολύ περίτεχνα ενωμένοι, όμως συγκεκριμένα στον *Αίαντα* όπως και στις *Τραχίνιες* είναι τόσο απότομη η εναλλαγή του πρώτου με το δεύτερο μέρος όσο στην *Ανδρομάχη* και την *Εκάβη*. Ακόμα, το τέλος στην *Αντιγόνη* κατηγορείται πως χάλασε ολόκληρη την ισορροπία του έργου (Kitto, 2003) κι ενώ θα μπορούσαμε να δικαιολογήσουμε τον Ευριπίδη, δεν μπορούμε να αντιμετωπίσουμε με τον Σοφοκλή με τα ίδια κριτήρια. Στην πραγματικότητα αυτή η διχοτόμηση (Kitto, 2003) των έργων δεν συνέβη από αμέλεια του Δραματουργού, απλώς στα έργα υπήρχαν άλλα, πιο σημαντικά από την δομή στοιχεία στα οποία ήθελε να εμβαθύνει.

Ο Σοφοκλής είναι υπεύθυνος για την εισαγωγή του τρίτου ηθοποιού στο *Δράμα*. Στόχος του είναι η σκιαγράφηση του Ήρωα, με την συνήθη ειρωνεία που εμπεριέχεται στην πλοκή του έργου και τη μερική αποδυνάμωση του μέρους του χορού (Kitto, 2003) να αποτελεί τη συνηθισμένη, για τον Σοφοκλή, δομή των έργων του. Ως σκοπό έχει να κάνει καθαρή την εμφάνιση της Τραγικής ιδέας πίσω από κάθε έργο του. Ο Σοφοκλής φέρνει σε αντιπαράθεση χαρακτήρες και απόψεις, τα έργα του αρχίζουν με έντονες αντιθέσεις απόψεων, κυριολεκτικά και μεταφορικά (Gregory, 2010). Όμως τελικά είναι όλα προσχεδιασμένα από τους θεούς (Kitto, 2003). Από τον *Αίαντα* μέχρι και την *Αντιγόνη* που γνωρίζει πως το τέλος της είχε καθοριστεί από τη στιγμή που αποφάσισε να θάψει τον νεκρό Αδερφό της, τον Πολυνείκη «ἰὼ δυσπότημων κασίγνητε γάμων κυρήσας, θανὼν ἔτ' οὔσαν κατήναρές με» (στ.869-871). Στην *Ηλέκτρα*, ο Ορέστης παίρνει χρησμό από τον Απόλλωνα να εκδικηθεί τον δολοφονημένο Πατέρα του. Μετά την δολοφονία της Κλυταιμνήστρας, ο χορός θυμίζει και την Κατάρρα των Ατρείδων «τελοῦσ' ἀραί' ζῶσιν οἱ γὰρ ὑπαὶ κείμενοι. Παλῖρρυτον γὰρ αἶμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες» (στ.1417-1721), είναι προγεγραμμένο να υπάρξει αυτή η *Τραγωδία* σε αυτόν τον σπουδαίο Οίκο, αλλά πλέον έχει παρθεί και η εκδίκηση που είναι καθορισμένη από τους Θεούς.

Στις *Τραχίνιες* η Δηιάνειρα σκοτώνει τον Ηρακλή, άθελά της, δίνοντάς του ένα πουκάμισο το οποίο είχε ποτίσει με το αίμα του Κενταύρου Νέσσου, τον οποίο είχε σκοτώσει ο Ηρακλής όταν προσπάθησε να ατιμάσει την Δηιάνειρα. Κατά τον θάνατό του, ο Νέσσος της δίνει ένα φιαλίδιο με το αίμα του λέγοντας της πως είναι φίλτρο αγάπης για τον Ηρακλή εάν ποτέ σταματήσει να την αγαπά. Στην πραγματικότητα, το αίμα του Κενταύρου είχε διαποτιστεί με

το δηλητήριο που είχε το βέλος του Ηρακλή που τον χτύπησε προσπαθώντας να σώσει την γυναίκα του. Ο Θάνατος του Ηρακλή ήταν επίσης προκαθορισμένος αφού είχε πάρει χρησμό από τον Πατέρα του πως κανείς ζωντανός δεν θα τον σκοτώσει «έμοι γάρ ἦν πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλοι, πρὸς τῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ποτε, ἀλλ' ὅστις Ἴδου φθίμενος οἰκῆτ' ἔπειτα» (στ. 1159-1161), όμως και το πάθος του για τις άλλες γυναίκες εκτός της Δηϊάνειρας συνέβαλαν στην εκπλήρωση της προφητείας. Μπορούμε να καταλάβουμε από τα παραπάνω παραδείγματα τον κυκλικό χαρακτήρα της Μοίρας. Στο Σύμπαν είναι λογικό όλα τα πράγματα να ακολουθούν τους φυσικούς κανόνες και τελικά υπερισχύει η φυσική ισορροπία (Kitto, 2003).

Στον Οιδίποδα Τύραννο οι Θεοί φανερώνουν την Μοίρα του, την οποία δεν μπορεί να αποφύγει, αλλά χωρίς ποτέ να παρέμβουν για την εκπλήρωση αυτής. Οι προφητείες των θεών δεν καθιστούν τους ανθρώπους υποχείριά τους, οι Ήρωες έχουν κρίση και λειτουργούν αυτόνομα προσπαθώντας να αντισταθούν στο πεπρωμένο, το οποίο ως θνητοί δεν μπορούν να αποφύγουν. Ο Σοφοκλής γράφοντας τα έργα του δεν στοχεύει απλά στην αναπαράσταση ενός καλού Δράματος. Μέσα από τα αυτά ξεπηδά ένα λογικό Σύμπαν όπου βασιλεύει η Μοίρα και η δικαιοσύνη που φέρνουν την Ισορροπία.

Είναι γνωστό πως ο Σοφοκλής εισήγαγε τον τρίτο ηθοποιό στην *Τραγωδία*. Ο Αισχύλος εισάγοντας τον δεύτερο υποκριτή βοηθάει την πλοκή του Δράματος να ξεδιπλωθεί με περισσότερη δράση. Ο Σοφοκλής όμως δεν στοχεύει στην πλοκή με αυτήν του την προσθήκη. Ο Σοφόκλειος Ήρωας είναι ένας πολυδιάστατος χαρακτήρας που για να καταλάβουμε την πραγματική του φύση ολοκληρωμένα, πρέπει να τον ερευνήσουμε από πολλές διαφορετικές πλευρές και απόψεις άλλων χαρακτήρων· είναι αναγκαίο να τους δούμε να συνδιαλέγονται με διαφορετικά άτομα, να καταλάβουμε πως βλέπουν τον κόσμο αλλά και πως ο κόσμος βλέπει αυτούς (Kitto, 2003). Ας πάρουμε για παράδειγμα την ευγένεια του Οιδίποδος προς τον Κρέοντα και τον Τειρεσία που μεταλλάχτηκε σε σύντομο χρονικό διάστημα σε καχυποψία και θυμό. Ο Οιδίποδας δεν έχει μόνο μια όψη, δεν είναι καλός ή κακός, σίγουρα είναι ένα πολύ ηθικό πρόσωπο, αλλά στο τέλος της ημέρας είναι ένας θνητός Βασιλιάς με τα συναισθήματα ενός θνητού ανθρώπου. Γι' αυτό είναι σημαντικό να γνωρίζουμε όλες τις όψεις των Ήρώων σε μια *Τραγωδία*. Ακόμα, η συμπεριφορά του Κρέοντα στον γιό του, Αίμονα, ή η αποθυμία του σκοπού να συναντήσει τον βασιλιά είναι βασικά στοιχεία για τον

χαρακτήρα του Κρέοντος. Οι περισσότεροι δηλαδή χαρακτήρες που εμφανίζονται μαζί με τους Ήρωες μας φανερώνουν άγνωστα μέχρι τότε στοιχεία αυτών των χαρακτήρων. Έτσι, η γένεση του τρίτου ηθοποιού βασίζεται στην ιδέα πως καμία καταστροφή δεν μπορεί να προκληθεί από μονάχα ένα άτομο (Kitto, 2003)· εκτός από τον βασικό φταίχτη συμβάλλουν κι άλλα πρόσωπα στο να δημιουργηθεί μια *Τραγωδία*.

Για τον Αισχύλο, η καταστροφή κληρονομείται από γενιά σε γενιά κι έτσι δικαιολογείται η ύπαρξη της Τριλογίας του Οίκου των Ατρείδων. Για τον Σοφοκλή όμως η ιδέα της καταστροφής παρουσιάζεται με έναν πιο σύνθετο τρόπο, ο οποίος εμπλέκει πολλά άτομα. Ο Αίας καταστρέφεται από την ίδια του την έπαρση, αλλά δεν καταδικάζει μόνο τον εαυτό του αλλά και την Τέκμησσα, τον Ευρυσάκη, τους ναύτες του μέχρι και τον Αδερφό του Τεύκρο. Ο Κρέοντας μέσα από το πείσμα του καταδικάζει την Αντιγόνη, τον γιό του και την γυναίκα του, Ευρυδίκη. Εφόσον εμπλέκονται πολλά πρόσωπα στα έργα του Σοφοκλέους χρειάζονται και περισσότεροι υποκριτές. Μάλιστα, μπορούμε να δούμε τη διαφορά στη διαχείριση των ηθοποιών με την πάροδο του χρόνου από την συγγραφή των πρώτων έργων του Σοφοκλέους και των επόμενων. Ο Αίας όπως και ο Κρέοντας είναι κάπως ασταθείς ως χαρακτήρες και η μικρότερη μεταβολή μπορεί να τους κλονίσει (Kitto, 2003) σε αντίθεση με τον Οιδίποδα ή την Ηλέκτρα που οι χαρακτήρες τους είναι από την αρχή μέχρι το τέλος σταθεροί που όποια δυσκολία και να αντιμετωπίσουν δεν θα μπορέσει να τους καταβάλλει.

Ο Σοφοκλής γνωρίζει πως οι πιο σταθεροί χαρακτήρες μπορούν να ανταπεξέλθουν σε πιο σύνθετες καταστάσεις. Βλέποντας τα έργα του Δραματουργού με χρονολογική σειρά, μπορούμε να δούμε τη διαβάθμιση στην περιπλοκότητα της πλοκής των έργων που ξεκινούν με μια σχετικά πιο απλοϊκή πλοκή και με τον καιρό μεταβάλλονται σε όλο και πιο σύνθετες, αλλάζοντας παράλληλα τον βασικό Ήρωα. Ο τρομερά καταστροφικός χαρακτήρας των Ηρώων μεταβάλλεται σε λιγότερο καταστροφικός. Ο Αίας, ως ένα από τα πρώτα Δράματα του Σοφοκλέους, παρουσιάζει τον Ήρωα ως έναν αυτοκαταστροφικό, μοναχικό μαχητή και υπερασπιστή του ήθους του. Σε αντίθεση με τον Φιλοκτήτη όπου με την θεϊκή παρέμβαση του Ηρακλή επιλέγει να βοηθήσει στην κατάκτηση της Τροίας και να θεραπευτεί από την αβάσταχτη πληγή που τον τυραννά χρόνια.

Ο Ευριπίδης όπως και ο Σοφοκλής, είχε μια περίοδο άνθισης στην σκηνή της *Τραγωδίας*. Από αυτήν την εποχή έχουν διασωθεί η Μήδεια, ο Ιππόλυτος, οι Ηρακλείδες, ο Ηρακλής

Μαινόμενος, η Ανδρομάχη, η Εκάβη, οι Ικέτιδες και οι Τρωάδες. Όλα αυτά τα έργα είναι τραγωδίες, αλλά η δομή του Ιππολύτου είναι κακογραμμένη σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (Kitto, 2003). Όλα τα παραπάνω έργα έχουν κάποια κοινά στοιχεία, όπως τον πρόλογο ή την πλοκή στα επεισόδια, κατά έναν τρόπο όμως η δομή είναι τόσο διαφορετική σε σχέση με τα άλλα έργα του Ευριπίδη, όσο ο Οιδίπους Τύραννος από τα υπόλοιπα έργα του Σοφοκλέους. Στον Οιδίποδα Τύραννο όπως και στην Ηλέκτρα υπάρχει πολύς θρησκευτικός σκεπτικισμός (Kitto, 2003), ρεαλισμός και σάτιρα σε σχέση με τον παραδοσιακό Μύθο, εν αντιθέσει με την Εκάβη και τις Τρωάδες που όλως παραδόξως έχουν καλύτερη δομή και οι χαρακτήρες είναι καλύτερα σκιαγραφημένοι.

Ο Ευριπίδης χειρίστηκε την *Τραγωδία* όπως και ο Αισχύλος είχε χειριστεί και διαμορφώσει την παλαιά μορφή της. Για τον Ευριπίδη όμως ειπώθηκε πως ο τρόπος που χειρίστηκε την *Τραγωδία* δεν είχε αρμονία. Κατά τον Αριστοτέλη, στη Μήδεια η σκηνή με τον Αιγέα δεν έχει λογική ή δεν έχει σωστή χρήση και το τέλος του έργου εντάσσεται στο υπερβατολογικό σύμπαν, οπότε δεν είναι σωστό. Ακόμα, η εμπλοκή και ο Θάνατος των παιδιών είναι αποτρόπαιος. Στην Ανδρομάχη και στην Εκάβη υπάρχει δολιότητα στην πλοκή, στον Ηρακλή η πλοκή χωρίζεται σε τρία μέρη και ο Χαρακτήρας του Λύσου φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο σε μελόδραμα παρά *Τραγωδία*. Στις Ικέτιδες υπάρχει μια σκηνή, Ευάδνη- Ιφίς, που λέγεται πως προστέθηκε για να αφυπνίσει το ενδιαφέρον των θεατών. Στις Τρωάδες υπάρχουν μόνο επεισόδια που συνδέονται μέσω της παθητικής προσωπικότητας της Εκάβης που δέχεται την Μοίρα που αποφασίζουν γι' εκείνην οι Έλληνες όπως και συμβουλεύει και υπόλοιπες Τρωαδίτισσες να πράξουν· δέχεται μέχρι και την θανάτωση του εγγονιού της, Αστυάνακτα. Στα μετέπειτα έργα δεν υπάρχουν τέτοια λάθη. Ο Ευριπίδης όμως, σατιρίζει τον Απόλλωνα, γελοιοποιεί ή καταδικάζει Επικούς Ήρωες, χρησιμοποιεί την μουσική και τον ρεαλισμό που ο Αριστοτέλης αντιπαθεί (Kitto, 2003) και πρωτίστως εκφράζει προηγμένες απόψεις πάνω στη θρησκεία, τη φιλοσοφία και την κοινωνιολογία, δημιουργώντας έτσι πολλούς αναχρονισμούς χωρίς όμως να επαναλαμβάνει τα λάθη του παρελθόντος όσον αφορά τη δομή των Έργων του.

Σε αντίθεση με την δομή των έργων του Σοφοκλέους, τα έργα του Ευριπίδη είναι πολύ διαφορετικά, κυρίως λόγω της διαφορετικής αντίληψης του δραματουργού ως προς το τραγικό. Μέσα από την οπτική του γωνία, η τραγική αμαρτία όπως και η τραγική δράση δεν

επηρεάζαν μονάχα τον χαρακτήρα του ατόμου οδηγώντας το άτομο στην καταστροφή, αλλά έχει μια ευρύτερη, αφηρημένη ερμηνεία πως είναι ένα καταστρεπτικό στοιχείο που κατοικεί στην ανθρώπινη φύση και που φέρνει μονάχα οδύνη. Οι Τραγωδίες του χωρίζονται σε δύο ομάδες, η Μήδεια, ο Ιππόλυτος και τα πολεμικά ή κοινωνικά έργα.

Στην Μήδεια που είναι ένα έργο που βασίζεται στην τραγικότητα και τον χαρακτήρα της Μήδειας, μπορούμε να δούμε, μέσω της ανάλυσης, μια αξιοσημείωτη διαφορά μεταξύ της προσωπικής *Τραγωδίας* της ηρωίδας και της τραγικής σύλληψης του Ευριπίδη (Kitto, 2003). Εάν δεν μπορέσει να κατανοηθεί το ευρύτερο τραγικό νόημα του *Δράματος*, τότε μπορεί να παρεξηγηθεί ταυτιζόμενο με κάποιο μελόδραμα που ο μόνος σκοπός του είναι να προκαλέσει έντονα συναισθήματα στο κοινό που το παρακολουθεί. Οι Ήρωες θεωρούνται τραγικές φιγούρες γιατί κυνηγούν την Αριστεία χωρίς κάποιο προσωπικό όφελος, αν και κάποιες φορές αυτός ο αγώνας ξεκινά από άκρος προσωπικά αίτια. Η Ζήλια της Μήδειας και η ανάγκη της για εκδίκηση οφείλονται σε κάποια ψυχολογικά αίτια τα οποία καταλαμβάνουν το σώμα και τον νου των Ηρώων και τους κατευθύνουν σε ένα μονοπάτι που, πλέον, δεν έχουν επιλογή παρά να ακολουθήσουν. Δεν υπάρχει καμμία αμφιταλάντευση στην ψυχή του Ήρωα μεταξύ αυτού του πάθους και κάποιου άλλου, καμία υπόνοια ότι το πάθος είναι πολύ καταστρεπτικό για μια φύση που κατά τα άλλα θεωρείται εξαιρετική από τον Ευριπίδη· είναι μια δύναμη που δείχνει το καταστροφικό της μένος μέσω του Ήρωα που γίνεται το θύμα της, κάτι που μπορούμε να συναντήσουμε στο τέλος της Μήδειας και στον πρόλογο του Ιππολύτου. Αυτή η δύναμη και όχι ο χαρακτήρας αρχίζει να κατευθύνει τη δράση. Πλέον, ο Τραγικός συγγραφέας μπορεί να επέμβει στην πλοκή για χάρη του ρεαλισμού στην *Τραγωδία* του, δεν είναι στο επίκεντρο μόνο ο χαρακτήρας του κεντρικού Ήρωα (Kitto, 2003), έτσι μπορεί να δικαιωθεί η παράλογη συμπεριφορά της Μήδειας, όπως και η τρομερή καταπίεση της Φαίδρας από τον Ιππόλυτο.

Τα τραγικά όντα που εμφανίζονται στην σκηνή από τον Ευριπίδη μπορούν να θεωρηθούν θύματα της καταπίεσης και της σκληρότητας (Kitto, 2003). Αφού ο δραματουργός μπορεί να επεμβαίνει στην πλοκή με μεγαλύτερη ελευθερία, είναι αναγκαίο για να εξηγήσουμε την τραγικότητα που νιώθει ο θεατής, να κοιτάζουμε πέρα από την πλοκή για να βρούμε την ιδέα πίσω από αυτήν· μόνο έτσι θα μπορούσε να γίνει κατανοητή η δομή αλλά και η τραγική τεχνική του Ευριπίδη. Άλλωστε, δεν θα μπορούσε ποτέ να εξηγηθεί μέσα από την

Αριστοτελική ανάλυση για την *Τραγωδία*, καθώς η *Τραγωδία* του Ευριπίδη δεν ακολουθεί καθόλου τους κανόνες που έθεσε ο Αριστοτέλης, οπότε εάν δεν μπορέσουμε να κατανοήσουμε την πραγματική λογική των έργων του, μπορεί να τον θεωρήσουμε ανίκανο ή να νομίζουμε πως ο μόνος του στόχος ήταν να δημιουργήσει συναισθήματα συμπόνιας και συγκίνηση στους θεατές. Η επινόηση μιας λογικής μεθόδου για την ανάλυση των έργων του Ευριπίδη δεν θα μας κάνει να τα εκτιμήσουμε. Όποιος δεν μπορεί να νιώσει την ομαδικότητα στις Τρωάδες, δεν θα μπορέσει να την νιώσει μέσα από κάποια μέθοδο ανάλυσης. Ο Ευριπίδης προσπαθεί να δείξει τα δικά του συναισθήματα μέσα από τα έργα του.

Στις Τρωάδες αυτή η ενότητα των γυναικών δεν υπάρχει μονάχα εξ' αιτίας της Εκάβης, αλλά και από άλλους ποιο σημαντικούς παράγοντες. Οι Τρωαδίτισσες γυναίκες έχουν μονάχα η μία την άλλη, οι άνδρες τους έχουν σκοτωθεί, η πόλη τους έχει λεηλατηθεί κι εκείνες πρέπει να περιμένουν να αποφασισθεί το μέλλον τους από τους νικητές. Ο Ευριπίδης δείχνει την σκληρότητα του πολέμου μέσα από τα μάτια αυτών των γυναικών οι οποίες βρίσκονται στο έλεος των Ελλήνων. Η Ανδρομάχη ζηλεύει τον Θάνατο της Πολυξένης «ὄλωλεν ὡς ὄλωλεν, ἀλλ' ὅμως ἔμοῦ, ζωῆς γ' ὄλωλεν εὐτυχεστέρω πότμῳ» (στ.630-631), λέγοντας πως είναι καλύτερα από εκείνη γιατί γλίτωσε από τις συμφορές της Ζωής, την συμβουλεύει όμως η Εκάβη για χάρη του γιού της να ελπίζει και να προσπαθήσει να είναι υπάκουη στον Νεοπτόλεμο ώστε κάποια μέρα να ξανακτιστεί η Τροία «...τίμα δὲ τὸν παρόντα δεσπότην σέθεν, φίλον διδοῦσα δέλεαρ ἀνδρὶ σῶν τρόπων. κἂν δρᾷς τάδ', ἐς τὸ κοινὸν εὐφρανεῖς φίλους, καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς ἐκθρέψεας ἄν, Τροία μέγιστον ὠφέλημ', ἴν' εἴ ποτε, ἐξ οὗ γενόμενοι παῖδες Ἴλιον πάλιν, κατοικήσειαν, καὶ πόλις γένοιτ' ἔτι...» (στ. 699-75). Στους επόμενους στίχους μαθαίνουν πως ο Αστυάνακτας θα θανατωθεί. Αν και μπορούμε να δούμε την θλίψη μέσα από τα λόγια της Ανδρομάχης και της Εκάβης, οι γυναίκες δεν αντιστέκονται. Πως μπορούν όμως να αντισταθούν στους νικητές; Για το καλό της Ανδρομάχης αλλά και για να θραφεί ο εγγονός της, η Εκάβη προτρέπει την Ανδρομάχη να μην φέρει αντίσταση. Η Εκάβη θρηνεί αλλά μόλις τελειώσει ο θρήνος της, περιμένει παθητικά για την επόμενη συμφορά. Ο Ευριπίδης δεν δίνει στις Τρωαδίτισσες γυναίκες περιθώρια για αντίσταση, μέχρι και η Πολυξένη δεν αντιστέκεται όταν την οδηγούν στον τάφο του Αχιλλέα για να την σκοτώσουν. Είναι προφανές πως ο Ευριπίδης στην *Τραγωδία* του περιορίζει τη χρήση τις δημιουργίας των χαρακτήρων και αυτό με την σειρά του επηρεάζει τον τρόπο που παρουσιάζεται η δράση του έργου (Kitto, 2003).

Στις Τραγωδίες του Σοφοκλή η δράση έρχεται ως αποτέλεσμα των αποφάσεων και των δράσεων ενός Χαρακτήρα όπως και από την Μοίρα αλλά τα πρόσωπα του *Δράματος* πάντα συνδέονται με τον τρόπο που θα ξεδιπλωθεί η δράση. Το διάγγελμα του Κρέοντα θα επηρεάσει την Αντιγόνη αλλά και τον ίδιο. Ο αγώνας της Ηλέκτρας δεν πρόκειται για μια σειρά από γεγονότα, είναι μια συνεχής πάλη της σκέψης της και της βούλησής της. Τα γεγονότα που συνθέτουν την Σοφοκλεία *Τραγωδία* είναι ποιοτικά.

Αντιθέτως, στην ώριμη φάση της *Τραγωδίας* του Ευριπίδη πολλές φορές τα γεγονότα είναι ποσοτικά. Όταν ο Μενέλαος ή ο Λύκος πράττουν, αυτή η ενέργεια δεν πρέπει να επηρεάσει το κοινό και να κρίνουν την ψυχολογική ή την πνευματική κατάσταση αυτών των Προσώπων γιατί αυτά έχουν επινοηθεί με μοναδικό σκοπό να πράξουν την συγκεκριμένη ενέργεια χωρίς να έχουν κάποια άλλη χρήση στο *Δράμα*. Η δράση σμιλεύει το άτομο και όχι το αντίθετο (Kitto, 2003). Οι χαρακτήρες του Σοφοκλέους, όπως ο Κρέοντας και ο Οιδίπους, έχουν δυναμικό χαρακτήρα: όλες αποφάσεις τους και οι συμπεριφορές τους μπορούν να εξηγηθούν λογικά με βάση τη φύση τους. Όταν όμως ο Λύσος εξηγεί γιατί θέλει να θανατώσει τα παιδιά του Ηρακλή, δεν μπορούμε να συνδέσουμε αυτήν την απόφαση με τον χαρακτήρα του. Στην πραγματικότητα ο Λύσος δεν έχει κάποιον χαρακτήρα ο οποίος του δίνει άλλοθι για τις αποφάσεις του, δεν είναι ένας αυτόνομος χαρακτήρας, είναι ένα φερέφωνο της πολιτικής της Αθήνας και του Θουκυδίδη (Kitto, 2003). Δεν πρόκειται για έναν τραγικό χαρακτήρα, αλλά η τραγικότητα είναι αποτέλεσμα τις απόφασής του. Τα θύματά του κλονίζονται από την απόφασή του, γιατί είναι φτιαγμένα για να είναι θύματα. Οι χαρακτήρες που προκαλούν δεινά στα θύματα είναι φτιαγμένοι μόνο γι' αυτόν τον σκοπό, δεν υπάρχει τίποτε σύνθετο στον χαρακτήρα τους και τα θύματα υπάρχουν ως σύμβολο για τους ανθρώπους που υποφέρουν από το ίδιο τους το είδος (Kitto, 2003). Στον Ευριπίδη κυριαρχεί το παθητικό στοιχείο το οποίο δίνει στην δράση του έργου χαρακτήρα. Αντί για την δυναμική σκέψη και δράση που μπορούμε να συναντήσουμε στα έργα του Σοφοκλέους, εδώ βρίσκουμε πολλές αλλεπάλληλες σκηνές βίας, οι οποίες μπορεί να μην συνδέονται μεταξύ τους και να μην προκαλούν αντίδραση. Οπότε τα έργα του Ευριπίδη σαν σύνολα δεν έχουν αυτήν την οργανική ανάπτυξη που συναντάμε στα έργα του Σοφοκλέους (Kitto, 2003), αλλά ειδικότερα στην Μήδεια και τον Ιππόλυτο οι σκηνές τείνουν να είναι στατικές.

Ο διάλογος του Ευριπίδη είναι ρητορικός και επιχειρηματολογικός παρά ηθικός, γιατί αυτό είχε ενδιαφέρον γι' αυτόν και το κοινό του. Για παράδειγμα, η Μήδεια παρουσιάζεται ως μια γυναίκα που είναι πολύ συγκροτημένη, ήρεμη και λογική ακόμα και όταν ο Ιάσωνας της γνωστοποιεί πως εκείνη φταίει για την τιμωρία που της δόθηκε (την εξορία) και πως εκείνος πάλεψε για το αντίθετο, αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Η απάντηση της Ηρωίδας έχει λογική συνέπεια, μιλάει με γεγονότα, εξιστορεί τις φορές που έσωσε τον Ιάσωνα και την προδοσία αυτού (στ. 475- 490). Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία πως ο Ευριπίδης ήθελε να παρουσιάσει την Μήδεια ως μια γυναίκα με καθαρό μυαλό και αυτοσυγκράτηση, στοιχεία τα οποία θα την βοηθούσαν αργότερα να δαμάσει τον θυμό της.

Οι ηρωίδες του Ευριπίδη έχουν παρόμοιο τρόπο σκέψης με αυτόν της Μήδειας, αποκαλύπτοντας πως μάλλον ο Ευριπίδης ενδιαφερόταν μόνο σε έναν τύπο θηλυκού Ήρωα στα έργα του. Εάν όμως σκεπτόμασταν πως η Μήδεια σαν ηρωίδα έχει μια δική της μοναδική ιδιοσυγκρασία και δεν θεωρείται πνευματώδης μόνο επειδή το έργο έχει γραφτεί έτσι, αλλά θεωρείται πως εντάσσεται σε μια διανοητική σφαίρα (Kitto, 2003). Αν και θα μπορούσε να είναι κοντά στην αλήθεια, αφού ο Ευριπίδης δεν ακολουθεί ούτε εκφράζει τα συναισθήματα της Μήδειας όπως θα έκανε ο Σοφοκλής, γιατί για τον Ευριπίδη τα φυσικά συναισθήματα που προκύπτουν από τον χαρακτήρα της δεν έχουν σημασία. Αυτό που έχει πραγματικά σημασία είναι να φανεί καθαρά ο πραγματικός χαρακτήρας του Ιάσωνος ο οποίος αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία της συγκεκριμένης *Τραγωδίας*. Πρέπει να δούμε τον Ιάσωνα όπως πραγματικά είναι, όπως θέλει να τον δούμε ο Ευριπίδης. Το ότι ο Ιάσων εξηγεί τη δική του άποψη πολύ καθαρά είναι τυχαίο, αλλά μπορεί να θεωρηθεί δραματικό. Στην πραγματικότητα κάνει ό,τι έχει κάνει και η Μήδεια και για τον ίδιο λόγο, δεν αντιπροσωπεύει τον πραγματικό χαρακτήρα του Ιάσωνος αλλά φέρνει στο φως την πραγματική εικόνα της Μήδειας που πρόκειται για την γυναίκα που ποτέ δεν μπορεί να αντισταθεί στα πάθη της.

Ο Ιάσωνας είναι δραματικός σε αντίθεση με την Μήδεια, την Κασσάνδρα ή την Ανδρομάχη που όταν βρίσκονται σε κάποια παρόμοια κατάσταση με αυτή του Ιάσωνος μπορεί να θεωρηθούν μη δραματικές και αντιφατικές. Η Ρητορική διαλεκτική ταιριάζει στον Ιάσωνα, παρόλ' αυτά όχι μόνο ο Ιάσων, αλλά όλοι οι χαρακτήρες του Ευριπίδη χρησιμοποιούν το ίδιο τρόπο λόγου γιατί ο Δραματουργός θέλει από τα πρόσωπα των Τραγωδιών του να

εκφράζονται καθαρά και έντονα παρά να προσπαθούν να εκφραστούν με κάποιον διαφορετικό τρόπο (Kitto, 2003).

Όσον αφορά την πλοκή του Ευριπίδη δεν πρόκειται για ένα αυτοτελές *Δράμα* με μια ομάδα ατόμων που αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους , δηλαδή όπως η *Τραγωδία* του Σοφοκλή. Πρόκειται για μια σειρά από συνεχόμενα γεγονότα, που συνδέονται μεταξύ τους όχι από κάποιος αυστηρό νόμο, αλλά από το γεγονός πως ο Ποιητής ήταν ικανός να τα χρησιμοποιήσει για να συνθέσει το τραγικό όραμά του με μοναδικό τρόπο (Kitto, 2003). Τα *Δράματά* του είχαν λογική και ξεκινούσαν με μια ικανοποιητική αρχή (Kitto, 2003) και μέσω μιας απλής διήγησης συνέχιζαν μέχρι το σημείο που διαδραματιζόταν το βασικό μέρος της πλοκής του έργου, δημιουργώντας έτσι τον πρόλογο. Ο Ευριπίδης θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τον πρόλογο για να δώσει στον Ιππόλυτο μια πιο ομαλή μετάβαση στην πλοκή, όπως φυσικά και στην Εκάβη αλλά και τον Ίωνα, είτε για να ελέγξει τα βασικά στοιχεία της πλοκής, είτε να αποσπάσει την προσοχή των θεατών από τα άσχημα γεγονότα των έργων, είτε για να δώσει έμφαση σε αυτά.

Από την ίδια ανάγκη που δημιουργήθηκε ο πρόλογος φαίνεται πως ήρθε και ο επίλογος (Kitto, 2003), δίνοντας στο *Δράμα* μια ισορροπία, αρχίζοντας και τελειώνοντας με αφήγηση. Δεν έχουν όλα τα έργα του Ευριπίδη επίλογο· στην Ανδρομάχη υπάρχει, όμως οι Τρωάδες ολοκληρώνονται από την ισοπέδωση των τειχών. Το πραγματικό τέλος της ιστορίας της Ανδρομάχης είναι με τον *Θάνατο* του Νεοπτόλεμου, αλλά αυτό δεν θα έδινε στο κοινό το αίσθημα της κάθαρσης και ούτε ο Ευριπίδης θα μπορούσε να γράψει αυτό το τέλος (Kitto, 2003). Ο χορός πια δεν μπορεί να αποφασίσει πότε θα τελειώσει το *Δράμα* όπως στους Επτά Επί Θήβας, ούτε μπορεί να είναι το σύμβολο της κοινωνίας (Kitto, 2003). Αυτόν τον ρόλο αναλαμβάνει κάποιος που είναι κοντά με τα γεγονότα του *Δράματος*· στην Ανδρομάχη αυτήν την υποχρέωση αναλαμβάνει ο Πυλαίας. Στις Ίκετιδες, το λογικό τέλος θα ήταν με την απόφαση του Κρέοντα να αφήσει της μητέρες και τους γιους των νεκρών να πάρουν τα σώματά τους και να τα κάψουν ή να τα μεταφέρουν στο Άργος, όμως ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τον Ίφη και την Ευάδνη ως τα άτομα που θα τελειώσουν το *Δράμα*, με την Ευάδνη με το νυφικό της φόρεμα να αυτοκτονεί για να βρει τον σύζυγό της, Καπανέα, ενώ ο πατέρας του Ίφη προσπαθεί να την σταματήσει. Ο Ευριπίδης διαλέγει αυτό το τέλος για το έργο του και όχι το λογικό για να δώσει στο κοινό ένα αίσθημα πληρότητας.

Για να ξεπεράσει όμως τις δυσκολίες του μη λογικού τέλους, ο Ευριπίδης έπρεπε να χρησιμοποιήσει μια τεχνική που θα του επέτρεπε να δώσει το τέλος που εκείνος θέλει. Αυτό το τέχνασμα είναι ο από μηχανής Θεός! Στην Ανδρομάχη, η Θέτις εμφανίζεται την κατάλληλη ώρα για να πει στον Πυλαία τι να κάνει, που να θάψει τον Νεοπτόλεμο, πως να σώσει την Ανδρομάχη και τον Μολοσσό και τέλος του υπόσχεται πως θα τον κάνει Θεό και θα ζήσουν κοντά στον Νηρέα μαζί. Πριν την εμφάνιση της Θεάς, η πλοκή έχει φτάσει σε ένα αδιέξοδο σημείο που δεν υπάρχει χώρος για συνέχεια και δεν μπορεί να δοθεί ένα καθαρκτικό τέλος. Στην Εκάβη, όπως και στην Ανδρομάχη, το τέλος δεν είναι αναπόφευκτο, αλλά λόγω του διαλόγου της Εκάβης με τον Αγαμέμνονα που συμφωνεί στην εκδίκηση της προς τον Πολυμήστορα για την άδικη θανάτωση και την προδοσία του γιου της Πολύδωρου, ο Ευριπίδης έχει την ευκαιρία να δείξει τη μεταμόρφωση της Εκάβης και την προφητεία για τον θάνατό της, όπως και τον Θάνατο του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα. Στον επίλογο του έργου, όπως και στον πρόλογο των Τρωάδων, φαίνεται η δραματική μορφή της δραματικής σκέψης που υπάρχει σε όλο το έργο (Kitto, 2003) που δεν πρόκειται για ένα απλό τέλος, αλλά για την κατανόηση ολόκληρης της πλοκής. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τον από μηχανής θεό μόνο στις *Ευμενίδες* και ο Σοφοκλής μόνο στον *Φιλοκτήτη*.

2.5 Ο΄Ηρωας της Τραγωδίας

Το εσωτερικό του Τραγικού Μύθου αλλά και το πρόσωπο του τραγικού ΄Ηρωα μας απαλλάσσουν από την άπληστη επιθυμία αυτής της Ζωής και μας δείχνουν μιαν άλλη μορφή ύπαρξης, μια υπέρτατη απόλαυση για την οποία αγωνιζόμενος ο ΄Ηρωας ετοιμάζεται με τον θάνατό του, όχι με τις νίκες του. Η αιώνια χαρά που συνδέεται με την ύπαρξη και υπάρχει και στη Διονυσιακή Τέχνη βρίσκεται πίσω από τα φαινόμενα. Κάθε τι που γεννιέται πρέπει να είναι έτοιμο για ένα επώδυνο τέλος! Το άτομο είναι αναγκασμένο να βυθιστεί στη φρίκη της ατομικής ύπαρξης χωρίς να φοβάται.

Στον Μύθο, οι ΄Ηρωες παρουσιάζονται ως άτομα που η ανδρεία και οι ηθικές τους αξίες είναι σημαντικότερες από τη Ζωή τους. Δεν είναι απλά συνηθισμένα πρόσωπα, ο ηρωισμός τους είναι ιερός γιατί τα άτομα μέσα από τις αξίες και τις πράξεις τους έρχονται πιο κοντά στο Θείο. Ο Αχιλλέας που αντιπροσωπεύει την ιδέα του ΄Ηρωα στην Ιλιάδα (Hatab, 1990), έρχεται αντιμέτωπος με μια απίθανη απόφαση: η αναζήτηση της Δόξας που θα καταλήξει στον

θάνατό του ή την αφάνεια και τη συνέχιση της Ζωής. Ο Αχιλλέας γνώριζε πως ήταν Μοιραίο να πεθάνει στη μάχη, αλλά λόγω της φήμης του ως ένας γενναίος πολεμιστής δεν μπορεί να επιλέξει κάποιο άλλο τέλος γιατί όχι μόνο θα ήταν κόντρα στην ανδρεία φύση του Ήρωα, αλλά και άκρως ατιμωτικό.

Γνωρίζουμε όπως γνώριζαν και οι αρχαίοι πως οι άνθρωποι είναι θνητοί και υποχείρια της Μοίρας τους· το μόνο σίγουρο μέλλον για έναν θνητό είναι ο Θάνατος. Οι Ήρωες μέσα από τις πράξεις και την ανδρεία τους ξεπερνούν αυτήν την θνησιγενή ανθρώπινη υπόστασή τους και ανάγονται στην αιωνιότητα. Αυτό όμως μπορεί να πραγματοποιηθεί μονάχα μέσα από την μάχη. Στην πραγματικότητα αυτό που ξεχωρίζει έναν Ήρωα μέσα στην μάχη είναι η ανδρεία, το θάρρος, δηλαδή, να θέσει τη Ζωή του σε κίνδυνο προστατεύοντας τους συμμάχους του και παράλληλα δίνοντας το σωστό παράδειγμα ενός άξιου Άνδρα. Η ηρωική συμπεριφορά είναι παράδοση, είναι ασύμφωνη με αυτό που είναι θελκτικό με τον υπόλοιπο κόσμο, δηλαδή την ζήση μιας καλής Ζωής. Στον Ομηρικό κόσμο η Ζωή είναι η υπέρτατη θυσία του Ήρωα. Ο Ήρωας πρέπει να είναι τέλειος χωρίς να θέτει όρια στην ηρωική του φύση, ακόμα κι αν έρχεται αντιμέτωπος με το Θάνατο. Ο απλός άνθρωπος, σε οποιαδήποτε κοινωνική θέση κι αν βρίσκεται, δεν μπορεί να αποκτήσει αυτές τις τιμές κι έτσι η Ζωή του δεν έχει ουσία. Η αρετή, λοιπόν, είναι η αριστεία που πρέπει να διέπει τους Επικούς Ήρωες για να μπορούν να λάβουν τις τιμές της δόξας και της φήμης.

Οι Έλληνες Δραματουργοί χρησιμοποίησαν τον Μύθο με καθαρά διδακτικό σκοπό (Gregory, 2010), προβάλλοντας τους Ήρωες με αναμφίβολα θετικά ή αρνητικά πρότυπα, τα οποία είναι άξια μίμησης ή αποφυγής. Σε κάποιες Τραγωδίες ακολουθείται η ίδια λογική όπου οι ενάρετοι ανταμείβονται και οι κακοί τιμωρούνται, δηλαδή οι Τραγωδίες αντανakλούν έναν δίκαιο κόσμο. Τις περισσότερες φορές όμως, οι τραγικοί αποφεύγουν τις απλουστευτικές προσεγγίσεις του ηθικού κώδικα που υπάρχει στους Μύθους και προτιμούν τις περίπλοκες αντιπαραθέσεις, προβάλλοντας ηθικά διλήμματα χωρίς κατηγορηματική επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία (Gregory, 2010). Οι Αρχαίες Τραγωδίες παίρνουν μέρος σε έναν φανταστικό κόσμο που έχει ως πυλώνα τον Επικό Μύθο (Lawrence, 2013). Για τους Ήρωες, ο Επικός Μύθος είναι τόσο πραγματικός όσο η πραγματική Ζωή, γι' αυτό η ηθική των χαρακτήρων δεν βασίζεται μόνο στην ηθική των Αθηναίων του 5^{ου} αιώνα όπως και του αντίστοιχου κοινού, αλλά και στα Ομηρικά Έπη από όπου η Τραγωδία άντλησε τα θέματά της (Lawrence, 2013).

Οι Ήρωες της *Τραγωδίας* μπορεί να παρουσιαστούν σε μια ακραία ή αδιάλλακτη θέση ενάντια σε κάποια εξουσία που συμβιβάζει την ανεξαρτησία, την τιμή και την ευδαιμονία των πρωταγωνιστών. Σε κάποιες περιπτώσεις, η αντίσταση και η αυτοεπιβεβαίωση του Ήρωα είναι ασύνετη και μάταιη, όμως εξακολουθεί να προϋποθέτει το σεβασμό, το θαυμασμό, ακόμα και τη συμπάθεια του κοινού, επειδή οι αρχές στις οποίες βασίζεται η αντίσταση έχουν κάποια εγκυρότητα: οι ενέργειες, η γλώσσα και οι επιθυμίες του Ήρωα αναγνωρίζονται κατά μία έννοια ως «ανώτερες» (Gregory, 2010). Το κοινό καλείται να κρίνει, να παρακολουθήσει και να συμμετάσχει σε μια σκηνή σύγκρουσης και αντίστασης που προσφέρει μεγάλο φάσμα διαφορετικών υποκειμενικών θέσεων. Ο ακροατής βλέπει τον Τραγικό Ήρωα σε όλη του την καθαρότητα και επική ομορφιά, ενώ ευχαριστείται από την εκμηδένισή του. Ο θεατής νιώθει μαζί με τον Ήρωα, αφουγκράζεται τα κίνητρά του, όμως στο τέλος ο ενθουσιασμός του προέρχεται από την καταστροφή αυτού του προσώπου. Οι οδύνες του Ήρωα προκαλούν ευχαρίστηση στους θεατές του *Δράματος*. Η νίκη των ηθικών αξιών ή η θυσία του Ήρωα ανυψώνουν και ενθουσιάζουν, γιατί μέσα από αυτούς η ύπαρξη και ο κόσμος δικαιώνονται αλλά μόνο σαν αισθητικά φαινόμενα. Ο Τραγικός Μύθος θέλει να πείσει πως η ασχήμια και η κακοφωνία είναι ένα καλλιτεχνικό παιχνίδι που παίζει η βούληση με τον εαυτόν της. Ο Τραγικός Ήρωας προσπαθεί να διασφαλίσει την αυτονομία, την αυθεντικότητα και την ακεραιότητά του εναντίον αγνώστων δυνάμεων που τον εμποδίζουν να φτάσει στο στόχο του. Για τον Τραγικό Ήρωα η απόλυτη εμπειρία της Ζωής είναι ο Θάνατός του (Nagy, 2020). Στην υπέρτατη στιγμή της πραγματικής Ζωής του Ήρωα πρέπει να έρθει ο Θάνατος, τον οποίο πρέπει να καλωσορίσει και όχι να κυριευτεί από φόβο εξ' αιτίας αυτού, γιατί ο Ήρωας έχει την υποχρέωση να δημιουργήσει την τέλεια στιγμή για τον τέλειο Θάνατο.

3 Σοφόκλειος Αίας

3.1 Πρόλογος: Η Θεϊκή Τιμωρία

Η *Τραγωδία* του *Αίαντος* ξεκινά με τον Οδυσσέα να ζυγώνει στη σκηνή του *Αίαντος*, προσπαθώντας να βρει τον υπεύθυνο για τη σφαγή του κοπαδιού. Η Θεά Αθηνά βρίσκεται ήδη έξω από την σκηνή του *Αίαντος* για να πληροφορήσει τον Οδυσσέα τι πράχθηκε την

προηγούμενη νύχτα. Ο Οδυσσέας όταν ακούει την φωνή της Θεάς την προσφωνεί «ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλάτης ἐμοὶ θεῶν...» (στ.14) ως την περισσότερο αγαπημένη του απ' όλους τους Θεούς. Δεν είναι τυχαίο που ο Σοφοκλής επιλέγει την Αθηνά για την εισαγωγή του, καθώς αυτή πάντοτε προστάτευε τον Οδυσσέα. Ούσα η ίδια υπεύθυνη για την τρέλα του Αίαντος, γνώριζε τι έχει προηγηθεί. Η Αθηνά εξιστορεί στον Οδυσσέα και στο κοινό τις αποτρόπαιες πράξεις του Αίαντος με λεπτομέρειες, πως λόγω του θυμού και της αδικίας που ένιωθε για την πανοπλία του Αχιλλέως αποφάσισε να σκοτώσει και να βασανίσει τους Έλληνες Στρατηγούς και τον Οδυσσέα, πως φτάνοντας κοντά στις σκηνές τους η Αθηνά τον τρέλανε ή μάλλον του έβαλε στα μάτια του ψεύτικες εικόνες και του έστρεψε την προσοχή του στο κοπάδι και τους βοσκούς «ἐγὼ σφ' ἀπείργω, δυσφόρους ἐπ' ὅμμασι γνῶμας βαλοῦσα, τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς, καὶ πρὸς τε ποιμένας ἐκτρέπω σύμμικτά τε λείας ἄδαστα βουκόλων φρουρήματα'» (στ.51-54). Η Μανία της Αθηνάς δεν σταματά εκεί! Ο ξεπεσμός του Αίαντος δεν είναι αρκετός, η Θεά θέλει να τον διασύρει περισσότερο, να γελάσει κι αυτή και ο Οδυσσέας και ο Ελληνικός στρατός με τον άλλοτε γενναίο Ἡρῶα «δείξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε περιφανῆ νόσον, ὡς πᾶσιν Ἀργείοισιν εἰσιδὼν θροῆς.» (στ.66-67) Στη συνέχεια, η Θεά καλεί τον Αίαντα να βγει από την σκηνή του. Ο Οδυσσέας, αν και η Αθηνά του έχει πει πως θα στραβώσει το βλέμμα του Αίαντος για να μην τον δει «ἐγὼ γὰρ ὁμμάτων ἀποστροφους αὐγὰς ἀπείρξω σὴν πρόσοψιν εἰσιδεῖν.» (στ.69-70), φαίνεται να φοβάται παρά τα λόγια της Αθηνάς. Ο Οδυσσέας δεν φημίζεται για την ανδρεία του, όμως είναι πολυμήχανος, πονηρός και λογικός. Η λογική του τον προστάζει να φοβάται έναν άνδρα που είναι από τους πιο γενναίους στρατιώτες, ειδικά τώρα που είναι υπό την Μανία της Αθηνάς «φρονοῦντα γάρ νιν οὐκ ἂν ἐξέστην ὄκνω.».

Ο Οδυσσέας δεν θα ήθελε να αναμετρηθεί με τον Αία στην παρούσα κατάσταση γιατί γνώριζε πως, λόγω της Μανίας, δεν θα μπορούσε να γλυτώσει με λόγια ή με κάποιο τέχνασμα· η μόνη λύση θα ήταν η μάχη εκεί που γνώριζε πως ο Αίας ήταν ανώτερός του. Ὑστερα από αρκετές διαβεβαιώσεις από την Αθηνά, ο Οδυσσέας στέκεται ακίνητος και αόρατος από τον εχθρό του για να χλευάσει με την Θεά τον ξεπεσμένο Ἡρῶα. Η Αθηνά αποκαλεί τον εαυτόν της σύμμαχο του Αίαντος και τον καλεί για δεύτερη φορά να εξέλθει από την σκηνή του. Ο Αίας εμφανίζεται από την σκηνή κρατώντας το μαστίγιό του ακόμα υπό την επήρεια της μανίας της Θεάς, κομπάζοντας για τα θύματά του και περιγράφοντας τις φονικές του Πράξεις. Για τον Μανιασμένο Ἡρῶα μόνο ένας εχθρός έχει απομείνει, ο

Οδυσσέας, αλλά κι αυτός αφού θα υπομείνει τρομερά βασανιστήρια θα σκοτωθεί. Αφού φύγει ο Αίας, η Αθηνά μοιράζεται κάποια λόγια σωφροσύνης με τον Οδυσσέα «...μηδέν ποτ' εΐτης αὐτὸς ἐς θεοὺς ἔπος... τοὺς δὲ σῶφρονας θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοὺς.» (στ.128, 133) πως οι άνθρωποι δεν πρέπει να αντιμάχονται με τους Θεούς και πως οι Θεοὶ αγαπούν τους φρόνιμους ανθρώπους ενώ τους κακούς τους μισούν.

3.2 Πάροδος: Οι πιστοὶ Ναύτες

Ο χορός στον Αίαντα αποτελείται από δώδεκα Ναύτες από την Σαλαμίνα. Από τους πρώτους στοίχους μπορούμε να καταλάβουμε πως οι Ναύτες αγαπούν τον Αίαντα και είναι πιστοὶ σε αυτόν «σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' ἐπιχαίρω... μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας.» (στ.136,139-140) χαίρονται με τις χαρές του και λυπούνται με την λύπη του. Αρχικά δεν μπορούν να πιστέψουν πως αυτά που διαδίδει ο Οδυσσέας για τον Βασιλιά τους ισχύουν· θεωρούν πως είναι αποτέλεσμα του φθόνου που διακατέχει τον Οδυσσέα προς τον Αίαντα λόγω της καλύτερής του φύσης. Για τους Ναύτες τα λόγια του είναι ανυπόστατα· ο Αρχηγός τους δεν θα μπορούσε ποτέ να έχει κάνει αυτά που τον κατηγορούν, αλλά ο Αίας έγινε στόχαστρο λόγο του ηρωισμού του και της σπουδαιότητάς του. Όταν τελικά παρουσιαστεί, οι ναύτες είναι σίγουροι, ὅλοι θα σταματήσουν τον διασυρμό και θα φοβηθούν από την παρουσία του. Αργότερα όταν δεν εμφανίζεται ο Αίας σκέπτονται μήπως υπάρχει κάποια υπόσταση στα λεγόμενα των εχθρών του, μήπως η Ἄρτεμις ή ο Ἄρης έριξαν μανία στον Αίαντα για κάποια ὕβρη που διέπραξε εν αγνοία του. Παρακαλούν τον Αρχηγό τους να εμφανιστεί για να μπορέσουν να πάψουν τα άσχημα λόγια που λένε για αυτόν γιατί δεν έχει μόνο αντίκτυπο στον ίδιο αλλά και στους Ναύτες «...πάντων καχαζόντων γλώσσαις βαρυάλητα· ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν.» (στ.198-200).

3.3 Επεισόδιο Πρώτο: Οι Επιλογές και η Τελική Απόφαση του Αίαντος

Στην αρχή του επεισοδίου εμφανίζεται για πρώτη φορά η Τέκμησσα ως η αγγελιαφόρος των κακών μαντάτων και της επιβεβαίωσης των φόβων των Ναυτών. Η Τέκμησσα ενημερώνει τους ναύτες για την κατάσταση που επικρατεί στην σκηνή του Αίαντος, όπως για τη στιγμή που έφτασε ο Αίας μανιασμένος με το κοπάδι το οποίο ξεκίνησε να σκοτώνει εκτός σκηνής και πως συνέχισε να βασανίζει τα υπόλοιπα ζώα. Όταν οι ναύτες ζητούν να μάθουν

περισσότερα, αρχικά τους λέει πως ο Αίας έχει συνέλθει από τη μανία του και ξεκινά να εξιστορεί τα γεγονότα από την αρχή.

Ο χορός με την Τέκμησσα αποφασίζουν να νουθετήσουν τον Αίαντα αλλά πριν προλάβουν ακούγεται ο Αίας που φωνάζει το γιο του και τον Αδερφό του. Ο Αίας πλέον έχει καταβληθεί από την τρομερή του πράξη, γνωρίζει τον ξεπεσμό του «ὄρᾱς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον, τὸν ἐν δαΐοις ἄτρεστον μάχαις, ἐν ἀφόβοις με θηρσί δεινὸν χέρας; οἴμοι γέλωτος, οἶον ὑβρίσθην ἄρα.» (στ.164-167) αλλά δεν θρηνεί μόνο γι' αυτό. Εκτός του ότι έχασε την τιμή, την υπόληψή του κι έχει γίνει περίγελος για τον Ελληνικό στρατό, η πιο ζοφερή νόηση για τον Αίαντα είναι πως οι εχθροί του ζουν. Η Ζωή δεν έχει πλέον σημασία γι' αυτόν· ο σκοτεινός Άδης φαντάζει ως ο δαυλός που τον προσκαλεί στην εύρεση της τιμής του. Τώρα καταλαβαίνει το ρόλο που είχε η Αθηνά και πλέον, αν και αργά, αναγνωρίζει τη δύναμή της «ἀλλά μ' ἄ Διὸς ἀλκίμα θεὸς ὀλέθριον αἰκίζει...» (στ. 401-403). Ο Αίας έχει αποφασίσει το μέλλον του που, στην πραγματικότητα, για να μπορέσει να σταθεί αντάξια στο ύψος των περιστάσεων, στην φύση του και στον Πατέρα του όπως και να δώσει το σωστό παράδειγμα στο γιο του έχει μια μόνο επιλογ, ή οποία είναι ο Θάνατος. Τώρα το μόνο που απομένει είναι να αποφασίσει τον τρόπο που θα θανατωθεί. Η γυναίκα του και οι ναύτες του προσπαθούν να τον αποτρέψουν από αυτήν του την καταστρεπτική απόφαση.

Η επιλογή του Αίαντος να πεθάνει δεν είναι μονάχα καταστρεπτική για τον ίδιο αλλά και για όλους τους συντρόφους του. Η Τέκμησσα προσπαθεί να τον συνετίσει λέγοντάς του πως εάν πεθάνει, εκείνη και ο γιος τους θα γίνουν σκλάβοι των εχθρών του «μή μ' ἀξιώσης βάξιν ἀλγεινήν λαβεῖν τῶν σῶν ὑπ' ἐχθρῶν, χειρίαν ἀφείς τι. εἰ γὰρ θάνης σὺ καὶ τελευτήσας ἀφῆς, ταύτη νόμιζε κάμῃ τῇ τόθ' ἡμέρᾳ βία ξυναρπασθεῖσαν Ἀργείων ὑπο ξύν παιδί τῷ σῷ δουλίαν ἔξειν τροφήν.» (στ.494-499). Το δεύτερο επιχείρημά της είναι η θλίψη των γονιών του Αίαντος σαν μάθουν πως το παιδί τους πέθανε και όντας μεγάλοι σε ηλικία δεν θα μπορέσουν να αντέξουν αυτήν την απώλεια «ἀλλ' αἶδεσαι μὲν Πατέρα τὸν σὸν ἐν λυγρῷ γῆρᾳ προλείπων, αἶδεσαι δὲ Μητέρα πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον, ἢ σε πολλάκις θεοῖς ἀρᾶται ζῶντα πρὸς δόμους μολεῖν.» (στ.506-509). Στο τέλος του λόγου της επανέρχεται στο παιδί τους. Χωρίς τον Αίαντα, ο γιος τους θα μεγαλώσει ανάμεσα στους εχθρούς του Πατέρα του χωρίς κάποιο καλό πρότυπο για να μιμηθεί, αλλά όχι μόνον αυτό. Χωρίς τον Πατέρα του θα είναι έρμαιο των ανθρώπων που θέλουν το κακό του «οἴκτιρε δ', ὦναξ, παῖδα τὸν σόν, εἰ

νέας τροφής στερηθείς σοῦ διοίσεται μόνος ὑπ' ὀρφανιστῶν μὴ φίλων, ὅσον κακὸν κείνῳ τε κάμοι τοῦθ', ὅταν θάνῃς, νεμεῖς.» (στ.510-513). Στους επόμενους στίχους, οι δούλοι φέρνουν τον Ευρυσάκη στην σκηνή με τα σφαγμένα, κατ' εντολή του Πατέρα του που λέει πως εάν είναι πραγματικός του γιός δεν θα πρέπει να φοβηθεί από το θέαμα «αἶρ' αὐτόν, αἶρε δεῦρο· ταρβήσῃ γὰρ οὐ, νεοσφαγῇ που τόνδε προσλεύσσω φόνον, εἵπερ δικαίως ἔστ' ἐμὸς τὰ πατρόθεν.» (στ.545). Ο Αίας θέλει να δώσει κάποιες τελευταίες συμβουλές για τη Ζωή στο παιδί του και να του δώσει την ασπίδα του. Όλοι μπορούν να καταλάβουν πλέον πως ο Αίας έχει αποφασίσει να σκοτωθεί.

3.4 Πρώτο Στάσιμο: Τα Ἄσχημα Μαντάτα

Οι ναύτες της Σαλαμίνας και ακόλουθοι του Αίαντος θυμούνται το σπίτι τους στην Σαλαμίνα και γνωρίζουν πλέον πως η Μοίρα τους δεν θα τους αφήσει να γυρίσουν στον αγαπημένο τόπο. Ενώ είναι μακριά από τα σπίτια τους και υποφέρουν από την ασχήμια του πολέμου, η τρέλα του Αίαντος είναι το μέγιστο των δεινών που έχουν υπομείνει μέχρι στιγμής και δυσκολεύει ακόμα περισσότερο την κατάσταση στην οποία είναι. Σκεπτόμενοι τα σπίτια τους, αρχίζουν να εικάζουν την αντίδραση των γονέων του Ἡρώα μόλις μάθουν πως ο γιός τους έχασε τα λογικά του. Η Μητέρα του Αίαντος θα αρχίσει να θρηνεί, χτυπώντας το στήθος της, τραβώντας τα μαλλιά της και τραγουδώντας μοιρολόγια «οὐδ' οἰκτρᾷς γόνον ὄρνιθος ἀηδοῦς ἦσῃ δύσμορος, ἀλλ' ὄξυτόνους μὲν ὥδ' αὖ θρηνήσῃ, χερόπλακτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται δοῦποι καὶ πολλὰς ἄμυγμα χαίτας.» (στ629-634). Ο Χορός καταλήγει πως είναι καλύτερα για κάποιον που τον καταβάλλει ανίατη αρρώστια να κατεβαίνει στον Ἄδη.

3.5 Επεισόδιο Δεύτερο: Η Εξαπάτηση

Ο Αίας έχει δεχτεί πίεση από την γυναίκα του για να λογικευτεί και να βγάλει από το μυαλό του την ιδέα του θανάτου. Τώρα στο μονόλογό του δηλώνει πως πείστηκε από αυτά τα λόγια και πως λυπήθηκε τη γυναίκα του και το παιδί του και πως θα ακολουθήσει το δρόμο που χάραξε για εκείνον η Μοίρα. Ο μονόλογος ξεκινά με τον Αίαντα να αναφέρεται στον χρόνο ο οποίος είναι ικανός να αλλάξεις όλες τις καταστάσεις, να αποκρύψει και να φανερώσει πράγματα και να αλλοιώσει την ισχύ ακόμα και των πιο σοβαρών όρκων «ἅπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται· κούκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν, ἀλλ'

άλίσκεται χῶ δεινὸς ὄρκος χαί περισκελεῖς φρένες.» (στ. 645—654). Ο Αίας ισχυρίζεται πως, όχι μόνο έχει μετανιώσει για τα λόγια του πρωτύτερα, αλλά πως έχει σκοπό αρχικά να ξεπλύνει τα χέρια του από το αίμα και ύστερα να θάψει το ξίφος του γιατί, αφού είναι δώρο του εχθρού των Ελλήνων, του Έκτορος, δεν θα είναι ποτέ καλό γι' αυτόν και τους υπόλοιπους Έλληνες. Από εδώ και στο εξής θα υποταχθεί στους Θεούς όπως και στους στρατηγούς του, όπως ο χειμώνας υποτάσσεται στο καλοκαίρι και η νύχτα στη μέρα. Στο τέλος του λόγου μπορούμε να καταλάβουμε πως ο Αίας έχει σκοπό να εξαπατήσει τη γυναίκα και τους ναύτες του αφού λέει πως θα πάει εκεί που πρέπει να πάει «ἐγὼ γὰρ εἴμ' ἐκεῖσ' ὅποι πορευτέον» (στ.690) και βέβαια δεν εννοεί πως θα πάει να πράξει αυτά που είπε πρωτύτερα.

3.6 Δεύτερο Στάσιμο: Η σύντομη ευτυχία

Μετά από τα λόγια του Αίαντος, ο χορός πλανάται πως ο Αίας άλλαξε γνώμη και ξέχασε την έχθρα του για τους Ατρείδες· πλέον το οτιδήποτε είναι πιθανό, μέχρι το ότι ίσως κάποια μέρα να δουν ξανά την πολυαγαπημένη τους Σαλαμίνα. Θέλουν να ξεσπάσουν σε χορό, καλούν το θεό Πάνα για να χορέψει μαζί τους, τον Απόλλωνα να τους τιμήσει με την παρουσία του και ευχαριστούν τον Άρη που απέτρεψε αυτό το κακό.

3.7 Επεισόδιο Τρίτο : Η Προφητεία και η Αυτοκτονία

Ο Τεύκρος στέλνει έναν αγγελιαφόρο στη σκηνή του Αίαντος για να προλάβει το κακό που πρόκειται να συμβεί. Ο αγγελιαφόρος καταφθάνει στη σκηνή με εντολές να μην αφήσουν τον Αίαντα να βγει από αυτήν γιατί αλλιώς ο Θάνατος είναι σίγουρος. Αρχικά περιγράφει το μίσος των Ελλήνων σαν ήρθε ο Τεύκρος στο στρατόπεδο «μέσον δὲ προσμολῶν στρατήγιον κυδάζεται τοῖς πᾶσιν Ἀργείοις ὁμοῦ...τὸν τοῦ μανέντος κάπιβουλευτοῦ στρατῷ ξύναιμον ἀποκαλοῦντες, ὡς οὐκ ἀρκέσοι τὸ μὴ οὐ πέτροισι πᾶς καταξανθεὶς θανεῖν.» (στ.721-722, 726-728) Οι στρατιώτες άρχισαν να βρίζουν τον Τεύκρο και περικυκλώνοντάς τον φώναζαν πως είναι ο Αδερφός του προδότη που η μόνη αρμόζουσα τιμωρία θα ήταν ο λιθοβολισμός. Ο αγγελιαφόρος ψάχνει τον Αίαντα για να τον προειδοποιήσει, αλίμονο, είναι αργά. Μετά τον μονόλογό του, ο Αίας φεύγει από τη σκηνή και κανένας δεν γνωρίζει που βρίσκεται. Όταν

η Τέκμησσα και οι Ναύτες μαθαίνουν τον πραγματικό λόγο της εξαφάνισης του Ήρωα, προσπαθούν να τον βρουν χωρίς αποτέλεσμα.

Ο Αίας έχει απομονωθεί στην ακρογιαλιά μακριά από τα μάτια του στρατού και των ναυτών του, έχει στήσει το σπαθί που άλλοτε άνηκε στο μισητό εχθρό του Έκτορα και είναι έτοιμος να πεθάνει. Πριν αυτοκτονήσει όμως ζητά, από τον Δία να βρει ο Αδερφός του ο Τεύκρος το πτώμα του για να μην σκυλευτεί, από τον Ερμή να του χαρίσει έναν γρήγορο Θάνατο, από τις Ερινύες να πάρουν εκδίκηση για την αδικία που υπέστη και από τον Ήλιο που με το άρμα του περνά πάνω από την Σαλαμίνα να πει τα άσχημα νέα στους γέρους γονείς του. Τέλος καλεί τον Θάνατο, αποχαιρετά τον Ήλιο και την φύση που βρίσκεται ολόγυρά του και πέφτει στον λάκκο που έχει στερεώσει το φονικό ξίφος. Η Τέκμησσα βρίσκει τον νεκρό Αίαντα και αφού τον σκεπάζει στέλνει τους ναύτες να ειδοποιήσουν τον Τεύκρο.

3.8 Επεισόδιο Τέταρτο: Η Διένεξη μεταξύ Τεύκρου και Μενέλαου

Ο Τεύκρος καταφτάνει στην ακροθαλασσιά μοιρολογώντας τον Αδερφό του. Πρέπει να σκεφτεί όμως το μέλλον ειδικά του Ευρυσάκη που βρίσκεται μόνος του στη σκηνή του Πατέρα του και κινδυνεύει από τους Ατρείδες. Στέλνει την Τέκμησσα να τον φέρει στον τόπο που είναι το Σώμα του Πατέρα του. Ο Τεύκρος αναρωτιέται εάν θα μπορέσει να γυρίσει ποτέ πίσω στην Σαλαμίνα και πως θα τον υποδεχτεί ο Πατέρας του αφού δεν ήταν ικανός να προστατέψει τον Αδερφό του. Στο μεταξύ, στον τόπο της αυτοκτονίας, καταφθάνει ο Βασιλιάς Μενέλαος που προειδοποιεί τον Τεύκρο να μην θάψει τον Αδερφό του γιατί ο Αίας πλέον δεν είναι σύμμαχος, αλλά ένας από τους χειρότερους εχθρούς των Ελλήνων. Ο Τεύκρος προειδοποιεί τον Μενέλαο να μην πάει αντίθετα με τη βούληση των Θεών και αφού σώθηκε κι αυτός από θεϊκό χέρι πρέπει να τους τιμήσει και να αφήσει το Σώμα του Αίαντος να ταφεί «μή νυν άτίμα θεούς, θεοῖς σεσωμένος... εἰ τοὺς θανόντας οὐκ ἔῃς θάπτειν παρών.» (στ.1129, 1131). Ο Μενέλαος αποχωρεί χωρίς να έχει επιτρέψει την ταφή και τονίζοντας πως ως βασιλιάς των Ελλήνων μπορεί με την βία να γίνει το θέλημά του «ἄπειμι· καὶ γὰρ αἰσχρόν, εἰ πύθοιτό τις λόγοις κολάζειν ᾧ βιάζεσθαι πάρα.» (στ.1159-1160). Ύστερα καταφθάνουν οι Τέκμησσα με τον Ευρυσάκη και την συνοδεία τους από γυναίκες. Ο Τεύκρος τις καθιστά φύλακες του νεκρού μέχρι να γυρίσει.

3.9 Τρίτο Στάσιμο: Ο Θρήνος του Χορού

Ο πόλεμος στην Τροία είναι η αιτία όλων των κακών που έχουν γίνει. Οι ναύτες συλλογίζονται όλα αυτά τα όμορφα πράγματα της Ζωής, όπως το γλέντι, αλλά περισσότερο από όλα τους στέρησε τον Έρωτα! «έκεῖνος οὔτε στεφάνων οὔτε βαθειᾶν κυλίκων νεῖμεν ἔμοι τέρψιν ὀμιλεῖν, οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον δύσμορος οὔτ' ἐννυχίαν τέρψιν ἰαύειν· ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὦ μοι.» (στ. 1199-1206). Πλέον οι Σαλαμείς δεν έχουν καμιά προστασία τώρα που έχει πεθάνει ο Αίας· γνωρίζουν την τρωτότητά τους και εύχονται να μπορούσαν να βρίσκονται σε ένα ήσυχο μέρος που δεν θα υπήρχε πόλεμος.

3.10 Έξοδος: Η Τελική Απόφαση

Στη σκηνή έρχεται ο Αγαμέμνων για να συνετίσει τον Τεύκρο. Οι δύο άνδρες αρχίζουν και λογομαχούν έντονα για την ταφή του Αίαντος μέχρι να εμφανιστεί ο Οδυσσέας που θα λύσει τη διαπλοκή και θα κατευνάσει τα πνεύματα. Αποφασίζεται με προτροπή του Οδυσσέως να θάψουν το Σώμα του άλλοτε εχθρού του. Ο Τεύκρος τότε σχεδιάζει την ταφή κι έτσι ο νεκρός θάβεται με τιμές.

4 Οι Βασικοί χαρακτήρες

Βλέποντας ένα Τραγικό έργο από την Αρχαία Ελλάδα μέχρι και σήμερα, οι ιστορίες των προσώπων δεν μπορούν να μας αφήσουν ασυγκίνητους. Ο Τραγικός ήρωας παρά την βασιλική του συνήθως καταγωγή δεν είναι απόμακρος από το κοινό. Ο τρόπος που σκέφτεται και πράττει κατά τη διάρκεια του έργου είναι πολύ οικείος στο κοινό, γιατί τα συναισθήματα και οι πράξεις του είναι ανθρώπινα, καθημερινά και λογικά προς τον υπόλοιπο κόσμο. Ο Τραγικός ήρωας νιώθει και συμπεριφέρεται ακριβώς όπως ένας θνητός, οπότε και όταν θρηνεί, ο τρόπος που εξωτερικεύει τον θρήνο του δεν είναι παρά με τον ίδιο τρόπο που θα γινόταν και στον μέσο άνθρωπο.

Ένα από τα παλαιότερα μοντέλα του πένθους και το πιο γνωστό, είναι το μοντέλο πέντε σταδίων της Kübler-Ross. Πρόσφατες έρευνες υποστηρίζουν την ιδέα της θεωρίας ότι ένα

άτομο που πενθεί μπορεί να παρουσιάσει οποιαδήποτε σειρά συμπτωμάτων, συμπεριλαμβανομένου του συναισθηματικού μούδιασματος, της λαχτάρας, του θυμού, της απελπισίας και της αποδοχής. Ωστόσο, τα άτομα που πενθούν εκδηλώνουν διάφορα συμπτώματα καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας θλίψης και δεν βιώνονται με διαδοχική σειρά (Arizmendi, B. J., & O'Connor, M.-F., 2015). Ο πόνος της απώλειας συνήθως υποχωρεί στο τυπικό πένθος, καθώς το άτομο που πενθεί συμβιβάζεται με την οριστικότητα της απώλειας και ενσωματώνει αυτή την αποδοχή στη ζωή του. Αυτό θεωρείται ότι περιλαμβάνει την ενσωμάτωση της πραγματικότητας και της μονιμότητας της απώλειας στη μνήμη και τα ψυχικά σχήματα του επιζώντος, καθώς το άτομο ξαναρχίζει τις σχέσεις με τους ζωντανούς αγαπημένους του. Συνήθως το πένθος ξεκινά με μια πιο έντονη συναισθηματική φόρτιση η οποία όμως αποφορτίζεται και 'χαλαρώνει» με την πάροδο του χρόνου. Έτσι, το πένθος έχει ιστορικά θεωρηθεί ως μια σχετικά γραμμική τροχιά «ανάκαμψης» με την πάροδο του χρόνου (Arizmendi, B. J., & O'Connor, M.-F., 2015). Σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει η διαταραχή παρατεταμένου πένθους, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονη θλίψη, επίμονη λαχτάρα και λαχτάρα για το αντικείμενο του πένθους, με αποτέλεσμα σημαντική λειτουργική βλάβη που διαρκεί από 12 μήνες έως πολλά χρόνια μετά το γεγονός της απώλειας. Άλλα συμπτώματα μπορεί να περιλαμβάνουν συναισθηματικό μούδιασμα, θυμό, αποφυγή υπενθυμίσεων της απώλειας, πεποίθηση ότι η ζωή δεν έχει νόημα, ακόμη και αυτοκτονικό ιδεασμό.

Στο έργο του Σοφοκλή μπορούμε να δούμε πολύ καθαρά τα στάδια του πένθους στον πρωταγωνιστή που, χάνοντας την τιμή του, χάνει ένα πολύ σημαντικό κομμάτι του εαυτού του για το οποίο πενθεί.

4.1 Ο Ηρωικός Αίας

Ο Αίας είναι ένας άνδρας που θέλει να είναι, αλλά και να φαίνεται, ο καλύτερος, οπότε δεν μπορεί να μην τελέσει το πρόπον κατ' αυτόν, δηλαδή να σκοτώσει τους προσωπικούς του εχθρούς που θεωρεί πως τον κορόιδεψαν με τον πιο έσχατο τρόπο, μέσω της νόθευσης των ψήφων «κλέπτης γάρ αὐτοῦ ψηφοποιὸς ἠυρέθης.» (στ. 1135). Ο ίδιος ο Ήρωας γνωρίζει τη φύση του όταν γίνεται ισότιμος με τον Πατέρα του ως ο γενναιότερος των Αχαιών μετά τον Θάνατο του Αχιλλέως (Jouanna, 2018). Ένα ακόμα στοιχείο που μαρτυρά την ανδρεία του και

τον τίτλο του ως τον πιο Ανδρείο των Αχαιών είναι πως η σκηνή του βρίσκεται τοποθετημένη στην άκρη του στρατοπέδου των Ελλήνων «...καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικάῃς ὀρῶ Αἴαντος, ἔνθα τάξιν ἐσχάτην ἔχει...» στην χειρότερη θέση για την Αθηνά (στ.4-5), στην άλλη άκρη ήταν ο Αχιλλέας πριν το θάνατό του. Οι άκρες της κατασκήνωσης ήταν οι πιο επικίνδυνες αφού οι ένοικοί τους θα ήταν οι πρώτοι που θα αντιμετώπιζαν τις εχθρικές ορδές εάν υπήρχε κάποια ξαφνική επίθεση, οπότε όποιος αναλάμβανε αυτές τις θέσεις έπρεπε σίγουρα να ήταν δυνατός και γενναίότερος πέρα από κάθε άλλον άνδρα. Ήταν δηλαδή η θέση που καταλάμβανε ένας επικός Ήρωας.

Ο Σοφοκλής δεν θέλει να παρουσιάσει τη διαμάχη και την απόκτηση των λαφύρων, αυτό είναι μέλημα του έπους· αντί γι'αυτό, θέλει να αποκαλύψει την πραγματική φύση του Αίαντος, η οποία φανερώνεται στην κρίση. Αυτή η κρίση ξεκινά από δύο περιστατικά. Αρχικά η άδικη μοιρασιά των όπλων του Αχιλλέως που γίνεται από ανθρώπινο χέρι και ύστερα η Θεά Αθηνά που τον τρελαίνει για να μην μπορέσει να πάρει εκδίκηση για την αδικία που υπέστη. Ο Σοφοκλής παρουσιάζει έναν δυναμικό και καθόλου στατικό χαρακτήρα. Μέσα από διάφορες αφηγήσεις και σκηνές ο θεατής μπορεί να ανακατασκευάσει τα πολλαπλά στάδια του έργου (Jouanna, 2018). Ξεκινώντας από την χαρά του Αίαντος όταν παίρνει εκδίκηση από τους εχθρούς του, την λήθη για την μανία που τον έχει καταβάλλει και τον επανερχομό του στην σωφροσύνη μέσω του πόνου, περνώντας παράλληλα από όλα τα στάδια του πένθους, η αφύπνισή του είναι αργή και σταδιακή. Τα πρώτα βήματα περιγράφονται λεπτομερώς από την Τέκμησσα όταν τα ομολογεί στον χορό «...νῦν γὰρ ὁ δεινὸς μέγας ὠμοκρατῆς, Αἴας θολερῶ, κεῖται χειμῶνι νοσήσας... ὦμοι· κεῖθεν κεῖθεν ἄρ' ἡμῖν, δεσμῶτιν ἄγων ἤλυθε ποίμναν· ὧν τὰ μὲν ἔσω σφάζ' ἐπὶ γαίᾳ, τὰ δὲ πλευροκοπῶν δίχ' ἀνερρήγνου...καὶ νῦν φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει· τὸ γὰρ ἐσλεύσσειν οἰκεῖα πάθη, μηδενὸς ἄλλου παραπράξαντος, μεγάλας ὀδύνας ὑποτείνει...» (στ.205-263). Στο πρώτο στάδιο ο Αίας φαίνεται να είναι σε ένα στάδιο ζώου και με τον καιρό περνάει σε ένα δεύτερο στάδιο που φαίνεται να αποκτά ξανά την ανθρώπινη υπόστασή του. Η έκπληξη της Τέκμησσας στην αλλαγή της φύσης του Αίαντος στο μονόλογό του δείχνει πως ο πρωταγωνιστής έχει την ικανότητα να κρύψει την πραγματική φύση του, αν και έχει πάρει ήδη την απόφαση να ξεπεράσει την ατυχία του μέσω της αυτοκτονίας (Jouanna, 2018).

Η λέξη φύση έχει μεγάλη σημασία, αφού περιέχει τις αρετές που έχει κληρονομήσει ο Αίας από τον Πατέρα του, τον Τελαμώννα, που κατέκτησε γυρίζοντας ο ίδιος από την Τροία με έπαθλα και τιμές φέροντας τον τίτλο ο γενναιότερος των Αχαιών, τα οποία είναι στοιχεία που πρέπει να φανούν μέσα από τις θαυμαστές πράξεις του γιού «ὄτου πατήρ μὲν τῆσδ' ἀπ' Ἰδαίας χθονὸς τὰ πρῶτα καλλιστεῖ ἄριστεύσας στρατοῦ πρὸς οἶκον ἦλθε πᾶσαν εὐκλειαν φέρων· ἐγὼ δ' ὁ κείνου παῖς, τὸν αὐτὸν ἐς τόπον Τροίας ἐπελθὼν οὐκ ἐλάσσονι σθένει, οὐδ' ἔργα μείω χειρὸς ἀρκέσας ἐμῆς, ἄτιμος Ἀργείοισιν ὦδ' ἀπόλλυμαι.» (στ.434-440). Λόγω του ότι ο Αίας χάνει την τιμή του «ὄρᾳς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον, τὸν ἐν δαΐοις ἄτρεστον μάχαις, ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας; οἷμοι γέλωτος, οἷον ὑβρίσθην ἄρα.» (στ.464-467), όλες αυτές οι αρετές του Πατέρα του Αίαντος δεν μπορούν να αποκτηθούν εξαιτίας του ξεπεσμού του, οπότε για να αποκαταστήσει τον ίδιο και τον Πατέρα του θα ήθελε να βρει έναν ένδοξο Θάνατο στη μάχη αντάξιο των επικών Ηρώων ή του Αχιλλέως. Για να μην ευεργετήσει τους εχθρούς του επιλέγει τη δεύτερη καλύτερη επιλογή, την αυτοκτονία. Όπως υποστηρίζει ο Αίας, όποιος δεν μπορεί να ζει τίμια ας πεθάνει έντιμα «ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι, τὸν εὐγενῆ χρή. πάντ' ἀκήκοας λόγον.» (στ.479-480).

Δύναμη, αφοσίωση και φιλία, αυτές είναι οι λέξεις που χαρακτηρίζουν τον Αίαντα· είναι ο πιο δυνατός στρατιώτης, ένα άτομο που δεν λέει πολλά λόγια αλλά εάν χρειαστεί να μιλήσει δεν είναι βαρετός και τα λόγια του έχουν ουσία. Ήταν πάντα εκεί που τον χρειαζόνταν, προστατεύοντας τους συμμάχους του οι οποίοι πήγαιναν πίσω από αυτόν και την ασπίδα του. Μεταξύ των ζώων που έχει σώσει ήταν και αυτή του Οδυσσέα που ήταν το μυαλό του στρατού, εάν θεωρήσουμε τον Αία τους μύες. Εάν ποτέ χρειαζόταν ένας εύγλωττος λόγος ήταν σίγουρο πως θα ζητούσαν στον Οδυσσέα να τον δημιουργήσει όπως και να τον εκφωνήσει· ακόμα όταν χρειαζόνταν ένα ύπουλο σχέδιο, ένα τέχνασμα, ή ένας κατάσκοπος στην ακρόπολη του εχθρού. Κάθε φορά όμως που υπήρχε μάχη και οι Έλληνες στρατιώτες κινδύνευαν, κανείς δεν χρειαζόταν να καλέσει τον Αία. Ήταν εκεί για να βοηθήσει τους φίλους του και ήταν μεγαλόσωμος, δυνατός, γενναίος όσο κανένας. Ο Αίας δεν χρειαζόταν ποτέ να φανεί έξυπνος· οι στόχοι του ήταν απλοί και ειλικρινείς. Με λίγα λόγια, θύμιζε στον Αχιλλέα τη φιλία τους, και αυτό ήταν αρκετό. Λόγω του Αίαντος ο Αχιλλέας έμεινε, αν και δεν έδωσε καμία υπόσχεση να πολεμήσει. Πλέον ο Αχιλλέας είναι νεκρός και η πανοπλία του είναι τώρα ένα βραβείο για τον πολυτιμότερο στρατιώτη του στρατού. Ο Σοφοκλής δεν είναι ασαφής για το πώς ο Αγαμέμνων αποφάσισε το θέμα, αλλά δίνει αρκετές ενδείξεις πως

άφησε τον στρατό να ψηφίσει ποιον θεωρούν άξιο τον Αίαντα ή τον Οδυσσέα, μια διαδικασία γνωστή στο κοινό του Σοφοκλή, κατά την οποία θα έπρεπε να εκφωνηθούν ομιλίες και από τις δύο πλευρές ενώπιον του ελληνικού στρατού ο οποίος θα ήταν και ο κριτής.

Ο Σοφοκλής ξεκινάει την πλοκή του έργου του σε αυτό το σημείο, αφότου έχει παρθεί η απόφαση και έχει τελειώσει ο «διαγωνισμός». Πέον τα γεγονότα έχουν μπει σε μια σειρά όπως και το μέλλον· ο Αίας δεν μπορεί να ξεφύγει από το πεπρωμένο του. Ένας στρατιώτης που προσπάθησε να σκοτώσει τους διοικητές του δεν μπορεί να ζήσει. Ένας στρατιώτης που έχει ντροπιαστεί τρεις φορές δεν έχει λόγο να ζήσει. Ο Αίας ντροπιάστηκε όταν έχασε το έπαθλο, ντροπιάστηκε όταν δεν σκότωσε τους διοικητές και ντροπιάστηκε ξανά όταν τον ανακάλυψαν να τρέχει μανιασμένα ανάμεσα στα πρόβατα. Μετά από όλα αυτά τα γεγονότα ο Αίας, πιστεύοντας πως έχει χάσει το πιο σημαντικό του χαρακτηριστικό, την τιμή του, αρχίζει και Πενθεί. Ήταν πάντα ένας άνθρωπος που νιαζόταν για την τιμή, που έπραττε το έντιμο και πάντοτε ήθελε να νιώθει τιμή και να είναι σπουδαία τα κατορθώματά του. Αλλά τώρα η νίκη του Οδυσσέα στο διαγωνισμό τον έκανε να ντροπιαστεί. Στην πραγματικότητα κατά την διάρκεια του έργου βλέπουμε τον ήρωα που χάνει το πολυτιμότερο αγαθό του, να πενθεί και να περνάει, εάν όχι από όλα, από τα περισσότερα στάδια του Πένθους.

Κατά τον Gregory (2010) ο στρατός αποφασίζει να δώσει τα όπλα του Αχιλλέα στον Οδυσσέα λόγω των συνεισφορών και των αρετών του στο στρατό, όμως ο Μενέλαος δεν αρνείται τις κατηγορίες του Τεύκρου για νοθεία στις ψήφους· αντιθέτως κατηγορεί τους κριτές «έν τοις δικασταῖς, κούκ έμοί, τόδ' έσφάλη.» (στ.1136) Ο Τεύκρος δεν πείθεται, απαντώντας του πως εκείνος είναι ο πραγματικός ένοχος «πόλλ' άν κακώς λάθρα σύ κλέψειας κακά.» (στ.1137). Ο Αίας είναι ο καλύτερος στρατιώτης, έχει μεγάλη κορμοστασιά, είναι ο δυνατότερος, γενναιότερος όπως και ο πιο πιστός, επίσης έχει καλές γνώσεις βασικής στρατηγικής (Tarlin, 2005). Ο Αίας ήταν πάντοτε στην πρώτη γραμμή της μάχης και έσωσε πολλές φορές την ζωή των συμμάχων του. Πολλές φορές οι σύμμαχοί του έβρισκαν καταφύγιο πίσω από την ασπίδα του η οποία ήταν ακόμα μεγαλύτερη από κείνον (Tarlin, 2005), ο Τεύκρος μάλιστα υπενθυμίζει στον Αγαμέμνονα τις ανδρείες πράξεις του αδερφού του όταν προσπαθεί να πείσει για την ταφή του Αίαντος «...Αἴας, έτ' ίσχει μνήστιν, οὔ σύ πολλάκις τήν σήν προτείνων προύκαμες ψυχήν δορί... οὔ μνημονεύεις ούκέτ' οудέν, ήνίκα έρκέων ποθ' ύμᾱς οὔτος

έγκεκλημένους, ήδη τὸ μηδὲν ὄντας ἐν τροπῇ δορός, ἐρρύσατ' ἐλθὼν μοῦνος, ἀμφὶ μὲν νεῶν ἄκροισιν ἤδη ναυτικοῖς ἐδωλίοις πυρὸς φλέγοντος, ἐς δὲ ναυτικὰ σκάφη πηδῶντος ἄρδην Ἔκτορος τάφρων ὕπερ; τίς ταῦτ' ἀπεῖρξεν; οὐχ ὅδ' ἦν ὁ δρῶν τάδε, ὃν οὐδαμοῦ φής, οὐ σὺ μή, βῆναι ποδί;...» (στ. 1269-1270, 1273-1281). Ο Οδυσσεύς είναι καλύτερος με το λόγο, είναι υποχθόνιος και πολύτροπος. Μπορεί να ξεφύγει από κάθε κατάσταση χρησιμοποιώντας τα ψέματα και την πανουργία. Κατάφερε να εισχωρήσει στα τείχη της Τροίας μία φορά και να ξεφύγει σώος, ενώ τη δεύτερη φορά που θα περάσει τα τείχη δεν θα είναι μόνος του, αλλά μέσα στο Δούρειο Ίππο μαζί με τους υπόλοιπους Έλληνες.

Ο Οδυσσεύς είναι ο προασπιστής της πονηριάς και του ψεύδους αλλά όχι της ανδρείας και της μάχης, που γι' αυτές τις αξίες προορίζονται τα όπλα του Αχιλλέως. Ο Αίας είναι ανώτερος από τον Οδυσσεά στη μάχη, γεγονός που μπορεί να αποδειχθεί από πολλές μαρτυρίες προσώπων του έργου, φιλικά πρόσωπα και όχι μόνο. Δυστυχώς όμως ο Αίας υποβαθμίζει την ηθική του αξία στην αρχή του έργου όταν τον τρελαίνει η Θεά Αθηνά και προς το τέλος φαίνεται ξεκάθαρα πως ο Αίας είναι ένας κοινός θνητός στο έλεος της θεϊκής εξουσίας.

Όταν ο Αίας συνέρχεται από την μανία, έρχεται αντιμέτωπος με την συνείδηση του ευτελισμού του (Lawrence, 2013). Ως ένας ανδρείος πολεμιστής έχει υποχρέωση στον εαυτό του, στην οικογένειά του και τους ναύτες που έφερε από την Σαλαμίνα να διεκδικήσει την τιμή του. Ρεαλιστικά βρίσκεται στο πρώτο στάδιο του Πένθους που είναι η άρνηση. Δεν μπορεί να δεχτεί πως δεν είναι εκείνος ο ανδρειότερος και πως έχασε άδικα αυτήν την τιμή. Ο Αίας θεωρεί τον εαυτόν του τον καλύτερο πολεμιστή μετά τον Αχιλλέα και το ότι δεν πήρε τα όπλα μετά τον θάνατό του, υποβιβάζει τον ηρωισμό και την ανδρεία του· ο ίδιος υποστηρίζει πως εάν ζούσε ο Αχιλλέας θα διάλεγε να δώσει σε εκείνον τα όπλα του «εἰ ζῶν Ἀχιλλεὺς τῶν ὅπλων τῶν ὧν πέρι κρίνειν ἔμελλε κράτος ἀριστείας τινί, οὐκ ἂν τις αὐτ' ἔμαρψεν ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ.» (442-444).

Έτσι ο Ήρωας επιτίθεται στους ηγέτες του Ελληνικού στρατού, δηλαδή τους Ατρείδες και τον Οδυσσεά, χωρίς όμως να υπολογίζει την Θεά Αθηνά που του ρίχνει την Μανία της για να προστατέψει τον Οδυσσεά. Η Θεά όμως επιλέγει να τρελάνει τον Αίαντα και να τον χρησιμοποιήσει ως παράδειγμα της Θεϊκής δύναμης και παράλληλα να στηρίξει τον Οδυσσεά και τα συμφέροντά του. Εάν όμως η Θεά ήθελε απλώς να αποτρέψει τον Αίαντα από το να σκοτώσει τον ευνοούμενό της, θα μπορούσε να του αφαιρέσει τη σωματική του

δύναμη· αντ' αυτού του αφαιρεί την ικανότητα να χρησιμοποιήσει τη σωματική του δύναμη αυτοβούλως. Παράλληλα, βλέπουμε τον Αίαντα ακούσια να μπαίνει στο δεύτερο στάδιο του πένθους που είναι ο θυμός. Μια άλλη προσέγγιση θα μπορούσε να είναι πως η μανία που τον διέπει δεν είναι τίποτα άλλο από μια κρίση θυμού απέναντι στους εχθρούς του, τους οποίους κατηγορεί για την άδικη απόφαση που του στερεί την τιμή του. Ο θυμός του Αίαντος υπάρχει, η Αθηνά εκμεταλλεύεται την κατάσταση του θρήνου για την τιμή του, την οποία έχει μεν αποδεχτεί αλλά κατηγορεί τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα για τον χαμό της, στερώντας έτσι στον Αία την κριτική σκέψη για να μπορέσει, αρχικά, να προστατέψει τον Οδυσσέα και ύστερα να προκαλέσει έμμεσα τον αφανισμό και την αυτοκτονία του Αίαντος, χρησιμοποιώντας τον ήδη ασταθή ψυχισμό του χαρακτήρα. Δεν διατάζει όμως το θύμα της να πεθάνει, ούτε του ανακοινώνει τον σκοπό της. Αντιθέτως τον τοποθετεί σε μια κατάσταση, που, λόγω της φύσης του, δεν έχει διέξοδο παρά μόνο την αυτοκτονία (Lawrence, 2013).

Η Αθηνά φαίνεται να μισεί τον Αίαντα· τα συναισθήματά της δεν ταιριάζουν στην Θεά της Σοφίας αφού, εκτός από την τρέλα την οποία στέλνει στον τραγικό Ήρωα, εμφανίζεται μπροστά του ως σύμμαχός του. Το μίσος της καταλήγει στο να θέλει να βγάλει τον Αίαντα από την σκηνή που έχει σφάξει το κοπάδι για να μπορέσουν οι στρατιώτες όπως και ο Οδυσσέας να γελάσουν με την κατάντια του άλλοτε σπουδαίου άνδρα. Στην *Τραγωδία*, η επιρροή των Θεών και των θεοτήτων στους Ήρωες αλλάζει κατά την διάρκεια του έργου (Gregory, 2010). Η βάση και τα συστατικά στοιχεία της θεϊκής εξουσίας κάποιες φορές είναι αρκετά μεταβλητά κι άλλες αμετάβλητα, έχοντας ως σκοπό την τήρηση της ηθικής, τη δικαιοσύνη, το σεβασμό, τη φροντίδα για ξένους και ικέτες, με τις περισσότερες φορές να ασκείτε για την επίδειξη του προσωπικού τους κύρους και τιμής. Οι θεατές όμως θέλουν οι Θεοί τους να είναι έντιμοι και δίκαιοι, όπως παρουσιάζονται τις περισσότερες φορές στην *Τραγωδία*. Παράλληλα, οι Θεοί δρουν πολλές φορές με ακατανόητο για τους θνητούς τρόπο και πολλές φορές φαίνονται ζηλότυποι, ασυγκράτητοι, εκδικητικοί και ανταγωνίζονται τους θνητούς σε εγωισμό.

Στην Αρχή του Αίαντος δεν μπορούμε όμως να καταλάβουμε την πηγή του προσωπικού μίσους της Θεάς για τον Ήρωα και ίσως θεωρούμε πως πηγάζει μονάχα από το γεγονός ότι ο Αίας παινεύτηκε για κάτι που δεν θα έπρεπε «τοιαῦτα τοίνυν εἰσορῶν ὑπέρκοπον μηδὲν

ποτ' εὔπης αὐτὸς ἐς θεοὺς ἔπος...» (στ.127-128) ή απλά από το γεγονός ότι η Θεά θέλει να προστατέψει τον Οδυσσέα. Αργότερα, ο Τεύκρος λαμβάνει προφητεία από τον Κάλχα που εξηγεί το μίσος της Αθηνάς. Ο Αίας προσπαθεί να ξεπεράσει την ανθρώπινη φύση του όταν ανακοινώνει πως δεν χρειάζεται τη θεϊκή βοήθεια σε έναν διάλογο με τον Πατέρα του «πάτερ, θεοῖς μὲν κἄν ὁ μὴδὲν ὦν ὁμοῦ κράτος κατακτήσαιτ'· ἐγὼ δὲ καὶ δίχα κείνων πέποιθα τοῦτ' ἐπισπάσιν κλέος.» (στ.757-759), κι αργότερα όταν η Αθηνά έρχεται να τον συνδράμει στο πεδίο της μάχης την διώχνει από δίπλα του «ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας ἴστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὔποτ' ἐκρήξει μάχη.» (στ.774-775. Αυτά αποτελούν ὕβρη προς τους Θεούς και πιο συγκεκριμένα την Θεά Αθηνά, οπότε με την πρώτη ευκαιρία εκδικείται τον Ἡρωα.

Ο Αίας, όπως και ο Πενθεύς, δεν αποδέχονται τους Θεούς κι έτσι στην φυσική τους κατάσταση δεν μπορούν να τους αντιληφθούν· μέσα στην μανία όμως φανερώνονται ολόλαμπροι μπροστά τους. Η Αθηνά είναι ο λόγος της καταστροφής του Ἡρωα, αλλά θα ήταν σῶφρον να ζητήσει άφεση από την Θεά για να έχει μια πιο ευνοϊκή μεταχείριση. Ο Αίας παρουσιάζεται ως θαρραλέος, αφοσιωμένος και ευφυής αλλά όχι ως κόλακας ή ως ρήτορας· οι λόγοι του είναι συνοπτικοί, ενθαρρύνουν ή αποθαρρύνουν τους πολεμιστές, δεν λειτουργεί βάση συμφερόντων· έχει καίριο χαρακτήρα και οι αξίες του είναι σταθερές, δεν θα μπορούσε να «σκύψει» το κεφάλι του στην Θεά που του στέρησε την μονακριβή Τιμή του που είναι το πιο ουσιώδες στοιχείο του χαρακτήρα του. Ο Αίας ξυπνώντας μετά το επεισόδιο της μανίας του, αποκτά διαύγεια η οποία όμως δεν τον οδηγεί στη σοφία. Αν και ο Ἡρωας γνωρίζει πως το μονοπάτι της σοφίας τον οδηγεί στην υπακοή στους θεούς, επιλέγει να μην υποταχτεί, να μείνει πιστός στις αξίες του και τον χαρακτήρα του και αντιθέτως να λάβει το τέλος που αρμόζει σε έναν άνδρα του δικού του κύρους.

Για να καταφέρει τον σκοπό του πρέπει να προσποιηθεί τη σύνεση για να παραπλανήσει τους γύρω του. Αυτή η παραπλάνηση γίνεται μέσα από έναν λόγο στον οποίο προσποιείται πως έχει μετανιώσει και μαλακώσει «βαφῆ σίδηρος ὥς, ἐθελύνθην στόμα» (στ.651), δεν έχει πλέον καμία πρόθεση να αφήσει τη γυναίκα του χήρα και το παιδί του ορφανό. Ισχυρίζεται πως θα θάψει το σπαθί του «μολὼν τε χῶρον ἔνθ' ἂν ἄστιβῆ κίχῳ κρύψω τόδ' ἔγχος τούμόν, ἔχθιστον βελῶν, γαίας ὀρύξας ἔνθα μή τις ὄψεται.» (στ.657-659) και θα υποταχθεί στους Θεούς και τους Ατρείδες «τοιγὰρ τὸ λοιπὸν εἰσόμεσθα μὲν θεοῖς εἵκειν, μαθησόμεσθα δ' Ἀτρείδας σέβειν.» (στ.666-667)· η εριπέτεια του τον έμαθε να είναι φρόνιμος και υπάκουος

στους καλύτερους του. Με αυτόν τον τρόπο, ο Αίας παρουσιάζει στους οικείους του μια ψευδή αποδοχή. Μέσα από τα λόγια του στους ναύτες και την οικογένεια του φαίνεται πως έχει δεχτεί την απώλειά του και πλέον θα ζήσει με αυτήν. Αν και μπορούμε να καταλάβουμε πως αυτά τα λόγια είναι ψεύτικα, η αποκορύφωση έρχεται στη συνειδητοποίηση του Αίαντος για τους φίλους και τους εχθρούς «ἐγὼ δ' ἐπίσταμαι γὰρ ἀρτίως ὅτι ὁ τ' ἐχθρὸς ἡμῖν ἐς τοσόνδ' ἐχθαρτέος, ὥς καὶ φιλήσων αὖθις, ἔς τε τὸν φίλον τοσαῦθ' ὑπουργῶν ὠφελεῖν βουλήσομαι, ὥς αἰὲν οὐ μενοῦντα.» (στ.678-682) Αυτά τα λόγια είναι εντελώς αντίθετα με την φύση του Αίαντος όπως την γνωρίζουμε, δηλαδή ενός ηρωικού, ηθικού και τίμιου ανθρώπου που αγαπά και στηρίζει τους φίλους του και προσπαθεί μέχρι τελικής πτώσεως να αφανίσει τους εχθρούς του. Η επιλογή της εκδίκησης προς τους Ατρείδες δεν είναι εφικτή μετά από το επεισόδιο με την Θεϊκή Μανία, οπότε επιλέγει να πεθάνει μόνος του στην ακρογιαλιά μονάχα με τα μάτια των θεατών σαν μάρτυρες της γενναιότητάς του.

Θα ήταν αδύνατο να πιστέψουμε το λόγο του Αίαντος προς τους ναύτες του και την Τέκμησσα· ένας τόσο ανδρείος και περήφανος άνδρας δεν θα μπορούσε ποτέ να δεχθεί την ταπείνωση, αν και στην αρχή περνά από το μυαλό του μονάχα για μια στιγμή μια ανήθικη λύση στο πρόβλημά του, δηλαδή να γυρίσει στην πατρίδα του «πότερα πρὸς οἶκους, ναυλόχους λιπὼν ἔδρας μόνους τ' Ἀτρείδας, πέλαγος Αἰγαῖον περῶ;» (στ.461-462). Εκεί, ωστόσο, θα έπρεπε να αντιμετωπίσει τον Πατέρα του και την ντροπή που θα δημιουργούνταν από αυτή να πράξη δειλίας που δεν θα ήταν καθόλου ταιριαστή στον γιό του ηρωικού Τελαμώνος.

Η δεύτερη επιλογή του Ἡρώα είναι ο ένδοξος Θάνατος στη μάχη, πολεμώντας με πολλούς αντιπάλους για να αποδείξει την ανδρεία του «πρὸς ἔρυμα Τρώων, ξυμπεσὼν μόνος μόνους καὶ δρῶν τι χρηστόν, εἴτα λοίσθιον θάνω; ἀλλ' ὧδέ γ' Ἀτρείδας ἄν εὐφράναιμί που.» (στ.467-469). Μπορεί να μην φαίνεται σχετική η απόκτηση της χαμένης ηθικής με την ανδρεία στην μάχη και την υπεροχή, αλλά εάν κάποιος θέλει να επανορθώσει για κάποια μεγάλη ύβρη μέσω της μάχης και εάν επιδείξει αυτές τις αρετές, μπορούν να φέρουν τον Ἡρώα πάλι στο δρόμο της ηθικής όπως έγινε με τον Έκτορα στην Ιλιάδα (Lawrence, 2013). Αυτή η πράξη θα ευεργετούσε μονάχα τους εχθρούς του και δεν θα ταίριαζε στη φύση του Αίαντος, γιατί από την ηρωική σκοπιά δεν είναι ηθικό να στηρίζει ούτε για μια στιγμή τους άνδρες που θεωρούσε θανάσιμους εχθρούς. Για να αποδείξει την τιμή και την ηθική του «ἀλλ' ἢ καλῶς

ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι, τὸν εὐγενῆ χρή. πάντ' ἀκήκοας λόγον.» (στ.479-480), η μόνη ηρωική πράξη που του απομένει για να μην βοηθήσει τους εχθρούς του, και παράλληλα να δείξει την αξία, την τιμή και την ανδρεία του, είναι η αυτοκτονία.

Ο Αίας προσπαθεί να ζήσει ανεξάρτητος κι ελεύθερος από τους θεούς, καταλαβαίνει όμως αργά πως οι νόμοι της φύσης είναι πολύ δυνατοί για να μπορέσει να τους αντισταθεί. Όπως και οι περισσότεροι Έρωες στην *Τραγωδία*, παρουσιάζεται ως ένα ελεύθερο πρόσωπο που προσπαθεί να «χαράξει» τη Μοίρα του, η οποία δεν έχει το τέλος που θα ήθελε το πρόσωπο, μιας και είναι *Τραγωδία*. Φαίνεται ότι κάποιες συνθήκες που επηρεάζουν τους Έρωες είναι προκαθορισμένες· οι δυνάμεις που επηρεάζουν το μέλλον του Έρωα, ανθρώπινες και πανανθρώπινες, έχουν ως απώτερο σκοπό τον όλεθρό του· είναι σίγουρο πως δεν μπορεί να υπάρξει διαφυγή ούτε σωτηρία. Όμως, μέχρι και υπό αυτές τις συνθήκες, ο Έρωας δεν είναι ποτέ έρμαιο των δυνάμεων που προσπαθούν να τον «σύρουν» στο δρόμο που εκείνες διάλεξαν γι' αυτόν, εκτός από κάποιες καταστάσεις τρέλας που ο Έρωας αδυνατεί να σκεφτεί καθαρά.

Οι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται σαν άβουλες μαριονέτες· ακόμα κι όταν πέφτουν θύματα της Θεϊκής μανίας κρατούν την υπόσταση και την ανεξαρτησία τους (Taplin, 2005). Ο Αίας γνωρίζει πως έχει μια σταθερή φύση· ο χαρακτήρας του, όπως και οι αξίες του, είναι βαθιά ριζωμένες στο Άτομο του, οπότε προσπαθώντας να αλλάξει το οτιδήποτε ισούται στην μετατροπή του σε κάποιον άλλο. Είναι ικανός να καταλάβει τις συνθήκες της ανθρώπινης ζωής βλέποντας τον εαυτόν του μέσα από μια άλλη διάσταση και να ενστερνιστεί τη σημασία της θνητής φύσης του ανθρώπου· επιλέγει να μην ακολουθήσει τις νόρμες της ανθρώπινης, αδύναμης φύσης, αλλά αποφασίζει να υπερβεί τη θνητή του κατάσταση· αυτή η απόφασή του έχει μόνο μια διέξοδο, την αυτοκτονία! Όταν ακόμα βρίσκεται στην σκηνή του περιτριγυρισμένος από τα λάβαρα του Ηθικού του ξεπεσμού, χαμένος μέσα στην ντροπή και την απόγνωση, όπου και να αποστρέψει το κεφάλι του, όπου και να ακουμπήσει, υπάρχουν αυτά και παραμένουν τριγύρω του για να του θυμίζουν τις ατιμωτικές του πράξεις.

Ο Αίας φαίνεται σαν να έχει χάσει τη δύναμή του. Δεν μπορεί να «σηκώσει» τον εαυτό του, αλλά αντιθέτως παίρνει τη μοιραία απόφαση να αυτοκτονήσει· υψώνει το ανάστημά του, μόνο για να ξαναπέσει όταν ρίχνεται στο σπαθί του Έκτορος. Μετά τον θάνατό του ανυψώνεται από τους άνδρες της Σαλαμίνας που τον οδηγούν στο μέρος της ταφής του· αυτή

η ανύψωση δεν είναι μονάχα κυριολεκτική αλλά και μεταφορική. Ο Αίας ανυψώνεται, βρίσκει την χαμένη του Τιμή και γι' αυτό είναι άξιος ταφής (Tarlín, 2005).

Ο Αίας είναι ο μόνος άνδρας Ήρωας που αυτοκτονεί, τελειώνει τη Ζωή του με το σπαθί του που είναι σύμβολο της ανδρείας του. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που ο Αίας πεθαίνει μόνος του αλλά παράλληλα με έναν γενναίο τρόπο. Μέχρι και το μέσον του θανάτου του έχει έναν σημαντικό ρόλο· αν και είναι δώρο του μισητού εχθρού του Αίαντος του Έκτορος, είναι το μέσον της «διαφυγής» του Ήρωα, όπως και η ίδια η Τροία που λόγω του πολέμου ο Αίας δεν μπορούσε να εκτιμήσει τα τοπία της. Τώρα, με τα μάτια ενός μελλοθάνατου, μπορεί επιτέλους να εκτιμήσει το τοπίο που τον έθρεψε για τόσο καιρό. Το σπαθί όπως ο τόπος αλλάζουν· από εχθρικά μετατρέπονται σε μέσα για τη λύτρωση του Αίαντος. Το σπαθί είναι το μέσο της σωτηρίας του και η γη ο βοηθός του. Στον μονόλογο πριν την αυτοκτονία του, ο Αίας καταργιέται τους εχθρούς του, τους Ατρείδες, και ζητάει τη βοήθεια κάποιων από τους Θεούς. Από το Δία ζητά να μην βρει κάποιος από τους εχθρούς του το Σώμα του, από τον Ερμή να είναι γρήγορος ο θάνατός του, ενώ την Αθηνά δεν την αναφέρει καθόλου γιατί, αν και αναγνωρίζει πλέον τη δύναμή της, δεν αποδέχεται την τιμωρία της και την ύβριν που διέπραξε ο ίδιος. Φαίνεται πως οι Θεοί δεν αντιτάσσονται στην ταφή του Αίαντος, αφού το Σώμα του ανευρίσκεται από τους φίλους του· βέβαια, για άλλη μια φορά, δεν παίρνουν μέρος στην διαμάχη του Αίαντος και των Ατρείδων· θα μπορούσαν να έχουν στείλει τις Ερινύες να τιμωρήσουν τους Έλληνες Στρατηγούς (Lawrence, 2013). Ο Αίας έτσι καταφέρνει να αποκτήσει την ανεξαρτησία του από τους Θεούς. Δεν αναφέρει ποτέ τη Θεά Αθηνά, ούτε συμφιλιώνεται μαζί της· αυτή η ανεξαρτησία όμως έρχεται με τίμημα την Ζωή του. Στην πραγματικότητα η Αθηνά θέλει να εξοντώσει τον Αίαντα, οπότε ο Ήρωας δεν μπορεί να ξεφύγει από τους θεούς και το θέλημά τους.

Από τη Μυθολογία γνωρίζουμε πως ο Αίας ήταν άτρωτος λόγω του Ηρακλή που τον είχε σκεπάσει με το δέρμα του λέοντός του· το μόνο σημείο το οποίο έμεινε τρωτό ήταν η μασχάλη του, γιατί εκεί είχε το τόξο και τα βέλη του (Jouanna, 2018). Στον Αισχύλο, το σπαθί του Αίαντος λυγίζει στην προσπάθειά του να αυτοκτονήσει, ενώ το δέρμα του μένει άθικτο. Ο Σοφοκλής, για να μπορέσει να αποφύγει αυτήν την λεπτομέρεια από τον Μύθο, δεν δίνει ακριβείς λεπτομέρειες για το πως πέφτει στο σπαθί ο Ήρωας. Το σπαθί που θάβει ο Αίας στο χώμα έχει έναν καθοριστικό ρόλο στο Θάνατό του. Δεν είναι το μόνο που συμβάλλει στην

αυτοκτονία του· άλλοι παράγοντες, όπως ο θυμός της Αθηνάς, οι εναλλαγές του χρόνου και της Μοίρας, η προδοσία των συμμάχων του όπως και η αποφασιστικότητα του ίδιου του Ήρωα έχουν μερίδιο ευθύνης (Tarlin, 2005). Το σπαθί αυτό έχει μια ξεχωριστή ιδιότητα· κάποτε ήταν το σπαθί του Έκτορος, ο οποίος, αν και νεκρός, θα σκοτώσει τον Αίαντα μέσω αυτού του σπαθιού. Στον μονόλογό πριν την αυτοκτονία του, ο Αίας περιγράφει πως έχει τοποθετήσει το σπαθί του στο έδαφος για να μπορέσει να έχει έναν γρήγορο Θάνατο «ἔπηξα δ' αὐτὸν εὖ περιστείλας ἐγὼ, εὐνούστατον τῷδ' ἀνδρὶ διὰ τάχους θανεῖν.» (στ.821-822) και στην συνέχεια ενώ επικαλείται τους Θεούς αναφέρει το μέρος που θα καρφωθεί, στα πλευρά «τοσαῦτά σ', ὦ Ζεῦ, προστρέπω, καλῷ δ' ἅμα, πομπᾶϊον Ἑρμῆν χθόνιον εὖ με κοιμίσαι, ξὺν ἀσφαδάστω καὶ ταχεῖ πηδήματι, πλευρὰν διαρρήξαντα τῷδε φασγάνῳ.», Με αυτόν τον τρόπο ο Σοφοκλής κάνει αναφορά στο Μύθο και στον Αισχύλο, αλλά χωρίς να χάνει το δικό του έργο την ιδιαιτερότητά του. Στην Ιλιάδα, ο Όμηρος δεν αναφέρει πουθενά τον Αίαντα ως άτρωτο· μάλιστα περιγράφεται πως ο Αίας θα είχε τρυπηθεί από βέλος του Έκτορος εάν δεν το είχε σταματήσει η πανοπλία του. Οπότε ο Σοφοκλής αναφέρει τα πλευρά για να μην απορρίψει καμία από τις παραπάνω εκδοχές.

Βλέποντας τον τρόπο που πενθεί ο Αίας μπορούμε να ξεχωρίσουμε κάποια από τα στάδια του πένθους. Ο θυμός μπορεί να φανεί εύκολα μέσω της Μανίας που τον διέπει, αλλά τα υπόλοιπα δεν είναι τόσο ξεκάθαρα. Εκτός από τον θυμό, υπάρχει και η κατάθλιψη αν και δεν διαρκεί πολύ. Μετά τον αφανισμό του κοπαδιού και το τέλος της μανίας, ο Αίας κάθεται στη σκηνή του περιτριγυρισμένος από τα νεκρά ζώα και σύμφωνα με την Τέκμησσα «οὐκέτι· λαμπρᾶς γὰρ ἄτερ στεροπᾶς ἄξας ὀξύς νότος ὥς λήγει, καὶ νῦν φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει· τὸ γὰρ ἐσλεύσσειν οἰκεῖα πάθη, μηδενὸς ἄλλου παραπράξαντος, μεγάλας ὀδύνας ὑποτείνει» (στ.257-262) και πλέον είναι ήρεμος αλλά με μεγάλη θλίψη που τον έχει αφήσει σε αμβλύτητα, όπως περιγράφεται στους στίχους 274-276 «νῦν δ' ὥς ἔληξε κἀνέπνευσε τῆς νόσου, κεῖνός τε λύπη πᾶς ἐλήλαται κακῇ ἡμεῖς θ' ὁμοίως οὐδὲν ἥσσον ἢ πάρος». Λόγω της φύσης του Αίαντος, δεν μπορεί να υπάρξει διαπραγμάτευση ούτε αποδοχή με την κατάσταση, αν και, προσπαθώντας να καθησυχάσει τον περίγυρό του, παρουσιάζει μια ψευδή αποδοχή ώστε να μπορέσει να υλοποιήσει το σχέδιο του που είναι ο θάνατός του. Ο Αίας δεν ξεπερνά ποτέ το πένθος του, ούτε θέλει· πιστεύει πως βρίσκεται σε αδιέξοδο και ενώ υπάρχουν πολλές λύσεις για το πρόβλημά του, που παρουσιάζονται και από εκείνον αλλά και από την γυναίκα του, δεν θεωρεί πως θα μπορέσει να βρει ξανά τον παλιό του

εαυτό. Το πένθος και η ντροπή τον οδηγούν σε ένα μονοπάτι το οποίο θεωρεί πως τουλάχιστον θα του επιστρέψει την τιμή μου· με θυσία, όμως, της ζωής του και ίσως τις ζωές των κοντινών του προσώπων.

Στην Τραγική ποίηση, έκτος από την σκηνή, υπάρχει ένας εικονικός χώρος όπου οι θεατές δεν μπορούν να δουν αλλά θα πρέπει να φανταστούν. Σε αυτόν τον χώρο λαμβάνει μέρος η δράση, η βία, ο Θάνατος. Το μέρος αυτό είναι μακριά από το μέρος που εξελίσσεται η πλοκή και για να ενημερωθούν οι θεατές για τα γεγονότα που έχουν συμβεί κάποιος αγγελιαφόρος ή χαρακτήρας αναλαμβάνει να τα εξιστορήσει. Κατά τον Sommerstein (2010), η απόφαση των τραγωδών να μην υπάρχει βία στη σκηνή μπορεί να οφείλεται στη θρησκεία, αφού οι τραγωδίες παίζονταν ενόψει θρησκευτικών εορτών προς τον Διόνυσο και αφού ο ίδιος ο Θεός παρακολουθούσε τα έργα δεν θα ήταν συνετό να προκαλέσουν την οργή του Θεού μέσα από ακατάλληλες σκηνές. Άλλος ένας λόγος είναι πως υπήρχε συγκεκριμένος αριθμός ατόμων για το χορό και συγκεκριμένος αριθμός έργων που παρουσιαζόταν από κάθε Ποιητή. Ακόμα, κάποιες σκηνές δεν θα μπορούσαν για πρακτικούς λόγους να λάβουν μέρος πάνω στην σκηνή. Εντούτοις ο Taplin (2005) υποστηρίζει ότι η δράση που παίρνει μέρος πάνω στην υπαρκτή σκηνή είναι η σημαντική δράση και είναι κρίσιμη για την πλοκή του έργου. Τα γεγονότα που γίνονται στο νοητό χώρο δεν έχουν τόση σημασία, αφού το πραγματικό νόημα της *Τραγωδίας* είναι η αντιμετώπιση και τα συναισθήματα των προσώπων του έργου που ξεδιπλώνονται πάνω στη Σκηνή και όχι ο πόλεμος ή η αιματοχυσία, ώστε να μπορέσει έτσι το κοινό να ταυτίσει τον εαυτόν του με τα πρόσωπα, νιώθοντας τα συναισθήματα και τον αγώνα τους για την Ύπαρξη. Να θεωρήσει, δηλαδή, πως είναι αναγκαίος ο αγώνας, το μαρτύριο και η καταστροφή· αντικρίζοντας τη φρίκη και τον οίκτο νοιώθει την χαρά που υπάρχει στην Ζωή.

4.2 Ο Πολυμήχανος Οδυσσέας

Στον πρόλογο της *Τραγωδίας* συναντάμε για πρώτη φορά τον Οδυσσέα, ο οποίος φτάνει κοντά στη σκηνή του μανιασμένου που σφάζει το κοπάδι *Αίαντος*. Αμέσως συναντά την Αθηνά, την οποία χαιρετά δείχνοντας αμέσως τα συναισθήματά του για εκείνη «ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλάτης ἔμοι θεῶν, ὡς εὐμαθὲς σου, κἂν ἄποπτος ἦς ὅμως...» (στ. 14-15). Η Αθηνά πάντοτε προστάτευε τον Οδυσσέα· ήτανε ο ευνοούμενός της και ο Οδυσσέας ήξερε πολύ

καλά πως να φέρεται στη Θεά που τον νουθετούσε και τον προστάτευε. Ο Οδυσσέας ψάχνει για τον Αίαντα για να δει εάν είναι πράγματι εκείνος που έσφαξε το κοπάδι. Μπορούμε να δούμε πως ο Οδυσσέας δεν μπορεί να πιστέψει πως ο Αίας θα έκανε κάτι τέτοιο· ο Οδυσσέας είναι πονηρός, έξυπνος, γνωρίζει καλά τους φίλους όπως και τους εχθρούς του. Γνωρίζει πως η φύση του Αίαντος δεν θα τον άφηνε να κάνει κάτι τόσο ατιμωτικό και γι' αυτό στον λόγο του υπάρχει τόση αμφιταλάντευση « κεῖνον γάρ, οὐδέν' ἄλλον, ἱχνεύω πάλαι. νυκτὸς γάρ ἡμᾶς τῆσδε πρᾶγος ἄσκοπον ἔχει περάνας, εἵπερ εἴργασται τάδε· ἴσμεν γάρ οὐδέν τρανές, ἀλλ' ἄλωμεθα·» (στ. 20-23). Όταν η Αθηνά εξιστορεί τα γεγονότα και τον προσκαλεί να περιγελάσουν μαζί τον εχθρό τους, ο Οδυσσέας φαίνεται να φοβάται και να προτρέπει τη Θεά να τον αφήσει στη σκηνή του «τί δρᾷς, Ἀθάνᾳ; μηδαμῶς σφ' ἔξω κάλει... μὴ πρὸς θεῶν· ἀλλ' ἔνδον ἀρκείτω μένων... ἐμοὶ μὲν ἀρκεῖ τοῦτον ἐν δόμοις μένειν... μένοιμ' ἂν· ἤθελον δ' ἂν ἐκτὸς ὧν τυχεῖν.» (στ.74,76, 80, 88) Στους παραπάνω στίχους αποκαλύπτεται η φύση του Οδυσσέως ως κόλακα και πολύτροπο, αλλά όχι ως πραγματικά γενναίο. Αν και ισχυρίζεται πως φοβάται την τρέλα του Αίαντος κι όχι τον ίδιο τον εχθρό του, στην πραγματικότητα ο Οδυσσέας γνωρίζει πολύ καλά την ικανότητα του Αίαντος στην μάχη και, λόγω της Μανίας που τον διακατέχει, ο φόβος του είναι ακόμα μεγαλύτερος αφού ο Αίας ήδη έχει προσπαθήσει μια φορά να τον σκοτώσει. Ο λόγος του Οδυσσέως, το δυνατό του σημείο δηλαδή, θα φαινόταν άχρηστος λόγω της τρέλας του Αίαντος και δεν θα μπορούσε να ξεφύγει όπως έχει κάνει τόσες φορές λόγω της εξυπνάδας και της πονηριάς του, οπότε ακόμα και με την Θεά στο πλάι του φοβάται τον Ηρωικό Πολεμιστή. Τελικά ο Οδυσσέας πείθεται από την Αθηνά και βλέπει τον άλλοτε γενναίο άνδρα πεσμένο σε μια βαθιά τρέλα. Ο Οδυσσέας δεν μπορεί παρά να λυπηθεί βλέποντας τον ξεπεσμό του Αίαντος γιατί, αν και είναι εχθρός του ο Αίας, υπήρξε ο καλύτερος πολεμιστής στον στρατό μετά τον χαμό του Αχιλλέως· είχε σώσει τον ίδιο αλλά και πολλούς άλλους στρατιώτες αμέτρητες φορές και αποτελούσε μεγάλη βοήθεια σε όλους τους Έλληνες στην περίοδο της μάχης.

Η φύση του Οδυσσέα δεν είναι σταθερή, μεταλλάσσεται ανάλογα το συμφέρον του· βλέποντας τον Αίαντα μανιασμένο λυπάται τον άνδρα, όχι όμως λόγω της συμπόνιας που νιώθει γι' εκείνον, αλλά περισσότερο λόγω της χαμένης στρατιωτικής δύναμης των Ελλήνων. Παράλληλα σκέφτεται πως στην προκειμένη περίπτωση έχει βαρύνουσα σημασία, γιατί αλλιώς εκείνος όπως και ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνων θα ήταν σφαγμένοι στη σκηνή αντί του κοπαδιού. Σε σύγκριση με τον Αίαντα, ο Οδυσσέας γνωρίζει πολύ καλά τη θέση του· αυτό

φανερώνεται και στους στίχους 125-126 «ὄρῳ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν εἶδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν.» Εκείνος όπως και οι υπόλοιποι άνθρωποι είναι είδωλα, έχουν συγκεκριμένο χρόνο Ζωής, είναι υποχείρια της Μοίρας και των Θεών, δεν μπορούν να πάνε κόντρα στην ειμαρμένη και δεν πρέπει. Ο Οδυσσέας δέχεται την κατωτερότητά του μπροστά στο θείο και γι' αυτό είναι αγαπητός προς τους Θεούς· είναι συνετός και ακολουθεί τις μεταβαλλόμενες συνθήκες· είναι σώφρον και όπως του επισημαίνει η Θεά Αθηνά «τοὺς δὲ σώφρονας θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοὺς.» (στ.131-133).

Ο Οδυσσέας εμφανίζεται ξανά στην έξοδο της *Τραγωδίας* ως θερμός υπερασπιστής του άλλοτε εχθρού του. Αυτήν τη φορά, ο Οδυσσέας έρχεται αντιμέτωπος με τον Αγαμέμνονα για το αν θα πρέπει να θαφτεί ο νεκρός Αίας. Ο Οδυσσέας φαίνεται πάντα να γνωρίζει το θέλημα των Θεών και για άλλη μια φορά προσπαθεί να τους ευχαριστήσει. Αν και η προστάτιδά του Αθηνά δεν συμφιλιώνεται ποτέ με τον Αίαντα, δεν αποσκοπεί στο σκύλεμα του Σώματός του, μονάχα στην εξόντωσή του· οπότε μετά τον θάνατό του δεν έχει κανένα λόγο να αποτρέψει τον ευνοούμενό της να τον υπερασπιστεί. Ακόμα είναι θέλημα των Θεών να ταφεί ο Αίας αφού, όπως αναφέραμε και νωρίτερα, πρώτου ο Αίας αυτοκτονήσει ζήτησε από το Δία να βρει το Σώμα του κάποιος φίλος και από τον Ερμή να έρθει γρήγορα ο Θάνατος· αυτές οι δύο ευχές του πραγματοποιήθηκαν, οπότε οι Θεοί πρέπει να συναινούν και με την ταφή του. Αν και ο Οδυσσέας δεν μπορεί να γνωρίζει το θέλημα των θεών, είναι αρκετά έξυπνος για να ξέρει πως ο Αίας αδικήθηκε στον διαγωνισμό για τα όπλα του Αχιλλέως, και αφού πλέον είναι νεκρός και δεν κινδυνεύει πλέον η Ζωή του Οδυσσέως δεν έχει κανέναν απολύτως λόγο να εχθρεύεται ή να θέλει το κακό του νεκρού πρώην εχθρού του. Οι απόψεις, τα συναισθήματα και οι ιδέες του Οδυσσέως αλλάζουν ανάλογα το συμφέρον του· αυτήν τη στιγμή είναι προτιμότερο να ευεργετήσει τον εχθρό του γιατί έτσι οι συγγενείς του Αίαντος θα σταματήσουν να τον εχθρεύονται, με αποτέλεσμα να ενωθεί ξανά ο Ελληνικός στρατός, ο Τεύκρος να μην τον θεωρεί πλέον εχθρό και να συνεχίσει να πολεμά, όπως και οι ναύτες της Σαλαμίνας, στον πόλεμο εναντίων των Τρώων. Η τιμή του νεκρού Αία πρέπει να αποκατασταθεί· τα συμφέροντα από αυτό το ανδραγάθημα είναι πολλά. Αξίζει η διένεξη με τον αμετάκλητο Αγαμέμνονα αφού στο τέλος θα έχουν και οι δύο κέρδος, περισσότερο βέβαια ο Οδυσσέας, αφού δεν φαίνεται μόνο συνετός και σοφός στον Τεύκρο αλλά και στους Θεούς και, όπως τονίσαμε, οι θεοί αγαπούν τους σώφρονες ανθρώπους.

4.3 Η Ελεύθερη Σκλάβα: Τέκμησσα

Η Τέκμησσα εμφανίζεται για πρώτη φορά στο κοινό στο πρώτο επεισόδιο για να πληροφορήσει το Χορό όπως και το κοινό τι έχει απογίνει ο Αίας ύστερα από την σκηνή του με την Αθηνά, αλλά όχι μόνον αυτό· η Τέκμησσα ως σύζυγος του Αίαντος έχει το καθήκον να ενημερώσει τους ναύτες και τους θεατές για τα όσα έχουν συμβεί. Εκείνη είναι ο αγγελιαφόρος αλλά και μάρτυρας των συμβάντων που έλαβαν χώρα μέσα στη σκηνή· εκείνη ήταν παρούσα όταν ο Αίας μέσα στη μανία του έσφαξε το κοπάδι νομίζοντας πως ήταν οι Έλληνες Στρατηγοί.

Η Τέκμησσα δεν προσπαθεί να ωραιοποιήσει την κατάσταση· οι περιγραφές της είναι απλές, ωμές· περιγράφει τις σκηνές όπως ακριβώς τις είδε με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες «τοιαῦτ' ἂν ἴδοις σκηνῆς ἔνδον χειροδαίκτα σφάγι' αἰμοβαφῆ, κείνου χρηστήρια τάνδρός... ὦμοι· κεῖθεν κεῖθεν ἄρ' ἡμῖν δεσμῶτιν ἄγων ἦλυθε ποιῖμαν· ὦν τὰ μὲν ἔσω σφάζ' ἐπὶ γαίᾳ, τὰ δὲ πλευροκοπῶν δίχ' ἀνερρήγνυ. δύο δ' ἀργίποδας κριοὺς ἀνελών τοῦ μὲν κεφαλὴν καὶ γλῶσσαν ἄκραν ῥίπτει θερίσας, τὸν δ' ὀρθὸν ἄνω κίονι δῆσας μέγαν ἵπποδέτην ῥυτῆρα λαβὼν παῖει λιγυρᾷ μᾶστιγι διπλῇ, κακὰ δεινάζων ῥήμαθ', ἃ δαίμων κούδεις ἀνδρῶν ἐδίδαξεν.» (στ.218-220, 233-244) Ακόμα, λόγω του ότι και η ίδια ήταν μέσα σε αυτήν την σκηνή, είναι σε θέση να διηγηθεί τα γεγονότα που πράχθηκαν πριν την αρχή του έργου· έτσι το κοινό μπορεί να έχει μια σφαιρική γνώση για τη Μανία του πρωταγωνιστή. Η Τέκμησσα, αν και λυπημένη για την κατάσταση του Αίαντος, περιγράφει τα γεγονότα με ψυχραιμία και συνοχή. Αυτό δείχνει πως οι φρικιαστικές πράξεις που είδε δεν την εμπόδισαν να σκεφτεί με σύνεση και λογική, πόσο μάλλον να κρατήσει την ψυχραιμία της ώστε να αφηγηθεί τα γεγονότα με σωστή χρονολογική σειρά, ηρεμία και νηφαλιότητα. Η Τέκμησσα, λοιπόν, πρόκειται για έναν έξυπνο, ήρεμο και γενναίο χαρακτήρα που προσπαθεί να βοηθήσει την οικογένειά της· ακόμα, μέσα από τα λόγια της για την μανία του Αίαντος που πλέον έχει περάσει και την θέση της έχει πάρει μια θλίψη η οποία πηγάζει από την γνώση των πράξεων του «οὐκέτι· λαμπρᾷ γὰρ ἄτερ στεροπᾷς ἄξας ὀξύς νότος ὥς λήγει, καὶ νῦν φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει· τὸ γὰρ ἐσλεύσσειν οἰκεῖα πάθη, μηδενὸς ἄλλου παραπράξαντος, μεγάλας ὀδύνας ὑποτείνει.» (στ. 257-262), γνωρίζουμε πως τα συναισθήματά της για τον σύζυγο της είναι

πολύ έντονα· νιώθει θλίψη λόγω της μανία αλλά πλέον η θλίψη της είναι μεγαλύτερη λόγω της θλίψης του ίδιου του Ήρωα.

Η Τέκμησσα είναι η μόνη γυναίκα της *Τραγωδίας*. Αν και είναι σκλάβα και βάρβαρη, ο Αίας ως έπαθλο μετά την νίκη του στην Φρυγία όπου ο Πατέρας της Τέκμησσας ήταν ο βασιλιάς, συμπεριφέρεται σε αυτή με τρόπο που δεν αρμόζει σε μια σκλάβα. Ούσα λογική κι έξυπνη, προσπαθεί να συμμαχήσει με τους ναύτες για να νοθευτεί τον Αίαντα και, όταν βλέπει πως ούτε οι ναύτες ούτε η παρουσία του γιου τους έχουν αποτέλεσμα, η ίδια συζητά και παραθέτει τα πιθανό μέλλον εάν ο Αίας χάσει την Ζωή του. Η Τέκμησσα γνωρίζει πολύ καλά τη Μοίρα της ως γυναίκα και ως σκλάβα· εάν ο συμβίος της πεθάνει ενώ είναι εχθρός με τους υπόλοιπους Έλληνες, εκείνη θα δοθεί ως σκλάβα σε κάποιον άλλο άνδρα ο οποίος κατά πάσα πιθανότητα δεν θα είναι τόσο στοργικός και συμπονετικός μαζί της όπως ο Αίας, ενώ ο γιός του θα γίνει σκλάβος ή θα μείνει μόνος του χωρίς ένα πρότυπο για να ακολουθεί. Τα επιχειρήματα της Τέκμησσας συνεχίζονται όταν αναφέρει τους γέρους γονείς του Ήρωα που δεν θα μπορέσουν να ζήσουν όταν μάθουν για το χαμό του γιου τους. Η Τέκμησσα μετά από αυτά τα γεγονότα και αφού φέρει το παιδί τους στον Αίαντα δεν ξανά μιλάει· τη συναντάμε ξανά στο τρίτο επεισόδιο όταν παρουσιάζεται ο αγγελιαφόρος σταλμένος από τον Τεύκρο για να προλάβει τον Αίαντα πριν αυτοκτονήσει. Η Τέκμησσα έχει αποσυρθεί στη σκηνή της πεπεισμένη πως ο σύζυγός της θα τιμήσει τα λεγόμενα του τελευταίου του λόγου και θα προσπαθήσει να συμφιλιωθεί και με τους Θεούς και με τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα· όταν λοιπόν μετά τον χρησμό του Κάλχα και την ανακοίνωση του αγγελιαφόρου την καλούν να βγει από τη σκηνή της, γνωρίζει από τον τρόπο που την καλούν οι ναύτες «ὥ δαῖα Τέκμησσα, δύσμορον γένος, ὄρα μολοῦσα τόνδ' ὅποι' ἔπη θροεῖ. ξυρεῖ γὰρ ἓν χρῶ τοῦτο μὴ χαίρειν τινά.» (στ.784-786) πως κάποια καινούργια συμφορά την περιμένει.

Η φύση της γυναίκας του Αίαντος δεν θα μπορούσε ποτέ να μην είναι ισάξια στην φύση του ηρωικού της άνδρα. Δεν έχει μία παθητική φύση που δέχεται τα γεγονότα χωρίς να πολεμήσει με τον δικό της τρόπο για την αλλαγή τους, δεν στέκει ενεή μπροστά στην ειμαρμένη· είναι ένας ενεργητικός χαρακτήρας που δεν φοβάται να αναλάβει ευθύνες. Όταν μαθαίνει για το χρησμό και πληροφορείται ότι ο Αίας έχει εξαφανιστεί, η πρώτη της μέριμνα είναι να ειδοποιήσει τον Τεύκρο και να βρει τον Αία πριν προλάβει να αυτοκτονήσει. Τα λόγια της είναι συνοπτικά και οι εντολές της καθαρές, χωρίζει τους ναύτες και τους δίνει

εντολές. Αλλά κι εκείνη δεν θα μείνει άπραγη, θα ψάξει μαζί με εκείνους για τον άνδρα της. Όταν η Τέκμησσα βρίσκει το Σώμα του Αίαντος, τα συναισθήματά της την κυριεύουν· για μια στιγμή είναι ανίκανη να μιλήσει, κι έτσι να αποδεχτεί πως ο Αίας είναι νεκρός «ιώ μοί μοι... ιώ τλάμων... ὦχωκ', ὄλωλα, διαπεπόρθημαι, φίλοι... Αἴας ὄδ' ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγῆς κεῖται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς.» (στ.891, 892, 896, 898-899). Η Τέκμησσα σκεπάζει το Σώμα του Αίαντος και αρχίζει να θρηνεί τον πεθαμένο. Η άτυχη γυναίκα γνωρίζει τη Μοίρα της· κατά πάσα πιθανότητα θα την πάρουν ως σκλάβα. Πλέον δεν υπάρχει σωτηρία ούτε για εκείνη ούτε για το παιδί της, αν και έχει ακόμα μια ελπίδα μήπως ο Τεύκρος καταφέρει να τους σώσει από αυτήν την δύσκολη θέση. Στους στίχους 961 μέχρι και 673 η Τέκμησσα αναφέρεται στους εχθρούς του νεκρού άνδρα της. Τα λόγια της είναι πικρά, σκέφτεται την ευχαρίστηση που θα λάβουν όταν μάθουν για τη Μοίρα του γενναίου άνδρα που προτίμησε να πεθάνει παρά να ζήσει σε έναν κόσμο που δεν έχει την Τιμή του. Η Τέκμησσα γνωρίζει πολύ καλά τη σπουδαιότητα του Αίαντος στη μάχη και μπορεί να προβλέψει πως, αν και τώρα οι Έλληνες χαίρονται με τον χαμό του, στη μάχη θα τον αναζητούν και σίγουρα θα είναι λειψός ο στρατός χωρίς τον Αία. Κάνοντας αυτές τις σκέψεις, η Τέκμησσα βγάζει το συμπέρασμα πως δεν θα πρέπει να χαίρονται γιατί στην πραγματικότητα εκείνοι είναι αυτοί που χάνουν μια πολύτιμη βοήθεια· αντιθέτως ο Αίας τελειώνει τη Ζωή του όπως ακριβώς εκείνος θέλει. Η Τέκμησσα όπως και ο γιος της παραμένουν δίπλα από το Σώμα του Αίαντος για να το προστατέψουν, μήπως κανείς από τους Έλληνες στρατηγούς δώσει εντολή να σκυλέψουν το άψυχο Σώμα. Για το υπόλοιπο του έργου η Τέκμησσα δεν ξαναμιλάει· πλέον το λόγο τον αναλαμβάνει ο Τεύκρος.

4.4 Το Σιωπηλό Παιδί: Ευρυσάκης

Ο γιος του Αίαντος και της Τέκμησσας βρίσκεται μαζί τους στην κατασκήνωση των Ελλήνων κοντά στα τείχη της Τροίας. Αυτό το παιδί έχει γεννηθεί κατά τη διάρκεια του πολέμου πριν μερικά χρόνια. Ως χαρακτήρας είναι ένας απλός δέκτης· δεν έχει λόγια, ακούει προσεκτικά τον Αίαντα όταν του μιλά, γνωρίζοντας πως τα λόγια του Πατέρα του είναι σημαντικά. Ο Αίας βλέπει το γιο του ως τον κληρονόμο και τον αντικαταστάτη του· η επιβίωση και η ασφάλεια του, την οποία αφήνει στα χέρια του αδερφού του, Τεύκρου, είναι η μεγαλύτερη ανησυχία

του Ήρωα. Ακόμα και πριν περάσει η μανία του, μόλις αντιληφθεί τι έχει συμβεί, το πρώτο πρόσωπο που έρχεται στο Νου του Αίαντος είναι ο γιος του «ἰὼ παῖ παῖ» (στ.339).

Αργότερα, ο Ευρυσάκης προστατεύει και προστατεύεται από το Σώμα του νεκρού γονιού του χωρίς πάλι να μιλήσει. Ο Ευρυσάκης είναι ένα μικρό παιδί, όχι βρέφος αλλά μάλλον σε νηπιακή ηλικία που είναι σε θέση να καταλάβει τα λόγια του Πατέρα του όπως και την κατάσταση που επικρατεί· είναι ένα παιδί πολέμου, η καθημερινότητά του είναι η μάχη, ο φόβος για την επιβίωση, οι κραυγές των λαβωμένων στρατιωτών και η αγωνία για τη Ζωή των αγαπημένων του προσώπων. Παρόλα αυτά, όταν ο Πατέρας του τον φέρνει στη σκηνή με τα σφαγμένα ζώα, το παιδί δεν φοβάται ή προσπαθεί να προδώσει τη φύση η οποία του έχει κληροδοτηθεί από τον Πατέρα του και του Πατέρα του από τον παππού του. Του γνωστοποιεί πως θα τον αφήσει στα χέρια του θείου του, Τεύκρου, ότι θα του δώσει την ασπίδα του ως ενθύμιο και πως κάποια στιγμή θα είναι ευθύνη του Ευρυσάκη να πάρει εκδίκηση για εκείνον εφόσον ο ίδιος δεν τα κατάφερε· το παιδί, αν και μπορεί να καταλάβει, παραμένει σιωπηρό. Σίγουρα θα μπορούσαμε να σκεφτούμε πολλά λόγια που ένα παιδί θα έλεγε στο γονιό του εάν ο Γονιός του προσπαθούσε να το αφήσει. Θα μπορούσαμε, επίσης, να φανταστούμε πως ένα παιδί σε λόγια αποχωρισμού θα έκλαιγε· το να αποχωριστεί κάποιον γονιό θα ήταν δυσβάσταχτο, ανήκουστο, αποτρόπαιο στην παιδική ψυχή. Ο Ευρυσάκης κάθεται στα πόδια του Πατέρα του και ακούει προσεκτικά τα πικρά λόγια του αποχωρισμού. Δεν αντιδρά. Ούτε ένα δάκρυ. Είναι γνήσιος γιος του Πατέρα του, είναι ανδρείος· από αυτήν την μικρή ηλικία καταλαβαίνει την υποχρέωση που έχει προς τον Πατέρα του και τους προγόνους του και τιμά τη φύση που κληρονόμησε.

Αργότερα, όταν έχει βρεθεί το άψυχο Σώμα του Αίαντος στην ακροθαλασσιά, ο Ευρυσάκης όπως και η Τέκμησσα έχουν την υποχρέωση να το προστατέψουν από τους εχθρούς του νεκρού· όταν ο Τεύκρος φεύγει για να μιλήσει στους Έλληνες στρατηγούς για την ταφή του Αίαντος, δίνει οδηγίες στον Ευρυσάκη να σταθεί φύλακας πάνω από το Σώμα του Πατέρα του για να το προστατέψει αλλά να προστατευτεί κι εκείνος από την μανία των εχθρών τους. Για μια ακόμα φορά, δείχνει την ανδρεία του· ο Ευρυσάκης με το Σώμα του προστατεύει το νεκρό Σώμα του Πατέρα του αλλά και το Σώμα του Αία προστατεύει το παιδί του· για άλλη μια φορά ο Ευρυσάκης δεν έχει λόγια. Έχει ακούσει τις εντολές του θείου του, όπως του είχε

ζητήσει ο Πατέρας του. Έτσι τιμά τον Πατέρα του χωρίς κλάματα γιατί καταλαβαίνει πως ο Αίας δεν θα ήθελε έναν αδύναμο γιο.

4.5 Ο Πιστός Αδερφός: Τεύκρος

Ο Τεύκρος εμφανίζεται στο δεύτερο μισό της *Τραγωδίας* και ενώ προσπαθεί να προφυλάξει τον Αδερφό του δεν τα καταφέρνει. Η πρώτη φορά που γίνεται αναφορά στο όνομά του είναι στο πρώτο επεισόδιο «Τεῦκρον καλῶ. ποῦ Τεῦκρος; ἢ τὸν εἰσαεὶ λεηλατήσῃ χρόνον, ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι;» (στ.342-343) μόλις ο Αίας ξυπνά από την Μανία και την θλίψη που τον είχε καταβάλλει ζητά τον Αδερφό του. Αργότερα στον λόγο που δίνει ο Αίας στον Ευρυσάκη του γνωστοποιεί πως την φροντίδα του θα την αφήσει στον Αδερφό του κι εκείνος θα φροντίσει για την ανατροφή του «στυγναῖσι λώβαις, οὐδὲ χωρὶς ὄντ' ἐμοῦ. τοῖον πυλωρὸν φύλακα Τεῦκρον ἀμφὶ σοὶ λείψω τροφῆς ἄοκνον ἔμπα κεῖ τανῦν τηλωπὸς οἶχνεῖ, δυσμενῶν θήραν ἔχων.» (561-564). Από τα λόγια του Αίαντος μπορούμε, χωρίς να έχουμε συναντήσει ακόμη τον Τεύκρο, να υποθέσουμε την Φύση του. Αρχικά, ο Αίας και ο Τεύκρος μοιράζονται τον ίδιο Πατέρα. Η φύση του Τελαμώνος, όπως έχουμε αναφέρει και νωρίτερα είναι ηθική και ηρωική οπότε είναι απόλυτα λογικό αφού η Φύση είναι κληρονομική και τα παιδιά του να έχουν την ίδια Φύση και να είναι αντάξια του Πατρός τους. Ο Τεύκρος είναι πιστός σαν χαρακτήρας, δεν θα μπορούσε να προδώσει ποτέ την Οικογένειά του και θα μαχόταν μέχρι τέλους γι' αυτούς.

Μετά την αυτοκτονία του Αίαντος ο Τεύκρος συγκλονίζεται όταν μαθαίνει για τον Αδερφό του και όπως μαρτυρούν τα λόγια του χορού θρηνεί «σίγησον· αὐδὴν γὰρ δοκῶ Τεύκρου κλύειν βοῶντος ἄτης τῆσδ' ἐπίσκοπον μέλος.» (στ.975-976). Ο Τεύκρος σπεύδει να βρει τον Ευρυσάκη μήπως και πέσει στα χέρια των εχθρών του αν και ο Αίας δεν του είπε πως θα τον άφηνε προστάτη για το πολύτιμο γιό του, εκείνος ως πιστός Αδερφός αναλαμβάνει από μόνος του την ευθύνη για να μπορέσει να κρατήσει την γενιά του Αίαντος ζωντανή. Στον μονόλογό του όταν βλέπει το Σώμα του Ακριβού Αδερφού του, κατηγορεί τον εαυτό του τον θάνατό του λέγοντας πως δεν ήταν παρόν για να μπορέσει να τον αποτρέψει «ποῖ γὰρ μολεῖν μοι δυνατόν, ἐς ποίους βροτούς, τοῖς σοῖς ἀρήξαντ' ἐν πόνοισι μηδαμοῦ;... τὸν ἐκ δορὸς γεγῶτα πολεμίου νόθον, τὸν δειλίᾳ προδόντα καὶ κακανδρίᾳ σέ» (στ.1006-1007, 1013-1014). Ακόμα θεωρεί πως ο Πατέρας του θα πιστέψει πως σκόπιμα άφησε τον Αδερφό του να

σκοτωθεί για να μπορέσει να του κλέψει τον θρόνο και θα διωχθεί από την Σαλαμίνα σαν κλάβος (φίλτατ' Αΐας, ἢ δόλοισιν, ὥς τὰ σὰ κράτη θανόντος καὶ δόμους νέμοιμι σούς... τέλος δ' ἄπωστός γῆς ἀπορριφθήσομαι, δοῦλος λόγοισιν ἀντ' ἐλευθέρου φανείς.» (1015-1016, 1019-1020).

Παρόλο που ο Τεύκρος γνωρίζει πιο μέλλον θα έχει όταν γυρίσει στην Σαλαμίνα, μένει πιστός στον Αίαντα σε σημείο να λογομαχήσει με τους Έλληνες στρατηγούς που θέλουν τον Αίαντα άθραφτο. Ο Τεύκρος αποδεικνύει πως είναι το σωστότερο πρότυπο για τον ανιψιό του, μετά τον πατέρα του, πως ο Ευρυσάκης μεγαλώνοντας στο πλευρό του Τεύκρου θα γίνει ο Άνδρας που θα ήθελε ο Πατέρας του να γίνει και όλα αυτά τα καλά υλικά της Φύσης της γενιάς του Τελαμώνος δεν θα εκλείψουν.

5 Η Συμβολή του Μύθου στην Εκπαίδευση

Ο Μύθος είναι ένα ζωντανό έθιμο και όχι κάποια φανταστικά γεγονότα που προέρχονται από το προσωπικό γούστο και την φαντασία κάποιου ατόμου (Gregory Nagy, 1992). Στην πραγματικότητα, ο Μύθος αντιπροσωπεύει τις ιδέες μιας κοινωνίας για το τι είναι πραγματικό. Για την Αρχαία Ελλάδα, τα Μυθικά γεγονότα είναι πραγματικά, είναι δηλαδή μια αφήγηση ιστορικών γεγονότων. Αντίστοιχα η αφήγηση ιστοριών είναι ένα πολύ μεγάλο κομμάτι στην εκπαίδευση και ειδικά στο νηπιαγωγείο. Μέσα από την αφήγηση του μύθου, δηλαδή της ιστορίας, τα παιδιά μπορούν να γνωρίσουν και να βάλουν σε σειρά διάφορα ιστορικά γεγονότα· να τα ζήσουν πιο έντονα και παραστατικά όπως και να αναπτύξουν τον λόγο τους, να εξελίσουν τη δημιουργικότητά τους και τη φαντασία τους (Halimah et al., 2020). Ο μύθος βοηθά τα παιδιά να μάθουν τον εαυτό τους, τους άλλους ανθρώπους και τον κόσμο. Η αφήγηση του μύθου μπορεί να συμβάλλει στη γλωσσική ανάπτυξη των παιδιών καθώς και την αυτοπεποίθησή τους, να ενθαρρύνει την εξερεύνηση θεμάτων που θα φανούν ενδιαφέροντα στους ίδιους τους μαθητές όπως και να αναπτύξουν ενσυναίσθηση και κατανόηση προς τους άλλους και προς τις ιδέες των άλλων. Ο μύθος είναι ένα εργαλείο που μεταφέρει γνώση, δημιουργώντας ήρωες και πρότυπα που μπορούν να έχουν έναν βαρυσήμαντο αντίκτυπο στα παιδιά.

Σύμφωνα με τον Οδηγό Νηπιαγωγού, στο κεφάλαιο της Δημιουργίας και της Έκφρασης που ασχολείται με όλες τις μορφές τέχνης όπως και την Δραματική, τα παιδιά πρέπει να ασχοληθούν με το *Θέατρο* και τις διάφορες μορφές του, όπως τη μίμηση, τη δραματοποίηση, τη θεατρική αφήγηση, τον αυτοσχεδιασμό, το κουκλοθέατρο και την παντομίμα. Σε αυτήν την εργασία θα ασχοληθούμε περισσότερο με τη θεατρική αφήγηση, το *Θέατρο forum*, όπως και με το θεατρικό παιχνίδι που παρουσιάζεται ως ένας ελεύθερος χώρος φαντασίας για τα παιδιά, όπου θα μπορούν να έρθουν σε επαφή με πτυχές του κόσμου που δεν είναι χαρούμενες και δημιουργούν πολύ δυνατά συναισθήματα, τα οποία οι ενήλικοι πολλές φορές προσπαθούν να κρύψουν από τα παιδιά για όσο περισσότερο μπορούν.

Η Δραματική τέχνη είναι ικανή να βοηθήσει τα παιδιά να έρθουν σε επαφή με το *Θάνατο*, το θρήνο και τη στενοχώρια της απώλειας, αφού μέσα από ένα ασφαλές περιβάλλον μπορούν να μιλήσουν, να ρωτήσουν και να κατανοήσουν, ξεπερνώντας τους φόβους και τις ανασφάλειές τους και παράλληλα να αρχίσουν να σκέπτονται με κριτικό τρόπο. Ο Μύθος είναι η απαρχή της θεατρικής δημιουργίας· μέσα από αυτόν ένα παιδί μπορεί να κατανοήσει και να αντιληφθεί τη διαφορετικότητα. Η θεατροποίηση μάλιστα του Μύθου στην τάξη μπορεί να είναι η είσοδος του παιδιού στο *Θέατρο* γιατί πολλά παιδιά πριν να πάνε σχολείο δεν έχουν επαφή με το *Θέατρο* και δεν αντιλαμβάνονται πως είναι μια θεατρική παράσταση που παίζεται ζωντανά μπροστά τους, ή πως πρέπει να συμπεριφέρονται κατά την διάρκεια αυτής. Ακόμα, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μια αρχή για την θεατρική γραφή, με τη βοήθεια του εκπαιδευτικού ή και χωρίς. Έτσι τα παιδιά του νηπίου μπορούν να συνθέσουν ένα νέο μύθο ή κάποιο διαφορετικό τέλος για τους μύθους που γνωρίζουν, χρησιμοποιώντας ακόμα περισσότερο την κριτική τους σκέψη και την φαντασία τους. Οι πλούσιες αφηγήσεις του μύθου και η ποικιλία των χαρακτήρων που εμπεριέχονται κατά τη διάρκεια της αφήγησης, παρέχουν στα παιδιά την ευκαιρία να κοιτάζουν πέρα από τον εαυτό τους, ώστε να μπορέσουν να εξερευνήσουν και να αναπτύξουν την κατανόησή τους για τους διαφορετικούς τύπους προσωπικότητας, συναισθημάτων και συμπεριφορών. Η αποδοχή της διαφορετικότητας έχει σημαντικό αντίκτυπο στη θεωρία του νου των παιδιών (Hibbin, 2016), η οποία προτρέπει τα παιδιά να αναπτύξουν μια γνωστική κατανόηση ότι οι άλλοι άνθρωποι έχουν ξεχωριστές σκέψεις και ιδέες. Ακόμα, η διαδικασία της επανάληψης μιας ιστορίας από την οπτική γωνία διαφορετικών πρωταγωνιστών περιλαμβάνει ένα στοιχείο παιχνιδιού ρόλων που επιτρέπει στα παιδιά να βιώσουν τα ίδια το συναισθηματικό

περιεχόμενο (Hibbin, 2016) καθενός από τους χαρακτήρες. Ο μύθος έχει μια ολοκληρωμένη αφηγηματική δομή με πολλά και ανεξάντλητα σημεία αναφοράς που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην τάξη. Μέσα από την δράση των δραματικών ηρώων δημιουργείται μια στάση ζωής ή οποία έχει όλα τα ιδανικά που πρέπει να διδαχτεί ένας άνθρωπος, ανεξαρτήτου ηλικίας, φύλου ή κοινωνικής κατάστασης. Αυτές οι αξίες είναι εύκολο να διδαχτούν σε μαθητές όλων των ηλικιών γιατί τα μυθικά κείμενα έχουν έναν αισθητικά όμορφο και πολύτροπο τρόπο να παραθέτουν τα γεγονότα της ιστορίας στην οποία αναφέρονται, κάνοντάς την ενδιαφέρουσα, περιπετειώδη και καθόλου στατική, με αποτέλεσμα οι Θεατές/ ακροατές να βρίσκονται πάντοτε σε εγρήγορση.

6 Ο Θάνατος και το Πένθος μέσα από τα μάτια των Παιδιών

Έρευνες χρόνων έχουν δείξει πως οι ενήλικες έχουν μεγαλύτερη δυσκολία να μιλούν για το θάνατο σε σύγκριση με τα παιδιά, όπως και να μπορούν να θέσουν ερωτήσεις για το ίδιο θέμα (Κουρμούση, 2013). Τα παιδιά συνήθως δεν έχουν προηγούμενη εμπειρία στην οποία να βασίζονται τις αντιδράσεις τους. Έτσι, οι πρώτες εμπειρίες τους είναι τα μοναδικά ερεθίσματα για το καθένα από αυτά. Συνήθως παρακολουθούν για να δουν πώς αντιδρούν οι άλλοι μετά από ένα θάνατο και στη συνέχεια αντιδρούν ανάλογα (M.R. Leming, G.E. Dickinson, 2019). Ακόμα, λόγω του ότι δεν υπάρχουν κανόνες σε τέτοιες καταστάσεις που πρέπει να ακολουθήσουν, η συμπεριφορά τους είναι συχνά απλά μια μίμηση της συμπεριφοράς των άλλων.

Μέχρι πρόσφατα οι ενήλικες, οι γονείς και οι επαγγελματίες ψυχικής υγείας δεν είχαν τις σωστές αντιλήψεις για τον τρόπο που τα παιδιά βιώνουν το πένθος και τους τρόπους που μπορούν να τους παρέχουν την κατάλληλη υποστήριξη (Κουρμούση, 2013). Το να μιλάμε ακόμη για παιδιά και θάνατο μέσα στην ίδια πρόταση μπορεί να φανεί ανάρμοστο, διότι ο θάνατος των παιδιών είναι πολύ λιγότερο συχνός από τον θάνατο των ηλικιωμένων ενηλίκων· ωστόσο ο θάνατος μπορεί να επέλθει ακόμα και σε παιδιά και εφήβους. Οι Michael R. Leming και George E. Dickinson (2019) επισημαίνουν πως υπάρχουν περίπου διπλάσιοι θάνατοι κατά το πρώτο έτος Ζωής ενός βρέφους από ότι στα επόμενα δεκατρία χρόνια Ζωής. Επιπρόσθετα το ποσοστό θνησιμότητας αυξάνεται ραγδαία μετά την εφηβεία, λόγω του μεγάλου αριθμού θανατηφόρων ατυχημάτων, ανθρωποκτονιών και αυτοκτονιών στην ηλικιακή ομάδα 15-25 ετών (UMM, 2011). Από τη φύση του, ο άνθρωπος μεγαλώνει,

και μάλιστα γηράσκει, πριν πεθάνει· εντούτοις τα παιδιά έρχονται αντιμέτωπα με το Θάνατο, πιθανώς όχι το δικό τους, αλλά άλλων ατόμων που βρίσκονται στον περίγυρό τους και πρέπει να είναι σε θέση να τον κατανοήσουν και να τον αντιμετωπίσουν· είναι επομένως σημαντικό οι ενήλικες να διευκολύνουν τα παιδιά να εκφράσουν το πένθος τους (Κουρμούση, 2013). Ο Θάνατος και το Πένθος έχουν σημαντικό αντίκτυπο στη Ζωή μας καθ' όλη τη διάρκεια του κύκλου της, διότι ο Θάνατος απαντάται στις ειδήσεις, στις ταινίες, στα δημοφιλή τραγούδια και στην τηλεόραση.

Τα παιδιά μαθαίνουν για το Θάνατο με διάφορους τρόπους. Η πρώτη εμπειρία τους με το Θάνατο είναι συχνά αυτή ενός νεκρού πουλιού ή οποιουδήποτε θανατωμένου ζώου στον δρόμο, ή ενός νεκρού εντόμου, ή αράχνης, ή κατοικίδιου ζώου. Σε μια μελέτη 440 φοιτητών κολλεγίων που θυμούνται τις πρώτες εμπειρίες θανάτου που βίωσαν (Dickinson, 1992), το 28% των εμπειριών τους αφορούσε ένα κατοικίδιο ζώο (M.R. Leming, G.E. Dickinson, 2019). Σύμφωνα με τον Kastenbaum (2009), τα παιδιά έρχονται αντιμέτωπα με τον Θάνατο σε νεαρή ηλικία. Οι έντονες αναμνήσεις τους από αυτήν την εμπειρία όταν έμαθαν για τον Θάνατο, ή βρέθηκαν σε κάποια τελετή, μαρτυρούν τον αντίκτυπο που είχαν τέτοιες εμπειρίες στα παιδιά (M.R. Leming, G.E. Dickinson, 2019). Στην προαναφερθείσα μελέτη της πρώτης εμπειρίας θανάτου των φοιτητών (μέση ηλικία 24 έτη), η μέση ηλικία της πρώτης εμπειρίας θανάτου ήταν 8 έτη, με τις αναμνήσεις να είναι αρκετά σαφείς. Οι φοιτητές θυμήθηκαν μια ποικιλία συναισθημάτων μόλις έμαθαν για το Θάνατο ενός σημαντικού ατόμου· ανακούφιση, σύγχυση, δυσπιστία, φόβο, ευτυχία, θυμό, θλίψη, κενό, σοκ και ενοχή. Ένας μαθητής, γράφοντας για μια εμπειρία θανάτου στην ηλικία των 10 ετών, «είχε ακραίο φόβο» μέχρι που κάποιος της εξήγησε τι θα συνέβαινε στο Σώμα.

Ο Θάνατος ενός ζώου είναι μια καλή ευκαιρία για τους γονείς να βοηθήσουν τα παιδιά να μάθουν τα πρώτα τους μαθήματα για το Θάνατο απαντώντας σε ερωτήσεις. Τα παιδιά μπορεί να είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν το κατοικίδιο ζώο της οικογένειας να μεγαλώνει από μικρό μέχρι τα βαθιά του γεράματα όπου και πεθαίνει· μια τέτοια εμπειρία είναι χαρακτηριστική της διαδικασίας ωρίμανσης. Μετά τη γέννηση, ο ζωντανός οργανισμός μεγαλώνει και, αφού φτάσει σε πλήρες μέγεθος, στη συνέχεια γερνάει και στο τέλος πεθαίνει. Με τα κατοικίδια ζώα να έχουν μικρότερη διάρκεια Ζωής από τους ανθρώπους, τα παιδιά συχνά παρατηρούν ένα κατοικίδιο ζώο που ολοκληρώνει τον κύκλο Ζωής του· έτσι ο

Θάνατος ενός κατοικίδιου ζώου είναι ένας ρεαλιστικός τρόπος εξήγησης του θανάτου που προέρχεται μέσα από το ζωικό βασίλειο. Φυσικά, ο Θάνατος ενός μέλους της οικογένειας, όπως ενός παππού, μπορεί να επηρεάσει πολύ περισσότερο το παιδί και την οικογένεια· το παιδί μαθαίνει πιο γρήγορα παρατηρώντας πώς εκδηλώνουν το Πένθος οι υπόλοιποι γύρω του και βιώνει τα διάφορα συναισθήματα που έχει με παρόμοιο τρόπο. Έτσι, εάν οι γονείς επιλέξουν να «προστατέψουν» το παιδί ή να του πουν κάποιο ψέμα για το χαμό στον οικογενειακό τους περίγυρο δεν θα καταφέρουν να προστατέψουν το παιδί από την γνώση του θανάτου και της απώλειας, αφού η συγκάλυψη του γεγονότος είναι πολύ δύσκολη γιατί αλλάζει η ατμόσφαιρα στο σπίτι· κάποιοι ενήλικες επιλέγουν να φοράνε μαύρα ρούχα και πολλές φορές υπάρχουν πολύ περισσότερες επισκέψεις από συγγενείς, σε συνδυασμό πάντα με την παντελή απουσία του ατόμου που έχει πεθάνει (Κουρμούση, 2013). Σε κάποιες περιπτώσεις η πρώτη εμπειρία θανάτου μπορεί να είναι μέσα από τον χώρο του σχολείου με τον Θάνατο κάποιου συμμαθητή ή ενός δασκάλου. Ειδικότερα τότε οι εκπαιδευτικοί πρέπει να γνωρίζουν πως να καθοδηγήσουν τους μαθητές, ενθαρρύνοντας τους και όντας καλά πρότυπα για αυτούς με το να είναι επικοινωνιακοί και ανοιχτοί στις ερωτήσεις τους.

Περισσότερες απρόσωπες εμπειρίες θανάτου απεικονίζουν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, οι ταινίες, η τηλεόραση και οι ειδήσεις. Αν και η έκθεση στο Θάνατο με αυτά τα μέσα μπορεί να συμβαίνει συχνά ή και πλέον λόγω της καθημερινότητας συνεχώς, η εμπειρία είναι συνήθως λιγότερο προσωπική. Ωστόσο, οι θάνατοι που δημοσιεύονται από τα μέσα ενημέρωσης μπορεί να είναι ενοχλητικοί για τα παιδιά, ειδικά εάν δεν υπάρχει ανοιχτή επικοινωνία για να μπορέσει το παιδί να διατυπώσει τις ερωτήσεις του ή τα συναισθήματά του. Τα παιδιά εισάγονται επίσης στο Θάνατο μέσω της θρησκείας. Ανεξάρτητα από το θρησκευτικό προσανατολισμό που έχει κανείς, ο Θάνατος διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην ανθρώπινη εμπειρία· για τους Εβραίους ή τους Χριστιανούς, για παράδειγμα, η Αγία Γραφή είναι γεμάτη με μαρτυρίες θανάτου και συζητήσεις για το Θάνατο. Αντίστοιχα, ο εορτασμός του Πάσχα για τη χριστιανική γιορτή σημαίνει ετυμολογικά το πέρασμα από την ζωή προς τα Θάνατο. Τα παιδικά παραμύθια μερικές φορές περιέχουν μαρτυρίες θανάτου, μερικές από τις οποίες είναι μάλλον φρικιαστικές, όπως για παράδειγμα το κάψιμο της μάγισσας στο γνωστό παραμύθι Χάνσελ και Γκρέτελ, αλλά και πιο αθώες ιστορίες που μπορεί να περιλαμβάνουν ως θέμα το Θάνατο και μπορεί να έχουν γραφτεί ειδικά για τα μικρά παιδιά. Επιπρόσθετα, τα παιδιά αντιλαμβάνονται το Θάνατο ανάλογα με την ηλικία στην

οποία βρίσκονται τα μεγαλύτερα παιδιά θεωρείται πως γνωρίζουν καλύτερα τι είναι ο Θάνατος επηρεαζόμενα από το γνωστικό τους επίπεδο (τα παιδιά με μεγαλύτερο γνωστικό επίπεδο έχουν πιο συγκεκριμένη εικόνα του θανάτου) και επηρεάζονται, ακόμα, από την προσωπική εμπειρία τους (M.R. Leming, G.E. Dickinson, 2019). Συγκεκριμένα στην ηλικία των 5 μέχρι και 9 ετών, τα παιδιά μπορούν να καταλάβουν πως κι αυτά μπορεί να πεθάνουν, κάτι που είναι μια τρομακτική σκέψη και μπορεί να οδηγήσει σε ψυχοσωματικά προβλήματα, όπως πονοκεφάλους, πόνους στο στήθος και δυσκολία στην αναπνοή. Αυτά μπορεί να είναι η ασυνείδητη προσπάθεια του σώματος να σωματοποιήσει την ψυχική δυσφορία που έχει δημιουργηθεί (Carter, 2016). Η συμπεριφορά του παιδιού στο οποίο έχουν εμφανιστεί αυτά τα προβλήματα μπορεί να είναι επιθετική και να περιλαμβάνει ακόμα και λεκτική ή σωματική βία. Τα παιδιά μπορεί να εκλάβουν τον Θάνατο ως ένα πνεύμα που εμφανίζεται και παίρνει το άτομο, ακριβώς όπως παρουσιάζεται στα κινούμενα σχέδια. Άλλα παιδιά φοβούνται ότι ο Θάνατος είναι μεταδοτικός και πως και άλλοι αγαπημένοι τους θα «κολλήσουν» και θα πεθάνουν· επίσης μπορεί να οδηγήσει σε φοβία για την ασθένεια και τους γιατρούς, φόβο για το σκοτάδι, εφιάλτες και δυσκολία στον ύπνο, παλινδρόμηση (σε πολύ μικρές ηλικίες), υπνική ούρηση, προσπάθεια να κερδίσει την προσοχή από τους ενήλικους ή ακόμα και φόβο να πάει το παιδί στο σχολείο. Αυτή η φοβία είναι ιδιαίτερα αισθητή εάν ένας γονέας έχει πεθάνει. Για να αποφευχθούν οι παραπάνω συμπεριφορές, είναι σημαντικό το παιδί να υποστηρίζεται, να καθησυχάζεται και να ακούγεται· είναι σημαντικό επίσης οι γονείς και οι εκπαιδευτικοί να είναι ειλικρινείς και να παραδέχονται πως οι ενήλικες δεν έχουν για όλα απαντήσεις. Οι ενήλικες θα πρέπει να κάνουν ερωτήσεις για να σιγουρευτούν πως καταλαβαίνουν τις σκέψεις των παιδιών. Είναι σημαντικό να αποφύγουν κλισέ φράσεις όπως: «Μην ανησυχείς, τα πράγματα θα πάνε καλά», ή «Είσαι τόσο δυνατό παιδί», όπως και να χρησιμοποιούν ευφημισμούς για το Θάνατο (Carter, 2016). Ακόμα, είναι σημαντικό να εντοπιστούν συγκεκριμένοι φόβοι και στρεβλωμένες αντιλήψεις, όπως το ότι τα άτομα δεν πεθαίνουν αλλά κοιμούνται, ή πως τα παιδιά δεν αισθάνονται ενοχές για το άτομο που πέθανε (Κουρμούση 2013).

Δεδομένου ότι η γλώσσα είναι πολύ συγκεκριμένη, ένα παιδί μπορεί να δυσκολεύεται να εκφράσει τα συναισθήματά του προφορικά (Δ. Παπαδάτου et al). Σε αυτές τις περιπτώσεις, ο ενήλικας πρέπει να έχει υπομονή και οι απαντήσεις του στις ερωτήσεις του παιδιού να είναι συγκεκριμένες ώστε να μην μπορέσει το παιδί να βρει περιθώρια παραποίησης. Τα

παιδιά αυτής της ηλικίας χρειάζονται ενημέρωση και διαβεβαίωση ότι η ζωή θα συνεχιστεί για αυτά, για παράδειγμα ότι θα συνεχίσουν κανονικά τις εξωσχολικές τους δραστηριότητες. Ακόμα, η απόκτηση ενός κατοικίδιου δύναται να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην καθυσύχαση του παιδιού, καθώς η επαφή με το ζώο είναι εξαιρετικά παρηγορητική, όπως και η ευθύνη για τη φροντίδα του ή εάν δεν υπάρχει κατοικίδιο, το σχέδιο ή η ζωγραφική μπορούν να βοηθήσουν το παιδί να εκφράσει τα συναισθήματά του. Ακόμα, κάποια βιβλία ή ιστορίες που ασχολούνται με την απώλεια και το *Θάνατο* λειτουργούν συμπληρωματικά στη διαδικασία. Οι αντιδράσεις θλίψης των παιδιών φαίνεται να διαρκούν συχνά περισσότερο από εκείνες των ενηλίκων· οι αρχικές τους όμως αντιδράσεις φαίνεται να είναι λιγότερο έντονες (Carter, 2016), γιατί για τα παιδιά είναι πιο εύκολο να χρησιμοποιήσουν τη φαντασία τους ή να καταπιαστούν με κάτι που θα αποσπαστεί η προσοχή τους από το λυπηρό γεγονός. Αυτό ασφαλώς δεν σημαίνει πως τα παιδιά είναι πιο ανθεκτικά λόγω της φύσης τους προς το πένθος, ούτε φυσικά ότι μπορούν να ξεπεράσουν το πένθος μόνα τους (Κουρμούση, 2013).

Ο *Θάνατος* ενός γονέα κατά την παιδική ηλικία μπορεί να αποβεί μοιραίος για ένα παιδί· οι μοναδικές ιδιότητες του γονικού δεσμού είναι δύσκολο να αντικατασταθούν, ενώ μπορεί να υπάρξουν μακροπρόθεσμες επιπτώσεις στο παιδί, το οποίο καλείται να ζήσει και να μεγαλώσει με την απώλεια. Οι έφηβοι παρουσιάζουν κάποιες τάσεις παρόμοιες με αυτές που υπάρχουν και στα μικρότερα παιδιά, αν και οι συναισθηματικές αντιδράσεις τους συχνά παραμένουν ιδιωτικές σε αυτή την ηλικία σε μια προσπάθεια να φανούν "φυσιολογικές".

Σύμφωνα με την Grace Christ (2000), τα παιδιά ηλικίας 3 έως 5 ετών τείνουν να κοιμούνται με τον επιζώντα γονέα, να πιπιλίζουν τον αντίχειρά τους, να ουρούν το κρεβάτι τους, να προσκολλώνται στον επιζώντα γονέα, να έχουν άσχημα όνειρα και να εμφανίζουν διάφορα σωματικά συμπτώματα, όπως πόνο στο στομάχι. Τα παιδιά από 6 έως 8 ετών μιλούν ελεύθερα για τον αποθανόντα γονέα, αισθάνονται την παρουσία του και μιλούν σε αυτόν. Τα μεγαλύτερα παιδιά από 9 έως 11 ετών φαίνεται να είναι συγκλονισμένα από τη θλίψη τους και δεν τους αρέσει να μιλούν για το νεκρό άτομο. Τα ελαφρώς μεγαλύτερα παιδιά, ηλικίας 12 έως 14 ετών, αποφεύγουν τα συναισθήματα και τις πληροφορίες σχετικά με την ασθένεια και θρηνούν μόνα τους.

Το σχέδιο είναι ένας τρόπος για τα παιδιά να εκφραστούν δημιουργικά πάνω σε ένα λευκό καμβά. Το *Θέατρο* είναι ένας εξαιρετικός τρόπος για να αναδειχτούν τα συναισθήματα ενός παιδιού, ειδικά εκείνων που είναι σε μικρή ηλικία, γιατί δεν είναι ακόμα σε θέση να αποτυπώσουν την ακριβή τους σκέψη. Το παιδί μπορεί να φορέσει μια μάσκα/ένα προσωπίο και να εκφράσει τα πραγματικά του συναισθήματα μέσα από κινήσεις, συμπεριφορές και φυσικά την ομιλία.

Η μουσική είναι ακόμη μια μορφή έκφρασης που μπορεί να χρησιμοποιηθεί χωρίς προφορική ευχέρεια. Η μουσική είναι ένα θεραπευτικό εργαλείο που μπορεί να επηρεάσει τη διάθεση του καθενός με θετικό τρόπο· μπορεί επίσης να προωθήσει την πνευματική ανάπτυξη, είτε για ένα παιδί είτε για έναν ενήλικα, και να επιτρέψει σε κάποιον να αναπωλήσει ή απλά να κάνει την ημέρα ενός ατόμου λίγο πιο αισιόδοξη. Τα παιδιά και οι έφηβοι που θρηνούν πρέπει να γνωρίζουν ότι είναι εντάξει να γελάνε κατά τη διάρκεια μιας περιόδου *Πένθους*. Το κυριότερο όμως είναι να αφήσουμε το παιδί να εκδηλώσει τη θλίψη του χωρίς κανόνες, ώστε να πάρει όσο χρόνο χρειαστεί να γυρίσει και πάλι στην καθημερινότητά του (Κουρμούση, 2013).

Όπως αναφερθήκαμε νωρίτερα, οι φοιτητές που μοιράστηκαν τις πρώτες εμπειρίες θανάτου όπως ακριβώς τις βίωσαν είπαν πως, όταν ένας συγγενής τους είχε πεθάνει, τους ενόχλησε το ότι οι άνθρωποι που συγκεντρώθηκαν στο σπίτι τους μπορούσαν να γελάνε «σε μια στιγμή όπως αυτή» (M.R. Leming, G.E. Dickinson, 2019). Ωστόσο, το γέλιο προάγει την αυτοπεποίθηση και την ελπίδα και, κατά συνέπεια, το χιούμορ σε μία τόσο ζοφερή κατάσταση μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα θεραπευτικό για ένα άτομο που θρηνεί, δεδομένου ότι μέσα από το γέλιο τα άτομα που θρηνούν μπορούν να ξεχάσουν τον πόνο τους, έστω για λίγα λεπτά.

Ένα ακόμα λεπτό θέμα για τη συγκεκριμένη εργασία είναι η Αυτοκτονία. Ο *Αίας* επιλέγει συνειδητά την αυτοκτονία έναντι του ατιμασμού, κάτι που, στα σημερινά δεδομένα μπορεί να φαντάζει ασήμαντο ή παράλογο, αλλά για τον Αρχαίο Ελληνικό Πολιτισμό, ήταν μια πράξη αμέτρητης Ανδρείας. Στο παρελθόν, αν το άτομο που αυτοκτονούσε είχε στο συγγενικό του περίγυρο κάποιο παιδί, υπήρχε πίεση να μην «μαρτυρήσει» κανείς στο παιδί ότι το άτομο αυτό είχε αυτοκτονήσει. Αυτό μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι οι ενήλικες δυσκολεύονται να κατανοήσουν τα κίνητρα κάποιου που πεθαίνει από αυτοκτονία και δεν

γνωρίζουν πώς να εξηγήσουν το φριχτό αυτό γεγονός σε ένα παιδί. Υπάρχει μια τάση να λένε ότι το άτομο πέθανε σε ένα ατύχημα ή ότι το άτομο έχει φύγει, αλλά μακροπρόθεσμα η αλήθεια θα αποκαλυφθεί. Εάν η αλήθεια δεν φανερωθεί στο παιδί εγκαίρως υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να την μάθει από κάποιο τρίτο άτομο που δεν είναι αρκετά κοντά του για να του παρέχει την υποστήριξη που θα χρειαστεί, ή ακόμα μπορεί να την μάθει από κάποιο άλλο παιδί που το άκουσε τυχαία σε κάποια συζήτηση.

Μερικές φορές όταν τα παιδιά δεν ενημερώνονται, μπορεί να αισθανθούν ότι η αυτοκτονία ήταν κατά κάποιο τρόπο δικό τους λάθος, ότι προκάλεσαν εκείνα το *Θάνατο*, γεμίζοντας τα κενά των γνώσεών τους με τη φαντασία τους, με αποτέλεσμα να αισθάνονται ενοχές. Εάν το άτομο που πέθανε ήταν πολύ κοντά σε ένα παιδί, όπως για παράδειγμα ο γονέας ή ο μεγαλύτερος αδελφός, τότε οι εξηγήσεις είναι δύσκολες αλλά πρέπει να αντιμετωπιστούν, καθώς τα συναισθήματα του θρήνου που δημιουργούνται στο παιδί είναι ακόμα πιο έντονα. Είναι σημαντικό τα παιδιά να κατανοήσουν τι έχει συμβεί και, παρόλο που οι λεπτομέρειες μπορεί να φαίνονται επώδυνες και περιττές, τα παιδιά συχνά πρέπει να γνωρίζουν το τι, γιατί και πώς συνέβη και στη συνέχεια, με απλά λόγια, να επικοινωνηθεί σε αυτά η αλήθεια με τρόπο που να μπορούν να την κατανοήσουν (Carter, 2016). Σύμφωνα με το συμβουλευτικό φυλλάδιο της Μέριμνας πάνω στην αυτοκτονία, η άμεση και ειλικρινής πληροφόρηση του παιδιού για το πρόσωπο που έχει αυτοκτονήσει είναι η καταλληλότερη δράση. Το άτομο που έχει αναλάβει να εξηγήσει την κατάσταση στο παιδί θα πρέπει παράλληλα να δώσει χώρο στο ίδιο το παιδί για να μπορέσει να εκφράσει τα δικά του συναισθήματα χωρίς να του υποδείξει την «αρμόζουσα» συμπεριφορά σε τέτοιες καταστάσεις. Ακόμα, μέρος της ευθύνης του ατόμου που μιλάει με το παιδί είναι να του εξηγήσει, απλά και κατανοητά, τους πιθανούς λόγους που μπορεί να οδήγησαν το άτομο στην αυτοκτονία, τονίζοντας οπωσδήποτε πως το παιδί, όπως και όλος ο περίγυρος του αποθανόντα, δεν είχαν καμιά ευθύνη στο γεγονός.

6.1 Η Αντιμετώπιση του Πένθους και του Θανάτου στο Σχολικό Περιβάλλον και την Οικογένεια

Η προσέγγιση του θανάτου στα σχολεία μπορεί να ποικίλλει. Σε κάποια σχολεία μπορεί να υπάρχει γενικότερα ένα πρόγραμμα διαχείρισης κρίσεων, και μόνο όταν τυχαίνει να πεθάνει

κάποιος από το σχολικό περιβάλλον ή από το κοινωνικό περίγυρο κάποιου μαθητή το σχολείο λαμβάνει κάποια δράση. Μία άλλη προσέγγιση, ίσως η πιο κοινή στην χώρα μας, είναι όταν τα σχολεία αντιμετωπίζουν οτιδήποτε έχει να κάνει με τον Θάνατο, ή την *Εκπαίδευση* για τον Θάνατο και το Πένθος, ως ένα πολύ σκληρό και ανάρμοστο θέμα για ένα παιδί, κι έτσι εθελοτυφλούν, θεωρώντας το Θάνατο κάτι σαν θέμα ταμπού. Μια τρίτη προσέγγιση είναι όταν τα σχολεία βλέπουν το Θάνατο ως μέρος της Ζωής και ενημερώνουν-προετοιμάζουν τους μαθητές τους για αυτό μέσα από μια πολιτική Πένθους.

Σύμφωνα με την Carter (2019), το τελευταίο είδος σχολείου μπορεί να λειτουργεί με δύο τρόπους: αρχικά, το σχολείο να φροντίσει να επικοινωνήσει με την οικογένεια και να υποστηρίξει το παιδί και την οικογένεια στον Πένθος τους και δεύτερον, να ευαισθητοποιήσει τα παιδιά μέσα από το πρόγραμμα σπουδών και να αρχίσει η ενημέρωση από την τάξη. Τόσο η συμπαράσταση προς τον μαθητή και την οικογένειά του όσο και η ένταξη του θέματος του Θανάτου και του Πένθους στο πρόγραμμα σπουδών προωθούν, καλλιεργούν και εκπαιδεύουν το μαθητή να έχει μια υγιή αντίδραση σε ένα πένθιμο γεγονός. Η δημιουργία μιας σχολικής πολιτικής για την συμπαράσταση ενός μαθητή που πενθεί μπορεί να έχει μεγάλο αντίκτυπο στον ίδιο τον μαθητή αλλά και στο σχολικό περιβάλλον. Μέσα από αυτήν την πολιτική, ένα σχολείο είναι σε θέση να βοηθήσει τον πενθώντα μαθητή, ιδιαίτερα σε ξαφνικές, αλλεπάλληλες ή τραυματικές καταστάσεις. Το πρόγραμμα διαχείρισης κρίσεως είναι συνήθως προνόμιο του διευθυντή· εάν βέβαια υπάρξει κάποια κρίση σε μονοθέσιο νηπιαγωγείο, τότε η νηπιαγωγός μπορεί να χειριστεί την κατάσταση όπως εκείνη πιστεύει καλύτερα. Σε τέτοιες κρίσιμες περιπτώσεις σκόπιμο θα ήταν να υπάρχει ένα πλαίσιο το οποίο θα διαμορφώνεται από το σχολικό προσωπικό και το σύλλογο γονέων. Ο σύλλογος γονέων και κηδεμόνων μπορεί να εκφράσει τις δικές του απόψεις πάνω στο θέμα και να βοηθήσει να διαμορφωθεί το πρόγραμμα. Το Πένθος και η απώλεια είναι πολύ λεπτά συναισθήματα και, ως εκ τούτου, πρέπει να διαμορφωθεί ένα πρόγραμμα με πολλή προσοχή για να μπορέσει να βοηθήσει τους μαθητές που περνούν μια δύσκολη στιγμή ή να ενημερώσει τους υπόλοιπους, χωρίς όμως να τους αφήσει κατάλοιπα και φόβους. Οι μαθητές πρέπει να ενημερώνονται και ο δάσκαλος που ανακοινώνει το νέο ενός θανάτου πρέπει να είναι έτοιμος να απαντήσει σε οποιαδήποτε ερώτηση που μπορεί να έχουν τα παιδιά. Μπορεί να υπάρχουν ερωτήσεις όπως "Πού είναι τώρα;" (ο αποθανών γονέας, συγγενής, φιλικό ή οικογενειακό πρόσωπο), το οποίο μπορεί να είναι μια μεταφυσική

ερώτηση για τη Ζωή μετά το Θάνατο· μια κατάλληλη απάντηση θα μπορούσε να είναι ότι οι άνθρωποι πιστεύουν διαφορετικά πράγματα για τη Ζωή μετά το Θάνατο και να κάνει αναφορά σε κάποια από αυτά.

Άλλη μια αντίδραση που μπορεί να έχουν είναι μια απλή ερώτηση σχετικά με το πού βρίσκεται τώρα το Σώμα. Μπορεί να υπάρχουν ερωτήσεις σχετικά με το τι συμβαίνει τώρα, συμπεριλαμβανομένων αυτών που αφορούν την αποτέφρωση και την ταφή. Είναι σημαντικό να βοηθήσουμε τα παιδιά να κατανοήσουν ότι μετά το Θάνατο το Σώμα δεν αισθάνεται τίποτα και δεν χρειάζεται φαγητό ή ποτό, οπότε δεν μπορεί να πληγωθεί ή να αισθανθεί πόνο ή φόβο. Ο δάσκαλος της τάξης του μαθητή που έχασε το γονέα ή άλλο συγγενή του οφείλει να τηρεί αρχείο σημαντικών ημερομηνιών (Carter 2019), καταγράφοντας την ημέρα θανάτου και τα γενέθλια του θανούντα, ώστε όταν το σχολείο κλείσει για Χριστούγεννα ή Πάσχα ο εκπαιδευτικός να σκεφτεί πως από εκείνη την χρονιά και στο εξής οι οικογενειακές γιορτές για τον πενθούντα μαθητή δεν θα είναι πια οι ίδιες.

7 Ο Σοφόκλειος «Αίας» ως Μέσω Ενημέρωσης και Αντιμετώπισης του Πένθους και του Θανάτου.

7.1 Εκπαιδευτικό Θέατρο:

Μία από τις δύο προτάσεις της συγκεκριμένης εργασίας είναι να χρησιμοποιηθεί το Εκπαιδευτικό Θέατρο. Σε αυτήν την εκδοχή θα χρειαστεί ένας ηθοποιός ο οποίος θα υποδύεται τον Αίαντα. Ο ηθοποιός ως Αίας θα αφηγείται την προσωπική του Ιστορία. Θα ξεκινήσει πριν τη διαμάχη του με τον Οδυσσέα, θα μιλήσει για την ανδρεία του, για τα επιτεύγματά του στον στρατό αλλά και την μάχη. Θα αναφέρει τον Θάνατο του Αχιλλέως για να έχουν τα παιδιά μια σφαιρική άποψη για την ιστορία. Θα συνεχίσει την θεατρική του αφήγηση φτάνοντας στην απόφαση που πήρε ο Αγαμέμνων για τη διαδικασία διεκδίκησης των όπλων· σε αυτήν την σκηνή, ο εκπαιδευτικός ή ο Αίας μπορεί να ζητήσει από τα παιδιά να κρίνουν εάν η απόφαση του Αγαμέμνονα ήταν σωστή και δίκαιη· εάν τα παιδιά αποφασίσουν πως είναι άδικη, τότε ο Αίας-ηθοποιός μπορεί να τα ρωτήσει ποια απόφαση

θα ήταν δίκαιη για εκείνα και θα τους ζητούσε να βρουν μια λύση (όπως έχουμε αναφέρει και παραπάνω το ρόλο του ατόμου που ενθαρρύνει τα παιδιά να συμμετάσχουν στην αφήγηση μπορεί να τον αναλάβει και ο εκπαιδευτικός).

Συνεχίζοντας το Μύθο, η δεύτερη φορά που θα ζητηθεί η γνώμη των παιδιών θα είναι όταν η επιτροπή των στρατιωτών αποφασίζει να απονέμει τα όπλα στον Οδυσσέα· θα ζητηθεί ξανά στους μαθητές να μπουν αυτοί στο ρόλο της επιτροπής και να προτείνουν τρόπους που η μοιρασιά θα είναι δίκαιη και για τους δύο άνδρες. Εάν δώσουν τα λάφουρα στον Αίαντα, ο εκπαιδευτικός θα πει την εκδοχή του Οδυσσέως και πως ένας άνδρας σαν κι αυτόν θα συμπεριφερόταν σε τέτοια περίπτωση· πως θα προσπαθούσε να πάρει τα όπλα του Αχιλλέως πάση θυσία και τελικά, μαζί με την συμπαράσταση των Ατρείδων, θα κατάφερνε να τα αποκτήσει. Τα παιδιά θα ερωτηθούν από τον Αίαντα-ηθοποιό ξανά όταν θέλει να πάρει εκδίκηση από τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα, έχοντας πρώτα εκφράσει τα συναισθήματά του για την αδικία που έχει υποστεί και τις σκέψεις του για εκδίκηση. Τότε τα παιδιά θα κληθούν να αποφασίσουν για άλλη μια φορά πως θα προχωρήσει το έργο, δηλαδή στην περίπτωση που αποφασίσουν ο Αίας να πάρει εκδίκηση η απόφαση παραμένει ίδια, αλλά εάν οι μαθητές επέλεξαν να μην πάρει εκδίκηση ο Αίας δεν θα αναφερθεί πως πάει στις σκηνές των Ατρείδων και του Οδυσσέως. Σε αυτό το σημείο θα χρησιμοποιηθεί η τεχνική της *Τραγωδίας* για τα γεγονότα που παίρνουν μέρος και είναι βίαια· ο Αίας θα βγει από την αίθουσα και την αφήγηση θα την αναλάβει ο εκπαιδευτικός. Μέχρι ο Αίας να συνέλθει από την Μανία, η ιστορία θα συνεχίζεται από τον εκπαιδευτικό.

Μόλις ο Αίας γυρίσει στην αίθουσα θα ομολογήσει στα παιδιά τα συναισθήματά του και θα τους εξομολογηθεί πως, αν και αγαπά την οικογένειά του, δεν θέλει πια να ζει λόγω της κατάστασης· νιώθει ντροπή γι' αυτό που έκανε, δεν θέλει να αφήσει την οικογένειά του αλλά νομίζει πως δεν έχει άλλη επιλογή. Ακόμα θα αφηγηθεί τα γεγονότα που έλαβαν μέρος μεταξύ εκείνου και της Τέκμησας, όπως και τη σκηνή με τον γιο του, εκφράζοντας τα συναισθήματα που αισθάνθηκε μιλώντας στα αγαπημένα του πρόσωπα και αποκαλύπτοντας το ψέμα που χρειάστηκε να πει. Μετά από αυτό υπάρχουν δύο εκδοχές: η πρώτη είναι τα παιδιά να πείσουν τον Αίαντα να γυρίσει στην οικογένειά του και να μην σκοτωθεί ή να μην μπορέσουν να τον πείσουν και να αποχωρήσει από την τάξη (για άλλη μια φορά χρησιμοποιώντας στοιχεία της *Τραγωδίας*). Εάν υπερिσχύσει το δεύτερο και

κλασικό τέλος, ο ηθοποιός θα γυρίσει στην τάξη με την δική του ταυτότητα· ο Αίας έχει πεθάνει και, μαζί με τον εκπαιδευτικό, αφηγείται την υπόλοιπη ιστορία, από το πως έμαθαν για τον χρησμό και γιατί η Αθηνά εκδικήθηκε τον Αίαντα, μέχρι την ταφή του. Ανεξάρτητα από το τέλος που θα επιλέξουν τα παιδιά, μπορεί να γίνει μια συζήτηση και για το άλλο τέλος σε μία προσπάθεια να σκιαγραφήσουμε καλύτερα τον χαρακτήρα του Αίαντος και να αποδείξουμε γιατί δεν θα μπορούσε να ζήσει με όσα ξέρουμε ήδη γι' αυτόν. Εάν ζούσε θα ήταν μισός, θα είχε προδώσει τον ίδιο του τον Εαυτόν και θα ήταν χειρότερο το να ζει από το να πεθάνει. Στο τέλος τα παιδιά μπορούν να ζωγραφίσουν πως φαντάζονται τον Αίαντα και τον Οδυσσέα· να φτιάξουν την πανοπλία του Αχιλλέως και να την δώσουν στον Αίαντα- Ηθοποιό ή στον ηθοποιό για να την δώσει στον γιο του Αίαντος, ο οποίος θα ήταν ο κληρονόμος του σπουδαίου πατρός του.

Μέσα από αυτήν την θεατρική αφήγηση τα παιδιά θα έρθουν σε επαφή με τον Θάνατο και το Πένθος, την Αρχαία Τραγωδία, αλλά και το Μύθο. Αυτή η δραστηριότητα μπορεί να είναι η αφορμή να γίνει αναφορά και σε άλλα τραγικά έργα και δυσάρεστα θέματα. Η ιστορία, ενώ πρόκειται για αφήγηση, γίνεται με θεατρικό τρόπο από κάποιον που την ζωντανεύει με παραστατικότητα. Τα παιδιά δεν θα βαρεθούν γιατί έχουν ενεργό ρόλο στην διήγηση. Μπορούν να αλλάξουν σημαντικά την ιστορία όπως και να τροποποιήσουν μέρη της. Ακόμα, αντί για ηθοποιό και ζωντανή αφήγηση και σε συνθήκες όπου η Εκπαίδευση γίνεται εξ' αποστάσεως, μπορεί να φτιαχτεί ένα διαδικτυακό παιχνίδι που επιτρέπει στα παιδιά να διαλέγουν μέσα από διάφορες επιλογές, φτιάχνοντας έτσι παρυσότερα από ένα τέλη και καλώντας τους μαθητές να παίξουν πολλαπλές φορές το παιχνίδι για να μπορέσουν να δουν όλες τις διαφορετικές εκδοχές. Αυτό όμως που ενδέχεται να λείπει από το διαδικτυακό παιχνίδι είναι η καθοδήγηση της νηπιαγωγού και η διαχείριση των λεπτών θεμάτων που φέρνει στο φως η ιστορία, όπως η Τρέλα, ο Θάνατος, το Πένθος και, σε μια πιο σύγχρονη εκδοχή, η κατάθλιψη. Η καλύτερη λύση θα ήταν αυτό το παιχνίδι να παιχτεί στην τάξη από όλα τα παιδιά και μετά να καθίσουν στην παρεούλα για να συζητηθούν τυχόν απορίες ή για να κάνει η νηπιαγωγός κάποιες σημαντικές ερωτήσεις για τους χαρακτήρες.

7.2 Κούκλα χαρακτήρας:

Η κούκλα χαρακτήρας είναι ένα πολύ καλό εργαλείο για τη νηπιαγωγό για να αναπτύξει την ενσυναίσθηση, να συστήσει στους μαθητές άλλους πολιτισμούς (αρχαίους και νέους) και να βοηθήσει τα παιδιά να μάθουν για δύσκολες καταστάσεις. Μία κούκλα-χαρακτήρας, όπως φανερώνει και το όνομα, πρόκειται για μια κούκλα η οποία έχει το δικό της μοναδικό χαρακτήρα, τη δική της ταυτότητα· είναι ένα ολοκληρωμένο άτομο που φέρει ξεχωριστό όνομα και ιστορία. Κάθε κούκλα μπορεί να έχει από μια πολύ φυσιολογική ζωή μέχρι μια πολύ περιπετειώδη ή ακόμα και λυπηρή. Στην προκειμένη εργασία, η κούκλα-χαρακτήρας που θα δημιουργηθεί με σκοπό να ευαισθητοποιήσει τα παιδιά στο θέμα του Θανάτου και του Πένθους είναι ο Ευρυσάκης. Στην *Τραγωδία* του Σοφοκλέους βασικός πρωταγωνιστής είναι ο *Αίας*, ενώ ο γιος του που πρόκειται για ένα παιδί σε μικρή ηλικία είναι ένας βουβός χαρακτήρας. Ωστόσο ο ρόλος του στην *Τραγωδία* δεν είναι ασήμαντος. Ο *Αίας* βλέπει το γιο του ως διάδοχό του και αντικαταστάτη του, επομένως η ασφάλειά του είναι σημαντική και γι'αυτό εμπιστεύεται τον μονάκριβο γιο του στον αδερφό του που γνωρίζει πως δεν θα τον προδώσει ποτέ. Ο Ευρυσάκης είναι ένα παιδί γενναίο και ηθικό· σίγουρα η Φύση του είναι αυτή του Πατέρα του, αφού όπως μας κάνει ξεκάθαρο ο Σοφοκλής η Φύση του ανθρώπου περνάει από τον Πατέρα στον γιο. Ως κούκλα-χαρακτήρας θα έχει όλα τα στοιχεία του *Αίαντος* αλλά και της υψιπετούς μητρός του, της Τέκμησας.

Πρώτα ο εκπαιδευτικός θα πρέπει να έχει κάνει μια εισαγωγή πάνω στο θέμα της απώλειας, είτε προφορικά είτε μέσω της ιστορίας του Αίαντος. Το θέατρο φόρουμ θα ήταν μια καλή εισαγωγή, αφού τα παιδιά παίρνουν την κατάσταση στα χέρια τους και επηρεάζουν την εξέλιξη της ιστορίας. Ακόμα οι εθνικές εορτές, όπως για παράδειγμα η 25^η Μαρτίου που είναι μια επέτειος που γιορτάζουμε την απελευθέρωση αλλά και τη θυσία των πεσόντων ηρώων, αποτελούν ένα καλό έναυσμα για να κάνουμε μια εισαγωγή στους μικρούς μαθητές για το Θάνατο. Στην αρχή, η κούκλα-χαρακτήρας θα εξηγούσε την οικογενειακή του κατάσταση· πως δηλαδή μένει με το Θείο του και τη μητέρα του και την ιστορία πίσω από αυτήν. Στη συνέχεια ο Ευρυσάκης, αφού αφηγηθεί ολόκληρη την ιστορία του, μπορεί να ακούσει τους μαθητές εάν έχουν ερωτήσεις και να κάνει μια συζήτηση μαζί τους απαντώντας στις απορίες τους. Θα μοιραστεί με τα παιδιά τα συναισθήματα που ένιωθε στην αρχή και ιδιαίτερα όταν έμαθε τα νέα για το Θάνατο του Πατέρα του. Λόγω της Φύσης του, ο Ευρυσάκης θα

μπορούσε στην αρχή να θελήσει να φανεί δυνατός· να μην κλάψει όπως παρατηρήσαμε πρωτύτερα, αλλά βουβά να πάρει τη θέση του προστάτη του Σώματος του Πατέρα του. Συνεχίζοντας, μπορεί να μιλήσει για τα συναισθήματα που είχε κατά την διάρκεια της ταφής όπως και για αυτά που είχε μετά και πως αυτά μεταβάλλονται με το πέρασμα του χρόνου, όπως και αργότερα σε μέρες θύμησης.

Ο Ευρυσάκης είναι σημαντικό να εκφράσει τα συναισθήματα του προς τον Πατέρα του όπως και του Πατέρα του προς αυτόν. Οι παραπάνω πληροφορίες θα δοθούν στους μαθητές μέσω μιας συζήτησης που θα γίνει μεταξύ των παιδιών και του χαρακτήρα, όμως με πολλή προσοχή, ώστε να μην ξεπεραστούν τα συναισθηματικά όρια που θα θέσουν από μόνα τους τα παιδιά. Από την αρχή της παρουσίασης της κούκλας-χαρακτήρα και καθ'όλη τη διάρκεια της δραστηριότητας, ο εκπαιδευτικός πρέπει να αφουγκράζεται συνεχώς τις αντιδράσεις των παιδιών ώστε να μην τα επιβαρύνει ψυχολογικά. Εάν η τάξη δεν είναι έτοιμη για μία τέτοια συζήτηση, ο εκπαιδευτικός μπορεί μέσα από ερωτήσεις που θα θέσει στην κούκλα-χαρακτήρα όπως «σου αρέσει η τάξη μας;» ή «ποιός θα ήθελε να παίξει ένα παιχνίδι με τον Ευρυσάκη;» να ανακατευθύνει τη συζήτηση και να ελαφρώσει την ατμόσφαιρα. Εάν τα παιδιά νιώσουν την άνεση, την αμεσότητα και τη σύνδεση που υπάρχει λόγω της παρόμοιας ηλικίας τους με την κούκλα-χαρακτήρα, τότε θα μπορέσουν να εκφράσουν ελεύθερα τις σκέψεις και τις απορίες τους για όλα τα θέματα που παρουσιάζει η ιστορία του Ευρυσάκη. Έτσι τα παιδιά θα μπορέσουν να δουν μέσα από μια πρώτη μαρτυρία το πως κάποιος μπορεί να βιώσει την απώλεια, τι είδους συναισθήματα πηγάζουν από αυτήν και, εκτός των άλλων, εάν οι σκέψεις και τα συναισθήματα διαβιβασμένα από ένα παιδί κοντά στην ηλικία τους κάνει ευκολότερο το εγχείρημα να μιλήσουν για τις δικές τους εμπειρίες, θεωρώντας έτσι πως μιλούν με έναν καινούριο φίλο. Είναι σημαντικό οι εκπαιδευτικοί να μεταφέρουν την ιστορία του Ευρυσάκη από την οπτική του παιδιού, χωρίς όμως να παραλείψουν τα λυπητερά σημεία φοβούμενοι πως οι μαθητές δεν θα μπορέσουν να καταλάβουν την έννοια του Θανάτου και του Πένθους. Ακόμα οφείλουν να τονίσουν την αγάπη που τρέφει ο γονιός για το παιδί ανεξαρτήτως της απόφασής του να το «αφήσει» πίσω του και πως, αν και η αυτοκτονία αποτελεί μία βαθιά εκμηδενιστική πράξη απέναντι στον Εαυτό σε απάντηση στα προβλήματα της Ζωής που φαντάζουν ακατανίκητα, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στις μέρες

μας οι άνθρωποι που σκέφτονται ή επιλέγουν αυτό το δρόμο χρειάζονται υποστήριξη από ειδικούς ψυχικής υγείας, κάτι που στην εποχή του Ευρυσάκη και του Αίαντος δεν υπήρχε.

8 Συμπέρασμα

Συνοψίζοντας μπορούμε να συμπεράνουμε με σιγουριά πως, αν και ο Θάνατος υπάρχει και τον βιώνουμε σχεδόν σε καθημερινή βάση, ειδικά στην εποχή μας μέσω των δικτύων μαζικής ενημέρωσης, έχουμε ασυνείδητα την ανάγκη να μην αποκαλύπτουμε στα παιδιά αυτήν τη μάλλον «σκοτεινή» πλευρά της Ζωής. Η Ελλάδα δεν είναι όμως η μοναδική χώρα που βιώνει αυτό το φαινόμενο· μέσα από τα άρθρα που μελετήθηκαν παρατηρήθηκε πως χώρες όπως το Ηνωμένο Βασίλειο, η Δανία και η Ιρλανδία έχουν την ίδια δυσκολία. Η Ελλάδα, σε αντίθεση με τις άλλες χώρες, έχει την *Τραγωδία* που, λόγω της φύσης της, είναι ιδανική για τη διδασκαλία λεπτών θεμάτων σε μικρά παιδιά. Αρχικά ως είδος *Θεάτρου* είναι λιτό και κατανοητό αλλά εμπεριέχει βαθύ νόημα. Είναι πολύτροπη, αφού μπορεί να χρησιμοποιηθεί με πολλούς τρόπους όπως η αφήγηση, το *Θέατρο*, το θεατρικό παιχνίδι και το κουκλοθέατρο. Ως *Θέατρο* δεν στιγματίζει τους μικρούς θεατές, γιατί οι βίαιες σκηνές παίρνουν μέρος εκτός σκηνής· οι χαρακτήρες δείχνουν φανερά τα συναισθήματά τους, γεγονός που ενθαρρύνει τα παιδιά να εκφράσουν τα δικά τους συναισθήματα πάνω σε οποιοδήποτε θέμα έχει το έργο. Μέσα από τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα (και χώρο) στην *Τραγωδία*, δημιουργούνται ερωτήσεις, συναισθήματα και αντιδράσεις των παιδιών που μπορεί να απαντήσει, να εξηγήσει ή να παρατηρήσει ο εκπαιδευτικός.

Η *Τραγωδία* του Σοφοκλέους «*Αίας*» μπορεί να λειτουργήσει ως ένα εκπαιδευτικό εργαλείο για να βοηθήσει μικρούς μαθητές να μάθουν για το Θάνατο και το Πένθος. Ο Ευρυσάκης είναι ένας χαρακτήρας που τα παιδιά μπορούν να συναισθανθούν και να έρθουν κοντά του, αφού είναι στην ίδια ηλικία με αυτά, διαδραματίζοντας έτσι καταλυτικό ρόλο στο να κατανοήσουν οι μικροί πενθούντες καλύτερα τις δικές τους συναισθηματικές διαθέσεις μέσα από την θλίψη του Ευρυσάκη· γίνονται τα μάτια του και η καρδιά του, χωρίς να αισθάνονται τα ίδια εκτεθειμένα. Ο *Αίας* επίσης είναι ένας πολύ δυνατός χαρακτήρας. Έχει όλα τα

στοιχεία του Μυθικού Ήρωα αλλά και την αγάπη που έχει ένας Πατέρας για το παιδί του που, αν και επιλέγει την αυτοχειρία και «αφήνει» πίσω του το παιδί του, δεν σταματά ποτέ να το αγαπά ακατάπαυστα και να νοιάζεται για εκείνο· έτσι μπορούμε να δείξουμε στα παιδιά πως ένας ενήλικος μπορεί να βάλει τον Εαυτόν του σε μια εξαιρετικά δυσμενή κατάσταση χωρίς αυτό να σημαίνει απαραίτητα ότι η αγάπη για το παιδί του θα κλονιστεί ποτέ. Τα παιδιά του νηπιαγωγείου σίγουρα θα μπορούσαν να επωφεληθούν από τέτοιου είδους δραστηριότητες, αφού είναι σίγουρο πως κάποια στιγμή θα βιώσουν το Πένθος και το Θάνατο, οπότε θα ήταν προτιμότερο η πρώτη τους γνωριμία με αυτά τα τραγικά αλλά πανανθρώπινα συναισθήματα να είναι σε ένα ελεγχόμενο περιβάλλον που να μπορεί να τα υποστηρίξει και να τα καθοδηγήσει, φέρνοντας το σκοτάδι της ανυπαρξίας στο φως της αλήθειας και της διαύγειας μέσω της μαγείας του Θεάτρου.

9 Βιβλιογραφία

- Adams, J. (2012). *Death and bereavement: a whole-school issue. British Journal of School Nursing*, 7(9), DOI: 10.12968/bjsn.2012.7.9.450
- Arizmendi, B. J., & O'Connor, M.-F. (2015). *What is "normal" in grief? Australian Critical Care*, 28(2), 58–62. doi:10.1016/j.aucc.2015.01.005
- Atle Dyregrov, Kari Dyregrov & Martin Lytje (2020) *Loss in the family – A reflection on how schools can support their students, Bereavement Care*, 95-101, DOI: [10.1080/02682621.2020.1828722](https://doi.org/10.1080/02682621.2020.1828722)
- Bui, E. (ED.) (2018). *Clinical Handbook of Bereavement and Grief Reactions* (1st ed.). Cham: Springer Nature.
- Butler, J. (2017). The complex intersection of education and therapy in the drama therapy classroom. *The Arts In Psychotherapy*, 53, 28-35. doi: 10.1016/j.aip.2017.01.010
- Carter, M. (2016). *Helping children and adolescents think about death, dying and bereavement* (1st ed.). Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

- Dickinson, G., & Leming, M. (2019). *Understanding dying, death, and bereavement* (9th ed.). Boston: Cengage.
- Easterling, P. E. (ED) (2012). *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία* (Λ. Ρόζη, Κ. Βαλάκας, Γ. Μ. Σηφάκης, Μετάφρ) (1st ed.). Αθήνα: ΠΕΚ (ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ).
- GREGORY, J. (2010). *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας* (Μ. Καίσαρ, Μετάφρ) (1st ed.). Αθήνα: ΠΑΠΑΔΗΜΑΣ.
- Halimah, L., Arifin, R. R., Yuliatiningsih, M. S., Abdillah, F., & Sutini, A. (2020). Storytelling through “wayang golek” puppet show: Practical ways in incorporating character education in early childhood. *Cogent Education*, 7(1). <https://doi.org/10.1080/2331186x.2020.1794495>
- Hall, C. (2014). Bereavement theory: recent developments in our understanding of grief and bereavement. *Bereavement Care*, 33(1), 7-12. doi: 10.1080/02682621.2014.902610
- Hibbin, R. (2016). The psychosocial benefits of oral storytelling in school: Developing identity and empathy through narrative. *Pastoral Care in Education*, 34(4), 218–231. <https://doi.org/10.1080/02643944.2016.1225315>
- Holland, J., & Wilkinson, S. (2015). A comparative study of the child bereavement response and needs of schools in North Suffolk and Hull, Yorkshire. *Bereavement Care*, 34(2), 52-58. doi: 10.1080/02682621.2015.1063858
- Jouanna, J. (2018). *Sophocles* (1st ed.). Princeton, N.J.: Princeton university press.
- Kerenyi, C. (2021). *Διόνυσος Η αρχέγονη εικόνα της άφθαρτης ζωής* (Γ. Κοιλής, Μετάφρ.) (1st ed.) Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Kitto, H. (2002). *Greek tragedy* (1st ed.). London: Taylor & Francis e-Library.
- Lawrence, S. (2013). *Moral awareness in Greek tragedy* (1st ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Longbottom, S., & Slaughter, V. (2018). Sources of children's knowledge about death and dying. *Philosophical Transactions Of The Royal Society B: Biological Sciences*, 373(1754), 20170267. doi: 10.1098/rstb.2017.0267

- Martin Lytje (2017) The success of a planned bereavement response – a survey on teacher use of bereavement response plans when supporting grieving children in Danish schools. *Pastoral Care in Education*, 35(1), 28-38, DOI: [10.1080/02643944.2016.1256420](https://doi.org/10.1080/02643944.2016.1256420)
- McManus, E., & Paul, S. (2019). Addressing the bereavement needs of children in school: An evaluation of bereavement training for school communities. *Improving Schools*, 22(1), 72-85. doi: 10.1177/1365480219825540
- Nietzsche, F. (1995). *Η γέννηση της τραγωδίας* (Γ. Λάμψα, Μετάφρ.) (1st ed.). Αθήνα: ΚΑΚΤΟΣ.
- Østern, A. (ED.) (2021). *TEACHING AND LEARNING THROUGH DRAMATURGY Education as an Artful Engagement* (1st ed.). Abingdon: Routledge.
- Otto, F. W. (1991). *ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΛΑΤΡΕΙΑ* (Θ. ΛΟΥΠΑΣΑΚΗΣ Μετάφρ.) (1st ed.). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Penny, A. (2018). *Bereavement: The importance of learning about loss. British Journal of School Nursing*, 13(4), 196–197. DOI: 10.12968/bjsn.2018.13.4.
- Shifra, S. (ED.) (2011). *Key Concepts in Theatre/Drama Education* (1st ed.). Rotterdam: Sense Publishers.
- Sommerstein, A. (2010). *The tangled ways of Zeus* (1st ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, O. (2005). *Greek Tragedy In Action* [Ebook] (2nd ed.). Abingdon: Taylor & Francis. Retrieved from <https://www.taylorfrancis.com/chapters/exits-entrances-oliver-taplin/10.4324/9780203083819-10>
- Woodruff, P. (2011). *The Ajax dilemma* (1st ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Zandt, F., & Barrett, S. (2017). *Creative ways to help children manage big feelings* (1st ed.). Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Αριστοτέλης (385-322 π.Χ.). *Περί ποιητικής* (Σ. Μενάρδος, Μετάφρ., Ι. Συκουτρής, Επιμ.) (1999) (1st ed.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Κοκοζίδου (Aikaterini Kokozidou) & Γώπη, (2014). *Η ΑΠΩΛΕΙΑ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ. Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 13, 188-199. doi:<https://doi.org/10.12681/icw.17935>

Κουρμούση Νάντια. (2013). *Βήματα για τη ζωή: Πρόγραμμα ατομικών και κοινωνικών δεξιοτήτων για το νηπιαγωγείο, Οδηγός μαθημάτων* (επ. επιμέλεια Βασίλη Κούτρα). ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΗΣ ΑΠΩΛΕΙΑΣ ΣΤΟ ΝΗΠΕΙΑΓΩΓΕΙΟ (pp. 349–358). Αθήνα: Σοκόλη.

ΜΕΡΙΜΝΑ – ΣΤΗΡΙΖΟΥΜΕ ΠΑΙΔΙΑ, ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ, ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥΣ. (2022). Retrieved 21 July 2022, from <https://merimna.org.gr/>

Σοφοκλής. (1980). *ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΑΙΑΣ* (Δ. Λύκας, Μεταφρ.) (1st ed.). Αθήνα: ΠΑΠΥΡΟΣ.

ΣΑΡΡΗΣ Κ. ΔΗΜΗΤΡΗΣ (2024). *Εισαγωγή στην Κλινική Παιδοψυχολογία και Ψυχοπαθολογία του παιδιού*. (1st ed). ΑΘΗΝΑ: ΠΕΔΙΟ.