

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΜΣ: ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΑ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ

Θέμα: « Αναπαραστάσεις και ανατροπές του φύλου στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη και τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, και απόπειρα αξιοποίησής τους στην εκπαίδευση ».

Φοιτήτρια: Αλαμανιώτου Ευαγγελία

Ρέθυμνο, Νοέμβριος 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Κεφάλαιο Πρώτο: «Εισαγωγή».....	1
2. Κεφάλαιο Δεύτερο: «Οι Θεωρίες του φύλου και η εξέλιξη τους μέσα στο χρόνο».....	5
3. Κεφάλαιο Τρίτο: «Αναπαραστάσεις του φύλου στις <i>Βάκχες</i> του Ευριπίδη».....	36
4. Κεφάλαιο Τέταρτο: «Αναπαραστάσεις του φύλου στις <i>Θεσμοφοριάζουσες</i> του Αριστοφάνη».....	87
5. Κεφάλαιο Πέμπτο: «Τεχνικές του Θεάτρου στην Εκπαίδευση».....	128
6. Κεφάλαιο Έκτο: «Διδακτική προσέγγιση των <i>Βακχών</i> του Ευριπίδη και των <i>Θεσμοφοριαζουσών</i> του Αριστοφάνη με τη χρήση θεατρικών εκπαιδευτικών τεχνικών, μέσα από ζητήματα σχετικά με το κοινωνικό φύλο».....	153
7. Κεφάλαιο Έβδομο: «Συμπεράσματα».....	176
8. Βιβλιογραφία.....	178

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1. Εισαγωγή.

Τα ζητήματα φύλου τίθενται όλο και πιο έντονα στην επικαιρότητα στη σύγχρονη εποχή, με τα νέα ρεύματα να μάχονται με αυξανόμενη ισχυρότητα για τον απεγκλωβισμό από τις νόρμες και τα στερεότυπα σε σχέση με τις έμφυλες ταυτότητες που επιτάσσει το εκάστοτε κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο. Κι όμως, οι απόλυτες θέσεις γύρω από το τι συνιστά το «αρσενικό» και το «θηλυκό» δεν έχουν αποδομηθεί πλήρως, μάλιστα συνεχίζουν να αποτελούν την κανονικότητα για μία πολύ μεγάλη μερίδα ανθρώπων. Κατά συνέπεια, τα άμεσα ή έμμεσα μηνύματα που εισπράττουμε καθημερινά σε σχέση με τα έμφυλα στερεότυπα είναι αναρίθμητα και φυσικά τα εντοπίζουμε και στο χώρο της εκπαίδευσης.

Καθώς κάτι ανάλογο συνέβαινε από την αρχαιότητα, τα στερεότυπα αυτά είναι αποτυπωμένα στα έργα τέχνης όλων των καιρών και των μορφών, από πίνακες ζωγραφικής, μέχρι θεατρικά έργα και ποιήματα ή την όπερα, καθώς τα έργα τέχνης αποτελούν, ως γνωστόν, καθρέφτη της κοινωνίας. Στη συγκεκριμένη εργασία μελετώνται δύο θεατρικά έργα της αρχαιότητας, μία τραγωδία και μία κωμωδία, από τη σκοπιά των θεωριών του κοινωνικού φύλου και στη συνέχεια να προτείνεται μία εφαρμογή τους στην Εκπαίδευση, μέσω των θεατρικών εκπαιδευτικών τεχνικών. Ειδικότερα, στην παρούσα εργασία εξετάζονται με τον παραπάνω τρόπο οι *Βάκχες* του Ευριπίδη και οι *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη.

Οι κύριοι στόχοι της εργασίας είναι να παρουσιαστούν οι ανατροπές του φύλου και οι τυπολογίες του κοινωνικού φύλου και στα δύο έργα, να σχολιαστούν και να αναλυθούν οι μέθοδοι και οι τεχνικές μέσω των οποίων αυτές διαμορφώνονται, αλλά και να συζητηθεί το τι συνεπάγονται τα παραπάνω σχετικά με τον τρόπο σκέψης και τις αντιλήψεις της αρχαιότητας. Επιπλέον, σε παιδαγωγικό επίπεδο, στόχος της εργασίας είναι να παρουσιαστούν εναλλακτικές μορφές διδασκαλίας των δύο κλασσικών αυτών έργων, αναδεικνύοντας τες, μέσω των τεχνικών του θεάτρου, ως μέσο για γόνιμο διάλογο και κοινωνικό προβληματισμό.

Οι ποιοτικές μεθοδολογίες που θα ακολουθηθούν είναι η φεμινιστική και η ερμηνευτική μεθοδολογία έρευνας. Η φεμινιστική μεθοδολογία κρίνεται κατάλληλη για το συγκεκριμένο ερευνητικό θέμα, καθώς αυτό σχετίζεται άμεσα με το ζήτημα

του κοινωνικού φύλου και των στερεοτύπων γύρω από αυτό. Στο σύνολο της επιχειρεί να απαντήσει σε ερωτήματα που αφορούν τις αιτίες και τους τρόπους με τους οποίους το γυναικείο φύλο υποτάσσεται στην ανδρική κυριαρχία, εξετάζοντας τις ιδιαίτερες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες και διαδικασίες που συμβάλουν και οδηγούν σε αυτή την καταπίεση.¹ Καθώς λοιπόν η φεμινιστική μεθοδολογία έρευνας στοχεύει στη μελέτη και την άρση αυτών των στερεοτύπων, αλλά και την εξάλειψη των έμφυλων ανισοτήτων, θεωρήθηκε η καταλληλότερη. Άλλωστε, όπως αναφέρει η Letherby, η οποιαδήποτε έρευνα μπορεί να θεωρηθεί φεμινιστική, εάν ενσωματώνει δύο συγκεκριμένους σκοπούς: ευαισθησία στο ρόλο του φύλου μέσα στην κοινωνία και τις διαφορετικές εμπειρίες ανδρών και γυναικών, αλλά και μία κριτική προσέγγιση στα εργαλεία της έρευνας στην κοινωνία, τις δομές της μεθοδολογίας και επιστημολογίας για το ποια γνώση τοποθετείται στη δημόσια σφαίρα.²

Η ερμηνευτική μεθοδολογία επιλέγεται, καθώς σχετίζεται άμεσα με την έννοια της κατανόησης. Η ερμηνευτική δεν θεωρεί την πραγματικότητα ως μία αντικείμενική έννοια που χαρακτηρίζεται από μία, μοναδική ερμηνεία, αλλά θεωρεί πως αυτή διαμορφώνεται με βάση το εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο, τα προσωπικά βιώματα και εμπειρίες. Επομένως, είναι καλύτερο να μελετάται λαμβάνοντας υπόψη τα κοινωνικο-ιστορικά συμφραζόμενα των υποκειμενικών ερμηνειών.³ Συνεπώς, συνδέεται άμεσα με το φαινόμενο προς διερεύνηση και γιαυτό επιλέγεται.

Ως προς τη δομή της εργασίας, στο δεύτερο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τις θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί γύρω από το φύλο και την εξέλιξη τους στη διάρκεια των χρόνων, εκκινώντας από τη διάκριση σε βιολογικό και κοινωνικό, προχωρώντας μέσα από μία ιστορική αναδρομή των φεμινιστικών κυμάτων, και καταλήγοντας στις αμφιλεγόμενες θεωρίες της Judith Butler και τον μεταστρουκτουραλισμό και τέλος στην queer θεωρία και την έννοια του ανδρισμού.

¹ Ramazanoglou, C., Holland, J., *Feminist Methodology, Challenges and Choices*, Sage, London 2002, p. 11.

² Letherby, G., *Feminist Research in Theory and Practice*, Open University Press, Philadelphia 2003, p. 74.

³ Πουρκός, Α., Μ., Δαφέρμος, Μ., *Ποιοτική έρευνα στις κοινωνικές επιστήμες, επιστημολογικά, μεθοδολογικά και ηθικά ζητήματα*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2010, σ. 101-103.

Βλέπε επίσης: <https://courses.lumenlearning.com/atd-herkimer-researchmethodsforsocialscience/chapter/chapter-12-interpretive-research/>

Στο τρίτο κεφάλαιο που ακολουθεί, θα παρουσιαστούν οι *Βάκχες* του Ευριπίδη, ιδωμένες μέσα από το πρίσμα των θεωριών του κοινωνικού φύλου που προαναφέρθηκαν. Μετά από μία εργοβιογραφική αναφορά στο συγγραφέα αλλά και το θεό Διόνυσο, θα αναπτύξουμε μία τυπολογία του κοινωνικού φύλου μέσα στο κείμενο, η οποία βασίζεται στην επιβεβαίωση αλλά και την ανατροπή των κατά την αρχαιότητα φαινομενικά παγιωμένων έμφυλων ταυτοτήτων, παρακολουθώντας πολλούς από τους ήρωες να παρουσιάζονται ως ρευστοί σε θέματα έμφυλης συμπεριφοράς.

Στο τέταρτο κεφάλαιο μας απασχόλησαν οι *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, οι οποίες εξετάζονται και πάλι με βάση τα έμφυλα κοινωνικά στερεότυπα της αρχαιότητας και το πώς αυτά διαφαίνονται μέσα στο κείμενο, επηρεάζοντας τις κωμικές μεθόδους που χρησιμοποιεί ο κωμωδιογράφος και επιβεβαιώνοντας ή ανατρέποντας τις παγιωμένες έμφυλες ταυτότητες της εποχής. Προηγούνται εργοβιογραφική αναφορά στον Αριστοφάνη, τη θρησκευτική εορτή των Θεσμοφοριών, αλλά και εκτενής αναφορά στη θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία.

Περνώντας στο παιδαγωγικό μέρος της εργασίας και στο πέμπτο κεφάλαιο, αναφερόμαστε στο Θέατρο στην Εκπαίδευση και ειδικότερα σε τρεις ευρύτατα διαδεδομένες τεχνικές του, τη δραματοποίηση, το θεατρικό παιχνίδι και το Εκπαιδευτικό Δράμα. Αφού επεξηγούνται οι παραπάνω έννοιες, αναλύουμε τα οφέλη τους ως προς την εκπαιδευτική διαδικασία, αλλά και την προσφορά τους στους μαθητές, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στο ρόλο του εμπυχωτή, ο οποίος καθοδηγεί και ταυτόχρονα απελευθερώνει την ομάδα στο να βρει, μέσω διαφόρων ερεθισμάτων, τους δικούς τους κώδικες έκφρασης και να ενεργοποιήσει τις αισθητικές λειτουργίες της. Στεκόμαστε ιδιαίτερα στο Εκπαιδευτικό Δράμα, τις επιρροές του και τις τεχνικές του, καθώς και την κοινωνική συνείδηση που στοχεύει να καλλιεργήσει στους μαθητές, ωθώντας τους στο βίωμα της ενσυναίσθησης.

Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, στο έκτο κεφάλαιο θα επιχειρηθούν διδακτικές προσεγγίσεις των *Βακχών* και των *Θεσμοφοριαζουσών*, εστιάζοντας σε ζητήματα κοινωνικού φύλου και προχωρώντας σε αντιπαραβολή τους στην αρχαιότητα με το σήμερα. Μέσα από τη μέθοδο του Εκπαιδευτικού Δράματος, η οποία ενδείκνυται για

επεξεργασία κοινωνικών φαινομένων, θα προσεγγίσουμε τα έργα, δίνοντας στους μαθητές την ευκαιρία να χρησιμοποιήσουν την κριτική τους αντίληψη, να προβληματιστούν γύρω από τα έμφυλα στερεότυπα του τότε και του σήμερα και να εκφραστούν δημιουργικά, με στόχο την ευαισθητοποίηση τους γύρω από το συγκεκριμένο ζήτημα.

Ακολουθούν τα Συμπεράσματα της εργασίας και η Βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2. Οι Θεωρίες του φύλου και η εξέλιξη τους μέσα στο χρόνο.

2.1 Η διάκριση του φύλου σε βιολογικό και κοινωνικό.

Όπως αναφέρουν οι Κογκίδου και Πολίτης, «το φύλο ως κυρίαρχη κοινωνικοπολιτισμική κατηγορία ιεράρχησης και ταξινόμησης των υποκειμένων διαπερνά όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής δράσης και πρακτικής, είτε σε ατομικό είτε σε συλλογικό επίπεδο και συνεπώς, η κατανόηση του είναι ιδιαίτερα σημαντική για τα έμφυλα υποκείμενα, καθώς μπορεί να αποδειχθεί ως καταπιεστικό και ανασχετικό για την ολοκλήρωση της ανθρώπινης προσωπικότητας.»... Πρόκειται για ένα «πολύμορφο προϊόν σχέσεων δυνάμεως και εξουσίας, μέσα από ένα εύρος δομών που εκτείνονται από την προσωπικότητα, το σώμα και τη σεξουαλικότητα και φθάνουν μέχρι την εργασία, την εκπαίδευση, την παγκόσμια οικονομία και ειρήνη κ. ά.»⁴

Το φύλο αρχίζει να απασχολεί τον ακαδημαϊκό χώρο από τη δεκαετία του '60, όταν αγγλοσαξόνισες φεμινίστριες χρησιμοποίησαν τον όρο «κοινωνικό φύλο» (gender), συσχετίζοντας το με τον κοινωνικό και πολιτισμικό παράγοντα, προβαίνοντας σε διάκριση και διαχωρισμό του από το βιολογικό φύλο (sex). Σκοπός του παραπάνω διαχωρισμού ήταν να τεθούν υπό αμφισβήτηση οι παγιωμένες με αφορμή την “βιολογικότητα” τους θέσεις και νόρμες γύρω από το φύλο και να αναδειχθεί η κοινωνικοπολιτισμικά κατασκευασμένη έννοια του φύλου που περιβάλλει και καθορίζει την πραγματικότητα των ανδρών και των γυναικών, καθιστώντας τις δεύτερες υποτελείς⁵.

Ως όρος, το «κοινωνικό φύλο» επικράτησε στο φεμινιστικό θεωρητικό πεδίο, αμφισβητώντας και στοχοποιώντας το «αναπόφευκτο βιολογικό πεπρωμένο» στο οποίο βασιζόταν η εδραίωση της ανδρικής ηγεμονίας υπέρ των γυναικών, που με επιχείρημα τη βιολογία διεκδικούσε επιτυχώς την υποτέλεια των γυναικών. Ο όρος αυτός, στο εν λόγω πεδίο, υποστήριξε την αλλαγή της παραπάνω κατάστασης, η οποία καθίστατο εφικτή, εφόσον το προβάδισμα και η κυριαρχία του ενός φύλου

⁴ Κογκίδου, Δ., Πολίτης, Φ., Εισαγωγή στο: Connell, R.W., *Το κοινωνικό φύλο*, Επίκεντρο, Αθήνα 2005, σ. 3.

⁵ Κογκίδου, Δ., Πολίτης, Φ., ό. π., σ. 4.

υπέρ του άλλου θεμελιώνεται σε κοινωνικές διαστάσεις και όχι στη βάση φυσικών νόμων, ανατρέποντας τα παραδοσιακά, καλά εδραιωμένα, στερεοτυπικά δεδομένα.⁶

Ακόμη, όπως αναφέρουν οι Κογκίδου και Πολίτης, σημαντική καινοτομία σε πολιτικό πεδίο με αφορμή την εισαγωγή και αναγνώριση του όρου *gender* ως διαχωρισμένου από το *sex*, αποτελεί η θεώρηση ότι η σεξουαλικότητα δεν νοείται πλέον ως υποχρεωτικά σχετιζόμενη με την αναπαραγωγικότητα, ούτε οι έμφυλες σχέσεις δεδομένα ετεροσεξουαλικές, απόψεις επαναστατικές στο χώρο της έμφυλης τάξης.⁷

Η σύλληψη της έννοιας του κοινωνικού φύλου, που αντιτίθεται στο βιολογικό παράγοντα, έχει συσχετιστεί με την Ann Oakley, από την οποία το 1972 προέκυψαν οι ακόλουθοι ορισμοί :

«Ο όρος «βιολογικό φύλο» (*sex*) αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, στην ορατή διαφορά των γεννητικών οργάνων τους και τη συνακόλουθη διαφορά των αναπαραγωγικών τους λειτουργιών. Το «κοινωνικό φύλο» (*gender*) αφορά τον πολιτισμό, αναφέρεται στην κοινωνική κατηγοριοποίηση σε “ανδρικό” και “γυναικείο”».⁸

Με βάση τα παραπάνω, τα υποκείμενα διαχωρίζονται σε αρσενικά και θηλυκά σύμφωνα με τους βιολογικούς όρους και σε άνδρες και γυναίκες με βάση τους κοινωνικούς. Η πρώτη κατηγορία αρχικά εκλαμβάνεται ως φυσική, ενώ η δεύτερη ως μεταβαλλόμενη, καθότι κοινωνικά κατασκευασμένη. Όμως, το κοινωνικό φύλο θεωρείτο ότι διαμορφωνόταν πάνω στο έδαφος των επιταγών του βιολογικού. Έτσι, αν και ο όρος του κοινωνικού φύλου εισήγαγε «το ζήτημα της κοινωνικοπολιτισμικής συγκρότησης του φύλου», δεν έπαυε να παραπέμπει στο βιολογικό, παγιώνοντας και πάλι το συσχετισμό του φύλου με το “φυσικό”.⁹

Ακόμη, οι διαφορές οι οποίες αποδόθηκαν στο φύλο, οδήγησαν στη συγκρότηση δύο «ανθρώπινων ειδών», τους άνδρες και τις γυναίκες, των οποίων τα χαρακτηριστικά διαφέρουν. «Κάθε χειρονομία, κίνηση, συνήθεια, δραστηριότητα και

⁶ Κογκίδου, Δ., Πολίτης, Φ., ό. π., σ. 5.

⁷ Κογκίδου, Δ., Πολίτης, Φ., ό. π., σ. 4-5.

⁸ Oakley, A., *Sex, Gender and Society*, Arena, Michigan 1985, σ. 16.

⁹ Κογκίδου, Δ., Πολίτης, Φ., ό. π., σ. 6.

τρόπος σκέψης, εμφυλωρήθηκε και ταξινομήθηκε ως ανδρική ή γυναικεία.»¹⁰ Κατ' επέκταση, στη σφαίρα της γυναικείας πραγματικότητας και της έννοιας του θηλυκού υπάγονται οι οικιακές ασχολίες και η ανατροφή των παιδιών, η συναισθηματική αφοσίωση αλλά και φόρτιση, ενώ στον κόσμο του ανδρικού και αρσενικού υπάγονται ο ηρωισμός, η δύναμη, ο ανταγωνισμός, ο ορθολογισμός, η επιστήμη και η φιλοσοφία. Η οποιαδήποτε παρέκκλιση από αυτά τα στερεοτυπικά δίπολα δεν μπορούσε (και συνεχίζει σε μεγάλο βαθμό να μην μπορεί) να γίνει αποδεκτή στη διχοτομημένη δυτική σκέψη, ενώ οδηγούσε σε περιθωριοποίηση.¹¹

Μέχρι το 18^ο αιώνα, οι διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών, οι έμφυλες σχέσεις κυριαρχίας και επιβολής, βασιζόνταν στο κοινωνικό παράγοντα και όχι στον βιολογικό. Για παράδειγμα, η διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών αποδιδόταν στους θεϊκούς νόμους, με βάση τους οποίους θεωρείτο πως ήταν πλασμένη η φύση. Κατά τον Laquer, το φύλο ήταν μία κοινωνιολογική κατηγορία, που δεν σχετίζεται με τη βιολογία. Από τον 18^ο αιώνα, το σώμα θα θεωρηθεί η βάση των διαφοροποιήσεων ανάμεσα στα φύλα. Ο συγκεκριμένος διαχωρισμός δεν ισχύει μόνο στο πλαίσιο των δυτικών κοινωνιών. Σε πολλά περιβάλλοντα, το κοινωνικό φύλο θεωρείται η βάση για τον προσδιορισμό της έννοιας του αρσενικού και του θηλυκού, δίνοντας το περιθώριο στον πολιτισμικό παράγοντα να επηρεάσει τη σύσταση της έμφυλης ταυτότητας. Ακόμη, στις εν λόγω κοινωνίες, η απόκτηση εξουσίας δεν θεωρείται αποκλειστικά «αρσενικό» προνόμιο, εφόσον η τελευταία συνδέεται με τις κοινωνικοπολιτισμικές αντιλήψεις σχετικά με τις διαφορές ανάμεσα στα φύλα.¹²

Η υποδεέστερη θέση στην οποία παραδοσιακά βρισκόταν το γυναικείο φύλο εξετάστηκε τη δεκαετία του 1970 από φεμινίστριες επιστήμονες, που, με τη χρήση του όρου *κοινωνικό φύλο (gender)*, θέλησαν να φέρουν στην επιφάνεια τις κοινωνικοπολιτισμικές, ιστορικές και πολιτικές συνθήκες που συντελούσαν σε αυτή την κατάσταση, σε αντιπαράθεση με το βιολογικό παράγοντα. Κατά τη Oakley, το βιολογικό φύλο είναι ακέραιο ως έννοια και δεν αλλάζει, αντιθέτως το κοινωνικό

¹⁰ Δ. Κογκίδου, Φ. Πολίτης, Εισαγωγή στο: R. W. Connell, ό. π., σ. 5-7.

¹¹ Δ. Κογκίδου, Φ. Πολίτης, Εισαγωγή στο: R. W. Connell, ό. π., σ. 7.

¹² Γιαννακόπουλος, Κ., Εισαγωγή στο: Laquer, T., *Κατασκευάζοντας το Φύλο*, Εκδόσεις Πολύτροπον, Αθήνα 2003, σ. 14-15.

επιδέχεται μεταβολές που σχετίζονται με τον κοινωνικό παράγοντα, σύμφωνα με τους ορισμούς που προαναφέρθηκαν.¹³

Ο όρος «κοινωνικό φύλο/gender» έπεξε καθοριστικό ρόλο στη δόμηση της έννοιας του φύλου σε κοινωνικοπολιτισμικό επίπεδο. Ωστόσο, παρότι η επινόηση του όρου στόχευε στη κατάρριψη της ιδέας περί «φυσικότητας» του φύλου, ο διαχωρισμός βιολογικού και κοινωνικού φύλου επανέφερε, εν τέλει, την άποψη περί δεδομένης, αμετάβλητης, βιολογικής υπόστασης του φύλου.¹⁴

‘Όπως αναφέρει ο Γιαννακόπουλος, «το ζήτημα της έμφυλης διαφοράς και της διάκρισης βιολογικού-κοινωνικού φύλου συνεχίζει σήμερα να απασχολεί τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, αλλά και την ευρύτερη κοινωνία, αποτελώντας επίκεντρο διαλόγου αλλά και διαμάχης σχετικά με πολιτικά, νομικά και άλλα ζητήματα που αφορούν το φύλο, τη σεξουαλικότητα, τη συγγένεια κ.ά. Η θεωρητική αυτή διαμάχη βρίσκεται ανάμεσα στη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής/κονστρουκτιβισμό και τον ουσιολογισμό.»¹⁵

2.2 Ιστορική αναδρομή και σύγχρονες εξελίξεις των φεμινιστικών θεωριών.

Σύμφωνα με την Παπαγεωργίου, μία αναδρομή στο σύνολο της παγκόσμιας ιστορίας, ιδιαίτερα της Δυτικής Ευρώπης, μας δείχνει πως οι γυναίκες ιστορικά παρέμεναν κυριαρχούμενες από το ανδρικό φύλο και ήταν κοινωνικά περιορισμένες και αποκλεισμένες. Ο Διαφωτισμός οδήγησε σε πολυεπίπεδη ανάπτυξη στον επιστημονικό και τεχνολογικό τομέα και έφερε στο προσκήνιο τον ίδιο τον άνθρωπο, με αποτέλεσμα η κατώτερη θέση του γυναικείου φύλου να αρχίσει σταδιακά να διαφοροποιείται, ενώ η κοινωνική τους παρουσία έγινε περισσότερο αισθητή. Βασικό ρόλο σε αυτό έπαιξαν οι διακηρύξεις του John Lock για την ελευθερία, όπως και του Βολτέρου και των Εγκυκλοπαιδιστών, που έδωσαν βάση στην ανάπτυξη του επιστημονικού τομέα και το ζήτημα της ισότητας ανάμεσα στους ανθρώπους. Ακόμη, η Γαλλική Επανάσταση, με οδηγό τη φράση «ελευθερία-ισότητα-αδελφότητα», συνέβαλε αποφασιστικά στην διάδοση του ιδεώδους της ελευθερίας.¹⁶

¹³ Γιαννακόπουλος, Κ., Εισαγωγή στο: Laquer, Τ., ό .π., σ. 15-16.

¹⁴ Γιαννακόπουλος, Κ., Εισαγωγή στο: Laquer, Τ., ό .π., σ. 16-19.

¹⁵ Γιαννακόπουλος, Κ., Εισαγωγή στο: Laquer, Τ., ό .π., σ. 19.

¹⁶ Παπαγεωργίου, Γ., *Φύλο και Έρευνα*, Gutenberg, Αθήνα 2010, σ. 31-32.

Οι γνωστότεροι θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνα, όπως Carl Marx και Friedrich Engels, ανεξάρτητα από τις διαφορές ανάμεσα στις θέσεις τους, αναφέρθηκαν στην δυσμενή θέση του γυναικείου φύλου και υποστήριξαν πως η κατάσταση έπρεπε να αλλάξει. Ωστόσο, ο συντηρητισμός ήταν βαθιά ριζωμένος σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, με παράδειγμα ταλαντούχες συγγραφείς να αναγκάζονται να εκδώσουν το συγγραφικό τους έργο με ανδρικά ψευδώνυμα.¹⁷

Ωστόσο, πολλές γυναίκες μιλούσαν για την ανάγκη αλλαγής και εξέφραζαν τις απόψεις τους για τη ισότητα και για ανάγκη για κοινωνικές μεταρρυθμίσεις, χωρίς να εντάσσονται σε κάποιο κίνημα, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στην εμφάνιση και την εξάπλωση του γυναικείου κινήματος και στους αγώνες του, στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω. Μερικές από αυτές ήταν οι Mary Wollstonecraft, Maria Stewart, Emma Goldman και άλλες.¹⁸

Η έννοια του Φεμινισμού, ωστόσο, δεν είναι μονοδιάστατη, αλλά συμπεριλαμβάνει διαφορετικά παρακλάδια, των οποίων οι απόψεις δεν συμπίπτουν σε όλα τα ζητήματα. Είναι βέβαιο ότι το βασικό ζητούμενο όλων των φεμινιστριών είναι να εξετάσουν τους λόγους που οδηγούν στη γυναικεία καταπίεση, ωστόσο, οι θέσεις των διάφορων γυναικείων ομάδων σχετικά με τα αίτια, αλλά και τις πιθανές μεθόδους αντιμετώπισης του προβλήματος, διαφέρουν. Όμως, όλες αναγνωρίζουν την πολιτική διάσταση του φεμινισμού και τον βασικότατο ρόλο του σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, ώστε να επέλθει η πολυπόθητη αλλαγή.¹⁹

Κύριο σημείο αναφοράς τους είναι το φαινόμενο της επαναλαμβανόμενης καταπίεσης των γυναικών, που χαρακτηρίζει όλες τις δυτικές, βιομηχανοποιημένες κοινωνίες. Τα φεμινιστικά ρεύματα ερμήνευσαν τις σχέσεις καταπίεσης ανάμεσα στα δύο φύλα, εξετάζοντας τις μέσα από τις κοινωνιολογικές θεωρίες. Ιδιαίτερη βάση δίνουν στην υποδεέστερη θέση στην οποία βρίσκεται κατ' εξακολούθηση το γυναικείο φύλο στο δυτικό κόσμο.²⁰ Κατ' επέκταση, για να ερμηνευθεί και να μελετηθεί η μειονεκτική θέση της γυναίκας μέσα στην πάροδο των χρόνων αλλά και

¹⁷ Παπαγεωργίου, Γ.,ό. π., σ. 32-33.

¹⁸ Παπαγεωργίου, Γ.,ό. π., σ. 33.

¹⁹ Letherby, G., *Feminist Research in Theory and Practice*, Open University Press, Philadelphia, 2003, p.4-6.

²⁰ Letherby, G., ό. π., σ. 4-6.

ανά τους πολιτισμούς, είναι χρήσιμη η παρουσίαση των διάφορων φεμινιστικών κοινωνιολογικών θεωριών.

2.2.1 Το πρώτο Φεμινιστικό κίνημα.

Το πρώτο φεμινιστικό κίνημα έκανε την εμφάνιση του μεταπολεμικά, στις δυτικές κοινωνίες τις δεκαετίες του '50 και '60 και αγωνίστηκε για την θεσμική εξίσωση ανδρών και γυναικών, διεκδικώντας ίσα πολιτικά δικαιώματα για τις γυναίκες, δυνατότητα συμμετοχής τους στον πολιτικό χώρο, αλλά και θεσμοθέτηση της ισότητας σε όλο το φάσμα της κοινωνικών τους σχέσεων και δραστηριοτήτων, τόσο στην οικογενειακή ζωή, όσο και στον εργασιακό και εκπαιδευτικό τομέα. Οι γυναίκες απαιτούν το δικαίωμα αυτοδιάθεσης και πλήρους εξουσίας στο σώμα τους, καθώς και το δικαίωμα επιλογής σε σχέση με την μητρότητα, γεγονός που οδηγεί στο να νομιμοποιηθεί η αντισύλληψη και ολοκληρώνει τις βασικά αιτήματα του πρώτου φεμινιστικού κινήματος.²¹

Η ισότητα εστιάζεται στην κατάργηση των επιβεβλημένων νομικών και κοινωνικών περιορισμών που παρεμπόδιζαν την ισότιμη εμπλοκή της γυναίκας σε όλες τις προεκτάσεις της κοινωνικής ζωής. Τα κυριότερα ζητήματα που ήρθαν στην επιφάνεια μέσω του πρώτου φεμινιστικού κινήματος ήταν οι ανισότητες ανάμεσα στο ανδρικό και το γυναικείο φύλο, τόσο στην σφαίρα του ιδιωτικού και του οικογενειακού περιβάλλοντος, όσο και του δημοσίου, καθώς οι γυναίκες αποκλείονταν ουσιαστικά από τη δυνατότητα κάλυψης θέσεων ευθύνης και σημαντικών αξιωμάτων του δημοσίου χώρου. Κατά τις Ρεθυμιωτάκη, Μαροπούλου και Τσακιστράκη, «το πρώτο φεμινιστικό κίνημα, μεταφράζοντας το σύνθημα “το ιδιωτικό είναι πολιτικό”, ανέδειξε την κρισιμότητα του ιδιωτικού χώρου στη δόμηση άνισων ετερόφυλων σχέσεων, δίνοντας έμφαση στις θεσμοθετημένες ανισότητες και εξουσιαστικές σχέσεις εντός του ιδιωτικού χώρου» και καταδεικνύοντας τον ιδιωτικό

²¹ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., «Πρώτο Φεμινιστικό Κύμα: εξισωτικός ή ισονομιστικός φεμινισμός.» [Κεφάλαιο Συγγράμματος], στο: Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., Τσακιστράκη, Χ. 2016. *Φεμινισμός και Δίκαιο*. [ηλεκτρ. βιβλ.], Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2016, κεφ 2., σ. 20. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6179>

χώρο ως ένα χώρο «μυστικοποιημένης ελευθερίας», όπου η αυθαίρετη εξουσία αναπαράγεται με αποτέλεσμα την διαιώνιση των ανισοτήτων.²²

Όπως αναφέρουν, το πρώτο γυναικείο κίνημα ακολουθεί τη Γαλλική και την Αμερικανική Επανάσταση, που «παρέμειναν ατελείς», καθώς δεν συμπεριλάμβαναν τις γυναίκες στις διακηρύξεις τους περί ισότητας και ατομικών δικαιωμάτων. Οι φεμινίστριες αυτού του κινήματος έβλεπαν το νομοθετικό πλαίσιο ως ένα μέσο επίτευξης της κοινωνικής αλλαγής, η μεταβολή του οποίου θα άμβλυne τις ανισότητες μεταξύ ανδρών και γυναικών σε μισθολογικό, εργασιακό αλλά και μορφωτικό επίπεδο.²³

Το συγκεκριμένο φεμινιστικό ρεύμα αναγνωρίζει τη διαφορά των δύο φύλων, τη θεωρεί, όμως, κυρίως ανατομική και αντικειμενική. Η διαφορά αυτή, ωστόσο, αποκτά ευρύτερες διαστάσεις μέσω του μηχανισμού της Πατριαρχίας, ο οποίος αποτελεί τη βάση για την εδραίωση ενός συστήματος πολυεπίπεδων ανισοτήτων ανάμεσα στα δύο φύλα, που καθίσταται ως δεδομένο μέσω του δικαίου. Κατ'επέκταση, η επέμβαση στο νομοθετικό πλαίσιο και η τροποποίηση του θα έφερνε την κοινωνική ισότητα.²⁴

Έχοντας ως στόχο την ισότητα, το πρώτο γυναικείο κίνημα υποστηρίζει πως τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στα δύο φύλα είναι περισσότερα από τις αποκλίσεις τους και επιχειρεί να συρρικνώσει τις διαφορές μεταξύ των δύο φύλων και να διευρύνει τις ομοιότητες τους. Αναγνωρίζει την ύπαρξη έμφυλης διαφοράς, την περιορίζει, ωστόσο, αντιμετωπίζοντας την με συμπληρωματικούς όρους. Σε αρχικό επίπεδο, η έννοια της ισότητας συμπυκνωνόταν στον ισότιμο καταμερισμό των αρμοδιοτήτων και των εξουσιών, αλλά και στην εξίσωση των δικαιωμάτων. Προϋπόθεση της αποτελούσε η κοινωνική συνύπαρξη και η συναναστροφή των δύο φύλων στους δημόσιους χώρους με ισότιμους όρους, ενώ ήταν αντίθετη στην ευνόηση των διαφορών, των νομικών καθεστώτων προστασίας και των «ειδικών δικαιωμάτων».²⁵

Στο επίπεδο της επιστημονικής έρευνας, εμφανίζεται ένας νέος προσανατολισμός, ο τομέας των Γυναικείων Σπουδών, που αξιοποιεί την ιστοριογραφική έρευνα και τις

²² Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 20.

²³ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 21.

²⁴ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 21.

²⁵ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 21.

πολιτισμικές σπουδές («ιστορία της «θηλυκότητας», η γυναικεία «παραβατικότητα», η μαγεία, η οικιακή δημιουργία, ο γυναικείος λόγος» κ.ά.). Με τη δημιουργία αυτής της νέας επιστημονικής κατεύθυνσης, προκύπτει μία νέα θέαση των έμφυλων ταυτοτήτων, όχι πλέον ως παγιωμένα και αμετάκλητα χαρακτηριστικά, αλλά ως στοιχεία που επηρεάζονται από το ιστορικό και κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο και διαμορφώνονται σε μεγάλο βαθμό βάση αυτού.²⁶

Ωστόσο, το γυναικείο κίνημα διεκδίκησε σταθερά δικαιώματα και πέτυχε σημαντικές αλλαγές στο όνομα της έμφυλης γυναικείας ταυτότητας. Οι διαφορές ανάμεσα στις γυναίκες διαφορετικών τάξεων και φυλών προβλήθηκαν και το γυναικείο φύλο παρουσίασε ένα πολιτικά ενοποιημένο υποκείμενο με σημαντική δράση. Έτσι, αμφισβητήθηκαν καθιερωμένες αντιλήψεις και στερεότυπα σε κοινωνικοπολιτισμικό επίπεδο, οι συνθήκες σε βιωτικό και επαγγελματικό επίπεδο άλλαξαν ριζικά και εκατομμύρια γυναίκες ευνοήθηκαν.²⁷

Όσον αφορά στις απαρχές του γυναικείου κινήματος, οι γυναίκες ξεκίνησαν ενεργά από τον 18^ο αιώνα να διεκδικούν ίση αντιμετώπιση και δικαιώματα με τους άνδρες, κάτι από το οποίο ήταν, μέχρι τότε, αποκλεισμένες, καθώς ο φιλελευθερισμός αποτελούσε ουσιαστικά προνόμιο των ανδρών. Οι απαιτήσεις τους σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο ήταν συλλογικές και η δράση τους ξεκίνησε από την Ευρώπη και την Αμερική, όπου από τον 16^ο αιώνα παρατηρήθηκε μετασχηματισμός σε πολιτισμικό και υλικό επίπεδο. Μια σειρά από ανθρωποκεντρικά κινήματα και επαναστάσεις (γαλλική επανάσταση, βιομηχανική επανάσταση, ουμανισμός) διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του γυναικείου ζητήματος, καθώς οδήγησαν στη διεδίκηση των γυναικών για εξίσωση και ένταξη στο νεωτερικό, πλέον, καθεστώς, στο οποίο άνηκαν με τους άνδρες.²⁸

Το πρώτο φεμινιστικό κίνημα είναι συνδεδεμένο με την περίοδο του τέλους του 19^{ου} αιώνα και το πρώτο μισό του 20^{ου}, όπου, μετά από διεκδικήσεις και πιέσεις των γυναικών, ξεκίνησαν να εφαρμόζονται αλλαγές σε νομοθετικό πλαίσιο στην πλειοψηφεία των ευρωπαϊκών και αγγλοσαξωνικών χωρών. Τον 19^ο αιώνα ενοποιήθηκαν ως ομάδα με κοινά συμφέροντα και βιώματα και δραστηριοποιήθηκαν

²⁶ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 22.

²⁷ Butler, J., *Αναταραχή φύλου*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009, σ. 238.

²⁸ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 22.

προς την αντιμετώπιση πλήθους κοινωνικών ζητημάτων και προβλημάτων. Ερχόμενες έτσι σε επαφή με την ανισότητα σε πολλαπλά κοινωνικά επίπεδα, συνειδητοποίησαν αντίστοιχα τη δική τους υποδεέστερη θέση.²⁹

Επίσης, μέσα από την παραγωγή σημαντικού έργου και την κινητοποίηση τους, οι γυναίκες τόνωσαν την αυτοπεποίθησή τους και αντιλήφθηκαν πως οι ικανότητές τους δεν περιορίζονται στην ενασχόληση με τις οικιακές ασχολίες. Άλλωστε, το γυναικείο φύλο που προερχόταν από τα λαϊκά στρώματα είχε διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη Γαλλική Επανάσταση και αργότερα στα εργατικά κινήματα που έλαβαν χώρα στη Βρετανία. Ακόμη, το πρώτο φεμινιστικό κίνημα θεωρεί τις διατυπώσεις σημαντικών γυναικών συγγραφέων ως πρόδρομο του, καθώς με τα επιχειρήματά τους αμφισβήτησαν τη «φυσική» υποδεέστερη θέση του γυναικείου φύλου που οδηγούσε σε κοινωνικό και νομικό περιορισμό του.³⁰

Το πρώτο φεμινιστικό κίνημα στοχεύει στην αναγνώριση πολιτικών δικαιωμάτων για το γυναικείο φύλο και ειτυγχάνει τη σταδιακή εξασφάλιση του εκλογικού δικαιώματος στη Δύση. Πλέον, οι γυναίκες ασκούν επαγγέλματα που σχετίζονται με τη διδασκαλία, τη φροντίδα παιδιών ή είναι εργάτριες, γραμματείς κ. ά., ενώ αρχίζουν να μορφώνονται και η νομική τους θέση καλυτερεύει.³¹

Όπως αναφέρει η Παπαγεωργίου, τα πρώτα χρόνια το φεμινιστικό κύμα δεν είχε μεγάλη επιτυχία, ενώ «μια τάση ελιτισμού, αλλά και ταξικού ρατσισμού» επικρατούσε στους κόλπους του. Ωστόσο, μέσω της συμμετοχής των λευκών γυναικών της μεσαίας και υψηλής τάξης σε δράσεις εθελοντισμού, που συχνά αποσκοπούσαν στην εξάλειψη της δουλείας, οι τελευταίες στράφηκαν προς το φεμινιστικό ιδεώδες.³² Ειδικότερα, ο αγώνας κατά της δουλείας έφερε σε επαφή γυναίκες από απομακρυσμένα μεταξύ τους μέρη της Αμερικής, που, παλεύοντας για ένα κοινό στόχο, μπόρεσαν να αναγνωρίσουν και να καταλάβουν την έλλειψη ισότητας ανάμεσα στα δύο φύλα.

Στο κλείσιμο του 19^{ου} αιώνα, δόθηκε στις γυναίκες της Βρετανίας και των ΗΠΑ μεγάλος αριθμός πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων και ελευθεριών, ενώ το

²⁹ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 22.

³⁰ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 22-23.

³¹ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., σ. 23.

³² Παπαγεωργίου, Γ., ό. π., σ. 37.

1920 ο κοινωνικός τους ρόλος αναβαθμίστηκε, καθώς απέκτησαν δικαίωμα ψήφου στις ΗΠΑ. Όμως, η συμπερίληψη δεν ήταν πλήρης, καθώς δεν λαμβάνονταν υπόψη οι κατώτερες κοινωνικές βαθμίδες, αντιθέτως, αντιπροσωπεύονταν, ως επί το πλείστον, οι λευκές αστές.³³

Το δικαίωμα ψήφου ακολούθησε παρακμή του γυναικείου κινήματος, καθώς αυτή ταυτίστηκε με την επίτευξη της ισότητας, ενώ ακόμη και οι γυναίκες θεώρησαν τις φεμινίστριες ως ανασφαλείς υπάρξεις που η μοναχικότητα τους οδηγούσε σε έναν ανώφελο ανταγωνισμό με τους άνδρες. Με τη λήξη του Α' Παγκοσμίου πολέμου, συντηριστικές απόψεις ήρθαν και πάλι στο προσκήνιο και οποιαδήποτε δραστηριότητα σχετιζόταν με το φεμινισμό χρωματίστηκε αρνητικά, ενώ η οικιακή εργασία θεωρούταν θετική, ιδωμένη από μια «μοντέρνα» προσέγγιση.³⁴

2.2.2 Σιμόν ντε Μποβουάρ: «Γυναίκα δεν γεννιέσαι, γίνεσαι».

Στον πρόλογο του *Το Δεύτερο φύλο* (1949) η Σιμόν ντε Μποβουάρ διατυπώνει το ερώτημα «Τι σημαίνει γυναίκα;».³⁵ Όπως επισημαίνει, μπορεί ο γυναικείος πληθυσμός να αποτελεί το μισό ολόκληρης της ανθρωπότητας, ωστόσο όλοι φαίνεται να θεωρούν πως η θηλυκότητα πρέπει να διαφυλαχθεί, καθώς κινδυνεύει και έτσι είναι αναγκαίο να «γίνουμε γυναίκες», να «παραμείνουμε γυναίκες». Η παγκοσμίου φήμης φράση της «δε γεννιέσαι γυναίκα, γίνεσαι», εστιάζει στα χαρακτηριστικά που δημιουργούν τη γυναίκα ως το «Άλλο» του άνδρα και την «κατασκευάζουν» σύμφωνα με αυτό. Η φράση αυτή χαρακτήρισε αργότερα το ριζοσπαστικό φεμινισμό, ενώ άσκησε σημαντικότερη επιρροή στη φεμινιστική θεωρία και τις θεωρίες που σχετίζονται με το κοινωνικό φύλο.³⁶

Το βασικό ζήτημα που αναπτύσσεται στο έργο της Σιμόν ντε Μποβουάρ είναι ότι, από την αρχαιότητα, το γυναικείο φύλο βρέθηκε σε μία μειονεκτική θέση σε σχέση με τον άνδρα και υποχρεώθηκε να παίζει μονίμως ένα δευτερεύοντα ρόλο σε όλο το φάσμα της ζωής. Παρόμοια είναι η θέση των εθνικών μειονοτήτων στα διάφορα κοινωνικά συστήματα, αν και εκπροσωπούν το μισό ανθρώπινο πληθυσμό. Ακόμη, η

³³ Παπαγεωργίου, Γ., ό. π., σ. 38.

³⁴ Παπαγεωργίου, Γ., ό. π., σ. 38.

³⁵ De Beauvoir, S., *Το δεύτερο Φύλο*, εκδόσεις Γλάρος, Αθήνα 1979, Πρόλογος.

³⁶ Butler, J., *Αναταραχή φύλου*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009, σ. xi.

υποδεέστερη θέση στην οποία βρίσκονται οι γυναίκες δεν σχετίζεται με τη φύση του φύλου τους, δεν υπαγορεύεται δηλαδή από βιολογικούς παράγοντες, αλλά από το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο, την παράδοση και το εκπαιδευτικό σύστημα που καθορίζεται από τους άνδρες.³⁷

Σύμφωνα με την Ντε Μποβουάρ, η κατάσταση αυτή έδρασε καταλυτικά στην ελευθερία και την ανεξαρτησία του γυναικείου φύλου, ενώ αποτέλεσε εμπόδιο στην αξιοπρεπή, ισότιμη στάση του δίπλα στο ανδρικό φύλο, τόσο σε πνευματικό, όσο και σε επαγγελματικό επίπεδο. Έτσι, το συγκεκριμένο πλαίσιο λειτούργησε περιοριστικά ως προς τη δράση της γυναίκας σε πολλαπλά επίπεδα, ενώ ταυτόχρονα δημιούργησε μια σειρά από κοινωνικά προβλήματα, που συνεχώς αναπαράγονται. Ακόμη, όπως υποστηρίζει, ο υποβιβασμός της γυναίκας επηρέασε αρνητικά τις σεξουαλικές σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα.³⁸

2.2.3 Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα.

Το δεύτερο φεμινιστικό κίνημα ξεκίνησε επίσης από την Αμερική, διαδόθηκε, όμως, με γρήγορους ρυθμούς στη δυτική Ευρώπη, όπου επικρατούσαν ανάλογες κοινωνικοπολιτικές και επαγγελματικές συνθήκες. Έχει συνδεθεί με ριζικές αλλαγές, κοινωνικού, οικονομικού και πολιτισμικού χαρακτήρα, που έλαβαν χώρα κατά τη δεκαετία του '60 και καθιέρωσαν μια νέα τάξη πραγμάτων. Οι νέες συνθήκες βοήθησαν το γυναικείο φύλο να ενδυναμωθεί και το φεμινιστικό κίνημα να συσπειρωθεί εκ νέου, οδηγώντας σε αλλαγές δομικές, κοινωνικές, θεσμικές κ. ά, με κυριότερες τις αλλαγές στην ανάλυση του συστήματος εξουσίας.³⁹

Οι παράγοντες που οδήγησαν στην ανάκαμψη του κινήματος ήταν διάφοροι. Οι καινούργιες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες ασκούσαν πολιτιστικές πιέσεις, δόθηκαν πολιτικές ευκαιρίες και νέες οικονομικές ευκαιρίες άλλαξαν τη στάση των γυναικών σχετικά με την εργασία και την κοινωνική τους ζωή. Σημαντικά γεγονότα όπως ο πόλεμος στο Βιετνάμ, η εμφάνιση κινημάτων όπως τα φοιτητικά σε Γαλλία και Αμερική, προκάλεσαν σφοδρές αντιδράσεις, μέσα από τις οποίες δημιουργήθηκαν περισσότερες ευκαιρίες για άτομα που παραδοσιακά ήταν περιθωριοποιημένα, όπως

³⁷ Parshley, H. M., Πρόλογος στο : Simone de Beauvoir, ό.π., σ. 10.

³⁸ Parshley, H. M., ό.π., σ. 10.

³⁹ Παπαγεωργίου, Γ., ό. π., σ. 40-42.

οι γυναίκες. Η αύξηση του βιοτικού και μορφωτικού τους επιπέδου ερχόταν σε αντίθεση με την περιορισμένη δυνατότητα τους στην οικονομία και την πολιτική και ασκούσε πιέσεις, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από μεγάλη μαζικότητα και οργάνωση και οδήγησαν σταδιακά σε μεταρρυθμίσεις.⁴⁰

Η περίοδος ανάμεσα στο 1960 και το 1980, έχει ως χαρακτηριστικό της την επεξεργασία των γυναικείων ζητημάτων σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά και τη διαμόρφωση και ισχυροποίηση ενός συλλογικού φεμινιστικού κινήματος με στόχο την αναγνώριση της ισότητας των γυναικών, επικαλούμενη είτε τις ομοιότητες τους με το ανδρικό φύλο, είτε τα όσα τις διαχωρίζουν από αυτό.⁴¹ Καθώς έχουν υπάρξει διάφορα παρακλάδια, θα αναφερθούμε στις βασικότερες σχολές: τη φιλελεύθερη, τη μαρξιστική, τη ριζοσπαστική και τη σοσιαλιστική.⁴²

- ***Ο φιλελεύθερος φεμινισμός***

Το φιλελεύθερο φεμινιστικό κίνημα είναι επηρεασμένο από τις αρχές του Διαφωτισμού που συνδέονται με «την ελευθερία, την ισότητα, την αυτονομία και την ατομικότητα». Υποστηρίζει πως τα κοινωνικά δικαιώματα, όπως και οι ευκαιρίες, οφείλουν να είναι ισότιμα προς τα δύο φύλα και ανεξάρτητα από την κοινωνική τάξη. Είναι συνδεδεμένο με την ακμή της αστικής τάξης και βάση αυτής της θεώρησης αντιπαραβάλλει τη σχέση ανάμεσα στο πατριαρχικό καθεστώς και τις γυναίκες με τη σχέση ανάμεσα στο μονάρχη και τον καταπιεσμένο λαό.⁴³

Κυριαρχεί η άποψη πως τα δύο φύλα δεν διαφέρουν βιολογικά, αλλά τα κοινωνικά στερεότυπα, οι σεξιστικές νόρμες και η εκπαίδευση έχουν προωθήσει και παγιώσει την υποδεέστερη θέση των γυναικών. Έτσι, ο φιλελεύθερος φεμινισμός επικεντρώνεται στο να επιφέρει την ισότητα ως προς την ένταξη του γυναικείου φύλου στο δημόσιο κοινωνικό πλαίσιο και να εξασφαλίσει το δικαίωμα τους στα «ανδρικά» προνόμια. Τον 18ο αιώνα διεκδικήθηκε η ισότιμη αντιμετώπιση στο δικαίωμα της εκπαίδευσης και έναν αιώνα αργότερα ισότητα στην ευκαιρία ένταξης

⁴⁰ Παπαγεωργίου, Γ., ό. π., σ. 40-42.

⁴¹ Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ.2, σ. 24.

⁴² Αθανασιάδου, Χ., «Νέες γυναίκες με πανεπιστημιακή μόρφωση και η συμπίλιση της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας στο σχεδιασμό της ενήλικης ζωής», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ψυχολογίας Α. Π. Θ. , Θεσσαλονίκη, 2002, σ. 25.

⁴³ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. σ. 25.

στην αγορά εργασίας, καθώς και στα πολιτικά δικαιώματα.⁴⁴ Ο φεμινισμός του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου} είναι ευρέως γνωστός ως «πρώτο φεμινιστικό κίνημα» και αναφέρεται κυρίως στη μεσαία αστική τάξη, που έθεσε ως βασικό σκοπό να εξασφαλίσει στις γυναίκες το δικαίωμα ψήφου, εκπαίδευσης και πολιτικών δικαιωμάτων.⁴⁵ Στη σύγχρονη εποχή, κύρια επιδίωξη του φιλελεύθερου κινήματος είναι ο απεγκλωβισμός των γυναικών από τους ρόλους που τους αποδίδονται με βάση τον έμφυλο, περιοριστικό παράγοντα.

Ουσιαστικά, δεν αμφισβητείται η ίδια η κοινωνία, ούτε τα ανδρικά δικαιώματα, αλλά μέσα στο ήδη υπάρχον πλαίσιο απαιτούνται ίσες ευκαιρίες για τις γυναίκες. Οι φιλελεύθερες φεμινίστριες θεωρούν πως, για να επιτευχθούν τα παραπάνω, απαιτούνται αναθεωρήσεις και ανακατατάξεις σε κοινωνικούς θεσμούς όπως η εκπαίδευση, η αγορά εργασίας, η νομοθεσία κ. ά, εστιάζοντας στην πρόοδο σε όλους τους τομείς.⁴⁶

Πολλά ήταν τα επιτεύγματα των φιλελεύθερων φεμινιστριών στον τομέα των νομοθετικών ρυθμίσεων «υπέρ της ισότητας των δύο φύλων». Ωστόσο, η συγκεκριμένη θεώρηση δεν στέκεται στις ιστορικές συνθήκες που αναπόφευκτα επηρέασαν και προκάλεσαν (και συνεχίζουν να το κάνουν) τις αλλαγές στη θέση των γυναικών. Οι ανισότητες ανάμεσα στα δύο φύλα δεν εξετάστηκαν σε βάθος και η υποδεέστερη θέση των γυναικών αναλύθηκε κυρίως με βάση τους περιορισμούς που τους έχουν επιβληθεί, χωρίς να ληφθεί υπόψη ο κοινωνιολογικός παράγοντας. Επικρίθηκαν επίσης για «την έμφαση στην ατομικότητα» και για την εμμονή τους να μοιάσουν οι γυναίκες στους άνδρες, «εξισώνοντας τις ανδρικές αξίες.»⁴⁷

- **Ο μαρξιστικός φεμινισμός**

Η μαρξιστική φεμινιστική θεώρηση είναι επηρεασμένη από το έργο των Marx και Engels. Κατά τον τελευταίο, η υποδεέστερη θέση των γυναικών ερμηνεύτηκε ως επακόλουθο της ατομικής περιουσίας, άρα ως ζήτημα ιστορικό και όχι βιολογικό.

⁴⁴ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 26.

⁴⁵ Κογκίδου, Δ., Πολίτης, Φ., Εισαγωγή στο: R. W. Connell, ό. π., σ. 2.

⁴⁶ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 26.

⁴⁷ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 27.

Εξήγησε τις ιστορικές αλλαγές στους ρόλους των δύο φύλων με οικονομικούς όρους, ενώ έλαβε υπόψη και τον τρόπο παραγωγής.⁴⁸

Για τον μαρξισμό, τα βασικά αίτια της γυναικείας καταπίεσης αποδίδονται στις ταξικές σχέσεις, τις σχέσεις παραγωγής με ταξικούς όρους, αλλά και το καπιταλιστικό σύστημα. Ειδικότερα, η ανισότητα προκύπτει από την ιεραρχία στις ταξικές σχέσεις, που έχουν ως βάση τους την κατανομή των πόρων και της ιδιοκτησίας με άνισους όρους.⁴⁹

Η βασική θέση των μαρξιστριών ήταν ότι ο καπιταλισμός συνιστά τη βασική αιτία της εκμετάλλευσης των γυναικών και είναι αναγκαίο να δώσει τη θέση του σε ένα σοσιαλιστικό τρόπο κοινωνικής οργάνωσης, προκειμένου οι γυναίκες να ανεξαρτητοποιηθούν οικονομικά από τους άνδρες και να επέλθει η μεταξύ τους ισότητα. Επομένως, η κατάσταση των γυναικών οφείλεται στο ταξικό καπιταλιστικό κοινωνικό σύστημα και για να ανατραπεί η δυσμενής τους θέση, θα πρέπει να δουλέψουν με τους άνδρες προς μια κοινή κατεύθυνση που θα οδηγήσει στην ανατροπή του.⁵⁰

Ο μαρξιστικός φεμινισμός επηρέασε ιδιαίτερα τις ευρωπαϊκές κυρίως χώρες κατά τις δεκαετίες 1960-1970. Οι επιρροές του έπαιξαν βασικότατο ρόλο στην εξέλιξη μεταγενέστερων θέσεων. Επεξεργάστηκε ως επί το πλείστον ζητήματα εργασιακών σχέσεων και οδήγησε στην προβολή σημαντικών ζητημάτων, όπως το ότι οι γυναίκες κατέχουν υποβαθμισμένη θέση στην αγορά εργασίας και την απαξίωση της γυναικείας εργασίας στο σπίτι. Σύμφωνα με τις μαρξίστριες, δεν έχουν όλοι οι πολίτες την ίδια προνομιακή αντιμετώπιση στην αγορά εργασίας. Λόγω διαφορετικής κοινωνικής τάξης, δεν δύνανται να ασκήσουν όλοι ισότιμα τα δικαιώματα που τυπικά τους ανήκουν. Όπως και οι φιλελεύθερες φεμινίστριες, εστιάζουν στη σχέση των γυναικών με την εργασία και το δημόσιο βίο και στην ομοιότητα μεταξύ ανδρών και γυναικών. Αντίθετα όμως, οι μαρξίστριες υποστηρίζουν πως το τέλος του καπιταλισμού συνεπάγεται και το τέλος της ανισότητας μεταξύ των δύο φύλων.⁵¹

⁴⁸ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 29-30.

⁴⁹ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 28-30.

⁵⁰ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 28.

⁵¹ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 28-30.

Αστοχίες του εν λόγω κινήματος εντοπίζονται στην απλουστευμένη θεώρηση πως η οικογένεια αποτελεί βασική αιτία του καπιταλιστικού συστήματος, όπως και το ότι αγνοεί σημαντικές πλευρές της κοινωνικής και προσωπικής ζωής (π.χ. αναπαραγωγική ικανότητα). Επίσης, δεν δίνει βάση στον θεσμό της πατριαρχίας ως μέσο επιβολής των ανδρών στο γυναικείο φύλο.⁵²

- **Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός**

Ιδεολογικά, το ριζοσπαστικό παρακλάδι του φεμινισμού συνδέει το ξεκίνημά του με το γυναικείο κίνημα των Η.Π.Α. κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970. Είναι γνωστός και ως «δεύτερο φεμινιστικό κίνημα» και η εκκίνηση του χρονολογικά συμπίπτει με το ξέσπασμα διαφόρων κινήματων κοινωνικού χαρακτήρα που απαιτούσαν αναγνώριση δικαιωμάτων.⁵³ Η βασική τους θεώρηση είναι πως η βασική μορφή καταπίεσης των γυναικών παγκοσμίως εφαρμόζεται από τους άνδρες προς αυτές εξαιτίας του βιολογικού τους φύλου. Συγκεκριμένα, ο όρος «πατριαρχία», κατά τον οποίο το ανδρικό φύλο επιβάλλεται στις γυναίκες, προχωρώντας σε συστηματική και διαχρονική εκμετάλλευση τους, βρίσκεται στο επίκεντρο των θέσεων και αναλύσεων τους.⁵⁴

Τα κυριότερα θέματα που απασχολούν τις ριζοσπάστριες αφορούν το κοινωνικό φύλο, τη γυναικεία σεξουαλικότητα και την αναπαραγωγική ικανότητα. Ο όρος «φύλο», συσχετίστηκε τη συγκεκριμένη περίοδο, όπως και μετέπειτα, με το φεμινισμό και θεωρείται υπαίτιος για την γυναικεία υποβάθμιση, αλλά και την καταπίεση των ανδρών, οι οποίοι θεωρήθηκε απαραίτητο να συμπεριληφθούν στα ζητήματα έρευνας προκειμένου να επιτευχθεί όσο το δυνατόν πληρέστερη κατανόηση σε ζητήματα συγκρότησης του φύλου. Την περίοδο εκείνη, το «φύλο» καταλαμβάνει κεντρική και εξέχουσα θέση στο πεδίο της έρευνας και των κοινωνικών επιστημών⁵⁵.

Οι ριζοσπάστριες στο πεδίο της έρευνας, εστιάζουν κατά κύριο λόγο στη γυναικεία βιολογία και στο πώς αυτή επιδρά στη θέση των γυναικών στη δημόσια και ιδιωτική σφαίρα, αλλά και στην εικόνα τους για τον ίδιο τους τον εαυτό.⁵⁶ Ωστόσο, δεν αντιλαμβάνονται το βιολογικό ως κάτι καθορισμένο εκ των προτέρων, αλλά

⁵² Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 28-30.

⁵³ Κογκίδου, Δ., Πολίτης, Φ., Εισαγωγή στο: R. W. Connell, ό. π., σ. 2.

⁵⁴ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 31-32.

⁵⁵ Κογκίδου, Δ., Πολίτης, Φ., Εισαγωγή στο: R. W. Connell, ό. π., σ. 1.

⁵⁶ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 31-35.

αμφισβητούν τους υποτιθέμενους “φυσικούς” κανόνες, θεωρώντας τα χαρακτηριστικά της γυναικείας προσφοράς, της φροντίδας και της συντροφικότητας τη δύναμη των γυναικών. Συνεπώς, υποστηρίζουν πως η ίδια η βιολογία των γυναικών δεν αποτελεί τη βασική αιτία καταπίεσης τους, αλλά ο συστηματικός χειρισμός αυτής από τους άνδρες με πρόσχημα την αναπαραγωγική ικανότητα, την ανατροφή των παιδιών και τη φροντίδα της οικογένειας.⁵⁷

Άλλες, εστίασαν στις μεθόδους με τις οποίες το κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικότητα αποτέλεσαν μέσο καταπίεσης του γυναικείου φύλου από την κοινωνία, ώστε να το υποτάξει στις πατριαρχικές δομές. Με αυτό τον τρόπο, η κοινωνία προβαίνει αυθαίρετα στη σύνδεση του βιολογικού φύλου ενός ατόμου με το κοινωνικό. Επίσης, αυξημένη βαρύτητα δίνεται και στην κατασκευασμένη έννοια της θηλυκότητας, ώστε να εξυπηρετεί πατριαρχικούς σκοπούς. Στοχεύουν στον εκ νέου καθορισμό αυτής της έννοιας, με στόχο η κάθε γυναίκα να ανακαλύψει μόνη της τον εαυτό της.⁵⁸

Έθεσαν προς συζήτηση ζητήματα καινοτόμα και προκλητικά, που αφορούσαν στην γυναικεία προσωπική ζωή και σεξουαλικότητα, τα οποία θεωρούσαν βασικά για την έρευνα του πατριαρχικού εξουσιαστικού συστήματος. Συνέδεσαν έντονα την άσκηση της πολιτικής εξουσίας και υποταγής των γυναικών από τους άνδρες με τον προσωπικό χώρο «της κρεβατοκάμαρας». Ασχολήθηκαν επίσης και με τις πολύπλευρες και διαχρονικές αιτίες καταπίεσης της γυναικείας σεξουαλικότητας από τους άνδρες, όπως, η σεξουαλική κακοποίηση, η πορνογραφία, ο βιασμός κ. ά.⁵⁹

Οι ριζοσπάστριες συνέβαλαν στην προβολή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της θηλυκότητας και τους προσέδωσαν αξία, διαχωρίζοντας το ανδρικό από το γυναικείο φύλο. Έχουν κατηγορηθεί ότι θεώρησαν αποκλειστικά τους άνδρες ως υπαίτιους για τη μειονεκτική θέση της γυναίκας, καθιστώντας τους εχθρούς. Σύμφωνα με τις άλλες φεμινιστικές ομάδες, η πατριαρχία θα πρέπει να εξεταστεί και με βάση τις ιστορικές και πολιτικές, αλλά και οικονομικές συνθήκες. Οι απόψεις τους διέπονται από έναν

⁵⁷ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 32.

⁵⁸ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 32-33.

⁵⁹ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 33.

καθολικισμό, που δεν λαμβάνει υπόψη της ηλικιακές, διαπολιτισμικές και ταξικές διαφορές, απλά αρκείται στο να τοποθετεί τους άνδρες στο στόχαστρο.⁶⁰

- ***Η σοσιαλιστική θεώρηση***

Όπως αναφέρει η Αθανασιάδου, η σοσιαλιστική φεμινιστική προσέγγιση αναπτύχθηκε κατά βάση κατά τις δεκαετίες 1970-1980 και επιχείρησε να αναλύσει και να ερευνήσει τις αιτίες της γυναικείας καταπίεσης, συνθέτοντας τις προηγούμενες απόψεις που είχαν διατυπωθεί από τα υπόλοιπα κινήματα. Κύρια εκπρόσωπος του κινήματος είναι η Mitchell, κατά την οποία οι παραγωγικές, αναπαραγωγικές και σεξουαλικές δομές, αλλά και η διαφορετική κοινωνικοποίηση των φύλων λειτουργούν καθοριστικά για τη θέση και τη υποβάθμιση της γυναίκας.⁶¹

Αναφέρει, ακόμη, παραθέτοντας την Tong, ότι οι σοσιαλίστριες θεώρησαν πως ο βασικός λόγος της γυναικείας υποβάθμισης δεν είναι μόνο η ταξική κοινωνία, εφόσον η θέση της γυναίκας παραμένει δευτερεύουσα και εξίσου καταπιεσμένη σε κοινωνίες με καπιταλιστικά, αλλά και σοσιαλιστικά συστήματα. Στην προσπάθεια τους να αναλύσουν την πατριαρχία, ανέπτυξαν δύο θεωρίες: «τη θεωρία των διπλών συστημάτων και τη θεωρία του ενιαίου ή συμπαγούς συστήματος». Συγκεκριμένα, η θεωρία των διπλών συστημάτων υποστηρίζει πως τα συμφέροντα του καπιταλισμού και της πατριαρχίας μπορεί να διαφέρουν, όταν, ωστόσο, συμπίπτουν, καταλήγουν να καταπιέζουν το γυναικείο φύλο. Από την άλλη, κατά τη θεωρία του συμπαγούς συστήματος, ο οι δύο αυτές έννοιες συναποτελούν την «καπιταλιστική πατριαρχία», κατά την οποία ο καπιταλισμός και η πατριαρχία αναλύονται συνδυαστικά.⁶²

Ο σοσιαλιστικός φεμινισμός θεωρεί καταπιεστικές τόσο τις δομές της πατριαρχίας, όσο και του καπιταλισμού και, ενώ τις διαχωρίζει ως συστήματα κοινωνικής οργάνωσης, αναγνωρίζει πως αλληλεπηρεδρούν και συνδέονται μεταξύ τους.⁶³

⁶⁰ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 33-35.

⁶¹ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 35.

⁶² Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 35-36.

⁶³ Αθανασιάδου, Χ., ό. π., σ. 38.

2.2.4 Ο «γαλλικός φεμινισμός της διαφοράς».

Όπως αναφέρει η Τσακιστράκη, κατά τη δεκαετία του 1970 σημαντικότερα διανοητικά ρεύματα βρίσκουν το κατάλληλο έδαφος για να αναπτυχθούν, επηρεασμένα από τις βασικές ιδέες που πρέσβευαν ο ύστερος δομισμός, ο μεταδομισμός και η ψυχανάλυση του Φρόυντ. Τα ρεύματα αυτά έγιναν γνωστά με τον όρο «γαλλική θεωρία» και επηρεάστηκαν κατά κύριο λόγο από τις εισηγήσεις του Michel Foucault για την υποκειμενικοποίηση, τη λακανική ψυχανάλυση, αλλά και τη θεωρία της αποδόμησης του Jacques Derrida. Μέσα σε αυτό το θεωρητικό και διανοητικό πλαίσιο, γεννάται το κίνημα του «γαλλικού φεμινισμού της διαφοράς».⁶⁴

Ο γαλλικός φεμινισμός της διαφοράς συνοψίζεται κυρίως στο έργο των Luce Irigaray, Helene Cixous και Julia Kristeva, οι οποίες αξιοποίησαν εργαλεία ανάλυσης βασισμένα στη «μεταδομιστική κριτική θεωρία, τη δομιστική γλωσσολογία και τη μετα-φρουϊδική ψυχανάλυση». Σκοπός τους ήταν να αντισταθούν στην παγιωμένη και θεσμοθετημένη ιστορικά και κοινωνικοπολιτισμικά «οικουμενικότητα του δυτικού υποκειμένου». Το εν λόγω κίνημα, επηρεασμένο από τις ιδέες του μεταδομισμού, κατά τον οποίο το νόημα του λόγου δεν είναι οριστικό και αμετάβλητο, αλλά διαθέτει ρευστή σημασία που εξαρτάται από το πλαίσιο στο οποίο εκφέρεται, στοχεύει στο να φωτίσει και να φέρει στην επιφάνεια την μονοδιάστατη έμφυλη ταυτότητα του υποκειμένου του δυτικού πολιτισμού, που είναι άνισα προσδιορισμένη.⁶⁵

Συνεπώς, ο γαλλικός φεμινισμός αναδεικνύει τις πολιτισμικές και ιστορικές συνθήκες στο επίπεδο του συμβολικού, ως κύριες αιτίες των έμφυλων διαχωρισμών και ανισοτήτων και όχι το οικονομικό και υλικό πλαίσιο. Οι γλωσσικές ανδροκρατικές δομές και τα συμβολικά νοήματα είναι το πρωταρχικό επίπεδο στο οποίο αποτυπώνεται, κατά τη θεωρία του γαλλικού φεμινισμού, η έμφυλη ανισότητα, που έχει εδραιωθεί πολιτισμικά.⁶⁶

⁶⁴ Τσακιστράκη, Χ., «Δεύτερο Φεμινιστικό Κύμα: ο γαλλικός φεμινισμός της διαφοράς.» [Κεφάλαιο Συγγράμματος], στο : Ρεθυμνιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., Τσακιστράκη, Χ., *Φεμινισμός και Δίκαιο*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών., 2016, κεφ. 5, σ. 78-79, Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6182>

⁶⁵ Τσακιστράκη, Χ., ό. π., κεφ. 5, σ. 78-79.

⁶⁶ Τσακιστράκη, Χ., ό. π., κεφ. 5, σ. 79.

Έτσι, οι γαλλίδες φεμινίστριες στοχεύουν στο να αναδείξουν τη μονομέρεια του δυτικού υποκειμένου και να διαχωρίσουν το γυναικείο υποκείμενο από αυτό, καθώς θεωρούν πως εξ'αρχής η γυναικεία πλευρά δεν συμπεριλήφθηκε, αλλά αποκλείστηκε σε συμβολικό και πολιτισμικό επίπεδο, καθώς και στο επίπεδο του λόγου, της αναπαράστασης και του νοήματος.

Σκοπός τους είναι, λοιπόν, να διαμορφώσουν την έννοια του «γυναικείου συμβολικού», καθώς, σύμφωνα με τις απόψεις των διανοητριών που προαναφέρθηκαν, ο δυτικός τρόπος σκέψης, όσον αφορά στο άτομο, έχει θεμελιωθεί με βάση συγκαλυμμένες ανδρικές επιταγές και χαρακτηριστικά, τις οποίες το γυναικείο φύλο έρχεται απλώς να συμπληρώσει, όντας προκαταβολικά σε δεύτερη μοίρα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη μη ισοτιμία των δύο φύλων, που η Irigaray υποστηρίζει πως πρέπει να επιτευχθεί μέσω της προβολής των διαφορών τους και όχι απλώς μέσω του αιτήματος για ίσα δικαιώματα.⁶⁷

2.2.5 Το θεωρητικό ρεύμα της ηθικής της φροντίδας.

Ο όρος «φροντίδα» (care) είναι συνδεδεμένος με την έννοια της προσφοράς, της αφοσίωσης και της περιποίησης, ενώ παραπέμπει σε άτομα ευάλωτα, τα οποία χρειάζονται υποστήριξη. Δημιουργεί επίσης συνειρμούς που σχετίζονται με την κοινωνική πρόνοια και προσφορά και τις ευπαθείς ομάδες και προεκτείνεται τόσο στη σφαίρα του ιδιωτικού όσο και στη δημόσια πλευρά της ανθρώπινης ζωής, ενώ είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το γυναικείο φύλο στην κοινωνική συνείδηση, το οποίο υποτίθεται πως κουβαλά μια συγκεκριμένη «αποστολή» σε σχέση με τα παραπάνω.⁶⁸

Το αγγλωσαξωνικό θεωρητικό ρεύμα της ηθικής της φροντίδας, αλλιώς *care*, γεννάται από τις ιδέες των φεμινιστικών ρευμάτων και αντικείμενο μελέτης του είναι η ανθρώπινη δέσμευση προς την προσφορά στους άλλους ανθρώπους και την ικανοποίηση των αναγκών τους, αναλύοντας το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο

⁶⁷ Τσακιστράκη, Χ., ό. π., κεφ. 5, σ. 79-80.

⁶⁸ Μαροπούλου, Μ., «Δεύτερο Φεμινιστικό Κύμα: ο αμερικανικός φεμινισμός της διαφοράς.» [Κεφάλαιο Συγγράμματος], στο : Ρεθυμνιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., Τσακιστράκη, Χ., *Φεμινισμός και Δίκαιο*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2016, κεφ. 6., σ. 94, διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6183>

οποίο αναπτύσσεται και τους κοινωνικούς παράγοντες από τους οποίους προκύπτει. Η έννοια είναι άμεσα συνδεδεμένη με το συναίσθημα, αλλά και το αίσθημα ευθύνης προς τον Άλλο.⁶⁹

Η γέννηση της ηθικής της φροντίδας τοποθετείται χρονικά στη δεκαετία του 1980, μέσω του βιβλίου *In a different voice* της Carol Gilligan, αμερικανίδας ψυχολόγου.⁷⁰ Η επίδραση της θεωρίας της ήταν θεμελιώδης για την ανάπτυξη του δεύτερου φεμινιστικού κινήματος στις ΗΠΑ, του «αμερικανικού φεμινισμού της διαφοράς».

Όπως αναφέρει η Μαροπούλου, η θεωρία της Gilligan αποτέλεσε έναυσμα για «κριτική της κρατούσας ανδροκρατικής πολιτικής και ηθικής φιλοσοφίας και για αναλυτική διερεύνηση της ηθικής του care, (...) που ως μορφή «έμφυτης» κλίσης νομιμοποιεί την κοινωνική ανάθεση αποστολών φροντίδας στη γυναίκα, όπως το μεγάλωμα παιδιών, την φροντίδα του συζύγου, των ηλικιωμένων κ.ά. »⁷¹

2.2.6 Τρίτο φεμινιστικό κύμα: Μεταστρουκτουραλιστική / Μεταμοντέρνα θεώρηση

Η επίδραση του μεταστρουκτουραλισμού, του μεταμοντερνισμού και της αποδόμησης στη φεμινιστική σκέψη, είναι ευρέως γνωστή με τον όρο «τρίτο φεμινιστικό κύμα» και είχε ως αποτέλεσμα να αποδομηθεί η παγιωμένη έννοια της γυναικειάς ταυτότητας στην οποία είχε στηριχθεί το δεύτερο φεμινιστικό κύμα στους αγώνες του για χειραφέτηση⁷².

Οι μεταμοντέρνες φεμινίστριες αμφισβήτησαν τις προηγούμενες ερμηνείες σχετικά με τη γυναικεία καταπίεση, ισχυριζόμενες ότι τα εν λόγω μοντέλα ανάλυσης αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα της ανδρικής σκέψης, εφόσον εξηγούν την πραγματικότητα με βάση μία και μοναδική αληθινή αιτία. Αντιθέτως, η μεταμοντέρνα προσέγγιση αρνείται την ύπαρξη μιας αντικειμενικής αλήθειας και

⁶⁹ Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ. 6, σ. 94-95.

⁷⁰ Gilligan, Carol, *In a different voice*, Harvard University Press, United States, 1982.

⁷¹ Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ. 6, σ. 98.

⁷² Δ. Κογκίδου, Φ. Πολίτης, Εισαγωγή στο: R. W. Connell, ό. π., σ. 1-2.

λαμβάνει υπόψη τις διαφορές των γυναικείων εμπειριών αναλόγως τα κοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία που τις χαρακτηρίζουν.⁷³

Επιπλέον, για τον μεταστρουκτουραλισμό, η ταυτότητα του υποκειμένου δεν είναι κάτι το στατικό, αλλά το μεταβαλλόμενο, το οποίο αναδιαμορφώνεται διαρκώς μέσα από τις γλωσσικές, κειμενικές και κοινωνικές δομές, αλλά και από την ίδια την ενεργό θέση του υποκειμένου.

Γενικότερα, οι μεταστρουκτουραλιστική προσέγγιση δεν ακολουθεί τις απόλυτες θέσεις των παραδοσιακών, φεμινιστικών θεωριών. Αμφισβητεί σε ευρύτερο πλαίσιο τις σταθερές παγιωμένες θέσεις γύρω το δεδομένο και το πραγματικό και έτσι δεν δέχεται να ασπαστεί μια απόλυτη άποψη σε σχέση με την καταπίεση της γυναίκας.⁷⁴

Η επιρροή της μεταμοντέρνας προσέγγισης στη φεμινιστική έρευνα υπήρξε αναμφίβολα σημαντική. Αντιμετώπισε με κριτική διάθεση τις «κανονιστικές» θεωρίες που οδήγησαν στο περιθώριο τη γυναικεία εμπειρία και προέκριναν τη στροφή στο λόγο και στα κείμενα, επιβεβαιώνοντας την αλληλεξάρτηση ανάμεσα στη θεωρία και τη μέθοδο και τονίζοντας τη σπουδαιότητα των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών στην παραγωγή της επιστημονικής γνώσης.⁷⁵

Το τρίτο γυναικείο κίνημα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τα ζητήματα που τέθηκαν μέσα από το έργο της Judith Butler, Αμερικανής φιλοσόφου. Τα *Αναταραχή Φύλου* (1990)⁷⁶ και *Σώματα με σημασία* (1993)⁷⁷, γράφονται σε μία περίοδο που η διεκδίκηση των διαφορετικών ταυτοτήτων στις σύγχρονες, δημοκρατικές κοινωνίες ήταν στο ζενίθ της. Τα βιβλία αυτά, ανέτρεψαν τα δεδομένα των φεμινιστικών θεωριών, ενώ αναθεώρησαν από τη βάση τους τις παγιωμένες αντιλήψεις που σχετίζονταν με το σώμα και τη σεξουαλικότητα, αλλά και τις διαφορές ανάμεσα στα δύο φύλα. Επίσης, άσκησαν κριτική στην περιοριστικές έμφυλες ταυτότητες που είχαν επικρατήσει.⁷⁸

⁷³ Αθανασιάδου, ό. π., σ. 39-42.

⁷⁴ Αθανασιάδου, ό. π., σ. 39-42.

⁷⁵ Αθανασιάδου, ό. π., σ. 39-42.

⁷⁶ Butler, J., *Αναταραχή φύλου, ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009.

⁷⁷ Butler, J., *Bodies that matter*, Routledge, New York 1993.

⁷⁸ Μαροπούλου, Μ., «Τρίτο Φεμινιστικό Κύμα: ο μεταμοντέρνος ή μεταδομιστικός φεμινισμός.» [Κεφάλαιο Συγγράμματος], στο: Ρεθυμνιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., Τσακιστράκη, Χ., *Φεμινισμός*

Η κατηγοριοποίηση των ατόμων σε δύο, αυτηρά παγιωμένες έμφυλες ταυτότητες, προκύπτει από ένα σύστημα καταναγκασμού, που εξυπηρετεί τον κοινωνικό διαχωρισμό και τις σχέσεις εξουσίας και υποταγής. Για την Butler, η έννοια του φεμινισμού δεν πρέπει να βρίσκει τις βάσεις του στην έννοια της ταυτότητας του υποκείμενου, αντιθέτως να ασκεί κριτική στους κανόνες με σκοπό να τους ανατρέψει. Κρίνει το ετεροφυλοφιλικό μοντέλο και δεν θεωρεί το φεμινισμό ως μια απλή σύνδεση με το γυναικείο φύλο, αλλά αμφισβητεί ακριβώς αυτή την προκαθορισμένη γυναικεία ταυτότητα, που περιορίζει και καταπιέζει μέσω της νόρμας και των αυστηρών κανόνων.⁷⁹

Δεν αποδέχεται το διαχωρισμό μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου και αρνείται να προκρίνει το βιολογικό εις βάρος του κοινωνικού. Ακυρώνει, δηλαδή, την ιδέα σχετικά με τη βιολογική ταυτότητα του φύλου που υποτίθεται πως προηγείται της κοινωνικής, ενώ θεωρεί ότι ακόμα και το βιολογικό φύλο είναι κοινωνικό. Καταρρίπτει επίσης τον αναγκαστικό συσχετισμό της έμφυλης κοινωνικής ταυτότητας με την ετεροσεξουαλικότητα και το βιολογικό παράγοντα και υποστηρίζει πως η έννοια του τελευταίου προκύπτει, συντηρείται και επιβάλλεται από τον πολιτισμικό κανόνα. Το βιολογικό φύλο δεν είναι κάτι φυσικό και αμετάβλητο, αλλά σηματοδοτεί την επιβολή των κοινωνικών επιταγών που σχετίζονται με την ετεροσεξουαλικότητα και την αναπαραγωγή πάνω στο σώμα.⁸⁰

Η Butler αναφέρεται στην επιτελεστικότητα που σχετίζεται με το φύλο και υποστηρίζει ότι τα υποκείμενα δρουν μιμούμενα πρότυπα, που επιβάλλει ο κανόνας του διαχωρισμού των φύλων σε αρσενικό και θηλυκό. Δεν συμφωνεί με τις θεωρήσεις του δομισμού, του φεμινισμού και της ψυχανάλυσης που παίρνουν ως δεδομένη τη σύνδεση των φύλων με την ετεροσεξουαλικότητα και εξηγεί πως τα πρόσωπα διαμορφώνουν τις ταυτότητες τους, προσπαθώντας να ακολουθήσουν τους κανόνες αυτού του προδιαγεγραμμένου προτύπου.⁸¹

Συμφωνα με τα παραπάνω, το φύλο είναι ένα σύστημα κανόνων που προκύπτουν από την επιβολή του κυρίαρχου μοντέλου του λευκού, ετερόφυλου αρσενικού.

και Δίκαιο. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2016, κεφ 8., σ. 120, Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6185>

⁷⁹ Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ 8, σ. 120-121.

⁸⁰ Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ. 8, σ. 121.

⁸¹ Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ 8, σ. 121-122.

Ακόμη, βασικό σημείο αναφοράς στο έργο της είναι, όπως αναφέρθηκε, η άποψη της ότι τα πολιτισμικά νοήματα καθορίζουν την ταυτότητα του φύλου, η οποία δεν είναι βιολογική, αλλά κοινωνικά κατασκευασμένη. Ακυρώνει τη σύνδεση της έννοιας της «φυσικότητας» με τη βιολογία και την ανατομία του ανθρώπινου σώματος. Αναφέρεται, επίσης, στη σχέση της επιτελεστικότητας των έμφυλων ταυτοτήτων με το λόγο.

Η Butler θεωρεί το σώμα έναν τόπο στον οποίο συναντάται το αποτέλεσμα των επιβεβλημένων σχέσεων εξουσίας, ενώ οι έννοιες «ανδρικό» και «γυναικείο» ως προς το σώμα δεν αποτελούν θέσφατο ως προς τη σχέση τους με τη βιολογία, αλλά προκύπτουν από την επιβολή των κανόνων της ετεροσεξουαλικότητας. Άρα, η ετεροσεξουαλικότητα είναι ένα σύστημα που επιβάλλεται στα υποκείμενα, παγιώνοντας μία σταθερή έμφυλη ταυτότητα, που προκύπτει από την επιτελεστικότητα των εγγεγραμμένων πολιτισμικών μηνυμάτων. Θεωρεί ότι το νόημα του φύλου δεν είναι απόλυτο και σταθερό, αλλά πρόκειται για μία διαδικασία συνεχούς αναδιαμόρφωσης, που σχετίζεται με τις κοινωνικές πρακτικές.⁸²

Χαρακτηριστικά, αναφέρει:

« Το κοινωνικό φύλο δεν είναι ούτε αιτιώδες αποτέλεσμα του βιολογικού, ούτε τόσο φαινομενικά παγιωμένο όσο το βιολογικό. Έτσι, η ενότητα του υποκειμένου αμφισβητείται ήδη δυνητικά από τη διάκριση που αναγνωρίζει το κοινωνικό φύλο ως μία από τις πολλαπλές ερμηνείες του βιολογικού. Αν το κοινωνικό φύλο είναι τα πολιτισμικά νοήματα που λαμβάνει το έμφυλα διαφοροποιημένο σώμα, τότε δεν μπορούμε να πούμε ότι το κοινωνικό φύλο έπεται του βιολογικού με οποιονδήποτε μονοσήμαντο τρόπο. Η διάκριση βιολογικό/κοινωνικό φύλο υποδεικνύει μία ριζική ασυνέχεια ανάμεσα στα σώματα και τα πολιτισμικά κατασκευασμένα φύλα. Αν προς στιγμή δεχθούμε τη σταθερότητα του έμφυλου δυισμού, δεν έπεται ότι η κατασκευή του άνδρες θα προκύψει μόνο στα σώματα αρρένων ή ότι το γυναίκες θα ερμηνεύει μόνο θηλυκά σώματα.(..) Η υπόθεση ενός έμφυλου συστήματος συντηρεί υπόρρητα την πίστη σε μία μιμητική σχέση του κοινωνικού φύλου με το βιολογικό. Όταν το κατασκευασμένο καθεστώς του κοινωνικού φύλου τυγχάνει θεωρητικής πραγμάτευσης ως ριζικά ανεξάρτητο από το βιολογικό, το ίδιο το κοινωνικό γίνεται ένα ελεύθερα αιωρούμενο τέχνημα, με αποτέλεσμα οι όροι «άνδρας» και «ανδρικό» να μπορούν να σημαίνουν εξίσου εύκολα ένα θηλυκό σώμα όσο και ένα αρσενικό, και οι όροι «γυναίκα» και «γυναικείο» ένα αρσενικό σώμα όσο και ένα θηλυκό. »⁸³

⁸² Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ 8, σ. 122.

⁸³ Butler, J., *Αναταραχή φύλου, ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009, σ. 29-31.

Η συνεχής, επαναλαμβανόμενη επιτέλεση των πρακτικών που σχετίζονται με το φύλο στην καθημερινότητα, το λεξιλόγιο, οι συμπεριφορές, ακόμη οι τύποι σώματος κ.ά., που ταξινομούνται ως ανδρικά και γυναικεία, δημιουργούν τις έμφυλες ταυτότητες. Σημαντικό ρόλο παίζει και το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο, ως προς την επιτελεστικότητα, καθώς αυτή μπορεί να διαφέρει ανάλογα με την περίσταση. Έτσι, μέσω αυτής της διαδικασίας, οι κανόνες έμφυλης συμπεριφοράς ενσωματώνονται και καταλήγουν να θεωρούνται φυσιολογικοί.⁸⁴

Το τρίτο φεμινιστικό κίνημα θα αναπτύξει περισσότερο το διαχωρισμό του βιολογικού από το κοινωνικό φύλο, διαφοροποιώντας, έτσι, τις θέσεις του από αυτές των προγενέστερων κινήματων. Για το κύμα αυτό, το κοινωνικό φύλο εξετάζεται σε συνάρτηση με την κοινωνικά κατασκευασμένη σεξουαλικότητα, αποδεσμεύοντας την από την υποχρεωτική υποταγή στην ετεροφυλοφιλική κανονικότητα, θέτοντας κατά κάποιο τρόπο σε αμφιβολία την ίδια την έννοια του κοινωνικού φύλου. Η σωματικότητα πλέον αποσυνδέεται από έναν καταναγκαστικό «φυσικό» προορισμό, αλλά αποτελεί πια προσωπική επιλογή, που δεν σχετίζεται με τον βιολογικά προκαθορισμένο παράγοντα. Επίσης, αποσταθεροποιεί τους κανόνες που παραδοσιακά δημιουργούσαν κοινωνικές ταυτότητες βασισμένοι σε παράγοντες όπως το βιολογικό και κοινωνικό φύλο, τη σεξουαλικότητα και τις κοινωνικές τάξεις.⁸⁵

2.2.7 Η queer θεωρία.

Η queer θεωρία κάνει την εμφάνισή της κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και κυρίως τη δεκαετία του 1990 στους θεωρητικούς αμερικανικούς κύκλους των Σπουδών Φύλου και επαναδιαπραγματεύεται τα ζητήματα που σχετίζονται με τις έμφυλες ταυτότητες και τη σεξουαλικότητα, αμφισβητώντας τα από τη βάση τους. Θέτει στο στόχαστρο την επιρροή που έχουν ασκήσει σε αυτές τα έμφυλα κανονιστικά πρότυπα των δυτικών κοινωνιών και οι βασικοί θεσμοί τους, όπως η οικογένεια.⁸⁶

⁸⁴ Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ. 8, σ. 124.

⁸⁵ Μαροπούλου, Μ., ό. π., κεφ. 8, σ. 124.

⁸⁶ Τσακιστράκη, Χ., «Η queer θεωρία και πρακτική.» [Κεφάλαιο Συγγράμματος], στο: Ρεθυμνιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., Τσακιστράκη, Χ., *Φεμινισμός και Δίκαιο*. [ηλεκτρ. βιβλ.], Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2016, κεφ 9, σ. 134. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6176>

Το ίδιο το όνομα της θεωρίας έχει περιπαιχτικό τόνο και δηλώνει μια διάθεση αντιπαράθεσης με την κανονικότητα, καθώς η έννοια της λέξης «queer» συνδέεται με το παράξενο, το μη αποδεκτό, το κοινωνικά παράταιρο και αποκλεισμένο, αφού αποδιδόταν στα ομοφυλόφιλα άτομα για να υποδηλώσει την περιθωριοποίησή τους. Επιπλέον, σηματοδοτεί όχι τόσο μία νέα ταυτότητα, αλλά την κατάργηση της έννοιας της ταυτότητας, πρεσβύοντας το ανένταχτο και το μη κατηγοριοποιήσιμο. Άρα, ως προς τη σεξουαλικότητα και τις παγιωμένες έμφυλες ταυτότητες, πρόκειται για το αντίθετο του στερεοτυπικού τρόπου κατανόησης και αποδοχής των πραγμάτων.⁸⁷

Γενικότερα, η λέξη σηματοδοτεί μία κατηγορία που συμπεριλαμβάνει όλες τις εκφάνσεις της σεξουαλικότητας που περιθωριοποιούνται και ταυτόχρονα εκπροσωπεί ένα θεωρητικό ρεύμα του οποίου οι κεντρικές προκείμενες είναι η αποδόμηση, είτε όσον αφορά στο διαχωρισμό ομοφυλοφιλίας και ετεροφυλοφιλίας, είτε ως προς τις παγιωμένες θέσεις γύρω από το βιολογικό και το κοινωνικό φύλο και τη σεξουαλικότητα.⁸⁸

Οι θεωρητικές σπουδές που ασχολήθηκαν με τα ζητήματα των σεξουαλικών μειονοτήτων, όπως gay/lesbian studies, επηρεάστηκαν από τις θέσεις που εκπροσώπησε το τρίτο κίνημα του μεταδομισμού. Έτσι, η θεωρητική έρευνα διευρύνεται και εντάσσει στους κόλπους της τα ζητήματα που αφορούν όλο το φάσμα της σεξουαλικότητας, αλλά και τους κοινωνικούς, ιστορικούς και πολιτισμικούς παράγοντες που τη διαμορφώνουν και την περιορίζουν, προωθώντας μια μονομερή πλευρά της και οδηγώντας σε κοινά αποδεκτές έννοιες, όπως «κανονικότητα» και «μειονότητες», που εκτείνεται σε όλο το φάσμα των κοινωνικών θεσμών και του πολιτισμικού πλαισίου. Αυτό συνεπάγεται πως η ετεροσεξουαλικότητα είναι μία επιβαλλόμενη κανονικότητα, που επιτάσσει συγκεκριμένες έμφυλες συμπεριφορές. Οι ετεροφυλόφιλες ταυτότητες προκρίνονται εις βάρος του «διαφορετικού», το οποίο δεν γίνεται αποδεκτό στο κοινωνικό πλαίσιο.⁸⁹

Πέρα από το θεωρητικό ενδιαφέρον, το ζήτημα παίρνει πολιτική διάσταση και οδηγεί σε κοινωνικές διεκδικήσεις και πολιτικό αγώνα των ομοφυλοφίλων, που

⁸⁷ Jagose, Annamarie, «Queer Theory», Australian Humanities Review, Issue 04, December 1996.

⁸⁸ Jagose, A., ό. π.

⁸⁹ Τσακιστράκη, Χ., ό. π., κεφ. 9, σ. 135-136.

ζητούν ισότητα και αναγνώριση των δικαιωμάτων τους, οδηγώντας σε κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές.

Η queer θεωρία θα προχωρήσει στην πλήρη αποδόμηση της ταυτότητας και της έννοιας του «υποκειμένου» και θα αντιταχθεί σε οποιαδήποτε προσπάθεια συγκρότησης ενός συγκεκριμένου, έμφυλου μοντέλου, που χαρακτηρίζεται από ξεκάθαρες θέσεις και προδιαγραφές, ενώ αντιστρατεύεται σκόμη και την ομοφυλόφιλη έμφυλη ταυτότητα ως κάτι το προκαθορισμένο που υπάγεται σε συγκεκριμένο πλαίσιο. Στον αντίποδα της σταθερότητας, προκρίνει την αστάθεια και τη ρευστότητα, ενώ η σεξουαλικότητα ορίζεται ως έννοια πολυδιάστατη, κάτω από την ομπρέλα της οποίας κάθε άτομο βρίσκει τη θέση του, ενώ οι παγιωμένες έμφυλες συμπεριφορές παρωδούνται.⁹⁰

Η φεμινιστική κριτική κατά της queer θεωρίας έχει ως επιχείρημα πως η άρνηση της γυναικείας ταυτότητας επανισχυροποιεί την ανδρική κυριαρχία, φέρνοντας και πάλι το γυναικείο φύλο σε υποδεέστερη θέση, συμβάλλοντας έτσι στη διαιώνιση των έμφυλων ανισοτήτων.⁹¹

2.2.8 Η έννοια του «Ανδρισμού».

Όπως αναφέρει η Κανατσούλη, για πολλούς ερευνητές, η έννοια του ανδρισμού, του τι σημαίνει να είναι κανείς άνδρας, έχει ως βάση της το σώμα.⁹² Όπως επισημαίνει η ίδια, ο Connell, «ο σημαντικότερος σύγχρονος κοινωνικός επιστήμονας-μελετητής του ανδρισμού», αναφέρει πως ο ερευνητικός προσανατολισμός των τελευταίων χρόνων έδειξε τις παρακάτω απόψεις.⁹³ Αρχικά, η πρώτη άποψη σχετίζει την έμφυλη διαφορά με τη βιολογία, υποστηρίζοντας ότι αυτή ορίζεται από το σώμα με βάση τις ορμονικές διαφορές και τη γενετική. Η δεύτερη άποψη, την οποία ασπάζονται οι ανθρωπιστικές και κοινωνιολογικές θεωρήσεις, θεωρεί το σώμα έναν λευκό καμβά, που αποτυπώνει κοινωνικοπολιτισμικά στοιχεία με συμβολική διάσταση. Τέλος, η τρίτη άποψη λαμβάνει υπόψη της εξίσου τον

⁹⁰ Τσακιστράκη, Χ., ό. π., κεφ. 9, σ. 136-137.

⁹¹ Τσακιστράκη, Χ., ό. π., κεφ. 9, σ. 138-139.

⁹² Κανατσούλη, Μένη, *Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα, νέες απόψεις για το φύλο στην παιδική λογοτεχνία*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 102.

⁹³ Connell, R. W., *Masculinities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1995, p. 45-46.

βιολογικό και τον κοινωνικό παράγοντα, ως προς τη διαμόρφωση των έμφυλων διαφορών.

Η Κανατσούλη αναφέρεται στον Connell, ο οποίος υποστηρίζει ότι η κατασκευή της έννιας του ανδρισμού είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το σώμα, το οποίο όμως δεν παραμένει αμετάβλητο, άποψη που συμπίπτει με αυτήν της Butler. Ομοίως, για την Reynolds, η έννοια του ανδρισμού δεν συνδέεται με το βιολογικό παράγοντα. Αντιθέτως, ο ανδρισμός είναι ένα κοινωνικά αποδεκτό συνονθύλευμα πρακτικών, που υποδεικνύουν το πως είναι, δρουν, εκφράζονται, ζουν οι άνδρες. Με βάση αυτό το σύνολο έμφυλων παραδοχών που προβάλλεται ως πρότυπο στους έχοντες ανδρικά σώματα, οι τελευταίοι καταλήγουν να επηρεάζονται και να επιτελούν έμφυλους ρόλους.⁹⁴

Ο Connell επισημαίνει επίσης ότι στην κουλτούρα του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού, ο ανδρισμός ως έννοια υφίσταται ως το αντίθετο της θηλότητας. Σε άλλες, ωστόσο, κουλτούρες, όπου τα δύο φύλα δεν λαμβάνονται υπόψη ως αντιθετικά δίπολα, η έννοια του ανδρισμού εμφανίζεται και γίνεται αντιληπτή με διαφορετικό τρόπο. Ο ίδιος προσεγγίζει τον όρο «ανδρισμός» έξω από την πολικότητα των δύο φύλων και πέρα από το διαχωρισμό ανδρισμού και θηλότητας. Ωστόσο, καθώς οι απόψεις και οι αντιλήψεις των ερευνητών της δυτικής σκέψης έχουν δημιουργηθεί στο πλαίσιο της δυτικής κουλτούρας, αναπόφευκτα εμπεριέχουν θέσεις που σχετίζονται με τα παραπάνω δίπολα.⁹⁵ Η συγκεκριμένη αντίληψη αντανακλάται στο σύνολο των προσπαθειών που επιχειρούν να ορίσουν την έννοια του ανδρισμού.

Βάση του ορισμού του κοινωνικού φύλου από τις φεμινιστικές θεωρίες ως τον τρόπο οργάνωσης και δράσης σε κοινωνικό επίπεδο, η καθημερινή συμπεριφορά στήνεται σε μία βάση που στο όνομα του βιολογικού παράγοντα ορίζεται ως «κανονικότητα» και είναι συνδεδεμένη με το σώμα και την αναπαραγωγή. Όμως, το κοινωνικό φύλο αναφέρεται στα σώματα και τις ενέργειες τους, αλλά δεν περιορίζεται μόνο σε αυτά. Αποτελεί μία μέθοδο πάνω στην οποία στήνονται οι

⁹⁴ Reynolds, K., "Come Lads and Ladettes. Gendering Bodies and Gendering Behaviors", in J. Stephens (ed.): *Ways of being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, Routledge, New York and London 2002, p. 98.

⁹⁵ Κανατσούλη, Μ., «Νέες οπτικές για το ανδρικό φύλο στη θεωρία της παιδικής λογοτεχνίας», στο : Επιμ.: Βιτσιλάκη Χ., Γκασούκα Μ., Παπαδόπουλος Γ., *Φύλο και πολιτισμός, Διάδραση*, 2011, σ. 99-110. (εδώ 101)

κοινωνικές πρακτικές, που παράγεται στο πλαίσιο των κοινωνικών δομών και σχέσεων.⁹⁶

Συνεπώς, με βάση και πάλι τις θεωρίες του Connell, δεν θα πρέπει να αναφερόμαστε σε «ανδρισμό», αλλά σε «ανδρισμούς», τις οποίες θα πρέπει να εξετάζουμε σε σχέση με θέματα «φυλής» και «κοινωνικής τάξης»⁹⁷. Στον Connell αποδίδεται και ο όρος «ηγεμονικός ανδρισμός», που αντιπροσωπεύει την ανδρική ταυτότητα κατά τα πατριαρχικά πρότυπα. Ο ηγεμονικός ανδρισμός αναπαριστά και αντανακλά τις έμφυλες πρακτικές, που, μέσω της νομιμοποίησης τους από την πατριαρχία, εξασφαλίζουν μια θέση υπεροχής και εξουσίας των ανδρών, υποβιβάζοντας και θέτοντας σε δεύτερη μοίρα τις γυναίκες. Συνιστούν, απλουστευτικά, το τύπο του θαρραλέου, σκληρού και μυώδους αρσενικού που δεν διστάζει να γίνει βίαιο και επιθετικό, ενώ χαρακτηρίζεται από μισογυνισμό και ομοφυλοφοβία. Ο συγκεκριμένος τύπος ανδρισμού κατέχει μια ηγεμονική θέση στις έμφυλες σχέσεις, οι οποίες βρίσκονται υπό διαρκή διαπραγμάτευση. Βασικό συστατικό του, περισσότερο από την άμεση χρήση βίας, είναι η επιβολή.⁹⁸

Μια άλλη εκδοχή του ανδρισμού είναι η κυριάρχιση και ο υποβιβασμός. Πρόκειται για σχέσεις εξουσίας ανάμεσα σε ετεροφυλόφιλους (που κατέχουν το ρόλο των εξουσιαστών) και ομοφυλόφιλους άνδρες (που καταπιέζονται από τους πρώτους), με τους τελευταίους να τοποθετούνται στον πάτο τη ιεραρχίας, όπως και ορισμένοι ετεροφυλόφιλοι που μπορεί να θεωρούνται «θηλυπρεπείς». Η ύπαρξη διαφορετικών μορφών ανδρισμού αποδεικνύει πως τα τυπικά «ανδρικά» χαρακτηριστικά δεν συμπεριλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του ανδρικού πηθυσμού, οι οποίοι δυσκολεύονται να ανταποκριθούν σε αυτά. Η έννοια του ανδρισμού εμφανίζεται περιπλεγμένη, καθώς μεγάλη μερίδα ανδρών δεν υιοθετούν τον ηγεμονικό ανδρισμό στο σύνολο των θέσεων του, αλλά τμηματικά.⁹⁹

Όταν το φύλο εμπεριέχει και άλλους παράγοντες, τότε μιλάμε για σχέσεις «εξωγενείς του φύλου» και όχι εγγενείς, όπως οι παραπάνω. Τέτοιοι παράγοντες μπορεί να είναι η κοινωνική τάξη και η φυλή. Αυτή η περιθωριοποίηση σχετίζεται πάντα με την κυριαρχία του ηγεμονικού ανδρισμού, που εφαρμόζεται εξουσιαστικά

⁹⁶ Κανατσούλη, Μ., (2008), ό. π., σ. 103-104.

⁹⁷ Connell (1995), R. W., ό. π., σ. 76.

⁹⁸ Κανατσούλη, Μ., (2008), ό. π., σ. 105-106.

⁹⁹ Κανατσούλη, Μ., (2008), ό. π., σ. 105-106.

από τις ομάδες που κατέχουν την προνομιακή θέση. Προφανώς, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, υπάρχουν διαφορετικοί ανδρισμοί, τους οποίους δεν θα έπρεπε να δεχθούμε ως αναλλοίωτους και στατικούς τύπους, αλλά ως πρακτικές που δομούνται βάσει των έμφυλων σχέσεων και επανακατασκευάζονται διαρκώς με βάση το εκάστοτε κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο.¹⁰⁰

2.2.9 Ο ρόλος του σώματος στην φεμινιστική μεθοδολογία έρευνας.

Ο Φεμινισμός εξ αρχής θεωρούσε το σώμα άμεσα συνδεδεμένο με τα αιτήματα και τις θεωρίες του, παρά τις ποικίλες διαφορές που αυτές παρουσίαζαν μεταξύ τους. Ακόμη, επιχειρούσε να στρέψει την προσοχή στο σώμα, καθιστώντας το άξιο αναφοράς.¹⁰¹

«Για κάποιους, η υλικότητα του σώματος, ιδιαίτερα στην γυναικεία μορφή του, έρχεται στο προσκήνιο μόνο ως τρόπος παρέμβασης, αλλά τουλάχιστον ξεκινά από ένα σημείο αναγνώρισης του. Άλλοι/ες φεμινιστές/τριες έχουν αναπτύξει θεωρίες που ενσωματώνουν το σώμα και επικεντρώνονται απολύτως στην υλικότητα αυτού. Άλλοι/ες, επηρεασμένοι/ες από το μεταδομισμό και τον μεταμοντερνισμό, θέτουν σε αμφισβήτηση το αποκαλούμενο «φυσικό σώμα» και τη δοτικότητα και την ασφάλεια του, αντιπαραβάλλοντας μια κειμενική σωματικότητα ρευστή σε νοήματα.»¹⁰²

Η φεμινιστική μεθοδολογία έρευνας αναδεικνύει την ύπαρξη αντιθετικών και πολυδιάστατων θέσεων και απόψεων σχετικά με τις θεωρίες που σχετίζονται με το φύλο και την έρευνα γύρω από αυτό. Δεν προσπαθεί να προτείνει μία «ενοποιημένη θεωρία για το σώμα», αλλά περισσότερο να τονίσει τη σημασία του σώματος στα ζητήματα που την απασχολούν.

Αρχικά, η φεμινιστική έρευνα εστίασε την προσοχή της στο γεγονός ότι το γυναικείο αντιμετωπιζόταν ως κάτι υποδεέστερο σε σχέση με το αρσενικό. Ακόμη, ήρθε αντιμέτωπη με διάφορες προκλήσεις, όπως το να λάβει υπόψη της τον παράγοντα της φυλής και της κοινωνικής τάξης, οι οποίοι συχνά λειτουργούν

¹⁰⁰ Κανατσούλη, Μ., (2008), ό. π., σ. 106.

¹⁰¹ Price, J., Schildrick, M., *Feminist Theory and the body*, A reader, Edinburg University Press, Edinburg 1999, p.1-3.

¹⁰² Price, J., Schildrick, M., ό.π., σ. 1-3.

συνδυαστικά και οδηγούν σε περεταίρω υποτίμηση του σώματος. Επίσης, ο ορθολογιστικός τόπος σκέψης και η δυνατότητα επιλογής σε σχέση με το σώμα και τις λειτουργίες του αποδίδεται παραδοσιακά στους άνδρες, ενώ, αντιθέτως, το γυναικείο φύλο δεν μπορεί να ξεφύγει από τις βιολογικές λειτουργίες του σώματος που θεωρούνται «φυσιολογικές» και κατ'επέκταση αναγκαστικές. Έτσι, οδηγείται στον παραγκωνισμό, με πρόσχημα την βιολογία.¹⁰³

Συνεπώς, το σώμα απασχόλησε έντονα τη φεμινιστική θεωρία από τα πρώτα της βήματα, είτε διότι θεωρούταν η βάση πάνω στην οποία στηριζόταν ένα μεγάλο μέρος της θεωρίας που προκαλούσε την ανισότητα σε σχέση με το ανδρικό φύλο, είτε ως αντικείμενο έρευνας με σκοπό την ανάκτηση της «ουσίας του θηλυκού». Μια τρίτη, πιο σύγχρονη άποψη, που υπάγεται στο παρακλάδι του μεταμοντέρνου φεμινισμού, «δίνει έμφαση στο αναπόφευκτο της σωματικότητας, ως μια διαφορετική και ρευστή κατασκευή, ανοιχτή στις πιθανότητες, παρά ως κάτι προκαθορισμένο και δεδομένο.»¹⁰⁴

«Η σωματικότητα και το σώμα έχουν μετατραπεί σε όρους κλειδιά στις σύγχρονες μελέτες γύρω από την υποκειμενικότητα και την ταυτότητα, μερικώς και ως μέσο ανακάλυψης του βιώματος και της εμπειρίας. Το βίωμα είναι ένας σχετικός όρος, ο οποίος περιγράφει τις διαπροσωπικές σχέσεις των υποκειμένων με άλλους ανθρώπους, αντικείμενα ή δραστηριότητες, οι οποίες έχουν αντίκτυπο στο σώμα. Επομένως, το σώμα είναι το κανάλι μέσω του οποίου η εμπειρία, το βίωμα γίνεται συνειδητό. Το βίωμα αυτό μπορεί να είναι διαπροσωπικό ή θεσμικό, πραγματικό ή συμβολικό. Το σώμα λειτουργεί ως σημείο αλληλοεπικάλυψης μεταξύ του φυσικού, του σωματικού, του συμβολικού και του κοινωνιολογικού. Η σωματικότητα είναι το μέσο με το οποίο οι διαπροσωπικές σχέσεις συνθέτουν την εμπειρία σε ένα διαρκώς εξελισσόμενο σώμα.»¹⁰⁵

Έτσι, το σώμα δεν είναι κάτι το «ακέραιο», του οποίου οι λειτουργίες προϋπάρχουν, αλλά ένα συνονθύλευμα πρακτικών, κινήσεων, περιορισμών που σχετίζονται με τα βιώματα και τις εμπειρίες του ατόμου. Σύμφωνα με τη φεμινιστική μεθοδολογία έρευνας, οι κοινωνικοπολιτισμικές έμφυλες επιταγές επηρεάζουν άμεσα

¹⁰³ Price, J., Schildrick, M., ό.π., σ. 1-3.

¹⁰⁴ Price, J., Schildrick, M., ό.π., σ. 1-3.

¹⁰⁵ Price, J., Schildrick, M., ό.π., σ. 1-3.

το σώμα και τις λειτουργίες του, κατασκευάζοντας τα. Συνεπώς, η άποψη της βιολογικότητας του σώματος απορρίπτεται από τη φεμινιστική θεωρία.

Οι φεμινιστικές θεωρίες έχουν συμβάλει σε μεγάλο βαθμό στην αναθεώρηση των θεωρητικών θέσεων σχετικά με το σώμα, εξετάζοντας τες με κριτική ματιά. Η Αρώνη αναφέρεται στην Μακρυνιώτη, που μιλά για τις φεμινιστικές θεωρήσεις, οι οποίες έχουν επικεντρωθεί σε μεγάλο βαθμό στην υλική πλευρά του σώματος, όπως και στην έμφυλη σεξουαλικότητα.¹⁰⁶ Το καθημερινό σώμα διαμορφώνεται με βάση τα στερεότυπα της εκάστοτε κανονικότητας που ρυθμίζουν τη μορφή και τη συμπεριφορά του.

Βασιζόμενες στο έργο του Foucault, αναδεικνύουν το μητρικό σώμα ως κεντρικό. Το σώμα βρίσκεται σε μία διαρκή διαδικασία έμφυλης αναδημιουργίας, που αποτελείται από κοινωνικά βιώματα και εμπειρίες. Σύμφωνα με τη θεωρία της πολιτισμικής φαινομενολογίας, το γυναικείο σώμα μελετάται με βάση αλλαγές που λαμβάνουν χώρα καθόλη την διάρκεια της ζωής και τα στάδια της (εγκυμοσύνη, εμμηνόρροια κ.ά.) Η συγκεκριμένη κατεύθυνση των φεμινιστικών θεωριών επικεντρώθηκε και σε διαφορές που προέρχονται από κοινωνικούς παράγοντες, όπως η φυλή και η κοινωνική τάξη. Επίσης, όπως αναφέρει, μελέτησαν τις μεθόδους με βάση τις οποίες το σώμα ταξινομείται και κατηγοριοποιείται, προκαλώντας διακρίσεις και υποτιμήσεις εις βάρος του και αντιτάχθηκαν στις απόψεις περί φυσικότητας και φυσιολογικότητας του μέσα στο πλαίσιο σχέσεων εξουσίας.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Αρώνη, Α., «Κοινωνικές Αναπαραστάσεις, πρακτικές και χρήσεις του Σώματος», Πάντειο Πανεπιστήμιο κοινωνικών και πολιτικών επιστημών, Τμήμα Ψυχολογίας, Αθήνα 2008, σ. 46-49. Μακρυνιώτη, Δ., Πρόλογος στο : *Τα όρια του σώματος*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2004.

¹⁰⁷ Αρώνη, Α., ό. π., σ. 46-49.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3. Αναπαραστάσεις του φύλου στις Βάκχες του Ευριπίδη.

3.1 Εργοβιογραφικά στοιχεία για τον Ευριπίδη.

Τα σωζόμενα αξιόπιστα στοιχεία για τη ζωή και το έργο των αρχαίων Ελλήνων της εποχής του 5^{ου} αιώνα δεν είναι πολλά.¹⁰⁸ Σχετικά με το βίο του Ευριπίδη, ένα μεγάλο μέρος των πληροφοριών τοποθετείται χρονικά στην ύστερη Αρχαιότητα και είναι στηριγμένο λιγότερο σε πραγματικά γεγονότα και περισσότερο σε μύθους, λαϊκές ρήσεις, αλλά και στοιχεία που αντλούνται από τα έργα της Παλαιάς Κωμωδίας.

Ο Ευριπίδης γεννήθηκε πιθανότητα μέσα στη δεκαετία του 480 π.Χ., και όχι μετά το 475. Κατά την περίοδο αυτή, η Αθήνα θριέμβευσε στις Θερμοπύλες και τη Σαλαμίνα. Η πόλη οδεύει προς τη δόξα και πρόκειται να φτάσει στη μεγάλη ακμή της. Σε μια περίοδο οικονομικής άνθισης και αναδιαπραγμάτευσης των ως τότε δεδομένων αξιών, έδωσε τα πρώτα δείγματα του έργου του. Η πρώτη αξιόπιστη πληροφορία για τη ζωή του είναι αυτή της συμμετοχής του στα Μεγάλα Διονύσια το 455, σε ηλικία από 20 έως 32 ετών, που ο ανταγωνισμός ήταν έντονος στον τομέα της δραματουργίας. Σύμφωνα με στοιχεία άλλων παραδόσεων, η γέννηση του μπορεί να κυμαίνεται από το 480/479 π.Χ. μέχρι το 485/4.

Ο πατέρας του λεγόταν Μνησαρχίδης ή Μνήσαρχος, ήταν από τον δήμο Φλύα και τη φυλή των Κεκρόπιδων, ενώ, σύμφωνα με κάποια ανέκδοτα, είχε κάποια σχέση με τη Σαλαμίνα. Εάν λάβουμε υπόψη το έργο του, μπορούμε να υποθέσουμε ότι έλαβε σημαντική μουσική και ποιητική παιδεία, κάτι που, από τη μία, θα μπορούσε να οδηγήσει σε πιθανά συμπεράσματα για την οικονομική κατάσταση της οικογένειάς του. Εντύπωση προκαλεί η πλούσια βιβλιοθήκη του, σπάνιο απόκτημα για την εποχή του. Η Παλαιά Κωμωδία, από την άλλη, μας παρέχει πληροφορίες για τη μητέρα του,

¹⁰⁸ Όλα τα εργοβιογραφικά στοιχεία που αναφέρονται στις σελίδες 37 έως 40 είναι αντλημένα από: Mastronarde, D. J., Εισαγωγή στο: Euripides, *Medea*, Cambridge, U.K. 2002, σ. 1-6 και Φιλολογική ομάδα Κάκτος, Εισαγωγή στο: Ευριπίδης, *Μήδεια*, Κάκτος, Αθήνα 1994, σ. 15-16. Βλέπε και : Ντελκούρ, Μ., *Ο βίος του Ευριπίδη*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006 και De Romilly, J., *Η νεότερικότητα του Ευριπίδη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.

αναφέροντας πως προερχόταν από χαμηλή κοινωνική τάξη και ασχολούταν με την πώληση λαχανικών. Τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να έχουν κάποια βάση όσον αφορά τη δραστηριοποίηση της οικογένειας στον συγκεκριμένο τομέα, στην Αθηναϊκή αγορά.

Ως νέος, λογικά ακολούθησε την τυπική στρατιωτική εκπαίδευση που απαιτούνταν και πιθανόν να συμμετείχε σε δραστηριότητες του δήμου, δεν υπάρχουν, όμως, επίσημες πληροφορίες για τα παραπάνω. Εφόσον ασχολήθηκε με τη δραματουργία, θα πρέπει να είχε επαφές με άλλους δραματικούς ποιητές και να παρακολουθούσε την πορεία, το έργο και τις παραστάσεις τους, γεγονός που λογικά τον οδήγησε στο να συμμετάσχει σε κάποιο δραματικό φεστιβάλ.

Η ενασχόληση του με δραστηριότητες πνευματικού περιεχομένου ήταν έντονη, όπως η ρητορική, αλλά και ανθρωπολογικά ζητήματα που σχετίζονταν με τους Σοφιστές, την επιστημολογία και άλλα. Οι χαρακτήρες που συνθέτει σχετίζονται περισσότερο με ζητήματα ήθους από ότι του Σοφοκλή, ενώ στα δράματα του αναφέρεται στις ανθρώπινες συγχύσεις και ελπίδες. Δεν ήταν αρνητικός σε νεωτερικά στοιχεία.

Όπως υποδεικνύουν τα ευρήματα, η πρώτη περίοδος συμμετοχής του στα Διονύσια τοποθετείται χρονικά λίγο μετά το θάνατο του Αισχύλου, ο οποίος είχε κατακτήσει το κοινό με μία πορεία 45 χρόνων, ενώ η θεατρική παρουσία του Σοφοκλή μετρούσε ήδη μια δεκαετία. Ακόμη, πολλοί άλλοι δραματουργοί είχαν επιτύχει την αναγνώριση μέσα από το έργο τους και τις διακρίσεις που αποσπούσαν στους διαγωνισμούς. Ο ανταγωνισμός, λοιπόν, ήταν μεγάλος και οι καλά εδραιωμένοι ανταγωνιστές του καθιστούσαν ακόμη δυσκολότερη την πορεία ενός νέου ποιητή στο δρόμο για την επιτυχία. Η τελευταία συμμετοχή του στα Διονύσια στην οποία μπορεί να γίνει αναφορά με βεβαιότητα ήταν το 408, ενώ ακόμη μία τετραλογία συμμετείχε στους διαγωνισμούς μετά το θάνατό του. Έχει εντοπιστεί στη λίστα των διαγωνισμών είκοσι δύο φορές με ογδόντα οκτώ δράματα, ενώ τα καταγεγραμμένα έργα που του έχουν αποδοθεί ανέρχονται σε ενενήντα δύο, ελάχιστα εκ των οποίων θεωρούνται αμφιβόλου πατρότητας. Την τελευταία περίοδο της ζωής του και μέχρι τον θάνατό του βρισκόταν στη Μακεδονία στην αυλή του βασιλιά Αρχελάου, όπου εργογραφούσε, ενώ ένα έργο που έφερε το όνομα του βασιλιά αγνοείται. Ακόμη, μετά τη νίκη του Αλκιβιάδη στους Ολυμπιακούς Αγώνες το 416, ο δραματουργός

έγραψε μια ωδή με σκοπό να τον επαινέσει. Η θεατρική του παραγωγή όπως είναι γνωστή μέχρι σήμερα είναι η ακόλουθη:

455 – πρώτος διαγωνισμός (συμπεριλαμβανομένων των *Πλειάδων*)

441- πρώτη νίκη σε διαγωνισμό

438- *Αλκηστις* (τέταρτο έργο σε τετραλογία που κέρδισε δεύτερο βραβείο)

431- *Μήδεια* (πρώτο έργο σε τετραλογία που κέρδισε τρίτο βραβείο)

430 (περ.)- *Ηρακλείδα*

428-δεύτερος *Ιππόλυτος* (μέρος τετραλογίας που κέρδισε πρώτο βραβείο)

425 (περ.)- *Ανδρομάχη*

425-4 (περ.)- *Εκάβη*

423 (περ.)- *Ικέτιδες*

420 (περ.)- *Ηλέκτρα*

416 (περ.)- *Ηρακλής*

415- *Τρωάδες* (μέρος τετραλογίας που κέρδισε δεύτερο βραβείο)

414 (περ.)- *Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ίων*

412- *Ελένη* και χαμένη *Ανδρομέδα*

411-409- *Φοίνισσαι*

408- *Ορέστης*

407/6- Θάνατος του Ευριπίδη στη Μακεδονία

405-400 – *Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Αλκμέων Β'* και *Βάκχαι* (σε παραγωγή του γιού του, απέσπασε το πρώτο βραβείο)

Κατά τη διάρκεια της ζωής του, ο Ευριπίδης κατόρθωσε να τιμηθεί με το πρώτο βραβείο τέσσερις φορές, έναν φαινομενικά μικρό αριθμό. Ωστόσο, ήταν δεδομένο πως θεωρούταν ένας από τους σημαντικότερους τραγωδούς και το έργο του θεωρούταν σπουδαίο. Η συμμετοχή του στο διαγωνισμό των Μεγάλων Διονυσίων έχαιρε εκτίμισης των αρχόντων. Άλλωστε το βραβείο δινόταν σε μία τετραλογία, στην οποία συμπεριλαμβανόταν το κάθε έργο.

Ο Ευριπίδης δέχθηκε έντονη σάτιρα από τον Αριστοφάνη. Όπως, όμως, προκύπτει από τους *Βάτραχους* του κωμωδιογράφου, θεωρούνταν ένας από τους τρεις σπουδαιότερους τραγωδούς του 5^{ου} αιώνα. Επηρέασε έντονα τους μεταγενέστερους, όπως τους θεατές και τους αναγνώστες των ελληνιστικών χρόνων, μέσω της θεώρησης του για τα πράγματα, αλλά και τα χαρακτηριστικά του τρόπου γραφής των έργων του, του προσωπικού δραματουργικού του στυλ. Κάποια από αυτά ήταν ο λόγος του, που ήταν λιγότερο πομπώδης και περισσότερο προσιτός, η πλοκή του, που χαρακτηριζόταν από ιδιαίτερη ποικιλία και ιδιαίτερους μηχανισμούς, οι χαρακτήρες του, που χρησιμοποιούσαν την τεχνική της αυτό-παρουσίασης, αλλά και το γεγονός πως έστρεψε την προσοχή σε ομάδες που βρίσκονταν στο περιθώριο, δίνοντας τους λόγο. Ακόμη, έφερε στην επιφάνεια ζητήματα που απομακρύνονταν από την ταυτότητα του *πολίτη* και συνδέονταν περισσότερο με προσωπικά θέματα, ενώ έντονη ήταν η παρουσία του θεϊκού στοιχείου και της Τύχης στη δραματουργία του.¹⁰⁹

Καθώς έχει διασωθεί μεγάλο μέρος του έργου του, εικάζεται πως υπήρχε περισσότερη ποικιλία στα μοτίβα των πλοκών του σε σύγκριση με των Αισχύλο και το Σοφοκλή. Όσα έργα του σώθηκαν, είναι δομημένα ως προς την πλοκή τους με βάση τα χαρακτηριστικά της τραγωδίας. Μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε δύο ομάδες: κάποια παρουσιάζουν μια προβλέψιμη εξέλιξη της δράσης, στην οποία δύναται να προαναφέρεται κάποιος θεός, ενώ σε άλλα παρατηρείται μια μη αναμενόμενη ανατροπή στα μέσα του έργου, που δεν συμβαδίζει λογικά με την μέχρι τότε εξέλιξη της πλοκής.¹¹⁰

Τα έργα του χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη ποικιλία μοτίβων, ωστόσο, στις τραγωδίες του παρατηρείται σημαντική ομοιομορφία ως προς τα κύρια στοιχεία που συνθέτουν τη δομή. Σε όλες η αρχή γίνεται με έναν πρόλογο που παρουσιάζεται με μονόλογο που παραθέτει τα γεγονότα στο πλαίσιο του μύθου, είτε με αναφορά στη γενεαλογία των ηρώων, είτε με ανακεφαλαίωση των γεγονότων της ιστορίας που είχαν προηγηθεί. Στα περισσότερα συναντάμε των *αγώνα* με βάση τους δύο κύριους

¹⁰⁹ Όλα τα παραπάνω εργοβιογραφικά στοιχεία που αναφέρονται στις σελίδες 37 έως 40 είναι αντλημένα από : Mastronarde, D. J., Εισαγωγή στο: Euripides, *Medea*, Cambridge, U.K. 2002, σ. 1-6 και Φιλολογική ομάδα Κάκτος, εισαγωγή στο: Ευριπίδης, *Μήδεια*, Κάκτος, Αθήνα 1994, σ. 15-16. Βλέπε και : Ντελκούρ, Μ., *Ο βίος του Ευριπίδη*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2006 και De Romilly, J., *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.

¹¹⁰ Sommerstein, A. H., *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματουργοί*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 112-113.

ήρωες, που προκειμένου να υπερασπίσουν τα λεγόμενα τους, βασίζονται σε ρητορικές τεχνικές και συχνά σε ακραία επιχειρήματα.¹¹¹

Στο κλείσιμο των έργων η πλοκή ολοκληρώνεται και ένας από μηχανής θεός αποκαλύπτει τι πρόκειται να συμβεί στο μέλλον. Ο κόσμος μέσα στον οποίο δρουν οι χαρακτήρες του Ευριπίδη ήταν ένα συνονθύλευμα στοιχείων της ηρωικής εποχής, αλλά και του 5^{ου} αιώνα, με ιδιαίτερο τρόπο. Όπως υποδείκνυαν οι κανονισμοί, δεν επιτρεπόταν να γίνεται απευθείας αναφορά σε θέματα που απασχολούσαν την επικαιρότητα. Άλλα κοινωνικοπολιτισμικά στοιχεία της εποχής μπορούσαν να προσαρμοστούν στα δεδομένα της ηρωικής περιόδου.¹¹²

Ως προς τους Ευριπίδειους χαρακτήρες, αυτοί δεν υπερείχαν σε πνευματικές και σωματικές ικανότητες σε σχέση με την πλειοψηφία των ανθρώπων, ενώ δεν εντοπίζεται η εικόνα ενός ήρωα αυτάρκη, που κυριαρχεί στον εαυτό του. Όπως και στην κωμωδία, ο Ευριπίδης προικίζει τους περιθωριοποιημένους ήρωες των μύθων με ξεχωριστά προτερήματα. Οι Αθηναίοι τις περισσότερες φορές αντιμετωπίζονταν με συμπάθεια. Διφορούμενη ήταν η αντιμετώπιση του ως προς το γυναικείο φύλο. Οι ηρωίδες του εμπλέκονται σε φρικτές πράξεις, όπως μοιχεία και παιδοκτονία, γιατί και πολλάκις τον έχουν αποκαλέσει μισογύνη. Καθώς δεν ήταν ο μόνος που παρουσίαζε τις γυναίκες με ανάλογο τρόπο, προφανώς αυτό που ενοχλούσε έντονα ήταν η μέθοδος με την οποία παρουσιάζονταν οι εν λόγω καταστάσεις. Αυτό που φταίει δεν είναι ότι οι γυναίκες διαφεύγουν την τιμωρία, αλλά ότι υπεραμύνονται των δικαιωμάτων τους. Αξιοσημείωτο θεωρείται το γεγονός ότι η πλειοψηφία των χορών του ήταν αποκλειστικά γυναικείοι, ενώ η σύνδεση τους με τις πράξεις της τραγωδίας ήταν χαλαρή.¹¹³

Η γλώσσα του, σε αντίθεση με το Σοφοκλή, πλησιάζει περισσότερο την καθομιλουμένη ως προς τη σύνταξη, ενώ αξιοποιούνται εύστοχα δημώδεις εκφράσεις στους διαλόγους. Σταδιακά, αυξάνει τη χρήση αδόμενων τροχαϊκών τετράμετρων στα σημεία που υπάρχει διάλογος. Ως προς τους στίχους του, αυτοί χαρακτηρίζονται από

¹¹¹ Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 113-114.

¹¹² Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 114-115.

¹¹³ Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 115-117.

έντονη ποικιλία ως προς το ρυθμό, αλλά και τους συνδυασμούς στο ενδιάμεσο των ασμάτων.¹¹⁴

Όσον αφορά την σκηνική αναπαράσταση, ο Ευριπίδης ήταν χαρισματικός στην παρουσίαση των ανθρώπινων παθών. Προτιμά τη διήγηση φρικιαστικών γεγονότων μέσω αγγελιαφόρων, από τη σκηνική παρουσίαση τους. Χρησιμοποίησε προς όφελος της σκηνικής απόδοσης το αιώρημα, τόσο για τις θεϊκές παρεμβάσεις, όσο και για την παρουσίαση των ηρώων ως ιπτάμενους. Αξιοποιούσε συχνά την τεχνική της εισόδου των ηρώων με μη αναμενόμενο τρόπο.¹¹⁵

Τα έργα του δεν περιστρέφονται συνήθως γύρω από τις αξίες της πόλεως, η οποία ως επί το πλείστον δεν παρουσιάζεται ενεργή, ενώ σπάνια η ευημερία του δήμου αποτελεί κεντρικό ζητούμενο, όπως συμβαίνει με τον Αισχύλο και το Σοφοκλή. Ο ίδιος, μέσω των έργων του, στοχεύει στο να ξυπνήσει στους Αθηναίους τα πατριωτικά αισθήματα και την περηφάνεια για τα πνευματικά επιτεύγματα της πόλης. Συχνά, μέσω των χαρακτήρων που δημιουργεί, εξυμνούνται οι απλοί πολίτες, που παρουσιάζονται ως σοφοί, ενώ στηλιτεύεται η ιδιοτελής συμπεριφορά αστών, ρητόρων και στρατηγών. Από την άλλη, τα έργα του προσεγγίζουν με κριτική διάθεση τις κλασσικές αρχές και τους θεσμούς.¹¹⁶

Η πλειοψηφία των έργων του που έχουν διασωθεί, διδάχθηκαν την περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου (431-404), με τις *Βάκχες* να διδάσκονται το 405 π. Χ., μετά τον θάνατο του ποιητή, σε παραγωγή του υιού του. Ο Ευριπίδης υιοθετεί ξεκάθαρα εχθρική αντιμετώπιση όσον αφορά στη Σπάρτη. Ωστόσο, ξεκάθαρη είναι και η εναντίωση του προς τον πόλεμο που δεν χαρακτηρίζεται από δίκαιους λόγους διεξαγωγής.¹¹⁷

3.2 Η διονυσιακή λατρεία.

Κατά την παράδοση, ο Διόνυσος ήταν έδινε μορφή σε όλες τις δημιουργικές δυνάμεις της γης και της φύσης. «Η λατρεία του χάνεται στα βάθη του τοτεμισμού, στη διάσπαση της πρωτόγονης κοινότητας, στη μητριαρχία. Στην παράδοση και στο

¹¹⁴ Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 117-118.

¹¹⁵ Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 118.

¹¹⁶ Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 119-120.

¹¹⁷ Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 121.

έργο, ο Διονυσιασμός ενσαρκώνει τους ζωικούς χυμούς, τα υγρά συστατικά της φύσης, κρασί, γάλα, αίμα, σπέρμα.»¹¹⁸

Κατά την κλασική περίοδο, στην Ελλάδα, ο Διόνυσος δεν αντιπροσώπευε απλώς τον θεό του κρασιού, όπως επιβεβαιώνεται από λατρευτικούς ύμνους και από τον Πίνδαρο. Μάλιστα, αυτή δεν ήταν καν η βασική ιδιότητα του. Χαρακτηρίζεται ως «Δενδρίτης ή Ένδενδρος, η δύναμη που ενυπάρχει στο δένδρο, Κάρπιος, ο φορέας των καρπών, Φλευς ή Φλέως, η πλησμονή της ζωής». Σύμφωνα με τον Πλούταρχο αντιπροσωπεύει «όλη την υγρά φύση, όλα τα μυστηριώδη και ανεξέλεγκτα ρεύματα». Όπως αναφέρει ο Dodds, «η παλαιότερη μαρτυρία που σώζεται, ο Όμηρος, δεν τον αναφέρει ως θεό του κρασιού, ενώ πιθανόν η σύνδεση του με άγρια φυτά όπως κισσός και πεύκο και αγρίμια, είναι παλαιότερος από τον συσχετισμό του με το αμπέλι».¹¹⁹

Η ιδιότητα του θεού του κρασιού και ο τίτλος του «εύθυμου Βάχχου» του αποδόθηκαν αργότερα από τους Αλεξανδρινούς και κυρίως τους Ρωμαίους, στην προσπάθεια τους να τον ταξινομήσουν. Έτσι, επικράτησε η εν λόγω εικόνα του και αναπαραστάθηκε από ζωγράφους και ποιητές κατά την Αναγέννηση, οπότε διαμορφώθηκε η ιδέα που επικρατεί για τον Διόνυσο στο σύγχρονο κόσμο. Ωστόσο, είναι σημαντικό να παραλειφθούν οι παραπάνω απόψεις κατά την ανάγνωση του κειμένου.¹²⁰

Τα όργια, σε αντίθεση με το σήμερα, ήταν «πράξεις ευλάβειας και η έννοια του *βακχεύειν* δεν σήμαινε γλεντώ, αλλά αποκτώ μία ιδιαίτερη θρησκευτική εμπειρία», στην οποία συχνά το κρασί βοηθούσε, αποκτώντας το ίδιο θρησκευτική αξία, εφόσον «αυτός που πίνει γίνεται ένθεος», πίνει, λαμβάνει το θεό. Ωστόσο, όπως συμβαίνει και στο έργο παρά τις αντίθετες απόψεις του Πενθέα, το κρασί δεν αποτελούσε το αποκλειστικό, ούτε καν το σημαντικότερο μέσο ένωσης με το θεό, αφού η μέθη δεν είναι απαραίτητη και οι μαινάδες συχνά έπιναν νερό ή και γάλα.¹²¹

Επίσης, μπορούσε κανείς να ενωθεί με το θεό μέσω της ορειβασίας. Πρόκειται για είδος χορού στο βουνό, όπως αναφέρεται στις *Βάκχες* και αποτελούσε μέρος ενός

¹¹⁸ Εισαγωγή στο: Ευριπίδης, *Βάκχαι*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1993.

¹¹⁹ Dodds, E. R., Εισαγωγή στο: Ευριπίδου, *Βάκχαι*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004, σ. 12.

¹²⁰ Dodds, E. R., ό. π., σ. 12.

¹²¹ Dodds, E. R., ό. π., σ. 13.

τυπικού, τελούμενου από γυναικείες ομάδες στους Δελφούς μέχρι την εποχή του Πλούταρχου, το οποίο λάμβανε χώρα στα μέσα του χειμώνα, χρόνο παρά χρόνο. Με βάση τις πηγές, θα πρέπει «οι μαινάδες ή θυιάδες ή βάκχες να γίνονταν για λίγες ώρες ή μέρες γυναίκες έξαλλες, που η ανθρώπινη προσωπικότητα τους είχε προσωρινά αντικατασταθεί από μία άλλη», κάτι που δεν γνωρίζουμε με σιγουριά αν συνέβαινε μέχρι την εποχή του Ευριπίδη.¹²²

Ωστόσο, εντοπίζονται αντίστοιχα διαπολιτισμικά φαινόμενα που μπορούν να συσχετιστούν με την Πάροδο των *Βακχών*. Πολλές είναι οι περιπτώσεις ανθρώπων διαφόρων κοινωνιών, που η τελετουργική εμπειρία τους προκαλεί έντονη ικανοποίηση και μέσω της οποίας αποκτούν πρόσβαση στο θείο, με τη βοήθεια του μυϊκού τους συστήματος. «Γα γνωστότερα παραδείγματα είναι οι Μωαμεθανοί δερβίσιδες, οι Αμερικανοί Shakers, οι Ιουδαίοι Χασιντίμ και οι σαμάν της Σιβηρίας. Συχνά, ο χορός δημιουργεί την αίσθηση στο χορευτή ότι κατέχεται από μια ξένη προσωπικότητα. Τέτοιοι χοροί είναι εξαιρετικά μεταδοτικοί και εύκολα κυριεύουν ακόμα και σκεπτικιστές, χωρίς τη συγκατάθεση του συνειδητού. Αυτό συνέβαινε με την εξωφρενική χορευτική μανία που κυριεύε περιοδικά την Ευρώπη από το 14^ο ως τον 17^ο αιώνα.»¹²³

Επίσης, ο Dodds αναφέρει πως «διοχετεύοντας μια τέτοια υστερία στα πλαίσια ενός οργανωμένου τυπικού, μια φορά στα δύο χρόνια, η διονυσιακή θρησκεία την κράτησε μέσα σε όρια και της έδωσε μια σχετικά ανώδυνη διέξοδο.» Στις *Βάκχες* περιγράφεται «η υστερία υποταγμένη στην υπηρεσία της θρησκείας» και ο Διόνυσος εκτελεί διπλό ρόλο: είναι «η αιτία της τρέλας αλλά και λυτρωτής από την τρέλα, Βάκχος και Λύσιος». Το αμφιλεγόμενο αυτό στοιχείο είναι ιδιαίτερα σημαντικό. Η αντίσταση στο Διόνυσο σημαίνει την «κατάπνιξη του στοιχειακού πυρήνα» στη φύση του ατόμου, που ακολουθείται από τιμωρία, καθώς οι εσωτερικοί φραγμοί καταρρίπτονται βίαια και έτσι η έννοια του πολιτισμού χάνεται.¹²⁴

«Η πράξη που κορύφωνε τον χειμωνιάτικο διονυσιακό χορό ήταν ο σπαραγμός και η ωμοφαγία κάποιου ζώου.» Η πράξη αυτή είναι ένα μείγμα «υπέρτατης έξαρσης και υπέρτατης αποστροφής, συγχρόνως ιερή και φρικτή, πλήρωση και άγος, θρησκευτικό

¹²² Dodds, E. R., ό. π., σ. 14-15.

¹²³ Dodds, E. R., ό. π., σ. 15.

¹²⁴ Dodds, E. R., ό. π., σ. 16.

μυστήριο και ρύπανση», η αναπάντεχη σύγκρουση συγκινήσεων που χαρακτηρίζει και τις *Βάκχες*. Αργότερα, η ωμοφαγία και ο χορός ερμηνεύτηκαν στο πλαίσιο της αναβίωσης της μέρας που ο Διόνυσος κατασπαράχθηκε σε νηπιακή ηλικία. Όπως αναφέρει ο Dodds, όμως, αφενός η ωμοφαγία σχετίζεται με την αντίληψη ότι αν κάτι φαγωθεί «ζεστό και ματωμένο, προστίθενται οι ζωτικές δυνάμεις του σε εκείνον που το τρώει» και αφετέρου πίστευαν ότι το θυσιαζόμενο πλάσμα ήταν φορέας των ζωτικών δυνάμεων της θεότητας, που μεταβιβαζόταν σε όσους επιδίδονταν στο λατρευτικό τυπικό. Είθισται να επιλέγεται για τη θυσία ένας ταύρος, αλλά συχνά χρησιμοποιούνταν και αγριοκάτσικα, νεαρά ελάφια και φίδια, ενώ η Αγαθή πιστεύει ότι ο Πενθέας ήταν λιοντάρι.¹²⁵

Έτσι, η ωμοφαγία μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα τελετουργικό που το ζώο θεωρείται πως είναι φορέας της θεότητας και με βάση αυτή τη θεωρία οι λάτρεις του θεού τρέφονται με αυτό, αφού το κατασπαράζουν. Τα στοιχεία περί ενσάρκωσης του θεού παρουσιάζουν το Διόνυσο ως κάτι πολύ περισσότερο από «τον θεό του κρασιού». Συμβολίζει το ενστικτώδες και το κτηνώδες, την αχαλίνωτη δύναμη των ζώων που ο άνθρωπος θέλει να βιώσει. Σε ψυχολογικό επίπεδο, το αποτέλεσμα ήταν η απελευθέρωση των ενστίκτων από το πλαίσιο του λογικού και του κοινωνικά αποδεκτού. Κατά τον Dodds, «ο Ευριπίδης μοιάζει να υπαινίσσεται ένα μακρινότερο αποτέλεσμα, την απορρόφηση της ατομικής συνείδησης μέσα σε μία ομαδική συνείδηση».¹²⁶

3.3 Η διονυσιακή θρησκεία στην Αθήνα.

Οι Έλληνες γνώριζαν πως τα συγκεκριμένα ιδιόρρυθμα λατρευτικά τελετουργικά δεν είχαν γεννηθεί στην Ελλάδα, με τον Ευριπίδη να παρουσιάζει τις διονυσιακές τελετές σαν ένα «είδος παγκόσμιας θρησκείας που τη μετέφεραν «ιεραπόστολοι» από τη μία χώρα στην άλλη». Πίστευε πως, αρχικά εδραζόταν «στα βουνά της Λυδίας και της Φρυγίας», ενώ, όπως προκύπτει από σύγχρονες ανακαλύψεις, ο Βάκχος αντιστοιχεί στο λυδικό Διόνυσο. Σε άλλες περιπτώσεις, ο Διόνυσος συχνά αναφέρεται ως «Θρακιώτης», ενώ από τον Όμηρο συσχετίζεται με το θρακιώτη Λυκούργο. Από τους μύθους καταλήγουμε στο ότι ο Διόνυσος «έφτασε πιθανώς στην ηπειρωτική

¹²⁵ Dodds, E. R., ό. π., σ. 17-18.

¹²⁶ Dodds, E. R., ό. π., σ. 19-20.

Ελλάδα από δύο ανεξάρτητους δρόμους- έναν από την ασιατική ακτή και έναν χερσαίο από τη Θράκη ως τους Δελφούς». ¹²⁷

Από την αρχή της πρώτης εμφάνισης της στο ελληνικό έδαφος μέχρι τον καιρό του Ευριπίδη, η λατρεία του Διονύσου ελέγχθηκε και περιορίστηκε από το κράτος, γεγονός που αλλοίωσε έντονα τα πρωταρχικά χαρακτηριστικά της, ιδιαίτερα στην Αττική. Την περίοδο που ζούσε ο Ευριπίδης, στην Αθήνα δεν είχαν χειμωνιάτικες τελετές χρόνο παρά χρόνο και είχαν καταργήσει τους χορούς στα βουνά και την ωμοφαγία. Αρκούνταν απλώς στην αποστολή γυναικείας πρεσβείας «για να τους αντιπροσωπεύει στη διονυσιακή τριετηρίδα». Στα Λήνια διατηρούνταν, ίσως, στοιχεία από το παλαιότερο θρησκευτικό πάθος, γενικότερα όμως η αξία των αττικών πανηγυριών είχε κυρίως κοινωνικό χαρακτήρα, και λιγότερο θρησκευτικό. Δεν υπήρχε πλέον κάτι στην θρησκευτική λατρεία της Αθήνας που να συνδέεται με κάποιο τρόπο με την ωμότητα και τη βιαιότητα που παρουσιάζεται στις *Βάκχες*.¹²⁸

3.4 Κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα και λίγα λόγια για το έργο.

Οι *Βάκχαι* του Ευριπίδη έχουν γραφτεί το 407 π. Χ., λίγο πριν ο ίδιος πεθάνει, στην περιοχή της Πέλλας, όπου βρισκόταν ως φιλοξενούμενος του βασιλιά Αρχελαίου και σκηνοθετήθηκαν το 405 στην Αθήνα από τον γιο του ποιητή.¹²⁹ Όπως αναφέρει ο Segal, η περίοδος που γράφτηκε το έργο είχε ιδιαίτερη ιστορική σημασία. Ο Ευριπίδης βρισκόταν στην περιοχή της Μακεδονίας, από όπου παρατηρούσε τη σταδιακή παρακμή της άλλοτε παντοδύναμης Αθήνας, της πόλης που στο παρελθόν γέννησε την τραγωδία. Το τέλος της θαυμαστής αυτής περιόδου συμπίπτει, λοιπόν, με την περίοδο συγγραφής του κειμένου του τραγωδού, το οποίο αναμφίβολα αντανακλά στοιχεία από τα κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής του.¹³⁰

«Ο Διόνυσος στην ελληνική μυθολογία είναι ένας θεός, ο οποίος μετακινείται από την Ασία στην Ελλάδα με σκοπό την επιβολή της λατρείας του, παρά την αντίδραση των ηγεμόνων. Ο χαρακτηρισμός για τον εκάστοτε πολέμιο του ήταν «θεομάχος», ο αντιμαχόμενος τον θεό. Κατά πόσο αυτό το θέμα είχε διαδοθεί στην λογοτεχνία εκτός

¹²⁷ Dodds, E. R., ό. π., σ. 20-21.

¹²⁸ Dodds, E. R., ό. π., σ. 21-22.

¹²⁹ Εισαγωγή στο: Ευριπίδης, *Βάκχαι*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1993.

¹³⁰ Segal, C., *Dionysiac poetics and Euripides Bacchae*, Princetown, 1997, p. 3.

τη δραματικής ποίησης, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε. Μόλις στην αυτοκρατορική εποχή υπάρχουν κάποιες επικές εκδοχές, οι οποίες μπορούν να πιστοποιηθούν. Η τραγωδία αποδέχθηκε νωρίς τον Διόνυσο, όπως άλλωστε αρμόζει και λόγω της προελεύσεως της. Λέγεται μάλιστα πως ο Θέσπις, ο «εφευρέτης της τραγωδίας», συνέθεσε κατά τον 6^ο αιώνα έναν *Πενθέα*, ενώ μαρτυρούνται έργα για τον Διόνυσο του Αισχύλου, του Πολυφράσμονος, του Σοφοκλέους, του Ξενοκλέους και του Κλεοφώντος, των οποίων όμως το περιεχόμενο δεν γνωρίζουμε. Ο Αισχύλος πιθανόν είχε γράψει δύο τριλογίες ή τετραλογίες που σχετίζονται με τον κύκλο του Διονύσου: μία τετραλογία για τον Πενθέα και μία Λυκούργεια, από τις οποίες έχουν σωθεί ελάχιστα αποσπάσματα.

Στις *Βασσάρες* (από την πρώτη τετραλογία) υποθέτουμε ότι ο Ορφεύς κατακομματιάστηκε από τις Βασσάρες που ήταν οπαδοί του Διονύσου, επειδή λάτρευε τον Απόλλωνα και όχι τον Διόνυσο. Από τους *Ηδονούς* (από την δεύτερη τετραλογία), αναγνωρίζονται τα υπολείμματα μίας σκηνής, στην οποία ο αιχμάλωτος Διόνυσος οδηγείται ενώπιον του Λυκούργου. Αυτός απορεί για την λυδική ενδυμασία και τα μακριά μαλλιά του αιχμαλώτου του, τα οποία του προσδίδουν θηλυπρεπή εμφάνιση, κατά τα παραδοσιακά ελληνικά κριτήρια.»¹³¹

Το έργο *Βάκχαι* αποτελεί την μοναδική απόπειρα του Ευριπίδη να γράψει για το Διόνυσο, αν και το θέμα αυτό υπήρξε δημοφιλές ανάμεσα στους υπόλοιπους τραγικούς ποιητές. Πιθανόν αυτό να εξηγείται με βάση το μοτίβο του ποιητή να πραγματεύεται κατά κύριο λόγο τις ανθρώπινες σχέσεις και όχι αυτές των ανθρώπων με τους θεούς. Ενδεχομένως το ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο ζήτημα να προκλήθηκε στον τραγωδό με βάση τα όσα έζησε κατά τη διάρκεια παραμονής του στη Μακεδονία, όπου ίσως ήρθε σε επαφή με τελετουργικά και λατρευτικά στοιχεία και θεούς ανατολικής προέλευσης, για παράδειγμα τον Σαβάζιο, που είχε πολλά κοινά στοιχεία με το Διόνυσο. Η Αθήνα εξοικειώθηκε με τις συγκεκριμένες θεότητες μετά το πρώτο μισό του 5^{ου} αιώνα.

Η λατρεία του Διονύσου παρουσιάζεται με όλη την πρωτόγονη της μορφή, ενώ πρόκειται για το μοναδικό αρχαίο δραματικό κείμενο όπου ο θεός Διόνυσος πρωταγωνιστεί και εμφανίζεται με ανθρώπινη μορφή. Τα όρια ανάμεσα στο θεικό και το ανθρώπινο παύουν να είναι ξεκάθαρα, ενώ η θρησκεία ερευνάται και εξετάζεται με

¹³¹ Hose, Martin, *Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σ. 328-329.

κριτική και ορθολογιστική ματιά. Μία καινούρια θρησκεία στέκεται ενάντια στα μέχρι τότε δεδομένα, με σκοπό την επιβολή της ελευθερίας και της χαράς.¹³²

Ένα σημαντικό τμήμα του έργου έχει παραδοσιακό χαρακτήρα, όσον αφορά στο πρωτόγονο, θρησκευτικό του πνεύμα. Η ζωντάνια του οφείλεται σε ένα βαθμό σε εμπειρίες του ποιητή στη Μακεδονία, διότι εκεί, «σύμφωνα με τον Πλούταρχο, η διονυσιακή λατρεία ήταν ακόμα τον 4^ο αιώνα αρκετά πρωτόγονη». Ενδεχομένως ο Ευριπίδης να ενδιαφέρθηκε για το ζήτημα, επηρεασμένος από θέματα, τα οποία αφορούσαν την Αθήνα. Εκεί, «ο Διόνυσος είχε εξημερωθεί, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η διονυσιακή ψυχική διάθεση είχε εξαφανιστεί». Μάλιστα, σύμφωνα με τον Dodds, υπάρχουν ενδείξεις ότι την περίοδο του Πελοποννησιακού Πολέμου η λατρεία με οργανιστικά στοιχεία βγαίνει σιγά σιγά στο προσκήνιο με διαφορετικές ονομασίες άλλων θεών, που πλημμύρισαν την Αθήνα, όπως μαρτυράται από τις αναφορές που γίνονται στην αττική λογοτεχνία της εποχής. Το παρελθόν προσπαθούσε να ξαναγυρίσει. Η αθηναϊκή κοινή γνώμη είναι κυρίως με το μέρος της λογικής και της τάξης. Φαίνεται ότι η παραπάνω κατάσταση διέγειρε το πνεύμα του Ευριπίδη, που έδειξε ενδιαφέρον για το μυθικό στοιχείο της παλαιότερης περιόδου.¹³³

3.5 Το θέατρο του Διονύσου και η διονυσιακή μανία.

Όπως αναφέρει η Bassi, «το νόημα του να είναι κάποιος θεατής μίας παράστασης ως θεωρητική και ιστορική πρακτική στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, δεν μπορεί να αποσπαστεί από τη σημασία του στην ελληνική ιστορία και κουλτούρα γενικότερα. Ωστόσο, είναι προφανές ότι το θεατρικό κοινό έχει ιδιαίτερη βαρύτητα στα συμφραζόμενα του θεάτρου του Διονύσου, στα οποία ο ίδιος ο θεατής καθορίζεται ως κατηγορία ανάλυσης και ιδιαιτερότητας στην αθηναϊκή πολιτική ιδεολογία και την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου. (...) Μπορούμε να προχωρήσουμε στην υπόθεση ότι η εμπειρία του θεάτρου που έφερε το όνομα του Διονύσου, σχετίζεται κατά κάποιο τρόπο με το ρόλο του θεού στην ελληνική κουλτούρα σε ευρύτερη κλίμακα. Μπορούμε να κατανοήσουμε τον θεό ως παράγωγο της αθηναϊκής αυτό-

¹³² Εισαγωγή στο: Ευριπίδης, *Βάκχαι*, ό. π. (1993).

¹³³ Dodds, E. R., ό. π., σ. 22-24.

αναπαράστασης γενικότερα, και τον ρόλο του στο θέατρο ως έναν πολιτιστικό και πολιτικό θεσμό ειδικότερα.»¹³⁴

Η διονυσιακή μανία μπορεί να εκφραστεί με πολλούς τρόπους μέσα από την επιρροή της στους θνητούς, καθώς επηρεάζει τόσο όσους την αποδέχονται, όσο και αυτούς που την απαρνούνται. Αποτελεί την κατάσταση στην οποία περιέρχεται κάποιος που επιδίδεται στη λατρεία του θεού, αλλά και την τιμωρία που θα υποστεί αυτός που δεν δέχεται να τον ακολουθήσει. Τα παραπάνω εξηγούν το γιατί η διονυσιακή εμπειρία αποτελεί απειλή για την κουλτούρα των Ελλήνων, εφόσον οι τελευταίοι λειτουργούσαν με βάση τη λογική και την τήρηση των κανόνων, που έρχονταν σε αντίθεση με την κατάλυση των ορίων και την αποσταθεροποίηση της ταυτότητας που πρόσβευε η λατρεία του θεού. Ταυτόχρονα, η μανία και η τρέλα που συνεπάγονται την αποδοχή του Διονύσου, θα πρέπει να εξετάζονται με βάση το γεγονός ότι παρουσιάζεται ως θηλυπρεπής, αλλά και ξένος. Θεωρείται λοιπόν ως κοινωνική απειλή για τον ανδρισμό και το καλά συγκροτημένο αρσενικό υποκείμενο, του οποίου η αξιοπρέπεια τίθεται σε κίνδυνο.¹³⁵

Όπως γίνεται φανερό από το κείμενο, η έλευση του Διονύσου αποτελεί για την Ελλάδα μια απειλή, ένα πρόβλημα που πρέπει να αντιμετωπιστεί και να θεραπευθεί πριν να έχει ανεπανόρθωτες συνέπειες. Συνδέεται με την έλλειψη λογικής, την εισβολή του ξένου στοιχείου και την κυριαρχία του ανεξέλεγκτου θηλυκού στοιχείου, ενώ η περιθωριακή του ταυτότητα αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι δεν έρχεται από τον ελληνικό κόσμο και γιαυτό συστήνεται.¹³⁶

Κατά την Bassi, για να κατανοηθεί η ευρύτερη σημασία της μανίας, θα πρέπει να εξεταστεί λαμβάνοντας υπόψη το πολιτισμικό πλαίσιο και τους κανόνες συμπεριφοράς που αυτό επιτάσσει και οι οποίοι απειλούνται από την εφαρμογή της μανίας. Σύμφωνα με τον Δημοσθένη, για παράδειγμα, μπορούσε να θεωρηθεί ανίκανος με βάση το νόμο αν είχε χάσει τα λογικά του, αν είχε κάποια ασθένεια, ή αν είχε φυλακιστεί, κ. ά., ενώ εφαρμόζονταν σημαντικές κυρώσεις κατά των ανδρών που περιέρχονταν σε κατάσταση παραλογισμού. Ως προς τις σχέσεις με τις γυναίκες, οι άνδρες που βρίσκονται σε κατάσταση τρέλας είτε θεωρούνται θύματα των γυναικών,

¹³⁴ Bassi, Karen, *Acting like men. Gender, Drama and Nostalgia in Ancient Greece*, Michigan, p. 192-193.

¹³⁵ Bassi, K., ό. π., σ. 194-195.

¹³⁶ Bassi, K., ό. π., σ. 195.

είτε μπορεί να θεωρηθούν ισότιμοι με τις γυναίκες και, άρα, να υποστούν αυτομάτως περιορισμό των δικαιωμάτων τους, εάν θεωρηθούν ανίκανοι να συμμορφωθούν με τις προσταγές του νόμου και τους κοινωνικούς κανόνες συμπεριφοράς.¹³⁷

3.6 Η ιστορία του Πενθέα και της Αγαύης.

Η ιστορία του βασιλιά της Θήβας και της μητέρας του αποτελεί τμήμα μίας ομάδας θρύλων θρησκευτικού χαρακτήρα, που αναφέρονται στην τιμωρία των θνητών οι οποίοι αρνούνταν να αναγνωρίσουν το Διόνυσο και να αφομοιώσουν τη νέα θρησκεία. Ο πρώτος αναφέρεται στο θρακιώτη Λυκούργο, ο οποίος, σύμφωνα με τον Όμηρο, κυνήγησε το Διόνυσο και τους ακολούθους του στο ιερό όρος Νύσα ρίχνοντας τους στη θάλασσα και ως επακόλουθο έχασε το φως του. «Συγγενική μορφή αποτελεί και ο θρακιώτης Βούτης, ενώ μια άλλη ομάδα μύθων μιλά για τις κόρες του Μινύα στον Ορχομενό, που τις τρέλανε ο θεός και σκότωσαν και καταβρόχθισαν τον μικρό Ίππασο, ή, παρομοίως, τις κόρες του Προίτου, ή του Ελευθήρος, που τρελάθηκαν διότι περιφρόνησαν ένα όραμα του θεού».¹³⁸

Οι παραπάνω θρύλοι είναι συνδεδεμένοι με το θηβαικό μύθο που μιλά για τις τρεις κόρες του Κάδμου, οι οποίες παραφρόνησαν, και για τον Πενθέα, που χάνει τη ζωή του από αυτές. Το ότι οι πρώτες που θα ακολουθούσαν το θεό θα ήταν οι γυναίκες είναι λογικό, ως επακόλουθο των περιορισμών και της καταπίεσης που αυτές υφίσταντο κατά την αρχαιότητα. Ωστόσο αυτή η άποψη, αν και δεν χρειάζεται να απορριφθεί, δεν καλύπτει πλήρως την εξήγηση όλων των παραπάνω μύθων.¹³⁹

Οι ιδέες αυτές προκαλούν σκέψεις σχετικά με τη μορφή του Πενθέα, η οποία εμπεριέχει θρησκευτικά και ιστορικά στοιχεία και αποτελεί θύμα, αλλά και ταυτόχρονα αντίπαλο του Διονύσου. Περιφρονεί ως βάρβαρη τη θρησκεία του Διονύσου, «τη μισεί γιατί εξαφανίζει τις σεξουαλικές και ταξικές διακρίσεις και τη φοβάται σαν απειλή για τη δημόσια ηθική και την τήρηση της κοινωνικής τάξης». Παρατηρούνται, όμως, διάφορα στοιχεία στην ιστορία, τα οποία παραπέμπουν σε παραδοσιακά μέρη ενός τυπικού. Κάποια από αυτά είναι το γεγονός ότι ο Πενθέας ανεβαίνει στο έλατο, η πλάνη στην οποία βρίσκεται η Αγαύη ότι κρατάει το

¹³⁷ Bassi, K., ό. π., σ. 209.

¹³⁸ Dodds, E. R., ό. π., σ. 25-26.

¹³⁹ Dodds, E. R., ό. π., σ. 26.

ενσαρκωμένο σε ζώο κεφάλι του θεού, κ. ά. Κατά τον Dodds, μπορεί να θεωρηθεί ότι ούτε ο δαιμονισμός, ούτε η μεταμφίεση του Πενθέα είναι καθαρὰ ευρήματα του Ευριπίδη, αλλά παραδοσιακά στοιχεία, κομμάτια τελετουργικού τυπικού.¹⁴⁰

Ως θεατρικό θέμα, τα πάθη του θεού Διονύσου, είναι ίσως το αρχαιότερο. Για το ακροατήριο της εποχής του, το έργο των *Βακχών* αναφερόταν σε ένα γνώριμο θέμα, ενώ ομώνυμα έργα είχαν παρουσιαστεί και στο παρελθόν. Ενδεικτικά είναι «οι *Βάκχες* του Ξενοκλή του 415, *Βάκχαι* ή *Πενθεύς* του Ιοφώντα, γιου του Σοφοκλή, *Σεμέλη κατακεραυνούμενη* του Σπινθάρου που παρουσιάστηκε στο τέλος του 5^{ου} αιώνα, *Βάκχαι* του Κλεοφώντα (χρονολογία ακαθόριστη)» κ. ά. Για τα έργα αυτά δεν υπάρχουν ιδιαίτερες πληροφορίες, καθώς όπως φαίνεται τα επισκίασε η δημοτικότητα του έργου του Ευριπίδη, ενώ, ακόμη και για τα διονυσιακά έργα του Αισχύλου τα στοιχεία είναι ελάχιστα. Αργότερα, η ιστορία επηρέασε τόσο, ώστε γράφτηκαν ρωμαϊκές τραγωδίες επηρεασμένες από την ιστορία του Πενθέα, για παράδειγμα το έργο *Pentheus* από τον Πακούβιο.¹⁴¹

Ο φόνος του Πενθέα από την Αγαθή και η διονυσιακή θεματολογία έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλές αγγειογραφικό θέμα, ενώ μέσω της προσέγγισης του φαίνεται ότι υπήρχε διάθεση για εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την προσέγγιση του Αισχύλου και τη σύγκριση του χειρισμού του με αυτού του Ευριπίδη για τον εντοπισμό καινοτομιών.¹⁴²

3.7 Σύντομη υπόθεση του έργου.

Ο Διόνυσος, θεός από τη μεριά του πατέρα του Δία και θνητός από τη μεριά της μητέρας του Σεμέλης, κόρης του Κάδμου, επισκέπτεται την πόλη της Θήβας ως άνθρωπος, με σκοπό την επιβολή της λατρείας του. Αρχικά, δεν γίνεται δεκτός, καθώς οι κόρες του Κάδμου αρνούνται να ασπαστούν τη διονυσιακή λατρεία, με αποτέλεσμα να οδηγηθούν στην τρέλα και να γίνουν Μαινάδες. Ομοίως, ο βασιλιάς της πόλης Πενθέας αρνείται κατηγορηματικά τον Διόνυσο και αντιστέκεται

¹⁴⁰ Dodds, E. R., ό. π., σ. 27-28.

¹⁴¹ Dodds, E. R., ό. π., σ. 28-29, 33.

¹⁴² Dodds, E. R., ό. π., σ. 33.

πεισματικά στην υιοθέτηση των διονυσιακών λατρευτικών πρακτικών, ενώ εξαγριώνεται με τη στάση των Μαινάδων, οι οποίες βρίσκονται στον Κιθαιρώνα. Στην προσπάθειά του να ελέγξει την κατάσταση, αιχμαλωτίζει τον Διόνυσο, που είχε έρθει στην πόλη με μορφή ανθρώπου, εκείνος, ωστόσο, απελευθερώνεται δημιουργώντας σεισμό, γκρεμίζοντας το παλάτι των Θηβών. Έπειτα, παροτρύνει και τελικά κατορθώνει να πείσει τον Πενθέα να φορέσει την ενδυμασία των Μαινάδων, ώστε να μπορέσει να έχει πρόσβαση στον Κιθαιρώνα και να δει με τα μάτια του τη λατρευτική τους δράση, που τόσο αποστρεφόταν. Ωστόσο, εκεί βρίσκει φριχτό θάνατο από τα χέρια της μητέρας του και των άλλων γυναικών που βάκχευαν, καθώς τον περνούν για λιοντάρι και τον διαμελίζουν. Θέλοντας να επιδείξει το κατόρθωμα της στη Θήβα, η Αγαύη σε διονυσιακό οίστρο περιφέρεται στην πόλη κρατώντας το κεφάλι του γιου της, νομίζοντας πως πρόκειται για κεφάλι λιονταριού, ενώ ο Κάδμος την επαναφέρει στην πραγματικότητα. Τέλος, ο θεός Διόνυσος εμφανίζεται στο θεολογείο, έχοντας επιβάλει τη λατρεία του στη Θήβα.

3.8 Η μορφολογία του κειμένου.

Ως προς τη μορφή του, το έργο τραβάει την προσοχή λόγω της αρχαϊκής όψης του, που είναι εντονότερη από ότι σε κάθε άλλο έργο του Ευριπίδη. Αυτό γίνεται φανερό και μέσω της υπόθεσης, καθώς η τύχη του Χορού είναι συνδεδεμένη με την εξέλιξη της πλοκής. Επιπλέον, «η παρουσίαση ενός έργου με θαύματα επιβάλλει εκτεταμένη χρήση της αφήγησης». Έτσι, το έργο «επιστρέφει στο πιο παλιό δραματικό πρότυπο», με την ύπαρξη δύο τυπικών μονολόγων μαντατοφόρων άνω των εκατό στίχων, όπως και με τις περιγραφές του Ακολούθου, ο οποίος αφηγείται θαύματα που είναι αδύνατον να παρασταθούν σκηνικά.¹⁴³

Ακόμη, το κείμενο υιοθετεί μια τεχνοτροπία του παρελθόντος ως προς το ύφος και το λόγο, με πάρα πολλούς αρχαϊκούς τύπους και λιγότερους τύπους της καθημερινής γλώσσας. Υπάρχει, επίσης, μία «ασυνήθιστη αναλογία» λέξεων, που δεν εντοπίζονται σε κανέναν παλαιότερο συγγραφέα. «Μερικές από αυτές ανήκουν στη γλώσσα της

¹⁴³ Dodds, E. R., ό. π., σ. 36-37.

διονυσιακής θρησκείας, άλλες είναι εκλεπτισμοί του ποιητικού λόγου, ενώ υπάρχει και σημαντικό αισχύλιο στοιχείο στο λεξιλόγιο». Χαρακτηριστική στο διάλογο «είναι η σπανιότητα της αντιλαβής, του μοιράσματος ενός στίχου σε δύο ομιλητές». Σύμφωνα με τον Dodds, αυτή η «αυστηρή» μορφή υιοθετείται μάλλον συνειδητά και αποτελεί μέρος της δύναμης του έργου, που προκύπτει σε μεγάλο βαθμό από «την ένταση ανάμεσα στον κλασσικό φορμαλισμό του ύφους και της δομής και στις παράξενες θρησκευτικές εμπειρίες που απεικονίζει». ¹⁴⁴

Μορφολογικά, το έργο ακολουθεί τη συμβατική δομή της τραγωδίας: «τον Πρόλογο (στ. 1-63), τον οποίο απαγγέλει ο θεός Διόνυσος, ακολουθεί η Πάροδος (στ. 64-169) που άδει μόνο ο χορός. Έτσι, απουσιάζει από την αρχή του έργου η λυρική διεύρυνση, την οποία συνηθίζει άλλοτε ο Ευριπίδης. Την Πάροδο ακολουθούν πέντε Επεισόδια (στ. 170-369, στ. 434-518, στ. 576-861, στ. 912-976, στ. 1024-1152) και η Έξοδος (στ. 1165-1392), η οποία έχει παραδοθεί ατελής, λόγω φθορών του κειμένου.

Τα Επεισόδια χωρίζονται μεταξύ τους από εκτενή χορικά, ενώ το 3^ο Στάσιμο (στ. 862-911) περιέχει επιπλέον μετά τη στροφή και μετά την αντιστροφή ένα «εφύμνιο», επαναλαμβανόμενους στίχους που προσδίδουν στο τραγούδι έναν αρχαϊκό χαρακτήρα. Αντιθέτως, τα δύο τελευταία Στάσιμα, τα οποία συνοδεύουν την τιμωρία του Πενθέως, είναι σύντομα και συναισθηματικά φορτισμένα. Μπορεί κανείς να ισχυρισθεί ότι ο Ευριπίδης με τις *Βάκχες* δεν επέλεξε απλώς ένα αρχαϊκό υλικό, αλλά το διαμόρφωσε και μορφολογικά με αρχαϊκό τρόπο. Το αρχαϊκό αυτό πνεύμα τονίζει επιπλέον τους νεωτερισμούς του έργου.» ¹⁴⁵

3.9. Η τυπολογία του κοινωνικού φύλου στο κείμενο.

1) Η πλοκή

Η εξέλιξη της πλοκής του έργου επιτυγχάνεται σε πολύ μεγάλο βαθμό σε σχέση με την επεξεργασία των κοινωνικών ταυτοτήτων των δύο φύλων και τις παγιωμένες αντιλήψεις γύρω από αυτά, οι οποίες στην κανονική ζωή παρέμεναν ακλόνητες και αδιαμφισβήτητες σε αντίθεση με το χώρο του θεάτρου. Στο κείμενο παρακολουθούμε μία διαρκή και συνεχόμενη επιβεβαίωση και ανατροπή των στερεοτυπικών

¹⁴⁴ Dodds, R. E., ό. π., σ. 38.

¹⁴⁵ Hose, M., ό. π., σ. 331-332.

αντιλήψεων, μέσα από την οποία εξελίσσεται η υπόθεση και δομούνται, όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι χαρακτήρες.

2) α) Οι χαρακτήρες

Στο κείμενο γίνεται φανερό πως οι χαρακτήρες είναι δομημένοι πάνω σε στερεοτυπικές αντιλήψεις σε σχέση με τον άνδρα και τη γυναίκα, το αρσενικό και το θηλυκό και οι πράξεις τους, οι σκέψεις, τα λόγια και τα κίνητρα τους κρίνονται με βάση την επιβεβαίωση αυτών των καλά εδραιωμένων θέσεων, βάση των οποίων ήταν στημένη η αρχαιοελληνική κοινωνία και ο τρόπος ζωής ή την απόκλιση από αυτές. Το γεγονός αυτό προκαλεί αδυναμία ταξινόμησης, άρα και αδυναμία κατανόησης.

ι) Η ρευστή ταυτότητα του Διονύσου ως υπέρβαση των στερεοτυπικών κατηγοριοποιήσεων.

Όπως αναφέρει ο Segal, η αντίθεση ανάμεσα στη λογική και το συναίσθημα είναι από τα πιο διακριτά χαρακτηριστικά της τέχνης του Ευριπίδη και ταυτόχρονα ένα από τα πιο σύνθετα. Η επιστημονική και ορθολογιστική προσέγγιση που σχετίζεται με το Σωκράτη και τους Σοφιστές και ήταν διαδεδομένη στην εποχή του έργου (όπως αντίστοιχα και σήμερα), έρχεται σε αντίθεση με τη βία, την έλλειψη σταθερότητας και το πάθος που εντοπίζεται στα έργα του. Αυτό το πνεύμα των άκρων, του συνδυασμού των αντιθέσεων και της αντίφασης, είναι επίσης και το πνεύμα που χαρακτηρίζει τον θεό Διόνυσο, που εκπροσωπεί την έκσταση, τη μανία, ενώ είναι και θεός της τραγωδίας και κωμωδίας.¹⁴⁶ Στο έργο των *Βακχών*, συναντάμε το παράδοξο και το αντίθετο της λογικής στο μεγαλείο του, ενώ τα ξεκάθαρα όρια αποδομούνται σε όλα τα επίπεδα, συμπεριλαμβανομένου και αυτού των έμφυλων ταυτοτήτων. Η ικανοποίηση της Διονυσιακής μέθης και έκστασης είναι γεμάτη αντιθέσεις και κινδύνους, σε αντίθεση με την ασφάλεια της απόλυτης τάξης.

Η διττότητα του Διονύσου γίνεται αισθητή σε όλα τα επίπεδα που σχετίζονται με την υπόσταση του, αλλά και με τις ιδιότητες που σχετίζονται με αυτόν. Είναι ένας θεός που δοξάζει την αντίφαση, την συνύπαρξη αντιθετικών εννοιών, το παράδοξο και το ακραίο, καθώς και την κατάλυση των ορίων. Με άλλα λόγια, είναι συνδεδεμένος με το χάος, το αντίθετο της τάξης και της αυστηρής κατηγοριοποίησης,

¹⁴⁶ Segal, C., ό. π., σ. 8.

με βάση την οποία οι αρχαίοι Έλληνες είχαν τόσο απόλυτα δομήσει την κοινωνία τους, την έκφρασή τους, τις ζωές τους.

Συγκεκριμένα, πρόκειται για έναν θεό, που, παραδόξως, εμφανίζεται με γήινα χαρακτηριστικά. Είναι άνδρας, αλλά χαρακτηρίζεται από αισθησιασμό και πολλά στοιχεία στην εξωτερική του εμφάνιση ήταν συσχετισμένα με τη θηλυκότητα. Η νεανική ανδρική του δυναμική και ενέργεια συνδυάζεται με τη γυναικεία χάρη και τη γοητεία. Είναι Έλληνας, αλλά έρχεται από την Ασία, τόπο «βάρβαρο», από όπου κατάγονται και οι γυναίκες που τον συνοδεύουν. Ως θεότητα, συνδυάζει το τοπικό πλαίσιο της Θήβας με το ευρύτερο φάσμα αναγνώρισης του ως θεό, που είναι γνωστός με διάφορα ονόματα.¹⁴⁷

Ξεπερνά τους διαχωρισμούς, τόσο σε γεωγραφικό πλαίσιο, αφού συνδυάζει το ελληνικό με το βάρβαρο, όσο και σε κοινωνικό, αφού προσφέρει το κρασί και τη χαρά σε όλες τις κοινωνικές τάξεις. Γηγενής και ταυτόχρονα εισβολέας, τιμά την πόλη της Θήβας, την οποία, όμως, ενδέχεται να καταστρέψει. Είναι ένας «αιώνιος έφηβος», βρίσκεται πάντα ανάμεσα στις δύο ιδιότητες του παιδιού και του άνδρα. Είναι ο «ταυροκέρων θεός», τόσο θεότητα, όσο και δαίμονας.¹⁴⁸

Αντιστοίχως, όσον αφορά στη λατρεία του, η φρικιαστική χαρά της ωμοφαγίας είναι, παραδόξως, το εισητήριο της ψυχής στον, αγνό, ιερό κόσμο της θεότητας. Οι διαφορές αμβλύνονται «ανάμεσα σε θεό και δαίμονα, άνθρωπο και θεότητα, αγριότητα και πολιτισμό, γαλήνη και μανία» και η λατρεία του καθαγιάζει και μολύνει. Η εμπειρία της λατρείας του σηματοδοτεί το «τι βρίσκεται πέρα από τα οικεία όρια της προσωπικότητας και της αντίληψης, της κοινωνικής νόρμας και του πολιτισμένου κόσμου.»¹⁴⁹

Με την έλευση του Διονύσου, τα όρια καταλύονται και επικρατεί μία ενδιάμεση κατάσταση ρευστότητας και σύγχυσης, ενώ η αστάθεια βασιλεύει. Έτσι, η τάξη και το χάος παύουν να αποτελούν ξεκάθαρες και αντιθετικές έννοιες. Πρόκειται για το καρναβαλικό στοιχείο μιας ενέργειας που απελευθερώνει, που στη λατρεία του

¹⁴⁷ Segal, C., ό. π., σ. 10.

¹⁴⁸ Segal, C., ό. π., σ. 10-11.

¹⁴⁹ Segal, C., ό. π., σ. 12.

Διονύσου παρουσιάζει μία βαθύτερη και θρησκευτικότερη διάσταση, η οποία μπορεί να φτάσει τα όρια του κινδύνου.¹⁵⁰

Στη τελετουργικά δρώμενα που υμνούν το θεό, το ατομικό και το προσωπικό στοιχείο εξασθενούν, δίνοντας τη θέση τους στο χάος και τη σύγχυση. Στο έργο, υπάρχει μία περίεργη «ανάμειξη κωμικού και σατιρικού με τραγικά στοιχεία, μια άλλη προοπτική της μείξης των αντιθέτων, που χαρακτηρίζει το θεό». Η φύση του Διονύσου «θολώνει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο συνειδητό και το ασυνειδητό, τη λογική και την τρέλα, την αγνότητα και την αγριότητα, το σθένος και την αδυναμία», δίνοντας μας μία ταυτόχρονη θέαση αυτών των φαινομενικά αντίθετων εννοιών. Στο βασίλειο του Διονύσου κυριαρχεί η αμφιβολία, η αβεβαιότητα και το παράδοξο.¹⁵¹ Ο Ευριπίδης το εκφράζει αυτό, επιμένοντας στην αποδομητική του δύναμη ως απαραίτητη και αναπόφευκτη ακόλουθο της δημιουργικής ενέργειας και των δώρων του θεού, δοξάζοντας το χάος και την αταξία, το παράλογο και την απελευθέρωση από το αυστηρό πλαίσιο που σε όλα τα επίπεδα είχε εισχωρήσει στην αθηναϊκή κοινωνία. Ένας από τους τομείς όπου εκφράζεται αυτό, είναι σε σχέση με τις παγιωμένες έμφυλες ταυτότητες, που άλλοτε επιβεβαιώνονται και άλλοτε αποδομούνται και καταλύονται πανηγυρικά, παίζοντας με το προβλεπόμενο και το απρόβλεπτο.

Αυτό που παρουσιάζει ο Ευριπίδης μέσα από τις *Βάκχες*, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Lensky που παραθέτει ο Segal, «δεν είναι μια επιλογή ανάμεσα στη μία ή την άλλη πλευρά, αλλά μία εμπειρία που περιλαμβάνει τις αντιφάσεις και τη διάσχιση των ορίων της σταθερότητας, περνώντας από τα άκρα αντίθετα σε μία ενδιάμεση κατάσταση που ενσαρκώνει ο ίδιος ο θεός». Ξεκαθαρίζει ότι δεν μπορούμε να ταυτίσουμε το Διόνυσο απλώς με το στοιχείο της φύσης, αν και, σύμφωνα με τις αντιλήψεις του 5^{ου} αιώνα, είναι πιο κοντά στην άγρια φύση παρά στην αντίθετη της έννοια του νόμου, μέσω του οποίου επιτυγχάνεται η πολυπόθητη τάξη.¹⁵²

Ως θεός που ταυτίζεται με το ένστικτο και την συναισθηματική απελευθέρωση, ο Διόνυσος, επεμβαίνει στον μπλοκαρισμένο ψυχισμό του Πενθέα, η ανάδυση του καταπιεσμένου του κόσμου στην επιφάνεια. Ο τελευταίος απελευθερώνεται ψυχικά

¹⁵⁰ Segal, C., ό. π., σ. 13.

¹⁵¹ Segal, C., ό. π., σ. 13-15.

¹⁵² Segal, C., ό. π., σ. 20-21.

και έρχεται αντιμετώπος με αυτό που φοβάται περισσότερο, την προσωπική του, καλά κρυμμένη, «δαιμονικότητα» και την καταπιεσμένη του σεξουαλικότητα. Σε πολιτισμικό επίπεδο «μπερδεύει τους διακριτούς όρους ανάμεσα στην πόλη και το άγριο, τον θνητό και τον αθάνατο, τον άνθρωπο και το θηρίο, το αρσενικό και το θηλυκό, το ελληνικό και το βάρβαρο». Για όσους αποδέχονται τη λατρεία του και την αντιφατική του φύση, αυτή η ανάμειξη των διπόλων αποβαίνει απελευθερωτική και εκστασιαστική. Η πεισματική αντίσταση των υπολοίπων θα αποδειχθεί μάταια και θα τους οδηγήσει στο χάος.¹⁵³

ii) Ο Πενθέας.

Μέσω της τραγωδίας του Πενθέα, ο Ευριπίδης ξετυλίγει πολιτισμικές νόρμες μέσα από μία ψυχολογική εσωτερική ματιά, συνθέτοντας το πρόβλημα του εφήβου να καθορίσει την ταυτότητα του ενάντια στο τυπικό αρσενικό και θηλυκό μοντέλο, αλλά και το περιθωριακό εφηβικό στάτους ανάμεσα στην πολιτική ευθύνη και την αγριότητα που συμβολίζεται με το δάσος και το βουνό.¹⁵⁴ Το στάδιο της εφηβείας είναι μία ιδιαίτερα κρίσιμη ηλικιακή περίοδος, κατά την οποία οι νεαροί άνδρες έρχονται αντιμετώποι με μία μετάβαση προς την ενηλικίωση, που σχετίζεται με ζητήματα ανάληψης ευθυνών, εμπλοκής στην πολιτική ζωή και την προοπτική της δημιουργίας οικογένειας και του οίκου τους. Ακόμη, σημαντική είναι σε αυτή τη φάση της ζωής τους και η σύνδεση με άλλους άνδρες σε φιλικό επίπεδο, η οποία χαρακτηριζόταν από αμοιβαία εκτίμηση και συνέβαλε στην ανάπτυξη του κύρους τους.¹⁵⁵

Αντίστοιχα, ο Πενθέας καλείται να υποστηρίξει ένα ρόλο ενήλικα αρσενικού σε κυρίαρχη θέση, ως βασιλιάς. Έτσι, φέρεται εκρηκτικά και επιθετικά, προσπαθώντας να επιβάλει τη θέληση του διά της βίας και να αποδείξει την δύναμη του φυλακίζοντας τον μυστηριώδη Ξένο και τις μαινάδες. Ωστόσο, ο θεός Διόνυσος δεν θα αργήσει να αποδείξει την ματαιότητα των «επιτευγμάτων» του Πενθέα, ο οποίος, αν και απειλεί με ένοπλες επιθέσεις, δεν θα αργήσει να παρασυρθεί από το διονυσιακό πνεύμα και να υιοθετήσει τη γυναικεία ενδυμασία, ώστε να αποκτήσει

¹⁵³ Segal, C., ό. π., σ. 21-22.

¹⁵⁴ Segal, C., ό. π., σ. 161

¹⁵⁵ Mastronarde, D. J., *The Art of Euripides*, Cambridge University Press, United Kingdom 2015, p. 288-289.

πρόσβαση στο χώρο των μαινάδων και να μπορέσει να γίνει μάρτυρας αυτής της ιδιαίτερης εμπειρίας.¹⁵⁶

Ο βασιλιάς της Θήβας επιδεικνύει ανώριμη συμπεριφορά τόσο πολιτικά όσο και ψυχολογικά, κάτι που διαφαίνεται μεταξύ άλλων στο ύφος του κατά την είσοδο του, στην απειλιτική του στάση κατά του Τειρεσία, στην συνεχή αναφορά στη γυναικεία σεξουαλικότητα που θεωρεί ανεπίτρεπτη και στην επιθυμία του να παρακολουθήσει από κοντά τα μαιναδικά τελετουργικά. Προσπαθεί να επιδείξει μία αρσενική συμπεριφορά στο έπακρο, κάτι που τον καθιστά άκαμπο και εμμονικό με τον έλεγχο, ενώ αντιμάχεται και απεχθάνεται τη θηλυπρέπεια του Διονύσου, την οποία καταλήγει, όμως, να υιοθετήσει.¹⁵⁷

Ο Πενθέας διαχωρίζεται από τα “μητρικά” γυναικεία πρότυπα του οίκου του, ενώ πρέπει να αντιμετωπίσει και τις σεξουαλικές του επιθυμίες για τις γυναίκες. Το έργο συσχετίζει το σεξουαλικό ζήτημα με τη θρησκεία και δοξάζει την ανάμειξη των αντιθέσεων ανάμεσα στο πολιτισμένο και το άγριο, την τακτοποιημένη ζωή με βάση τις κοινωνικές επιταγές και την απελευθέρωση των ενστίκτων που φέρνει ο Διόνυσος.¹⁵⁸

Η ενέργεια του Διονύσου είναι κάτι που ο Πενθέας αρνείται να αφομοιώσει, όμως είναι ανίκανος να αντιμετωπίσει. Αυτό που ο θεός προκαλεί στον Πενθέα είναι μία κρίση ταυτότητας, κατά την οποία τον φέρνει αντιμέτωπο με όλο του το είναι. Όπως συνηθίζεται στην αρχαία τραγωδία, η μορφή του Πενθέα δεν πρέπει να διαβαστεί ως μεμονωμένο άτομο, αλλά συμβολίζει ένα ευρύτερο σύνολο, που δεν είναι άλλο από την κοινωνία της εποχής του. Ο Διόνυσος δείχνει ξεκάθαρα στον Πενθέα, μέσα από την εμπειρία που του προσφέρει, ότι η καταπίεση του συναισθήματος και των ενστίκτων ισούται με αυτό-αποδόμηση και αυτοκαταστροφή.¹⁵⁹

Ο Πενθέας αποφασίζει να λύσει το πρόβλημα και να επαναφέρει την τάξη στην πόλη του, η οποία θεωρεί πως απειλείται. Έτσι, εμφανίζεται αμείλικτος και αποφασισμένος να δράσει με σκληρότητα κατά του «νέου κακού». Για εκείνον, άλλωστε, η λατρεία του Διονύσου δεν είναι παρά μια δικαιολογία για απελευθέρωση

¹⁵⁶ Mastronarde (2015), D. J., ό. π., 288-289.

¹⁵⁷ Mastronarde (2015), D. J., ό. π., 288-289.

¹⁵⁸ Segal, C., ό. π., σ. 161.

¹⁵⁹ Segal, C., ό. π., σ. 162.

των σεξουαλικών ενστίκτων, η οποία, αν εφαρμοστεί, θα διαταράξει την κοινωνική ισορροπία της πόλης. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως, για την ελληνική κοινωνία, η γνησιότητα των τέκνων, η καταγωγή τους από Έλληνα πολίτη, ήταν υψίστης σημασίας. Η ανησυχία, λοιπόν, του Πενθέα έχει ευρύτερες προεκτάσεις και συνδέεται με το φόβο του κάθε πολίτη σχετικά με τη γνησιότητα των παιδιών του, που ήταν οι συνεχιστές του οίκου του. Ο Λυδός έρχεται να επιτείνει την ανησυχία του βασιλιά με την αλλόκοτη εμφάνιση του, ενώ ως γιος του Δία προκαλεί συνειρμούς σε σχέση με την προβληματική πατρότητα. Με βάση τα παραπάνω, η αντίδραση του Πενθέα εμφανίζεται απολύτως λογική και σίγουρα θα ήταν δικαιολογημένη στα μάτια του κοινού.¹⁶⁰

Μετά τα λόγια του Αγγελιαφόρου (στ. 769-770), γίνεται φανερό πως η λατρεία του θεού δεν είναι μια δικαιολογία για απελευθέρωση των ενστίκτων και επίδοση σε σεξουαλικές πράξεις. Ο Διόνυσος μπορεί να ευλογήσει όπως και να καταστρέψει, αφού διακατέχεται από δυνάμεις που ξεπερνούν την ανθρώπινη φύση. Παρά το γεγονός αυτό, που θα απέτρεπε τον κάθε θνητό από το να του εναντιωθεί, ο βασιλιάς της Θήβας αποφασίζει και διατάζει κατά μέτωπον επίθεση, θεωρώντας ντροπή να έρχεται σε τέτοια θέση εξ αιτίας των γυναικών. Γίνεται και πάλι φανερό πως ο Πενθέας έχει ανάγκη να καθορίσει τον εαυτό του σε σχέση με το γυναικείο φύλο.¹⁶¹

Ο Λυδός επιχειρεί να τον σταματήσει, γνωρίζοντας ότι, εάν έρθει αντιμέτωπος με τις μαινάδες, θα υποστεί πανυγηρική ήττα. Ωστόσο, εκείνος είναι αμετάκλητος και ζητά τα όπλα του, αντικείμενα ανδρείας, που συνδέονται με τα αντικείμενα της μάχης και του πολέμου, κάνοντας επίδειξη της αρρενωπότητας και του ανδρισμού του. Επιβεβαιώνει αμέσως στον Διόνυσο πως θέλει να δει τις μαινάδες και πως θα πλήρωνε με «αμέτρητο χρυσάφι» για αυτό (στ. 810,811). Αποδεικνύεται, λοιπόν, πως ο Πενθέας πολεμά τον ίδιο του τον εαυτό και τις εσωτερικές του επιθυμίες.¹⁶²

Έρχεται στην επιφάνεια η επιθυμία του να παρακολουθήσει τα όσα συνέβαιναν και τις ερωτικές πράξεις στις οποίες επιδίδονταν οι μαινάδες, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος έκανε τα πάντα για να τις σταματήσει. Παράλληλα, χωρίς να προβάλλει κάποια ιδιαίτερη αντίσταση, δέχεται, μετά την προτροπή του Διονύσου, να φορέσει γυναικεία

¹⁶⁰ Hose, M., ό. π., σ. 336.

¹⁶¹ Hose, M., ό. π., σ. 344-345.

¹⁶² Hose, M., ό. π., σ. 345.

ενδυμασία, ώστε να αποκτήσει πρόσβαση και να δει τα όσα συμβαίνουν κατά τη λατρεία του θεού. Το γεγονός αυτό είναι αντιφατικό, δεδομένης της αποστροφής του για τη θηλυπρεπή εμφάνιση του Διονύσου. Έχει την ανάγκη να βιώσει το αντίθετο του, όσο και αν δείχνει ότι το απεχθάνεται.¹⁶³ Ακολουθεί παρακάτω μία φανερή αντιστροφή της παγιωμένης, έμφυλης αρσενικής ταυτότητας:¹⁶⁴

«ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Εγώ θά 'ρθώ στο σπίτι να σε ντύσω.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Τί; Γυναικίστικα; Ντροπή με πιάνει.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Δεν έχεις πόθο πια να δεις τις βάκχες;

ΠΕΝΘΕΑΣ

Και τί λογής εσύ λες να μ' αλλάξεις;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πρώτα, πλεξούδες κάνω τα μαλλιά σου.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Το δεύτερο μου στόλισμα ποιο θά 'ναι;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μακρύ φουστάνι· ανάδεμα στην κόμη.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Μαζί με τούτα, τί άλλο θα μου βάλεις;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Θύρσο στο χέρι κι αλαφίσιο δέρμα.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Δε βάνω εγώ γυναίκεια!

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μα το αίμα

θα τρέξει, αν πολεμήσεις με τις βάκχες.

¹⁶³ Hose, M., ό. π., σ. 345-346.

¹⁶⁴ Hose, M., ό. π., σ. 345-346.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Σωστά· πρώτα να βγω να παγανίσω.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πιο φρόνιμο είν' αυτό· κι όχι με το ένα

κακό να χτυπάς το άλλο.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Μα οι Θηβαίοι

δε θα με δουν την πόλη να διαβαίνω;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Εγώ από δρόμους έρημους σε παίρνω.»¹⁶⁵

Η δυναμική της σκηνης παραφροσύνης του Πενθέα, έγκειται σε μεγάλο βαθμό στον τρόπο με τον οποίο ο Διόνυσος τον πείθει να τον ακολουθήσει, να απεκδυθεί την ανδρική του ταυτότητα και να φορέσει το γυναικείο κοστούμι, ώστε να μετατραπεί σε μαινάδα. Μέσω του κοστούμιού, λοιπόν, σηματοδοτείται η απομάκρυνση του από την ταυτότητα του βασιλιά και του οπλίτη και γίνεται φανερό πως προσεγγίζει όλο και περισσότερο τη θηλυκή του πλευρά, ενώ ο Διόνυσος προβαίνει με ευχαρίστηση σε μία λεπτομερή περιγραφή αυτής της διαδικασίας, μέσω της αναφοράς στα στοιχεία του κοστούμιού, τα μαλλιά, το θύρσο, το γυναικείο πέπλο. Ο Πενθέας βρίσκεται μετέωρος ανάμεσα στο να φορέσει τη μαιναδική ενδυμασία και το να ντυθεί την πανοπλία του, στο να λατρέψει το Διόνυσο και στο να στραφεί εναντίον του. Ωστόσο, ενδύομενος τη γυναικεία φορεσιά, θα αισθανθεί όμοιος με τις γυναίκες και θα ελπίζει να αποκτήσει τη δύναμή τους. Το κοστούμι τον οδηγεί στο να κατανοήσει τη δυσυπόστατη φύση του θεού.¹⁶⁶

Ο βασιλιάς της Θήβας δεν καταφέρνει να δαμάσει την σκοτεινή του πλευρά και τα ένστικτα του. Ο ορθολογιστικός τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τα πράγματα δεν μπορεί να αποδεχθεί την χαοτική πλευρά του που τον ενώνει, με κάποιο τρόπο, με

¹⁶⁵ Ευριπίδης, *Βάκχες*, Μετάφραση Π. Πρεβελάκης, ed. Gilbert Murray, Oxford 1913, στίχοι 820-840.

¹⁶⁶ Foley, Helene, P. «The masque of Dionysus», στο: Mossman, *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, 2003, σ. 348-349.

τα όσα πρεσβεύει ο Διόνυσος. Ωστόσο, καθώς έρχεται σε επαφή μαζί του, οι αντιστάσεις του κάμπτονται και η «άγρια», καταπιεσμένη ταυτότητα του έρχεται στην επιφάνεια. Αυτό θα τον οδηγήσει στο να ηττηθεί από τις γυναίκες και πιο συγκεκριμένα από τη μητέρα του, καθώς και στον κατακερματισμό της εικόνας του άνδρα πολίτη.¹⁶⁷

Κατά τη διάρκεια του θανάτου του, ο Πενθέας κατασπαράζεται από τις γυναίκες, ενώ, όπως αναφέρει ο Segal, βιώνει «την απόρριψη της αρρενωπότητας του σε σχέση με τη μητέρα, καθώς ντύνεται μαινάδα». Η εξύψωση στο δένδρο συμβολίζει την αυταπάτη της φαλλικής εξουσίας και δύναμης. Ακολουθούν το πέσιμο του στη γη και ο διαμελισμός του από τις γυναίκες, που είναι, ίσως, η χειρότερη ήττα που θα μπορούσε να υποστεί.¹⁶⁸

Το αρσενικό ηττάται πανηγυρικά από τη θηλυκή, ανεξέλεγκτη ορμή και ο θύρσος των μαινάδων κατατροπώνει το ξίφος του οπλίτη, με την πτώση του από το χέρι του Πενθέα (στ. 634-635). Η υπόσχεση που του δίνει ο Διόνυσος, πως θα του φερθούν όπως του αξίζει, προοικονομεί το τι πρόκειται να ακολουθήσει: «η αντιστροφή από αρσενικό σε θηλυκό, παρατηρητή σε συμμετέχοντα, μαινάδα και θύμα των μαινάδων». Ο Πενθέας βλέπει το δέντρο σαν ένα μέσο επιβεβαίωσης της σεξουαλικότητας του, λόγω της φαλλικής του όψης, το χρησιμοποιεί, ωστόσο, για να κρυφτεί, παρά για να αποκαλυφθεί, όπως θα έκανε ένας άνδρας.¹⁶⁹

Η μεταμφίεση στο αντίθετο φύλο που λάμβανε χώρα σε γιορτές πολιτικής και στρατιωτικής ενηλικίωσης του άρρενα πολίτη, προσδίδει στη σημασία των θεατρικών πρακτικών σε αυτή τη διαδικασία. Ως μέρος των Οσχοφορίων, για παράδειγμα, δυο αγόρια ντύνονταν κορίτσια στο πλαίσιο του τυπικού. Ο «νόμος της συμμετρικής αντιστροφής» (Naquet) είναι μία πολύπλοκη σχέση ανάμεσα στο φύλο και τη μεταμφίεση που, σύμφωνα με τη Butler, ενεργοποιεί την πιθανή αποτυχία στην «ορθή επιτέλεση του φύλου».¹⁷⁰

Ο σπαραγμός είναι το τελευταίο στάδιο της μεταμόρφωσης του Πενθέα από άνδρα οπλίτη σε παιδί, όπου προσπαθεί, σαν μικρό αγόρι, να πείσει τη μητέρα του να τον

¹⁶⁷ Segal, C., ό. π., σ. 168.

¹⁶⁸ Segal, C., ό. π., σ. 204-205.

¹⁶⁹ Segal, C., ό. π., σ. 205.

¹⁷⁰ Bassi, K., ό. π., σ. 219-220.

αναγνωρίσει, χωρίς όμως να λαμβάνει κανένα σημάδι τρυφερότητας ή οικειότητας από εκείνη. Αντίθετα, έρχεται αντιμέτωπος με το πιο φρικτό πρόσωπο της μητέρας του. Αντί για μητρική αγάπη, λαμβάνει την μανιασμένη της επίθεση, την οποία δεν έχει το ανδρικό σθένος να αντιμετωπίσει. Ντυμένος γυναίκα είναι ανίκανος να νικήσει στην άνιση μάχη με τις μαινάδες. Ο Πενθέας προσπαθεί να επιδείξει την αρσενικότητα του και να αναγνωρισθεί, δηλώνοντας τα ονόματα των γονέων του, αλλά μάταια.¹⁷¹

iii) Ο Κάδμος και ο Τειρεσίας.

Οι αρσενικοί χαρακτήρες που αναγνωρίζονται ως ηλικιωμένοι, δύσκολα προσδοκά κανείς να επιδεικνύουν έντονη σωματικότητα, εφόσον για τους Έλληνες η ηλικία αυτή έχει ως επακόλουθο την μείωση των σωματικών δυνάμεων, όπως είναι ξεκάθαρο από τους θρήνους των ηλικιωμένων χορών (π.χ. *Ηρακλής, Αγαμέμνων*) τόσο σε τραγωδίες, όσο και σε κωμωδίες (π.χ. *Σφήκες*).¹⁷²

Όπως αναφέρει η Foley, οι αλλαγές και αντιστροφές ρόλου που ένας χαρακτήρας υφίσταται στη σκηνή σπάνια αποτελούν στοιχείο της τραγωδίας, εφόσον η αντιστροφή είναι μία τεχνική περισσότερο συνδεδεμένη με την Παλαιά Κωμωδία. Εδώ, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί κωμικές τεχνικές στη σκηνή για να βοηθήσει το κοινό να ερμηνεύσει τις αλλαγές του κοστουμιού στις *Βάκχες*. Ο Κάδμος και ο Τειρεσίας δεν εναντιώνονται στη λατρεία του Διονύσου, αλλά ενδύονται με σύνεση το δέρμα ζώου και τον θύρσο και υιοθετούν το χορό του. Η κωμικότητα σε αυτό το σημείο προκαλείται από την ανησυχία τους να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του καινούριου τους ρόλου. Η διαφορά ανάμεσα στις κινήσεις του χορού και των δύο ηλικιωμένων ανδρών ως ακολούθων του Διονύσου είναι φανερή και μπορεί να συγκριθεί, ως τεχνική, μέχρι και με τη σκηνή στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ανάμεσα στον Αγάθωνα, τον Ευριπίδη και τον Συγγενή, όπου ο τελευταίος παραείναι αρρενωπός για να υποστηρίξει οπτικά το γυναικείο ένδυμα, το οποίο ταιριάζει απόλυτα στον θηλυπρεπή Αγάθωνα. Έτσι και εδώ, η αντιστροφή ρόλων και έμφυλων ταυτοτήτων που οι δύο ηλικιωμένοι δέχθηκαν με τόση ευκολία, αποτελεί αναμφισβήτητο ένα γεγονός που ξαφνιάζει το κοινό και «ξενίζει», καθώς αποκλίνει από την στερεοτυπική

¹⁷¹ Segal, C., ό. π., σ. 205-206.

¹⁷² Mastronarde, D. J., ό. π., σ. 292.

ιδέα της σεβάσμιας αρρενωπής φιγούρας που είναι συσχετισμένη με τον άνδρα μεγάλης ηλικίας.¹⁷³

Ωστόσο, σύμφωνα και πάλι με την Foley, ο Κάδμος και ο Τειρεσίας προσπαθούν με ένα «κωμικό» τρόπο να εφαρμόσουν τα όσα απαιτεί η λατρεία του θεού, πέρα από τον έλεγχο και τη λογική που ο Πενθέας θέλει να διατηρήσει. Είναι πρόθυμοι να δεχθούν τον θεό, ενώ παράλληλα διατηρούν τις ταυτότητες τους. Αντίθετα, ο Πενθέας δεν διατηρεί καμία κωμική αντίσταση σε σχέση με το ρόλο του. Η συμμετοχή στη λατρεία του θεού απαιτεί μια αλλαγή ταυτότητας και μία μετάβαση από το σίγουρο και το σταθερό στο αβέβαιο και το ανεξέλεγκτο, έστω και προσωρινά.¹⁷⁴

Μέσω των τεχνικών της Παλαιάς Κωμωδίας, ο δραματουργός φέρνει στο μυαλό των θεατών κωμικές σκηνές και ρόλους, όπου η αλλαγή του κοστουμιού μπορεί να παρουσιάσει την άγνοια ενός ήρωα, κάτι που στην Κωμωδία συνδέεται με το αστείο και έχει σκοπό να προκαλέσει το γέλιο του κοινού. Στο συγκεκριμένο, όμως, είδος, τα πρόσωπα συνδέονται με το γκροτέσκο και ο ήρωας δεν πρόκειται να υποστεί κάποια θανατηφόρα συνέπεια. Στις *Βάκχες*, ωστόσο, η εφαρμογή των συγκεκριμένων τεχνικών αποκαλύπτει την αδυναμία του ήρωα να δει καθαρά την αλήθεια του, να καταλάβει τον εαυτό του και τους άλλους.¹⁷⁵

iv) Η Αγαθή και οι Βάκχες.

Όπως αναφέρει ο Segal, «Στη *Γένεση της τραγωδίας*, ο Νίτσε αναλύει τη διχοτομία μεταξύ του Απολλώνιου/ορθολογιστικού και του Διονυσιακού, την βάση της συναισθηματικής σύγχυσης και τη βάση της διαφοροποίησης και της ατομικότητας».¹⁷⁶ Αυτό που λείπει από τη θεώρηση του Νίτσε σχετικά με τις Βάκχες, σύμφωνα με τον Segal, είναι η συμπερίληψη του θηλυκού σε σχέση τόσο με το Διονυσιακό, όσο και με το Απολλώνιο. Η ένταση της αντίστασης του Πενθέα στο Διόνυσο και η στενή σχέση του Διονύσου με τις γυναίκες στο έργο συγκροτούν μία αξιοσημείωτη εσωτερική ματιά στην αδυναμία της Απολλώνιας θέασης του εαυτού

¹⁷³ Foley, H. P., ό. π., σ. 349-350.

¹⁷⁴ Foley, H. P., ό. π., σ. 350-351.

¹⁷⁵ Foley, H. P., ό. π., σ. 351.

¹⁷⁶ Segal, C., ό. π., σ. 158.

και του κόσμου που έχει κυριεύσει τη δυτική συνείδηση, η οποία, σύμφωνα με τον Hillman, δεν γνωρίζει πως να χειριστεί το σκοτεινό, το επιρρεπές στο συναίσθημα και τα πάθη κομμάτι του εαυτού, καταλήγοντας να το αποκόβει και να το ονομάζει «Κακό». Αντιθέτως ονομάζει το συνειδητό «φως, φωτεινό», το οποίο προκύπτει ως αντίθετο του σκοτεινού-κακού, που έχει ταυτιστεί με το θηλυκό. Κατά συνέπεια, οι «σκοτεινές» (καθότι ακραίες και μη ελεγχόμενες) πράξεις των γυναικών που έπεφταν σε βακχεία ή ήταν εν δυνάμει ακόλουθες του Διονύσου, ταυτίζονταν εύκολα με το «κακό» στην αθηναϊκή κοινωνία της εποχής, που επιθυμούσε την τάξη, τον ορθολογισμό και τον πλήρη έλεγχο.¹⁷⁷

Ο αμφιλεγόμενος Διόνυσος οπλίζει τις γυναίκες με δύναμη και τους δίνει αξία φέρνοντας τες στο προσκήνιο, κάτι που στερούνταν ολοκληρωτικά στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα. Απελευθερώνει την ακραία έκφραση των συναισθημάτων και τη βία που παρέμενε καταπιεσμένη και, καθότι ταμπού, ήταν συσχετισμένη με τις γυναίκες, δίνοντας τους μία επίσημη θέση στην τελετουργική διαδικασία. Ωστόσο, πρόκειται για μία διαδικασία που τελείται στη φύση, στο χώρο της αγριότητας, ώστε να αποφευχθεί η σύνδεση της με την πόλη.¹⁷⁸

Σύμφωνα με τις αρχαίες πεποιθήσεις, θεότητες όπως η Δήμητρα, η Ήρα, η Εστία και η Αθηνά συμβολίζουν την εκπολιτισμένη και λογικά οριοθετημένη πλευρά των γυναικών με προέκταση τη συνεισφορά τους στην πόλη και τον οίκο, ενώ, αντιθέτως, θεότητες όπως ο Διόνυσος, η Άρτεμις και η Αφροδίτη είναι συνδεδεμένες με την καλά κρυμμένη, ανεξέλεγκτη και ανατρεπτική τους πλευρά. Η άκαμπτη στάση του Πενθέα θα τον φέρει αντιμέτωπο με το Διόνυσο και τις γυναίκες, παρουσιάζοντας μία μάχη των αντιθετικών εννοιών της λογικής και του παραλόγου και προκαλώντας τους θεατές να κατανοήσουν τον ίδιο τους τον εαυτό.¹⁷⁹

Όπως αναφέρει η Bassi, υπάρχει μια βαθιά σύνδεση ανάμεσα στην ελληνική πόλις και την Ελληνίδα γυναίκα και μητέρα. «Η σύνδεση της μητρότητας και της ιδιότητας του πολίτη είναι ένα σημαντικό σημείο αναφοράς στην αθηναϊκή ιστορία, μεταξύ άλλων και από νομικής πλευράς. Συγκεκριμένα, η νομοθεσία περιόριζε την ιδιότητα του πολίτη σε άτομα με Αθηναία μητέρα και Αθηναίο πατέρα. Αυτό, δημιουργεί ένα

¹⁷⁷ Segal, C. ό. π., σ. 158-159.

¹⁷⁸ Segal, C. ό. π., σ. 159.

¹⁷⁹ Segal, C., ό. π., σ. 158-159.

άγχος για το δικαίωμα της ιδιότητας του πολίτη που πρέπει να διαφυλαχθεί, το οποίο εκφράζεται και πολιτικά. Ενώ ο νόμος φαίνεται να δίνει βάση στο ρόλο της μητέρας στην εγγύηση της ταυτότητας του πολίτη προς τον γιο της, το αποτέλεσμα του είναι περισσότερο το να περιορίσει αυτό το ρόλο, είτε η μητέρα είναι Ελληνίδα, είτε όχι. Ο νόμος θέτει περιορισμούς και στους άνδρες πολίτες, αφού δεν μπορούν να αποκτήσουν γιους-πολίτες από ξένες γυναίκες. Έτσι, ο Αθηναϊκός νόμος για την ιδιότητα του πολίτη θεσμοθετεί την απειλή της μητέρας προς μία αμφίβολη ή έγκυρη πολιτική ταυτότητα με το να θέτει τη μητρότητα υπό τους κανόνες του νόμου.»¹⁸⁰

Επιπλέον, «με βάση τον νόμο, ο ξένος, ο τρελός και σε προέκταση η γυναίκα θεωρούνται ως μη-πολίτες. Η τρέλα λοιπόν, είναι μέρος μίας παράδοσης ανικανότητας και υπολειτουργικότητας που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εξηγηθούν οι απώλεια των τυπικών ανδρικών χαρακτηριστικών και αξιών. Ως ένα ιδιαίτερο είδος τρέλας, η Διονυσιακή μανία αναπαριστά μία δημόσια δήλωση αυτής της πιθανής απώλειας. Αυτή η μανία σίγουρα έχει τις δικές της πηγές δύναμης, όπως το παράδειγμα της Αγαύης, που επιδεικνύει ξεχωριστή δύναμη και θάρρος στο κυνήγι και τις μαγικές ικανότητες των μαινάδων. Αλλά όσο πιο έντονη είναι η μανία, τόσο αυξάνεται η απειλή της προς τη δύναμη της νόρμας, μέσω της οποίας ασκείται ο αρσενικός έλεγχος στο σώμα και στην πόλη. Η Διονυσιακή τρέλα και οι θεατρικές πρακτικές υπονομεύουν την αυτοπεποίθηση στον σταθερό πυρήνα της αρσενικής ταυτότητας. Αυτή η έλλειψη αυτοπεποίθησης μπορεί να εξηγήσει την αντίσταση στη δραματική αναπαράσταση που κυβερνά την κριτική του Πλάτωνα για την τραγωδία και την κωμωδία στην *Πολιτεία*. Ως προς το τι συνιστά τον κίνδυνο της τρέλας, έτσι όπως ορίζεται αυτή νομικά σύμφωνα με τον Δημοσθένη, η τρέλα μπορεί να είναι το αποτέλεσμα της πειθούς της γυναίκας, που γίνεται ο κίνδυνος ενός απαραίτητως περιορισμένου είδους αναπαράστασης στον Πλάτωνα.»¹⁸¹

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, όπως αναφέρει η Bassi, στοιχεία που σχετίζονται με την παραφροσύνη, την έντονη έκφραση των συναισθημάτων κ.ά., ήταν συσχετισμένα με το θηλυκό και η αναπαράσταση τους, έστω και θεατρικά, μπορούσε να θεωρηθεί απειλητική για το στρατιωτικό, σταθερό και ακέραιο προφίλ του άνδρα πολίτη. Η Bassi συνεχίζει υποστηρίζοντας πώς οι *Βάκχες*, μαζί με τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, είναι τα έργα στα οποία αυτό το αίσθημα της απειλής διαφέρεται πιο

¹⁸⁰ Bassi, K., ό. π., σ. 188-189.

¹⁸¹ Bassi, K., ό. π., σ. 210-211.

έντονα, όσον αφορά στο θέατρο, που, άλλωστε, είναι και συνδεδεμένο με το Διόνυσο, θεό του δράματος.

Φυσικά, τα έργα αυτά και συγκεκριμένα οι *Βάκχες*, στις οποίες στεκόμαστε στην συγκεκριμένη εργασία, σχετίζονται άμεσα με το κοινωνικοπολιτισμικό γίνεσθαι της περιόδου, συγκεκριμένα «τα πολιτικά και στρατιωτικά γεγονότα ανάμεσα στο τέλος των Περσικών πολέμων και το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου, μία περίοδο που αντιστοιχεί ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία παράσταση των Έν Άστυ Διονυσίων. Στο τέλος αυτής της περιόδου τοποθετείται η πολιτική επιβίωση της πόλης και η ιδεολογική επιβίωση του πολίτη-στρατιώτη, ο ρόλος του οποίου είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την πόλη». Από το έργο φαίνεται πως η έννοια του πολεμικού ήθους κυριαρχούσε στην Αθήνα την περίοδο που γράφτηκε και παραστάθηκε.¹⁸²

Όπως εξηγεί η Loraux, τον 5^ο αιώνα, κυριαρχεί το στρατιωτικό στοιχείο, έντονα συνδεδεμένο με τον άνδρα οπλίτη, ο οποίος εξ ορισμού εναντιώνεται στα όσα μπορούν να συνδεθούν με τη γυναικεία φύση. Το θηλυκό στοιχείο έχει ύπαρξη μόνο ώστε να λειτουργήσει ως αντίθετο της αρσενικής ταυτότητας. Η ύψιστη αρετή για ένα αρσενικό είναι η ανδρεία, που οδηγεί σε δόξα και υστεροφημία, ενώ για τη γυναίκα ακριβώς το αντίθετο, αφού οφείλει να μην τραβά την προσοχή και είναι συνδεδεμένη με το στοιχείο της φύσης.¹⁸³

«Αυτή η έλξη για μία φανταστική κοινότητα βασισμένη στην ανδρική τελειότητα στην στρατιωτική δράση, πρέπει να τονίστηκε κατά τον 25ετή Πελοποννησιακό πόλεμο. Η ιστορία του Θουκυδίδη για αυτό τον πόλεμο, που δημοσιεύθηκε πιθανόν κατά το 404 π. Χ., δίνει λεπτομέρειες για αυτό το ήθος του πολεμιστή σε κρίση. Σε αυτό το πλαίσιο, η εικόνα του οπλίτη-πολεμιστή αποτελεί κομμάτι της νοσταλγικής αθηναϊκής αυτοαναπαράστασης. Η παρουσίαση των στρατιωτικών στοιχείων ως μία θεατρική αναπαράσταση, μπορεί να βοηθήσει να εξηγήσουμε το ρόλο που έπαιζαν οι έφηβοι, ή οι νέοι πολεμιστές της Αθήνας, στο πλαίσιο της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου. Σύμφωνα με τον Winkler, άνδρες πολίτες ίδρυσαν τους τραγικούς διαγωνισμούς στην Αθήνα και οι τραγωδίες παρουσιάζονταν από άνδρες πολίτες,

¹⁸² Bassi, K., ό. π., σ. 212-213.

¹⁸³ Nicole Loraux, *The invention of Athens: the funeral oration in the classical city*, Cambridge, M.A., Harvard University Press 1986, p. 289-291.

πιθανότατα για άνδρες πολίτες. Αυτοί οι πολίτες συναθροίζονταν μαζί επισήμως, καθισμένοι ανάλογα με τη φυλή και τη στρατιωτική οργάνωση. Ως κομμάτι αυτής της επίδειξης αρρενωπότητας και στρατιωτισμού, οι έφηβοι λάμβαναν ξεχωριστή προσοχή στα Εν άστυ Διονύσια. Η θεατρική εμπειρία στην Αθήνα, ήταν μέρος ενός συστήματος διατήρησης της κανονιστικής ελληνικής αρσενικότητας.»¹⁸⁴

Στις *Βάκχες*, ο Διόνυσος προκαλεί την τρέλα του Πενθέα, η οποία είναι μια παροδική αναπαράσταση του άνδρα ηθοποιού να αναπαριστά μια γυναικεία περσόνα και είναι η προϋπόθεση για την «θηλυκοποίηση» του βασιλιά.

Οι γυναίκες στο έργο αποτελούν, ιδιαίτερα για τον Πενθέα, αλλά και για τον άνδρα θεατή της κοινωνίας της εποχής, ένα «σύμβολο του αγνώστου, του Άλλου». Είναι περισσότερο συνδεδεμένες από τους άνδρες με τη βιολογική διαδικασία της ζωής, τη φύση, γέννηση, αλλά και την αστάθεια, γεγονός που δικαιολογεί τη σύνδεση τους με το θεό Διόνυσο και επίσης με την απελευθέρωση των καταπιεσμένων ορμών, ενστίκτων και συναισθημάτων.¹⁸⁵

«Στην άμεση συμμετοχή τους στη δημιουργία της ζωής, δεν είναι μόνο πιο κοντά στη φύση, αλλά επίσης προκαλούν την προσπάθεια για αυτονομία, για το άχρονο, το αθάνατο που χαρακτηρίζει τους αρσενικούς της πόλης, την αθάνατη δόξα των μεγάλων ηρώων. Η ενσάρκωση του Άλλου της φύσης στην πιο κοντινή της προσέγγιση στην ανθρώπινη ζωή, οι γυναίκες, βρίσκονται ανάμεσα στον πολιτισμό και τη φύση. Είναι μέρος της πόλης, αλλά έχουν επίσης κοντινή πρόσβαση σε κάτι πέρα από την πόλη, που είναι πιθανό να την αποδομήσει. Είναι λάτρεις του Ασιάτη θεού της έκστασης, περιπλανώμενες κυνηγοί στην φύση, στο άγριο, καταστροφείς που καταβροχθίζουν το βασιλιά».¹⁸⁶

Οι μαινάδες, στο πλαίσιο του τελετουργικού της λατρείας του θεού, διαμελίζουν τον Πενθέα, προβαίνοντας στον «σπαραγμό» του. Η Αγαύη παρελαύνει θριαμβευτικά με το κεφάλι του γιού της στο θύρσο, το οποίο θεωρεί ακόμη κεφάλι νεαρού

¹⁸⁴ Bassi, K., ό. π., σ. 214-215.

¹⁸⁵ Segal, C., ό. π., σ. 162-163.

¹⁸⁶ Segal, C., ό. π., σ. 162-163.

λιονταριού, ενώ ο χορός άδει ένα χαρούμενο άσμα. Ωστόσο, μέσω των ερωτήσεων που τις θέτει, αποστασιοποιείται σταδιακά.¹⁸⁷

Ο χαρακτήρας της Αγαύης, σε πρώτο πλάνο, και των υπολοίπων γυναικών σε δεύτερο στην τραγωδία του Ευριπίδη, έχει κατασκευαστεί σε μεγάλο βαθμό μέσω της επιβεβαίωσης κάποιων στερεοτύπων που υπόκεινται σε αντιληπτικά σχήματα, όπως αυτά αναπαραστώνται με βάση τις κοινωνικοπολιτισμικές νόρμες. Η Sourvinou-Inwood αναφέρει τα παρακάτω αντιληπτικά σχήματα σε σχέση με το χαρακτήρα της Μήδειας, τα οποία εδώ χρησιμοποιούνται για την ανάλυση της Αγαύης : Αρχικά, το σχήμα της «τυπικής γυναίκας» αντανακλά τις αξίες και τα πιστεύω της κοινωνίας του τότε, με βάση τα οποία οριζόταν η καθημερινότητα και οι υποχρεώσεις των γυναικών. Δεύτερον, η εικόνα της «καλής γυναίκας» σχετίζεται με τις προσδοκίες των ανδρών πάνω στη ζωή και τη δράση των γυναικών, ενώ το αντιληπτικό σχήμα της «κακής γυναίκας» προσδιορίζεται με βάση την απόκλιση της γυναικείας συμπεριφοράς από τα παραπάνω αναφερόμενα σχήματα.¹⁸⁸

Αναλυτικότερα, η «καλή γυναίκα» θα πρέπει να έχει ως ύψιστη προτεραιότητα τις επιθυμίες του συζύγου της και μοναδική ενασχόληση την ανατροφή των παιδιών, ενώ χαρακτηρίζεται από αιδώ, αρετή και σωφροσύνη, ποιότητες που όφειλε να εκδηλώνει μία γυναίκα για να θεωρηθεί αξιέπαινη. Με βάση αυτό το μοντέλο, η «κακιά γυναίκα» είναι αυτή που αποκλίνει από τις παραπάνω συμπεριφορές, όπως η Αγαύη, η οποία, μεταξύ άλλων, προβαίνει στο φόνο του παιδιού της και αποδεικνύεται κακιά στο ρόλο της ως μητέρα. Αυτά τα στερεότυπα οδηγούσαν το θεατρικό κοινό σε συγκεκριμένα συμπεράσματα σε σχέση με την ταξινόμηση των ηρωίδων σε κατηγορίες.¹⁸⁹

Εδώ αφενός η Αγαύη και οι μαινάδες γενικότερα αντιστρέφουν τον ρόλο της «τυπικής», «καλής γυναίκας» σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής, αφετέρου βλέπουμε να υιοθετούν αντρικά χαρακτηριστικά, όπως η δύναμη και η ψυχολογία του νικητή που επέστρεψε από μάχη, ενώ έχουν σκοτώσει με τα χέρια τους έναν άνδρα.

¹⁸⁷ Hose, M., ό. π. σ. 351.

¹⁸⁸ Για τα αντιληπτικά σχήματα της «τυπικής», «καλής» και «κακής γυναίκας» για τη Μήδεια, που εδώ χρησιμοποιούνται για την ανάλυση του χαρακτήρα της Αγαύης, βλ. Sourvinou-Inwood, C., «Medea at a shifting distance, images and Euripidean tragedy», στο: Claus, J. J., Johnston, S. I. (ed.), *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton Paperbacks, Princeton, 1997, σ. 253-256.

¹⁸⁹ Sourvinou-Inwood, C., ό. π., σ. 253-256.

Αφετέρου, επιβεβαιώνουν τον τύπο της «κακιάς γυναίκας», παραπέμποντας στα μάτια του ανδρικού αθηναϊκού κοινού στο τι είναι ικανές να κάνουν οι γυναίκες, αν αφεθούν ελεύθερες και ανεξέλεγκτες.

Όπως αναφέρει η Goff, οι Θηβαίες εγκαταλείπουν τον οίκο και την πόλη για να επιδοθούν στη λατρεία του Διονύσου. Δημιουργούν μια νέα «πόλη», στην οποία οι όροι και οι νόμοι τίθενται αυτή τη φορά από τις γυναίκες, που απορρίπτουν το περιοριστικό πλαίσιο που τους έχει επιβληθεί από τους άνδρες και τις δραστηριότητες που έχουν υποχρεωτικά ταυτιστεί με το θηλυκό, ενώ τολμούν και επιδίδονται σε πράξεις κατά κανόνα ανδρικές, για παράδειγμα το κηνύγι. Φαίνεται να είναι μια πιο δημοκρατική πόλη από αυτή της Αθήνας, καθώς στους κόλπους της δέχεται νέους και γέρους, ελεύθερους και παντρεμένους και γυναίκες από διαφορετικές κοινωνικές βαθμίδες.¹⁹⁰

Με οδηγούς την Αγαύη, την Ινώ και την Αυτονόη, οι μαινάδες εγκαταλείπουν τη Θήβα και προσφεύγουν στη φύση, όπου «θηλάζουν μικρά ζώα αντί για τα παιδιά τους, χειρίζονται φίδια, φορούν δέρματα ζώων, ζουν με μέλι και με γάλα που εξάγουν από τη γη με τους θύρσους, τραγουδώντας και υμνώντας το θεό». Εμφανίζονται άτρωτες στις επιθέσεις των ανδρών και τους κατατροπώνουν, ενώ «μπορούν να φέρουν φωτιά στα κεφάλια τους χωρίς να καίγονται». Ως αποκορύφωμα της δράσης τους, κατασπαράσσουν το βασιλιά της Θήβας, ενώ η Αγαύη απολαμβάνει το ρόλο του κυνηγού, που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον οικιακό ρόλο της σεμνής και συγκρατημένης γυναίκας που πρόσταζε η ελληνική κοινωνία.¹⁹¹

Η Θήβα δεν επιτρέπει στις γυναίκες να δραστηριοποιούνται θρησκευτικά και τελετουργικά και, έτσι, η αυτονομία που τους προσφέρεται από το θεό Διόνυσο σε τελετουργικό επίπεδο, αναστατώνει ριζικά την ισορροπία της πόλης. Η Αγαύη απομακρύνεται από το ρόλο της ως «σωστή» γυναίκα που σχετίζεται με τον οίκο, μέσω του Διονύσου και της λατρείας του, ενώ επαναφέρεται στην τάξη και τη λογική από τον πατέρα της, τον Κάδμο. Αλλάζει, δηλαδή, και πάλι τη στάση της μέσω μίας ανδρικής φιγούρας και συνειδητοποιεί τις πράξεις της κατά την επήρεια της μανίας.

¹⁹⁰ Goff, Barbara, *Citizen Bacchae, women's ritual practice in ancient Greece*, University of California Press 2004, p. 214.

¹⁹¹ Goff, B., ό. π., σ. 271-272.

Ξαναγυρίζει στη θέση της ως γυναίκα και αναγκάζεται να έρθει αντιμέτωπη με την αλήθεια και τη φρίκη των πράξεων της.¹⁹²

2)β) Οι σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων.

i) Η σχέση του Διονύσου με τις γυναίκες.

Ο Διόνυσος είναι μία θεότητα που συμβολίζει την ανάμειξη των αντιθέτων και την κατάργηση των απόλυτων παγιωμένων διπόλων, περιλαμβάνοντας τόσο το ανδρικό, όσο και το γυναικείο στοιχείο. Παράλληλα, είναι ο θεός που απελευθερώνει τα καταπιεσμένα ένστικτα και συναισθήματα. Με βάση τα παραπάνω, είναι λογικό πως έχει μία πολύ ιδιαίτερη σχέση με τις γυναίκες, όπως άλλωστε φαίνεται και στο κείμενο. Η αμφίσημη του φύση μαρτυράται πρώτα από όλα από την εμφάνιση του, καθώς έχει μακριά μαλλιά και απαλό δέρμα, που μοιάζει με γυναικείο. Όπως αναφέρει ο Segal, το ανδρόγυνο στοιχείο που τον χαρακτηρίζει παρατηρείται σε αναπαραστάσεις του Διονύσου που τοποθετούνται χρονικά στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αιώνα, μία εικόνα διαφορετική από αυτή που παρουσιαζόταν στα μελανόμορφα αγγεία.¹⁹³

Στο έργο, ο έφηβος θεός Διόνυσος έχει μια πολύ έντονη και ιδιαίτερη σχέση με τις γυναίκες, καθώς επιφέρει την κατάλυση των έμφυλων και σεξουαλικών περιορισμών, τις καθοδηγεί και τις απελευθερώνει στον υπέρτατο βαθμό.¹⁹⁴ Μοιράζεται τη δυναμική του με τις γυναίκες, οι οποίες ξεφεύγουν, μέσω εκείνου, από τα περιοριστικά δεδομένα του οίκου και της πόλης και βρίσκουν την υπέρτατη ελευθερία στη φύση και την αγριότητα που εκείνος τις οδηγεί. Λατρεύοντας τον γίνονται ακαταμάχητες και άφοβες και μπορούν να τα βάλουν με άγρια θηρία, αλλά και να κατατροπώσουν τους άνδρες. Βακχεύοντας για το Διόνυσο, ξεχνούν τους νόμους και την παλιά τους ταυτότητα σε τέτοιο βαθμό, που μπορούν να σκοτώσουν ακόμη και το ίδιο τους το παιδί, ακυρώνοντας την μητρική τους πλευρά, με την οποία η πόλις τις θεωρεί άρρηκτα συνδεδεμένες.

¹⁹² Goff, B., ό. π., σ. 350-352.

¹⁹³ Segal, C., ό. π., σ. 159.

¹⁹⁴ Segal, C., ό. π., σ. 160.

ii) Η σχέση του Πενθέα με τις γυναίκες.

Η σχέση του Πενθέα με τις γυναίκες στις *Βάκχες* είναι ιδιαίτερα περίπλοκη και προβληματική. Οι γυναίκες στο έργο, όπως αναφέρθηκε, δεν είναι μόνο σεξουαλικά αντικείμενα για τον Πενθέα, αλλά σύμβολο του Άλλου, του αγνώστου, το οποίο απεχθάνεται και ενδόμυχα φοβάται λόγω της αδυναμίας του να το κατατάξει, ενώ ταυτόχρονα θέλει να βιώσει, όπως φαίνεται στην εξέλιξη της πλοκής.

Δεν μπορεί να αποδεχθεί την έξοδο τους από τα όρια της πόλης και του οίκου και αυτό τον εξοργίζει, αλλά και κατά βάθος τον τρομάζει, καθώς φεύγει από τον έλεγχο του. Η σεξουαλική ελευθεριότητα στην οποία επιδίδονται οι βάκχες τον εξιτάρει, επιβεβαιώνοντας το στερεότυπο που θέλει τις γυναίκες να είναι ανεξέλεγκτες αν φύγουν από τον έλεγχο των ανδρών. Δεν μπορεί, λοιπόν, να δεχθεί την συμπεριφορά των γυναικών που ξυπνά ο Διόνυσος και προσπαθεί με κάθε τρόπο να την αποτρέψει. Από την άλλη, θέλει να γίνει θεατής και να ενταχθεί στην διαδικασία του βακχεύειν. Η μετατροπή του, όμως, σε γυναίκα θα αποτύχει πανηγυρικά, καθώς θα επιφέρει τον ντροπιαστικό για εκείνον θάνατο από το γυναικείο φύλο. Μάλιστα, ακόμη και η σχέση του με τη μητρική φύση του θηλυκού είναι προβληματική, αφού θα καταλήξει να πεθάνει από τα χέρια της ίδιας του της μητέρας.

iii) Η σχέση Διονύσου – Πενθέα.

Όπως είπαμε, ο Διόνυσος επιθυμεί την αναγνώριση και την τιμή εξίσου από όλους, άνδρες και γυναίκες, νεότερους και ηλικιωμένους. Ο Πενθέας, όμως, ενοχλείται από το γεγονός ότι ο λαός επιδεικνύει μία ανάρμοστη στάση και ότι η τάξη των ηλικιωμένων συμπεριφέρεται ακατάλληλα. Προβάλλεται η δυσκολία του να απελευθερωθεί και η ανικανότητα του να μεταβεί σε αυτό το κομβικό σημείο από το ένα στάδιο της ζωής του στο επόμενο.¹⁹⁵

«Το έργο παρουσιάζει ένα είδος διπλού τελετουργικού μήησης. Οι δύο νεαροί άνδρες είναι εξίσου αποχωρισμένοι από τις γυναίκες με τις οποίες σχετίζονται. Και οι

¹⁹⁵ Segal, C., ό. π., σ. 160.

δύο δοκιμάζονται ως προς το θάρρος και την δύναμη τους, μέσα από την κατάλυση της έμφυλης ταυτότητας τους. Και οι δύο καθορίζονται σε σχέση με τον πατέρα τους, από τον οποίο είναι, ο καθένας για άλλο λόγο, απομακρυσμένοι. Η απομάκρυνση από τον κόσμο των γυναικών και η ένταξη στον κόσμο του πατέρα αποτελούν το βασικότερο βήμα στο πέρασμα από την παιδική ηλικία στην ανδρότητα, για το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο της εποχής.»¹⁹⁶

Όπως αναφέρει ο Segal, «ο Πενθέας και ο Διόνυσος σχετίζονται με μία απομακρυσμένη πατρική φιγούρα, τον χθόνιο Εχίονα από τη μία και τον Ολύμπιο θεό Δία από την άλλη. Οι χθόνιες ρίζες του Διονύσου σχετίζονται με τη μητέρα του Σεμέλη, ενώ του Πενθέα με τον πατέρα του, τον «γεννημένο από τη γη» Εχίονα. Όπως ο Διόνυσος, ο Πενθέας βρίσκεται αμφιταλαντευόμενος ανάμεσα στην νεότητα και την ωριμότητα, ανάμεσα στον ενθουσιασμό και την αστάθεια της εφηβείας και την σταθερότητα και ακρίβεια της ενήλικης ανδρικής ταυτότητας. Όπως και ο Διόνυσος, ο Πενθέας περιγράφεται ως «νέος» ή «νεανίας» (στ. 274, 974, 1174, 1185). Στην πρώτη του εμφάνιση χαρακτηρίζεται ως «παις», «παιδί του Εχίονος» και ο Κάδμος τον αναφέρει και πάλι ως «παι» στον θάνατο του, δείχνοντας ότι απέτυχε να ενηλικιωθεί, να περάσει από την εφηβική ηλικία στον ενήλικο βίο. Ο χορός επίσης ονομάζει τον Διόνυσο «παίδα». Όπως ο Διόνυσος, ο Πενθέας απολαμβάνει το κοινωνικό του στάτους στη Θήβα ως γιος της κόρης του Κάδμου. Είναι λοιπόν, μέσα από μία γυναίκα, τη μητέρα του, και όχι μέσω ενός άνδρα, που έχει καταφέρει να αποκτήσει τη βασιλεία της πόλης.»¹⁹⁷

Τόσο ο Διόνυσος, όσο και ο Πενθέας, επιθυμούν την επιβεβαίωση και επικύρωση της ταυτότητας τους από μία ανδρική φιγούρα. Ο Διόνυσος, έχοντας κληρονομικό δικαίωμα στη Θήβα μέσω της μητέρας του, θέλει να αναγνωριστεί ως γιος του Διός. Ο Πενθέας, που έχει οριστεί ως βασιλιάς μέσω του πατέρα της μητέρας του, Κάδμου, αποζητά να επιβεβαιώσει την εξουσία και το κύρος του πολεμιστή, εικόνα με την οποία ταυτίζεται. Οι ρόλοι τους αντιστρέφονται και ο θηλυπρεπής Διόνυσος ξαφνικά γίνεται δυναμικός, ενεργητικός, έχει τον έλεγχο και την εξουσία, ενώ ο εξαρχής

¹⁹⁶ Segal, C., ό. π., σ. 160.

¹⁹⁷ Segal, C., ό. π., σ. 160-161.

απειλητικός Πενθέας που, ως βασιλιάς, εμπνέει το φόβο, γίνεται αδύναμος, ευάλωτος.¹⁹⁸

Όταν ο Διόνυσος κατορθώνει να ελέγξει και να χειριστεί τον Πενθέα, επισφραγίζεται η αποτυχία του τελευταίου «να περάσει στην ανδρική ενηλικίωση». Γίνεται από βασιλιάς μαινάδα, αντικαθιστά το σύμβολο του ανδρισμού, την πανοπλία, με το γυναικείο φόρεμα, και σε συμβολικό επίπεδο «περνά από την πόλη στην αγριότητα, από την τιμή στην ατίμωση, από το ανθρώπινο στο τερατώδες, από τον ενήλικα στο παιδί.» Η σκηνή της μεταμόρφωσης μοιάζει με μία έμφυλα ανεστραμμένη εικόνα ενός πολεμιστή που ενδύεται την πανοπλία του. Αντί να περάσει στη διαδικασία ένδυσης του πολεμικού του εξοπλισμού, όπως αναφέρεται στους στίχους 780-86, μεταμορφώνεται σε γυναίκα. Αντί μιας εξόδου με σκοπό να σώσει τη χώρα του και να τη γεμίσει περηφάνεια, φεύγει με τις εντολές του Διονύσου, με αποτέλεσμα την καταστροφή της πόλης.¹⁹⁹

Η σκηνή της μεταμόρφωσης παρουσιάζει ιδιαίτερη δυναμική σε οπτικό και συμβολικό επίπεδο. Καθώς η διαδικασία ξεδιπλώνεται σταδιακά (στ. 913-44), θυμίζει τελετουργικό. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Segal, «μοιάζει με τελετουργικά που λάμβαναν χώρα στην αρχαία Ελλάδα και αλλού, στα οποία ο άνδρας φοράει προσωρινά τα ρούχα του αντίθετου φύλου, περνώντας το ενδιάμεσο στάδιο κατά το οποίο δεν έχει συγκεκριμένη έμφυλη ταυτότητα, ούτε αρσενική ούτε θηλυκή, πριν το αποφασιστικό πέρασμα στην ανδρότητα.» Η διαδικασία μοιάζει με αυτήν της εφηβείας, όπου για να περάσει ο έφηβος στο στάδιο του οπλίτη, αναλαμβάνει τις αντίθετες ιδιότητες.²⁰⁰

Η μεταμφίση του Πενθέα σε μαινάδα από το Διόνυσο αναφέρεται σε τελετουργικές διαδικασίες που ήταν οικείες στο κοινό της εποχής. Αναπαραστάσεις υποδεικνύουν τη μεταβατική στάση του Διονύσου ανάμεσα στα δύο φύλα και τις εναλλαγές αρσενικών και θηλυκών χαρακτηριστικών. Όσον αφορά στον Πενθέα, το πολιτισμικό, θρησκευτικό και ψυχολογικό επίπεδο ερμηνείας συγχέονται ιδιαίτερα με ζητήματα έμφυλης ταυτότητας, όπως την έκφραση των συναισθημάτων με τον τρόπο

¹⁹⁸ Segal, C., ό. π., σ. 168.

¹⁹⁹ Segal, C., ό. π., σ. 169.

²⁰⁰ Segal, C., ό. π., σ. 169.

που προστάζει η λατρεία του Διονύσου, κάτι που ο πρώτος δεν εγκρίνει, την αποδοχή της θηλυκής του πλευράς και τη σχέση του με το γυναικείο φύλο.²⁰¹

Μέσω της τελετουργικής του μεταμφίεσης, ο Πενθέας αποκτά τις ιδιότητες που αποστρέφεται περισσότερο. «Κυνηγημένος αντί κυνηγός, βάρβαρος αντί για Έλληνας, θηλυπρεπής αντί αρσενικός. Χάνει το σεβασμό και τη θέση του στην πόλη και την πολιτική ζωή. Συμπεριφέρεται αντίθετα από τις ανδρικές αξίες και ακολουθεί την θηλυπρέπεια αντί για την αρσενικότητα, τον συναισθηματισμό αντί της λογικής, την παραίσθηση και τη μαγεία αντί του ορθολογισμού και της στρατιωτικής πειθαρχίας.»²⁰² Μετά την μεταμφίεση του σε γυναίκα, ο βασιλιάς βρίσκεται πια στο έλεος του Διονύσου, ο οποίος χειρίζεται την καλά κρυμμένη επιθυμία του Πενθέα και τον οδηγεί να μεταμορφωθεί σε ό,τι αποστρεφόταν. Συγχρόνως, πρόκειται να αποδομήσει αρχικά την κοινωνική του ταυτότητα και το κύρος του, γελοιοποιώντας τον, και έπειτα να τον οδηγήσει σε βιολογικό θάνατο από την ίδια του τη μητέρα. Κατασπαραγμένος από γυναίκες, ο Πενθέας οδηγείται στον πλήρη εξευτελισμό, μέσω της ακύρωσης του ανδρισμού του.²⁰³ Γελοιοποιείται μέσω της μεταμόρφωσης του, αφού μέχρι τότε εμφανιζόταν υπερβολικά αρνητικός απέναντι σε κάθε θηλυκό στοιχείο. Ο Διόνυσος τον χειρίζεται όπως θέλει και ο Πενθέας ακολουθεί τις οδηγίες του ανήμπορος να αντιδράσει και να εναντιωθεί.

Ο Πενθέας δεν καταφέρνει να ανταποκριθεί στα ζητούμενα που επιτάσσει η ταυτότητα του άρρενα πολίτη. Ο Κάδμος αναφέρει πως ο λόγος του διακατέχεται από νεανική βία και μη προσγειωμένο πνεύμα (στ. 212-214). Βλέπουμε πως ο χαρακτηρισμός «νέος» στο κείμενο φέρει νοήματα που σχετίζονται με τη βία και την αστάθεια, καθώς ο Πενθέας παρουσιάζει συναισθηματικές εξάρσεις που περισσότερο σχετίζονται με το προφίλ ενός εφήβου, παρά με το σταθερό χαρακτήρα ενός ενήλικου άνδρα. Ακόμη, γίνεται συχνή αναφορά στο πρόσωπο του πατέρα του, γεγονός που στρέφει και πάλι την προσοχή στο θέμα των έμφυλων ταυτοτήτων. Μπορεί ο ίδιος να παρουσιάζεται ως άγιος κληρονόμος του Εχίωνα, όμως δεν θα καταφέρει να υποστηρίξει το ρόλο αυτό, καθώς στο τέλος βρίσκεται ανήμπορος να παρακαλά σαν μικρό αγόρι και όχι άνδρας για το έλεος της μητέρας του. Στους στίχους 212-13, 507, 1030 στο κείμενο, ο Πενθέας αναφέρεται ως γιος του πατέρα του, ενώ στο τέλος

²⁰¹ Segal, C., ό. π., σ. 170.

²⁰² Segal, C., ό. π., σ. 171.

²⁰³ Hose, M., ό. π., σ. 346.

προσπαθεί να αναγνωρισθεί από τη μητέρα του αυτοαναφερόμενος ως γιος της (στ. 1030).²⁰⁴

Ο θάνατος του που προκύπτει από τη μητέρα του, τον καθιστά περισσότερο γιό της παρά γιό του Εχίωνα, η πατρότητα ως γεγονός επισκιάζεται από τον σπαραγμό του. Τραγική ειρωνεία αποτελεί η αναφορά του πατρωνύμου του κατά την ανακοίνωση του θανάτου του, αφού δεν θα καταφέρει να κληροδοτήσει το πατρώνυμο αυτό σε έναν μελλοντικό γιο, συνεχίζοντας το όνομα του οίκου του πατέρα του. Έχει δηλαδή αποτύχει ως άνδρας, αφού η συνέχεια του ονόματος του οίκου ήταν βασική προϋπόθεση για έναν αξιοσέβαστο Αθηναίο πολίτη. Μέσω του φόνου που υφίσταται από τη μητέρα του, σηματοδοτείται η καταστροφή του ίδιου και ο αφανισμός του οίκου του πατέρα του, ύψιστο κακό για έναν άνδρα κατά την αρχαιότητα.²⁰⁵

«Η έννοια του οίκου παρέμενε ένας θεμελιώδης θεσμός κατά την αρχαιότητα, παρά την ακμή ή παρακμή των πόλεων κρατών, ή την αλλαγή των εκάστοτε πολιτευμάτων (δημοκρατικό, ολιγαρχικό). Ιδιαίτερα στα αρχαϊκά και τα κλασσικά χρόνια, η πόλις αποτελούσε μία ένωση των οίκων που την αποτελούσαν. Ένας ολοκληρωμένος οίκος λοιπόν δεν μπορούσε να χαρακτηριστεί ως τέτοιος χωρίς την ύπαρξη αρσενικών παιδιών. Η ελληνική οικογένεια αναφερόταν στο παρελθόν της και το μέλλον της, ως προς τους προγόνους αλλά και ως προς την συνέχεια της, δηλαδή τους απογόνους της. Ήταν ένας ζωντανός οργανισμός που απαιτούσε ανανέωση από την κάθε γενιά του. Ένας οίκος χωρίς παιδιά ισοδυναμούσε με οίκο που πεθαίνει.»²⁰⁶

«Τα μέλη του οίκου συνδέονταν με ισχυρούς ενοποιητικούς δεσμούς, ενώ ο οίκος σήμαινε την ταυτότητα του κάθε ατόμου, αλλά και την συντήρηση και την προστασία του.»²⁰⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη σημασία που δινόταν στον οίκο στην Αρχαιότητα, αποτελεί το γεγονός ότι και η θρησκεία σχετιζόταν άμεσα με την οικογένεια, με το Δία ως πατέρα των ολύμπιων θεών. Έτσι, ο Πενθέας, ως γιος του Εχίωνα, βλέπουμε ότι παίρνει υπόσταση σε σχέση με τον πατέρα του και εξυπηρετεί το σκοπό της συνέχισης του οίκου του και του ονόματος του. Ταυτόχρονα και

²⁰⁴ Segal, C., ό. π., σ. 171-172.

²⁰⁵ Segal, C., ό. π., σ. 172-173.

²⁰⁶ Lacey, W. K., *The Family in classical Greece*, Ithaca, N.Y., 1968, p.15-17.

²⁰⁷ Lacey, W. K., ό. π., σ.15-17.

εκείνος όμως ορίζεται μέσω της ύπαρξης τους και ο θάνατος του σηματοδοτεί τον αφανισμό του οίκου του πατέρα του.

«Στην τελική αναφορά στο όνομα του Πενθέα στο τέλος του έργου, ο ίδιος δεν έχει πατρώνυμο. Τονίζοντας τη απώλεια των αρσενικών απογόνων του, ο Κάδμος τον κατονομάζει μόνο σε σχέση με τη μητέρα του («ο απόγονος της μητέρας σου», στ. 1306). Στην αποτυχία του Πενθέα να αποκτήσει το ανδρικό κύρος και την αποτελεσματικότητα, η γέννηση του από την μητέρα του και ο θάνατος του πάλι από την ίδια, αναφέρονται μαζί. Η λέξη *μήτρα* τον μειώνει στην απόλυτη βιολογική εξάρτηση από του αρσενικού από το θηλυκό. Στερημένος τόσο από ηρωικό θάνατο, όσο και από τη συνέχιση του ονόματος του οίκου του λόγω της έλλειψης απογόνων, ο Πενθέας απομακρύνεται πλήρως από την ανδρική έννοια της πόλης και απορροφάται από την αγριότητα, τη φύση που είναι συσχετισμένη, με το θηλυκό.»²⁰⁸

Η αντίδραση του Πενθέα είναι ακραία και σε καμία περίπτωση δεν χαρακτηρίζεται από σταθερότητα και μέτρο ή λογική, όπως θα έπρεπε με βάση την ιδιότητα του άνδρα Έλληνα πολίτη, την οποία φέρει. Τα αντίθετα στοιχεία που εντοπίζει στον Διόνυσο, τα θεωρεί θηλυκά και τον εξαγριώνουν. Αναφέρεται «στις μαγικές ιδιότητες του, την σεξουαλική του θελκτικότητα, τα μακριά του μαλλιά και την όψη του που εκπέμπει τη χάρη και τη γοητεία της Αφροδίτης». Αναφέρεται επίσης στη δράση του Ξένου στο σκοτάδι, στη σκιά, υπονοώντας μαγικές δραστηριότητες, που σχετίζονται με το ερωτικό στοιχείο. Ως προς τη θηλυκότητα του Ξένου, γίνεται επαναλαμβανόμενη αναφορά στο στοιχείο των μαλλιών του, της κόμης. (στ. 239-241) Ο Πενθέας χάνει τον έλεγχο σε σχέση με αυτό και αποτυγχάνει σε σχέση με την ωριμότητα, τη λογική και τον έλεγχο που οφείλει να επιδεικνύει, καθώς «ερεθίζεται έντονα από τον εντυπωσιακό, ελεύθερο και απαλό βόστρυχο του Ξένου».²⁰⁹

Η θέαση των πραγμάτων και του κόσμου για τον Πενθέα γίνεται με βάση απόλυτες αντιθέσεις και δίπολα, κάτι που αποτελεί χαρακτηριστικό τρόπο σκέψης των αρχαίων Ελλήνων. Τα δύο φύλα είναι για τον ήρωα δύο εκ διαμέτρου αντίθετες έννοιες, που δρουν σε ξεχωριστά πεδία και διαχωρίζονται κοινωνικά, καθώς το αρσενικό υπερέχει του θηλυκού. Αντίθετα, ο Διόνυσος μπορεί ταυτόχρονα να αλλάζει και να μεταπηδά από κατηγορία σε κατηγορία, όπως η γλώσσα, οι ρόλοι των δύο

²⁰⁸ Segal, C., ό. π., σ. 173.

²⁰⁹ Segal, C., ό. π., σ. 173-174, 180-181.

φύλων, οι κοινωνικές τάξεις, ενώ ο Πενθέας υπερασπίζεται την σταθερότητα, την πολιτισμική παράδοση και τάξη σε όλα τα επίπεδα, καθώς και τις ιεραρχικές σχέσεις.
210

Η σχέση με τον πατέρα και τη μητέρα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην πορεία του καθενός από τους δύο χαρακτήρες. Συγκεκριμένα, η εξουσία έχει δοθεί στον Πενθέα μέσω της μητέρας του, κόρης του Κάδμου, ενώ ο Διόνυσος ζητά την αναγνώριση ως γιος του Δία. Όπως αναφέρει ο Segal, η μη ομαλή λειτουργία της πόλης, στην οποία βασιλεύει ο Πενθέας, σχετίζεται ιδιαίτερα με την απουσία του πατέρα του. Το γεγονός πως ο Εχίονας δεν είναι παρόν, φανερώνει την έλλειψη ενός πατρικού προτύπου, κάτι που συμβάλλει στην ευκολία με την οποία οι γυναίκες ακολουθούν τον Διόνυσο, με μπροστάρισσα την Αγαθή.²¹¹ Ο Διόνυσος, στο τέλος, θριαμβεύει με την απόδειξη της ταυτότητας του ως γιός του πατέρα του, του Δία. Αντιθέτως, ο Πενθέας, πεθαίνει, όπως είπαμε, ως γιος της μητέρας του, πλήρως εξαρτημένος από αυτή, μία γυναίκα, ανίκανος να συνεχίσει το όνομα του οίκου του πατέρα του και ντροπιασμένος από όσα έπαθε από γυναίκες.²¹²

Αρχικά, οι δύο ήρωες βρίσκονται σε αντίθετες θέσεις και οι ρόλοι αντιστρέφονται όσο η πλοκή εξελίσσεται. Ο Διόνυσος έρχεται στη Θήβα σαν ένας παράξενος Ξένος για να καταλήξει θριαμβευτής και αναγνωρισμένος ως προς τη θεϊκή του υπόσταση. Από την άλλη, ο Πενθέας είναι ο βασιλιάς της πόλης, που θα καταλήξει διαμελισμένος και ντροπιασμένος, χωρίς ταυτότητα. Ο Διόνυσος δικαιώνει την καταγωγή του από τον ισχυρότερο αρσενικό των θεών, ενώ ο Πενθέας κατασπαράσσεται από την ίδια του τη μητέρα.²¹³

Γενικότερα, η επίκληση στην καταγωγή από τον πατέρα και μάλιστα έναν πατέρα αρχηγό των θεών, είναι μεγάλη τιμή και επιβεβαιώνει έντονα την αρσενικότητα του Διονύσου, σε αντιπαράβολή με τον θάνατο από τη μητέρα, που αποτελεί μίσημα και προσβολή, αλλά και ντροπή για τον Πενθέα. «Η γέννηση του Διονύσου από τον

²¹⁰ Foley, H. P., ό. π., σ. 359.

²¹¹ Segal, C., ό. π., σ. 178-179.

²¹² Segal, C., ό. π., σ. 179.

²¹³ Segal, C., ό. π., σ. 180.

πατέρα του, πυροδοτεί μια φαντασίωση ανδρικής ανεξαρτησίας από τη γέννηση από τις γυναίκες».²¹⁴

Η γέννηση του Διονύσου θα μπορούσε να θεωρηθεί, σύμφωνα με τον Segal, ως ανωτερότητα της ανδρικής του φύσης υπέρ του Πενθέα, πόσο μάλλον λόγω της σύνδεσης του με το θεϊκό, μέσω του πατέρα του.²¹⁵ Η αποτυχία του Πενθέα να περάσει στην πλήρη ενηλικίωση έρχεται σε αντίθεση με την επιτυχία του Διονύσου.

iv) Η σχέση του Πενθέα με τον Κάδμο και τον Τειρεσία.

Ο νεαρός βασιλιάς αποδεικνύεται πολύ πιο συντηρητικός από τους μεγαλύτερους του. Αντιστέκεται με όλες του τις δυνάμεις στο καινούριο, ενώ ο ηλικιωμένος Κάδμος και ο Τειρεσίας αποδέχονται εύκολα την νέα μετάβαση. Λόγω της διονυσιακής λατρείας, παρατηρείται αντιστροφή ρόλων καθώς θα περίμενε κανείς πως οι γηραιότεροι και σεβάσμιμοι χαρακτήρες θα παρέμεναν σταθεροί στις παλιές αρχές, με σκοπό να διασφαλίσουν τη σταθερότητα της τάξης με όποιο κόστος. Αντιθέτως, εκείνοι αποδεικνύονται πολύ πιο ευέλικτοι από τον Θηβαίο βασιλιά, ο οποίος ενοχλείται ιδιαίτερα από αυτή τους τη στάση, καθώς αντιλαμβάνεται πως καταλύονται τα όρια.

Για τον Πενθέα, ο ηλικιωμένος Κάδμος, αποτελεί πατρική φιγούρα και πρότυπο, εφόσον είναι ο παππούς από τη μεριά της μητέρας του. Μάλιστα, τον αποκαλεί «πατέρα» (στ. 251, 1322, 254) και ο Κάδμος τον αποκαλεί «παιδί» (στ. 330, 1317). Ο νεαρός βασιλιάς βρίσκεται στην εξουσία χάρη στον Κάδμο, από τον οποίο έχει κληρονομήσει το βασιλικό παλάτι.²¹⁶

3) Σκηνική αναπαράσταση - αντίληψη του έργου από το κοινό μέσω των στερεοτυπικών απόψεων της εποχής.

Όταν εργάζεται κανείς πάνω στη μελέτη του δράματος δεν θα πρέπει να παραλείπει να λαμβάνει υπόψη την παράσταση, καθώς ο σκοπός του κάθε θεατρικού

²¹⁴ Segal, C., ό. π., σ. 181.

²¹⁵ Segal, C., ό. π., σ. 180.

²¹⁶ Segal, C., ό. π., σ. 177-178.

κειμένου είναι η πραγμάτωση του μέσω της σκηνικής απόδοσης του. Ειδικότερα για το αρχαίο δράμα, τα έργα γράφονταν για να αναπαρασταθούν ζωντανά μπροστά στο αθηναϊκό κοινό του 5^{ου} αιώνα. Δεν επρόκειτο, όπως είναι γνωστό, απλώς για μια δημοφιλή μορφή τέχνης, αλλά για δημόσια, στενότητα συνδεδεμένη με τη ζωή της πόλης. Συγκεκριμένα, η παραγωγή τραγωδιών στα Μεγάλα Διονύσια ήταν καθήκον της πολιτείας.

Ως προς το κοινό, αν και δεν υπάρχουν ευρήματα που να επιβεβαιώνουν απολύτως τη σύνθεση του, δεδομένης της κυρίαρχης αρσενικότητας που χαρακτήριζε την δομή του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου της εποχής, θεωρείται ότι αποτελούταν από άνδρες Αθηναίους, με την παρουσία των γυναικών ως θεατών να μην επιβεβαιώνεται. Γνωρίζουμε επίσης πως οι ηθοποιοί, όπως και οι δραματουργοί που συνέθεταν τους χαρακτήρες των θεατρικών έργων ήταν άνδρες. Ως αποτέλεσμα της καταπίεσης και του ελέγχου των ανδρών πάνω στις γυναίκες, η πολιτεία εφηύρε τη δική της αναπαράσταση του φύλου, πάντοτε μέσα από το φίλτρο της ανδρικής ματιάς της εποχής, και την τεχνητή «φανταστική» γυναίκα, όπως αναφέρει η Sue-Ellen Case, επί σκηνης, στους μύθους, αλλά και στις υπόλοιπες τέχνες, αναπαριστώντας τις πατριαρχικές αξίες, άρρηκτα συνδεδεμένες με το φύλο, ενώ καταπιέζονταν οι εμπειρίες, τα συναισθήματα και οι σκέψεις των αληθινών γυναικών.²¹⁷ Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, έχει ενδιαφέρον να προσπαθήσουμε να παρακολουθήσουμε την ενδεχόμενη πρόσληψη των *Βακχών* του Ευριπίδη από το κοινό της εποχής του.

«ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πού λες ο Κάδμος το βασίλειο δίνει
και τα πρωτεία στον Πενθέα, το φύτρο
μιανής του κόρης, που όλα τα δικά μου
τα θεομάχεται αυτός και δε μου στέργει
σπονδές μηδέ με βάνει στις ευκές του.
Γι' αυτό, θεός πώς είμαι γεννημένος
θα του δείξω, και σ' όλους τους Θηβαίους.
Κι αφού τα πάντα εδώ βάλω σε τάξη,
θα μετασύρω πόδι σε άλλους τόπους,

²¹⁷ Case, S.-E., *Feminism and Theatre*, Red Globe Press, New York 2008, σ. 7.

τη δύναμη μου δείχνοντας· κι ας κάμει
η Θήβα, στο θυμό της, με τα όπλα
να διώξει απ' το βουνό τις βάκχες, τότε
θα χτυπηθώ μαζί της, οδηγώντας
τις μαινάδες στη μάχη. Γι' αυτό κ' έχω
τη μορφή σε θνητού αλλαγμένη κι όψη
αντρός επήρα αντί για τη δική μου.
Αλλά, γυναίκες πού 'χετε αφησμένο
τον Τιμόλο, της Λυδίας το δυναμάρι,
ώ θίασε μου ! εσείς πού 'χω φερμένες
απ' τους βαρβάρους συνοδοί να μου είστε
και σύντροφοι, τα τύμπανα σηκώστε
που συνηθούνε στων Φρυγών τη χώρα
κι από τη Ρέα τη μάνα κι από μένα
βρέθηκαν, και ζυγώστε το παλάτι
του Πενθέα, και χτυπάτε !»²¹⁸

Στο απόσπασμα φαίνεται πως ο θεός ταλαντεύεται ανάμεσα στο ρόλο του μυστηριώδους Ξένου από τη Λυδία και στην επιθυμία του να γνωστοποιήσει τη θεϊκή του φύση. Σύμφωνα με τον Dodds, ο λόγος που αυτή η μεταμόρφωση λαμβάνει χώρα είναι για να κατανοήσουν οι θεατές ότι ο Διόνυσος, που για εκείνους είναι ταυτισμένος με το ρόλο του θεού, πρόκειται να υποδυθεί το ρόλο του θνητού στη σκηνή. Ο ηθοποιός, λοιπόν, καλείται να υποστηρίξει το ρόλο του θεού, αλλά και το ρόλο του θεού μεταμφιεσμένο σε θνητό. Προκειμένου να επιτευχθεί το συγκεκριμένο εγχείρημα, σίγουρα απαιτούνταν και οπτικά στοιχεία, εκτός από λεκτικά.²¹⁹

Οι υποτιμητικοί χαρακτηρισμοί του Πενθέα ως προς τον Διόνυσο, μας οδηγούν στην υπόθεση ότι θα πρέπει να φορούσε ένα ιδιαίτερο και ασυνήθιστο κοστούμι που θα τραβούσε την προσοχή και θα τον έκανε να διαφέρει, να φαίνεται «περίεργος, παράξενος». Μάλιστα, αν λάβουμε υπόψη τα σχόλια του Πενθέα, τότε θα πρέπει να υποθέσουμε πως το κοστούμι του θεού αναδείκνυε τα γυναικεία χαρακτηριστικά του

²¹⁸ Ευριπίδης, *Βάκχες*, Μετάφραση Π. Πρεβελάκης, ed. Gilbert Murray, Oxford 1913, στίχοι 45-54.

²¹⁹ Bassi, K., ό. π., σ. 222.

θεού, αντί να τα καλύπτει. Το γεγονός ότι ο Διόνυσος είναι μεταμφιεσμένος σε θνητό, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται με θηλυκά χαρακτηριστικά, προκαλεί σύγχυση, που σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό στο έμφυλο στοιχείο.²²⁰

Μέσω της μεταμφίεσης, αποδεικνύεται πως το υποκείμενο που φέρει ανδρικά χαρακτηριστικά μπορεί να είναι εξίσου ευάλωτο, ενώ το αρσενικό δεν σχετίζεται απαραίτητα με το άτρωτο και το ανίκητο. Αντίστοιχα, το θηλυκό δεν σχετίζεται αποκλειστικά με το ευάλωτο. Η σχέση του ανδρισμού και της θηλυπρέπειας με την αδυναμία και την ισχυρότητα έρχονται σε σύγκρουση και αντιπαράθεση στο έργο, κάτι που σχετίζεται έντονα και με τη χρήση του κοστουμιού. Ωστόσο, προσεγγίζονται μέσω της σχέσης τους με το ανδρικό. Ο Διόνυσος, παρότι θηλυπρεπής, παρουσιάζεται ως ακατανίκητος, ενώ ο Πενθέας, μεταμφιεζόμενος σε μαινάδα οδηγείται στο θάνατο και κατατροπώνεται.²²¹

Όπως αναφέρει η Bassi, «είτε μιλάμε για την θηλυπρέπεια του Διονύσου, την Λυδική του μεταμφίεση ή για την μεταμφίεση του Πενθέα σε γυναίκα, η θηλυκότητα στο έργο είναι πάντα μία μορφή μεταμφίεσης, είτε στο φανταστικό σύμπαν της πλοκής, είτε στο θεατρικό σκηνικό σύμπαν, όπου οι ενδεδυμένοι με αντίθετου φύλου ρούχα ηθοποιοί, υποδύονται θηλυκούς χαρακτήρες. Η θηλυκότητα εδώ παρουσιάζεται μέσω εξωτερικών, σωματικών και ενδυματολογικών στοιχείων. Έτσι, τα θηλυκά στοιχεία του Ξένου υποδεικνύουν την εμφάνιση της αδυναμίας ως μέσο της δύναμης του Διονύσου, που εκδηλώνεται πρωτίστως μέσω της δύναμης που ασκεί στις γυναίκες. Τα οπτικά θηλυκά σημάδια του ξένου, μαζί με την επιβολή του στις γυναίκες της Θήβας κινητοποιούν την καταστροφική πεποίθηση του Πενθέα σε σχέση με τη δική του ηθική και στρατιωτική ανωτερότητα. Η θηλυκότητα ως μεταμφίεση υποδεικνύει λοιπόν και την ευαλωτότητα και αδυναμία των θνητών ανδρών στο έργο και τη δύναμη του θεού του θεάτρου.»²²²

Το γεγονός πως ο Διόνυσος χαρακτηρίζεται από το θηλυκό στοιχείο στην εμφάνιση του, οδηγεί σε καταστροφικά αποτελέσματα, μέσω της μανίας. Είναι ένα στοιχείο που κινητοποιεί την εξέλιξη της πλοκής και οδηγεί στην καταστροφή της πόλης σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο. Όπως φαίνεται, η μεταμφίεση στο θηλυκό

²²⁰ Bassi, K., ό. π., σ. 222-223.

²²¹ Bassi, K., ό. π., σ. 223.

²²² Bassi, K., ό. π., σ. 224.

ταυτίζεται με την κατάλυση της λογικής, στην οποία οδηγείται ο Πενθέας και αποτελεί βασικό άξονα της θεατρικής εμπειρίας που προκαλείται από το έργο. Η απόφαση του να ενδυθεί το κοστούμι των μαινάδων θα τον οδηγήσει στην τρέλα, αφενός γιατί αρνείται να αποδεχθεί τον θεό και, αφετέρου, γιατί η μεταμφίεση του αυτή ισοδυναμεί με τον κατακερματισμό του ανδρισμού του.²²³

Ωστόσο, δεν είναι μόνο η τρέλα που ευθύνεται για την οπτική σύγχυση που επικρατεί στην αναπαράσταση του έργου, αλλά και το γεγονός πως η μεταμφίεση αυτή αποτελεί πηγή ικανοποίησης για τον βασιλιά. Το κοστούμι που ενδύεται του προκαλεί ευχαρίστηση, καθώς θεωρεί πως θα μπορέσει να εισέλθει στο άδυτο των μαινάδων και να αποκτήσει πρόσβαση στα όσα συμβαίνουν. Ταυτόχρονα, η μεταμφίεση του Πενθέα οδηγεί σε δεύτερο επίπεδο και στην ικανοποίηση της Αγαύης, η οποία δεν αναγνωρίζει το γιό της και, μέσα στον οίστρο της, θεωρεί πως πρόκειται για ένα μικρό λιοντάρι, το οποίο η ίδια σκοτώνει. Η Bassi αναφέρεται στη σύνδεση της ικανοποίησης που σχετίζεται με τραγικά γεγονότα, αλλά και τις παραισθήσεις των δύο ηρώων, τα οποία συνδέει με τις απόψεις του Αριστοτέλη στην *Ποιητική*, σύμφωνα με τις οποίες η εμπειρία της τραγικής αναπαράστασης προκαλεί ικανοποίηση, επειδή πρόκειται για μίμηση και όχι για την πραγματικότητα.²²⁴

Το βασικότερο στοιχείο της μεταμόρφωσης του Πενθέα σε μαινάδα, είναι αναμφίβολα το γεγονός ότι με αυτή του την πράξη απεκδύεται την ταυτότητα του πολεμιστή και το ήθος από το οποίο αυτός όφειλε να χαρακτηρίζεται, κάτι με το οποίο ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος σε όλη τη διάρκεια του έργου. Δεν είναι τυχαίο πως στην πρόσκληση του Διονύσου για μεταμφίεση, ώστε να δει τις μαινάδες, εκείνος ζητά τα όπλα του. Αντί για τον οπλισμό του, όμως, ως πολεμιστής, εκείνος θα φορέσει την γυναικεία ενδυμασία, ενώ το κοινό τον παρακολουθεί να γκρεμίζει την εικόνα του ιδεατού αρσενικού και να ακολουθεί πρακτικές συνδεδεμένες με το θηλυκό.²²⁵

Στη σκηνή που ο Διόνυσος προτείνει στον Πενθέα να ντυθεί μαινάδα, το να αναπαραστήσει τη γυναίκα είναι η προϋπόθεση για την παρακολούθηση ενός ιδιαίτερου είδους Δονουσιακής παράστασης. «Η θέση του Πενθέα συνοψίζει τις

²²³ Bassi, K., ό. π., σ. 225.

²²⁴ Bassi, K., ό. π., σ. 226.

²²⁵ Bassi, K., ό. π., σ. 228.

έμφυλες προκαταλήψεις που χαρακτηρίζουν το αρσενικό ως θεατή στην ελληνική κουλτούρα. Παίζει τον άνδρα που μοιάζει με γυναίκα, ο οποίος επιθυμεί να παρακολουθήσει τις άλλες γυναίκες. Σε αυτό το σύστημα θέασης, το να μοιάζεις με γυναίκα, να παρακολουθείσαι ως γυναίκα και το να θεάσαι από μία γυναίκα υποδεικνύουν συμβιβασμένη αρρενωπότητα. Εδώ, το σύστημα ενσωματώνει μία άλλη υποκειμενική θέση, ενός ανδρός που παρακολουθεί γυναίκες. Και, σύμφωνα με τον Διόνυσο, οι μαινάδες θα σκότωναν τον Πενθέα αν τον έβλεπαν ως άνδρα». ²²⁶

Καθώς ενδύεται τα γυναικεία ρούχα, ο Πενθέας υιοθετεί μια σειρά θυλυκών χαρακτηριστικών, προχωρώντας πέρα από την απλή πράξη της μεταμφίεσης. Έτσι, θα τον οδηγήσει ο θεός στο χώρο των μαινάδων, στο βουνό, στο στοιχείο της φύσης. Όμως, για τις μαινάδες το φύλο του δεν είναι ξεκάθαρο και δεν τις αφορά, αφού ο ίδιος αποτελεί ένα θήραμα. Η μανία στην οποία περιέρχονται οι γυναίκες μέσω του Διονύσου, θα αποδομήσει την ταυτότητα του Πενθέα σε όλα τα επίπεδα, φέρνοντας την απόλυτη σύγχυση μεταξύ των κανόνων, του ορθολογισμού και του χάους. ²²⁷

Ο σπαραγμός του βασιλιά υποδηλώνει το μη ξεκάθαρο, το ακαθόριστο και το συγκεχυμένο που ο θεατρικός ήρωας εκπροσωπεί πλέον και αποτελεί μια θεατρική πρακτική που προκαλεί τη φρίκη. Μέσω του διαμελισμού του, ο Πενθέας αποχωρίζεται οπτικά την ανδρική του ταυτότητα, την ταυτότητα του γιού, αλλά, σταδιακά, και του ανθρώπου. Όπως αναφέρει η Bassi, ο Αγγελιαφόρος ανακοινώνει το τι έχει συμβεί, ωστόσο, είναι πιθανό στο τέλος η Αγαθή επιχειρεί να συνθέσει και πάλι τα μέλη του σώματος του γιου της. Η μάταιη αυτή προσπάθεια δίνει ένα μεγεθυμένο σκηνικό αποτέλεσμα αστάθειας του ανδρικού σώματος το οποίο παρουσιάζεται σε πλήρη αποσύνθεση. Μάλιστα, στην περίπτωση που το κεφάλι αναπαριστάται από μία μάσκα με τρύπες στο σημείο των ματιών, τότε το αρσενικό δίνει μία εμβληματική εικόνα απδόμησης που ισοδυναμεί με τον κατακερματισμό της ταυτότητας. ²²⁸

Η Bassi αναφέρεται στην Butler και τη μίμηση των έμφυλων ρόλων, υποστηρίζοντας πως στις *Βάκχες*, αυτή «η μιμητική δομή του φύλου» γίνεται εμφανής στον διαχωρισμό ανάμεσα τον Πενθέα ως αρσενικό και ως γυναίκα, μετά τη

²²⁶ Bassi, K., ό. π., σ. 230.

²²⁷ Bassi, K., ό. π., σ. 230-231.

²²⁸ Bassi, K., ό. π., σ. 230-231.

μεταμφίεση του. Στη θεατρική αναπαράσταση, η εστίαση της προσοχής γίνεται στο σώμα του ήρωα/ηθοποιού, καθώς μέσω αυτού ζωντανεύει ο δραματικός χαρακτήρας. Έτσι, αναφορικά με τον Πενθέα, η προσοχή εστιάζεται στη θηλυπρεπή του, πλέον, εμφάνιση, στην κόμη και τον τόπο που κρατά το θύρσο, στοιχεία που υποδηλώνουν την αλλαγή του ήρωα και την έμφυλη σύγχυση που τον χαρακτηρίζει.²²⁹

Ο Διόνυσος θα πειθαρχήσει, αρχικά, και έπειτα θα τιμωρήσει τον Πενθέα μέσω της μανίας και της μίμησης του αντίθετου φύλου, κάτι που ο βασιλιάς αντιστρεφόταν. Μέσω της μεταμφίεσης του σε μαινάδα, άρα θηλυκό, η ταυτότητα του αρσενικού θα αντικατασταθεί από τη θηλυπρέπεια.²³⁰

Όπως αναφέρει η Foley, ο Διόνυσος στο έργο αποκαλύπτεται μέσω της φωνής, του κοστουμιού, της μουσικής και του χορού. Πρόκειται για κοινά θεατρικά μέσα και, έτσι, οι *Βάκχες* επιτρέπουν να γίνουν αξιόπιστες υποθέσεις που αφορούν στη σκηνική αναπαράσταση του έργου, με βάση τα όσα αναφέρονται στο κείμενο. Το έργο μας προσφέρει πληροφορίες για τα κοστούμια των βασικών χαρακτήρων, αλλά και τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιεί ο χορός. Γίνεται συχνή αναφορά στο κείμενο στην «οπτική και μουσική εμπειρία στη σκηνή» και δίνεται έμφαση στη λατρεία του θεού και σε μια «εξερεύνηση της φύσης, της παραίσθησης και της μεταμόρφωσης», ως μέσο για την κατανόηση του Διονύσου. Προκειμένου να μην υποστούν την οργή του θεού και τις καταστροφικές τις συνέπειες, οι κάτοικοι της Θήβας καλούνται να αποδεχθούν τη λατρεία του και, άρα, όπως ο Κάδμος και ο Τειρεσίας, να αγκαλιάσουν την αλλαγή. Η αλλαγή αυτή γίνεται και μέσω του κοστουμιού, αλλά και της απελευθέρωσης σε όλα τα επίπεδα, η οποία εκφράζεται με τη μουσική και το χορό.²³¹

Η επίδραση που έχει η μεταμόρφωση του Πενθέα σε μαινάδα είναι πολύ πιο έντονη για τον ίδιο από ότι η χρήση του λόγου. Ο Διόνυσος εκφράζεται καλύτερα μέσω των συμβόλων και των χειρονομιών, παρά μέσω της γλώσσας. Τελικά, ο θάνατος του βασιλιά, που προκαλείται εμμέσως από το Διόνυσο, αποτελεί ένα είδος θεάτρου μέσα στο θέατρο. Η διάκριση ανάμεσα στο κωμικό και το τραγικό αμβλύνεται, όπως και οι διαφορές ανάμεσα στα φύλα, το θεϊκό και το ανθρώπινο

²²⁹ Bassi, K., ό. π., σ. 232-233.

²³⁰ Bassi, K., ό. π., σ. 233.

²³¹ Foley, H., P., ό. π., σ. 343.

στοιχείο, οι οποίες αποτελούσαν παγιωμένες έννοιες για την αρχαία ελληνική κοινωνία.²³²

4) Η χρήση του λεξιλογίου.

Η περιγραφική γλώσσα που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο Ευριπίδης σε αρκετά σημεία του έργου επιτελεί και έναν εξίσου σημαντικό ρόλο στο παιχνίδι των έμφυλων ταυτοτήτων, καθώς οι εκάστοτε λέξεις ή φράσεις που χρησιμοποιούνται σηματοδοτούν την υπαγωγή των ηρώων σε συγκεκριμένες στερεοτυπικές κατηγορίες.

Σύμφωνα με τον Segal, ο Πενθέας εξ αρχής χλευάζει την θηλυπρεπή εμφάνιση του Διονύσου, που έρχεται σε αντίθεση με τα ανδρικά πρότυπα. Στο στίχο 645, ωστόσο, τον ονομάζει «άνδρα». Μπορεί, λοιπόν, η εμφάνιση του Διονύσου να μην είναι αρρενωπή, αλλά τα λόγια του θυμίζουν οπλίτη σε στάση ετοιμότητας, καθώς δηλώνει πως δεν πρόκειται να το σκάσουν, αλλά θα περιμένουν τον Πενθέα, ενώ παρόμοιο λεξιλόγιο χρησιμοποιεί και στην πρώτη συνάντηση. Δεν δείχνει φόβο, αλλά παρουσιάζεται, μέσα από τα λόγια του, έτοιμος να αντιμετωπίσει τον βασιλιά κατά μέτωπον. Αντιθέτως, είναι ο ίδιος ο Πενθέας που θα περάσει από το ανδρικό στο γυναικείο, σε αυτό που ο ίδιος αποστρέφεται και αρνείται να αποδεχθεί, σε αλλόφρουσα μαινάδα, το ακριβώς αντίθετο του πειθαρχημένου οπλίτη.²³³

Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για την αναφορά στον Πενθέα γενικότερα, τον απομακρύνει από το ώριμο ανδρικό πρότυπο, καθώς δεν κατονομάζεται ως «άνδρας», αλλά ως «νέος» και «παις». Ο ίδιος αναφέρεται στον θηλυπρεπή Ξένο ως «άνδρα» και στη συνέχεια «οι άνδρες ηττώνται από τις γυναίκες (στ. 764)». Όταν τελικά θα τον αποκαλέσουν «άνδρα», θα περάσει από τον ανδρισμό στη θηλυκότητα και από την πόλη στον αβέβαιο και άγριο κόσμο της φύσης, ως μαινάδα. Συνεπώς, πρόκειται για τραγική ειρωνεία. Αργότερα, ο ίδιος χάνει τη ζωή του όχι ως άνδρας πολεμιστής στη μάχη, αλλά ατιμασμένος, αφού πεθαίνει από γυναικεία χέρια και ο Κάδμος χρησιμοποιεί και πάλι τη λέξη «παις». Η ανδρεία και το κλέος που θαυμάζει και ονειρεύεται ο Πενθέας βρίσκονται πιο μακριά του από ποτέ, ενώ ο ίδιος έχει αποτύχει στο ρόλο του ως εκπρόσωπος του ανδρισμού, ως οπλίτης, ως βασιλιάς της Θήβας. Ο

²³² Foley, H., P., ό. π., σ. 343-344.

²³³ Segal, C., ό. π., σ. 193.

φαινομενικά αρσενικός Πενθέας ηττάται, λοιπόν, από τον Ξένο με τη γυναικεία μορφή και τα θηλυκά χαρακτηριστικά.²³⁴

Πριν και μετά το λόγο του Αγγελιαφόρου, ο Πενθέας χρησιμοποιεί λεξιλόγιο που σχετίζεται έντονα με στρατιωτικές διαταγές (στ. 780-786). Οι γυναίκες, η σεξουαλικότητα και ο πόλεμος τίθενται σε αντίθετους πόλους και η ήττα από το θηλυκό «φαίνεται να είναι η μεγαλύτερη φρίκη (*ύβρισμα*) και προσβολή (*ψόγος*), όχι μόνο για τους Θηβαίους, αλλά για τους Έλληνες». Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί στους στίχους 780-86 βρίθεται από στοιχεία που συνδέονται με τον πόλεμο και θυμίζουν μάχη, μόνο που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις μαινάδες (στ. 699-737). Η χρήση του ρήματος «επιστρατεύειν» θα αποτελέσει άλλη μια τραγική ειρωνεία σε επίπεδο έμφυλων ταυτοτήτων, καθώς ο Πενθέας, οδηγώντας το στρατό ενάντια στις γυναίκες, αντί για «όπλα» (στ. 845), φέρει γυναικεία ενδυμασία, ενώ αρχηγός του είναι ο θηλυπρεπής θεός. Το κείμενο παρουσιάζει μία άλλη, έμφυλη οπτική του πολέμου και της νίκης, μέσω της χρήσης του λεξιλογίου.²³⁵

²³⁴ Segal, C., ό. π., σ. 193-194.

²³⁵ Segal, C., ό. π., σ. 195.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

4. Αναπαραστάσεις του φύλου στις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη.

4.1) Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Αριστοφάνης γεννήθηκε το περίπου το 446-450 π.Χ. , περίοδος που συμπίπτει με την ανοικοδόμηση του Παρθενώνα και ο θάνατος του υπολογίζεται γύρω στο 385.²³⁶ Δεν υπάρχουν πολλές διασταυρωμένες πληροφορίες για τη ζωή του. Ο πατέρας του ονομαζόταν Φίλιππος και ήταν Αθηναίος της Πανδιωνίδας φυλής, του δήμου Κυδαθηναίων (σημερινή Πλάκα) και η μητέρα του Ζηνοδώρα. Ο ίδιος απέκτησε τρεις γιους: το Φίλιππο, τον Αραρότα και το Νικόστρατο ή Φιλαίτερο. Ο δεύτερος ακολούθησε την κλίση του πατέρα του προς την κωμωδιογραφία και ανέβασε μάλιστα τα τελευταία έργα του. Σχετικά με την εξωτερική του εμφάνιση γνωρίζουμε πως ήταν φαλακρός από νεαρή ηλικία. Επίσης, είναι γνωστό πως σε μεγαλύτερη ηλικία έγινε μέλος της Βουλής των Πεντακοσίων. Από το έργο του *Αχαρνείς* συμπεραίνεται ότι τον καιρό που παραστάθηκε το έργο, ο κωμωδιογράφος ζούσε στην Αίγινα, αποικία των Αθηναίων μετά την εκδίωξη των παλαιών κατοίκων το 431 π.Χ. Για την κοινωνική και οικονομική του κατάσταση δεν υπάρχουν στοιχεία.

Ως προς την εργογραφία του, του αποδίδονται συνολικά σαράντα τέσσερα έργα, εκ των οποίων σώζονται τα έντεκα, είναι οι αρχαιότερες κωμωδίες που έχουν διασωθεί και ανήκουν στην Αρχαία Κωμωδία, της οποίας είναι ο μόνος εκπρόσωπος που είχε την τύχη να σωθούν ολόκληρα έργα του.

Όταν παίχτηκε το πρώτο του έργο *Δαιταλείς* (427 π.Χ.) υπολογίζεται πως ήταν ιδιαίτερα νέος, δεκαοκτώ ετών, χωρίς εμπιστοσύνη στον εαυτό του και χρειάστηκε να χρησιμοποιήσει το όνομα του φίλου του Καλλιστράτου για να μπορέσει να διδαχθεί.

²³⁶ Τα εργοβιογραφικά στοιχεία είναι αντλημένα από:

- Dover, D. J., *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1981, σ. 31-33.

- Θεόδωρος Γ. Παππάς, *Αριστοφάνης, ο ποιητής και το έργο του*, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2016, σ. 35-60.

Βλέπε επίσης: Thiery, Pascal, *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1999.

Παρακάτω παρατίθενται τα έργα του που διασώζονται με τις εκτιμώμενες ημερομηνίες παράστασης, όπως και κάποιες ημερομηνίες για έργα του που δεν έχουν διασωθεί, αλλά και οι τιμητικές διακρίσεις που έλαβαν τα κείμενα αυτά στην εποχή τους:

427 *Δαιταλείς* (χαμένο)

426 *Βαβυλώνιοι* (χαμένο)

425 *Αχαρνείς* (σώζεται), πρώτο βραβείο στα Λήνια

424 *Ιππείς* (σώζεται), πρώτο βραβείο στα Λήνια

423 *Νεφέλες*, πρώτη μορφή (χαμένη), τρίτο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια

422 *Σφήκες* (σώζεται), δεύτερο βραβείο στα Λήνια

421 *Ειρήνη* (σώζεται), δεύτερο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια

417 *Αμφιάραος* (χαμένο)

411 *Λυσιστράτη* (σώζεται)

Θεσμοφοριάζουσες (σώζεται)

408 *Πλούτος* (χαμένο)

405 *Βάτραχοι* (σώζεται), πρώτο βραβείο στα Λήνια

392/1 *Εκκλησιάζουσες* (σώζεται)

388 *Πλούτος* (σώζεται)

Μετά το 388 γράφηκαν επίσης ο *Αιολοσίκων* και ο *Κώκαλος*, έργα που δεν διασώθηκαν και παραστάθηκαν από τον γιο του Αραρότα.

Για να κατανοηθεί καλύτερα ο τρόπος γραφής του και οι ιδέες που εκφράζονται στα κείμενα του, θα ήταν φρόνιμο να αναφερθούν κάποιες πληροφορίες για το ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι και τις μεταβολές σε αυτό κατά την

πάροδο των χρόνων που υπήρξε ενεργός ο ποιητής, καθώς τα θεατρικά κείμενα και ιδιαίτερα αυτά της Αρχαίας Κωμωδίας, αποτελούν καθρέφτες της κοινωνίας.

Κατά τα πρώτα χρόνια του βίου του κωμωδιογράφου, η κατάσταση στην Αθήνα του Περικλή ήταν ειρηνική και η πνευματική και πολιτισμική παραγωγή βρισκόταν σε έξαρση, ενώ τότε γράφτηκαν ορισμένα από τα μεγαλύτερα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Πρόκειται για την περίοδο που διακηρύσσονται οι ιδέες των σοφιστών και συνδιαλέγονται με το Σωκράτη. Λίγο αργότερα όμως, την περίοδο που Αριστοφάνης άρχισε το συγγραφικό του έργο, έχει ήδη αρχίσει ο Πελοποννησιακός Πόλεμος και εκείνος, ως απότοκος του καιρού του, βιώνει όλες αυτές τις ριζικές, σταδιακές μεταβολές, την κρίση και αργότερα την παρακμή και την κατάρρευση της αθηναϊκής δημοκρατίας (404 π. Χ.) Στη συνέχεια, λίγα χρόνια πριν το θάνατό του, βιώνει τη σταδιακή αναγέννηση της πόλης μέσω των προσπαθειών που έγιναν εκ μέρους των δημοκρατικών για αποκατάσταση του πολιτεύματος. Όπως είναι φυσικό, όλα αυτά τα γεγονότα επηρέασαν άμεσα τις απόψεις του ποιητή και τις ιδέες του, οι οποίες εκφράστηκαν μέσα από τα κείμενα του, αλλά και την Αρχαία Κωμωδία στο ευρύτερο σύνολό της. Έτσι, όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς στο σύνολο των κωμωδιών του, εντοπίζονται μεγάλες διαφορές ανάμεσα στις πρώτες κ τις τελευταίες και ως προς τη θεματολογία και το περιεχόμενο λόγω της μεταβολής των κοινωνικοπολιτικών καταστάσεων, αλλά και ως προς τη μορφή.

Συγκεκριμένα, η πρώτη περίοδος των σωζόμενων έργων του (427-421 π. Χ.) περιλαμβάνει τις κωμωδίες *Ιππείς*, *Νεφέλαι*, *Σφήκες*, *Ειρήνη*, τα οποία προσανατολίζονται στη σάτιρα των κυβερνώντων προσώπων και σε μηνύματα κατά του πολέμου. Η λειτουργία της παράβασης είναι βασικότερη, καθώς μέσω αυτής, ο Κορυφαίος του Χορού, χωρίς το προσωπείο του, απευθύνεται στο κοινό διατυπώνοντας ευθείες βολές σε σύγχρονα πρόσωπα και καταστάσεις. Η δεύτερη περίοδος (420-404 π. Χ), στην οποία κατατάσσονται οι *Όρνιθες*, *Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσες* και *Βάτραχοι*, απευθύνεται περισσότερο στο κοινό, με αναφορές στο θέατρο, την τραγωδία αλλά και τις γυναίκες. Τα παραδοσιακά στοιχεία της Αρχαίας Κωμωδίας διατηρούνται σε ένα βαθμό, υπάρχουν ωστόσο μεταβολές στις παραβάσεις, που σχετίζονται πλέον καθαρά με το θέμα του κειμένου και όχι με πολιτικές απόψεις του ποιητή και ευθεία σάτιρα σε ανάλογα πρόσωπα. Κυριαρχεί το στοιχείο της φάρσας και του χονδροειδούς αστείου, το υπερρεαλιστικό, ουτοπικό

στοιχείο και η καρναβαλική ανατροπή αλλά και η παρωδία, αναδεικνύοντας μια διάθεση διαφυγής από τη σκληρή πραγματικότητα του πολέμου. Η τρίτη περίοδος (403-385 π.Χ.) αφορά στις *Εκκλησιάζουσες* και τον *Πλούτο* και εκτείνονται χρονικά ανάμεσα στο τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου και τον θάνατο του Αριστοφάνη. Οι ευθείες σατιρικές βολές σε πρόσωπα της εποχής και η αισχρολογία έχουν περιοριστεί σε σύγκριση με τα προηγούμενα έργα του, ενώ τα θέματα αφορούν περισσότερο κοινωνικά ζητήματα που απασχολούν τον ίδιο τον πολίτη στην καθημερινή του ζωή, διατηρώντας ωστόσο το ουτοπικό και το μυθολογικό στοιχείο. Η παράβαση αφαιρείται, ο Χορός περιορίζεται και ο αγών μειώνεται σημαντικά. Βρισκόμαστε στο μεταίχμιο ανάμεσα στην Παλαιά και τη Μέση Κωμωδία.

Ο στόχος του Αριστοφάνη είναι διττός: αφενός να προκαλέσει το γέλιο των θεατών, να τους διασκεδάσει και να ελαφρύνει τη πολιτικά φορτισμένη λόγω του πολέμου ατμόσφαιρα, κάνοντας τους να ξεχάσουν για λίγο τα προβλήματα τους, διεκδικώντας παράλληλα το πρώτο βραβείο. Αφετέρου όμως, δεν ξεχνούσε πως η Αρχαία Κωμωδία είχε από τη φύση της διδακτικό χαρακτήρα και έτσι αποσκοπούσε στο να εκ-παιδεύσει το θεατή και να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα στο πάσχω κοινωνικοπολιτικό σκηνικό της εποχής του, προσπαθώντας να κάνει το κοινό να σκεφτεί και -γιατί όχι- να αλλάξει τρόπο σκέψης και δράσης όπου χρειαζόταν. Στο γενικότερο λοιπόν πνεύμα του της κωμικής εργογραφικής παραγωγής του, πραγματευόταν την πολιτική ζωή της Αθήνας αλλά και τα κοινωνικά της προβλήματα, καθώς και εφαρμόσιμες ή ανεπιτυχείς προτάσεις για την επίλυση ή βελτίωση τους.

Παράλληλα, από την αιχμηρή του σάτιρα δεν ξέφευγαν και διάφοροι συμπολίτες του, ανεξαρτήτως του κύρους που μπορεί να έφεραν κοινωνικά, στους οποίους μπορεί να επετίθετο για το έργο τους (π.χ. Όμηρος, Ευριπίδης) ή ακόμη και για πολύ προσωπικά τους χαρακτηριστικά και επιλογές (π.χ. ομοφυλοφιλικές τάσεις). Παρωδούσε επίσης και θεσμούς, όπως η Αρχαία Τραγωδία.

Ακόμη, έντονη θέση στο έργο του κατείχαν τα σεξουαλικά αστεία ή υπονοούμενα, άλλοτε έμμεσα και άλλοτε εντονότερα, κάτι που από τη μία σχετιζόταν με το γενικότερο πνεύμα ελευθερίας των ηθών του Διονύσου και των προς τιμήν του εκδηλώσεων, από την άλλη επέτρεπε στο συγκρατημένο και “καθώς πρέπει” κοινό να εκτονωθεί διακωμωδώντας μια πλευρά της ζωής του που υπό άλλες συνθήκες δεν

παρουσιάζοταν δημοσίως και θεωρούταν αυστηρά ιδιωτική. Αυτή η μέθοδος είχε σίγουρη την επιτυχία της πρόκλησης του “εύκολου γέλιου”, όπως και τα κοπρολογικά αστεία που διάνθιζαν τις κωμωδίες του.

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι η αττική διάλεκτος που μιλούσε ο μέσος Αθηναίος πολίτης, εμπλουτισμένη με αντιθέσεις ανάμεσα σε λυρικούς ύμνους και χονδροειδείς εκφράσεις με χρήσεις παροιμιών, λογοπαιγνίων, παρωδιών, υποκοριστικών, εικόνων και μεταφορών, σύνθετων λέξεων και άλλων ειδών λόγου που κατόρθωνε να συνδυάζει αρμονικά. Με την πάροδο των χρόνων βέβαια, συντελούνται κάποιες μεταβολές που της προσδίδουν πρώιμα ελληνιστικά στοιχεία Έτσι, η ιδιαιτερότητα του λόγου του Αριστοφάνη, που κινείται από την υψηλή λυρική ποίηση στις καθημερινές ή και τις χυδαίες και απρεπείς εκφράσεις, αφενός τον καθιστά μεγάλο χειριστή του λόγου και κωμωδιογράφο, αφετέρου προσδίδει κωμικότητα στο έργο του λόγω αυτής της αντίθεσης μεταξύ των ειδών του λόγου, που τόσο επιδέξια συνδυάζει. Η σύνταξη της γλώσσας του είναι συνήθως απλή, παρατακτική, ζωνηρή και το ύφος συνήθως λαϊκό αλλά και άμεσο, σύμφωνα με την προφορικότητα του λόγου του.²³⁷

Ο αριστοφανικός ήρωας, άνδρας ή γυναίκα, εμφανίζεται κυρίως ως “σωτήρας”, προέρχεται από τις μεσαίες κοινωνικές τάξεις, συχνά ανήκει σε ώριμη ηλικιακή κλίμακα, είναι τίμιος και ανεπηρέαστος από τη διαφθορά που κυριαρχεί και αγαπά την ειρήνη και την ήρεμη και καλή ζωή. Αντιδρά στα κακώς κείμενα αναλαμβάνοντας την πρωτοβουλία να αλλάξει την κατάσταση και συνήθως τα καταφέρνει, χωρίς ιδιαίτερες ικανότητες ή βοήθεια, με όπλο του την επιμονή και την τιμιότητα ή την καλή πρόθεση επιτυγχάνει τον θρίαμβο.²³⁸

Συνήθως εφαρμόζει κάποιο ουτοπικό ή παράλογο σχέδιο, ενώ οι επιδιωκόμενοι στόχοι του αφορούν το συλλογικό όφελος. Δεν διστάζει να ανατρέψει κοινωνικές καταστάσεις και δεδομένα, να κάνει πράγματα που δεν αρμόζουν στην τάξη ή το φύλο του και να τα βάλει ακόμη και με τους θεούς, ενώ ένα από τα βασικά του όπλα είναι ο λόγος, στον οποίο δινόταν πολύ μεγάλη αξία στην αρχαία Ελλάδα και δη στην αθηναϊκή δημοκρατία.

²³⁷ Για το ύφος και τη γλώσσα του Αριστοφάνη, βλ. Παππάς (2016), Θεόδωρος Γ., ό. π., σ. 153-202.

²³⁸ Για τον αριστοφανικό ήρωα και τη δομή της αριστοφανικής κωμωδίας, βλ. Παππάς (2016), Θεόδωρος Γ., ό. π., σ. 111-151.

Ο συνδυασμός της απλής πλευράς του χαρακτήρα του, της μέσης καταγωγής του σε συνδυασμό με την τόλμη και τις υπερφυσικές του ικανότητες κερδίζουν τη συμπάθεια του θεατή και σε κάποιο βαθμό ίσως προκαλούν την ταύτιση.²³⁹

4.2) Κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα και λίγα λόγια για το έργο

Το έργο έχει ως επίκεντρο το σχέδιο του τραγικού ποιητή Ευριπίδη, σύμφωνα με το οποίο ο ίδιος θέλει να αποκτήσει πρόσβαση στα Θεσμοφόρια, γιορτή στην οποία συμμετείχαν αποκλειστικά γυναίκες και λάμβανε χώρα κάθε χρόνο στην Πνύκα. Η προσπάθεια του αυτή σχετίζεται με την απόφαση των γυναικών να τον καταστρέψουν, καθώς, με την άσχημη εικόνα που ο ίδιος παρουσιάζει για εκείνες στα έργα του, αποκαλύπτει τα κόλπα τους και τις εμποδίζει να δρουν ανενόχλητες. Για να καταφέρει να ανατρέψει αυτή την κατάσταση και να βρεθεί εκτός κινδύνου, ο τραγωδός αποφασίζει να ζητήσει από έναν άνδρα να μεταμφιεστεί σε γυναίκα και να παραστεί στη γιορτή των Θεσμοφορίων, ώστε να πείσει τις γυναίκες να αναθεωρήσουν και να μην του κάνουν κακό. Αρχικά, θα προσπαθήσει να ζητήσει τη βοήθεια του ποιητή Αγάθωνα, ο οποίος, λόγω της θηλυπρέπειας του, θα μπορούσε να υποδυθεί το ρόλο πολύ πειστικά. Έτσι, η μόνη του ελπίδα είναι ο Συγγενής του, τον οποίο πείθει να παίξει αυτό τον «κόντρα ρόλο», ξυρίζοντας τον και ντύνοντας τον με γυναικεία ενδυμασία. Ωστόσο, αν και θα καταφέρει επιτυχώς να εισχωρήσει στη γιορτή ως γυναίκα, θα γίνει αντιληπτός και οι γυναίκες θα τον κρατήσουν ως αιχμάλωτο. Ο ίδιος προσπαθεί να ελευθερωθεί με διάφορα κόλπα, ενώ υποδύεται ρόλους από ευριπίδειες τραγωδίες με κωμικό τρόπο. Ακόμη και ο ίδιος ο τραγικός ποιητής θα αναγκαστεί να παίξει διάφορους ρόλους, στην προσπάθεια του να τον βοηθήσει να ξεφύγει από τα χέρια των γυναικών. Εν τέλει, δραπετεύουν ξεγελώντας τον Σκύθη φρουρό, τραβώντας την προσοχή του μέσω μίας όμορφης κοπέλας.²⁴⁰

Όπως αναφέρει η Goff, «τον καιρό των *Θεσμοφοριαζουσών*, οι ολιγαρχικές τάσεις που εκπροσωπούσαν από τον Μαγιστράτη είχαν νικήσει και το δημοκρατικό πολίτευμα είχε αντικατασταθεί από μία ολιγαρχία που σύντομα αποδείχθηκε βίαιη και αδίστακτη. Η κωμική ανταπόκριση σε αυτά τα γεγονότα είναι, εν μέρει, μία πολύ

²³⁹ Για τον αριστοφανικό ήρωα και τη δομή της αριστοφανικής κωμωδίας, βλ. Παππάς (2016), Θεόδωρος Γ., ό. π., σ. 111-151.

²⁴⁰ Clements, Ashley, *Aristophanes Thesmophoriasuzae*, Cambridge, Cambridge 2014, p. 3-5.

διαφορετική πλευρά των τελετών των γυναικείων τελετουργικών: ενώ στη *Λυσιστράτη* προσωποποιούνται τα γυναικεία τελετουργικά ως μέρος μίας θετικής και αναγεννητικής διαδικασίας, στην οποία οι γυναίκες αναπαρίστανται ως πλήρεις συμμετέχοντες στην πολιτική κοινότητα, οι *Θεσμοφοριάζουσες* επιστρέφουν στην αρχική ματιά, που κατασκευάζει τα γυναικεία τελετουργικά ως το έδαφος και τη σκηνή διαμάχης ανάμεσα στα φύλα. Εάν η οπτική της *Λυσιστράτης* είναι κυρίως «κωμική» στην έμφαση της στη θετικότητα, οι *Θεσμοφοριάζουσες* είναι «τραγικό» έργο, ειδικά αν αναλογιστούμε ότι η πλοκή του «προβάρει» τις αποχρώσεις των *Βακχών* του Ευριπίδη, 6 χρόνια αργότερα.»²⁴¹

Ωστόσο, κατά τον Sommerstein, δεν πρόκειται για ένα πολιτικό έργο, αλλά για ένα έργο για το θέατρο και το κοινωνικό φύλο, βασισμένο σε μια άποψη που φαίνεται να επικρατούσε στην κοινή συνείδηση: το ότι ήταν πολέμιος των γυναικών, τις οποίες μισούσε. Ο Ευριπίδης είχε ήδη ενεργή πορεία στο χώρο της δραματουργίας για περισσότερο από τέσσερις δεκαετίες και κατείχε τη δεύτερη θέση ανάμεσα στους τραγικούς, ακολουθώντας τον Σοφοκλή, ερχόταν όμως πρώτος όσον αφορά την σάτιρα, της οποίας γινόταν κωμικός στόχος. Αυτό δεν συνέβαινε γιατί ο Σοφοκλής παρέμενε ανέγγιχτος από τη σάτιρα λόγω της αγάπης του κοινού προς το πρόσωπό του. «Ίσως συνέβαινε γιατί ο Ευριπίδης κατείχε λιγότερο από τον Σοφοκλή «την τέχνη που καλύπτει την τέχνη»: οι τεχνικές του ήταν πιο διαφανείς, οι μανιέρες της δομής του, της γλώσσας και της παρουσίας του πιο προβλεπόμενες, το ενδιαφέρον του για τις καίριες υποθέσεις για την ηθική πιο προφανές.»²⁴²

Στην κοινή γνώμη, επικρατούσε η άποψη πως ο Ευριπίδης αρεσκόταν στο να παρουσιάζει τις γυναίκες με αρνητικό τρόπο, που σχετιζόταν με τη φρίκη και τη διαφθορά. Βεβαίως, σε πολλά έργα του ποιητή, οι γυναικείοι χαρακτήρες επιδεικνύουν στάσεις και συμπεριφορές, που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την έννοια του ορθού και του κοινωνικά αποδεκτού, όπως αυτά ορίζονταν με βάση τις αντιλήψεις που επικρατούσαν. Ωστόσο, οι αποτρόπαιες πράξεις αντιμετωπίζονται με προσοχή από μέρους του, καθώς φαίνεται να λαμβάνει υπόψη του τα ακραία συναισθήματα των ηρώων με βάση τα όσα βιώνουν. Θεωρούταν πως διέφερε από τον

²⁴¹ Goff, B., ό. π., σ. 364.

²⁴² Sommerstein, Alan H., εισαγωγή στο: Aristophanes, *Thesmophoriazousae*, Aris & Philips Ltd, Warminster, England 1994, σ. 4.

Σοφοκλή σε σχέση με τα παραπάνω, καθώς στις τραγωδίες του τελευταίου δεν συναντώνται συχνά παρόμοιες γυναικείες δράσεις. Όμως, κατά την περίοδο συγγραφής της κωμωδίας των *Θεσμοφοριαζουσών*, ίσως αυτή η άποψη είχε ξεκινήσει να αλλάζει.²⁴³

Όταν η τριλογία του Τρωικού πολέμου δεν στέφθηκε με επιτυχία, διαφοροποίησε το ύφος του για κάποιο διάστημα και παρουσίασε έργα με βάση το στοιχείο της περιπέτειας και της ίντριγκας που τελείωναν με θετικό τρόπο, όπως ο *Ιων*, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και η *Ελένη*, που διασώθηκαν. Στα έργα αυτά παρατηρείται το μοτίβο της ένωσης με απομακρυσμένα αγαπημένα πρόσωπα. Σε ορισμένα, οι κεντρικοί χαρακτήρες είναι γυναικείοι και παρουσιάζονται ως εξαιρετικά ικανοί, παρά το γεγονός ότι συναντούν διαφόρων ειδών δυσκολίες.²⁴⁴

Η *Ελένη* και η *Ανδρομέδα* θα πρέπει να απασχολούσαν τον κωμωδό από τον καιρό που ασχολούταν με τη *Λυσιστράτη* και εν τέλει τις αξιοποίησε, όπως και τον *Τήλεφο*, στο επόμενο έργο του. Αποφάσισε να τα συνδυάσει με το στοιχείο της περιπέτειας και του κινδύνου, αλλά και να χρησιμοποιήσει τεχνικές του ίδιου του τραγωδού, θέτοντας τον ως έναν από τους βασικούς ήρωες του έργου. Ο κεντρικός, όμως, ήρωας στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, προέρχεται από το λαό και δεν μπορεί να είναι κάποιο υπαρκτό πρόσωπο της σύγχρονης πραγματικότητας. Για το σκοπό αυτό, ο κωμωδός θα δημιουργήσει τον χαρακτήρα του Συγγενή, ενώ ο Ευριπίδης θα εμπλακεί μαζί του σε περιπέτειες, ώστε να τον γλιτώσει από τα χέρια των γυναικών και τη δυσμενή κατάσταση στην οποία βρέθηκε εξ' αιτίας του.²⁴⁵

4.3) Τα Θεσμοφόρια

Όπως αναφέρει η Taaffe, «η γιορτή των Θεσμοφορίων διαρκούσε τρεις ημέρες, κατά τη μέση (11, 12 ή 13) του μήνα Πιανοψίωνα, που αντιστοιχεί στα τέλη του Οκτωβρίου ή τις αρχές του Νοεμβρίου. Οι νόμιμες σύζυγοι των Αθηναίων πολιτών,

²⁴³ Sommerstein, A., H., (1994), ό. π., σ. 4-5.

²⁴⁴ Sommerstein, A., H., (1994), ό. π., σ. 5-6.

²⁴⁵ Sommerstein, A., H., (1994), ό. π., σ. 6.

προφανώς μαζί με κάποιες δούλες και γυναίκες των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, άφηναν για λίγο την κανονική τους ζωή για να συμμετέχουν στον εορτασμό των Θεσμοφορίων. Έστηναν σκηνές ή κάποιας άλλης μορφής πρόχειρα καταφύγια στο ιερό (Θεσμοφόριον), υπό την αιγίδα της θρησκείας της πόλης. Εφόσον τα όσα συνέβαιναν στη γιορτή κρατούνταν κρυφά, μπορούμε απλώς να συνθέσουμε κάποιες πληροφορίες για να εξάγουμε συμπεράσματα σχετικά με τη διαδικασία». ²⁴⁶

«Την πρώτη μέρα, την Άνοδο, οι γυναίκες ανέβαιναν την πλαγιά της Ακρόπολης προς το ιερό, που βρισκόταν στην Πνύκα, κουβαλώντας εξοπλισμό και προμήθειες. Το απόγευμα προχωρούσαν σε θυσία μικρών χοίρων. Οι θυσίες αυτές θεωρούνταν αναπαραστάσεις του βιασμού της Κόρης από τον Άδη. Τα γουρουνάκια συμβολικά καταπίνονταν από τη γη, όπως η Κόρη. Η δεύτερη μέρα λεγόταν Νηστεία, όπου πραγματοποιούταν ανάλογη δραστηριότητα. Η τρίτη και τελική ημέρα, η Καλλιγένεια, αλλιώς «όμορφη γέννηση», κατέληγε σε βραδινό εορτασμό, συνοδευόμενο από την έναρξη θυσιών, ίσως την απομάκρυνση από τα απομεινάρια των χοίρων, τελετουργικό συμβολικό της αναγέννησης και της ανανέωσης και επίκληση στη θεότητα που αναπαραστάσε την όμορφη γέννηση. Το φεστιβάλ ήταν ξεκάθαρα συσχετισμένο με την αγροτική, πολιτική και πνευματική γονιμότητα». ²⁴⁷

«Κατά τη χρονική περίοδο που διεξάγεται το έργο, τη δεύτερη ημέρα των Θεσμοφορίων, δίνεται στις γυναίκες μία λογική ευκαιρία να διεξάγουν το σχήμα που έχει σχεδιάσει για αυτές ο Αριστοφάνης. Μόνο σε μία τέτοιου τύπου θρησκευτική συνάθροιση μπορούν οι γυναίκες να βρεθούν όλες μαζί μόνες, χωρίς την παρουσία των ανδρών. Η γιορτή αυτή αποτελεί μία από τις πιο διαδεδομένες μορφές λατρείας της Δήμητρας και της Περσεφόνης. Απαιτείται κάποια αντιστροφή σε σχέση με ρόλους και ιδιότητες που σχετίζονται με το κοινωνικό φύλο. Οι γυναίκες εγκαταλείπουν προσωρινά το σπίτι τους, τις οικογένειες τους, τους συζύγους τους και μετακομίζουν σε ομάδες σε μία περιοχή κοντά σε μέρη της ανδρικής, δημόσιας επικράτειας: την Ακρόπολη και την Πνύκα, περιοχές από τις οποίες ήταν συνήθως, κυριολεκτικά και συμβολικά, αποκλεισμένες». ²⁴⁸

²⁴⁶ Taaffe, Lauren, *Aristophanes and women*, Routledge, London and New York 1993, p. 74-76.

²⁴⁷ Taaffe, L., ό. π., σ. 74-76.

²⁴⁸ Taaffe, L., ό. π., σ. 74-76.

«Συνεπώς, τα Θεσμοφόρια αποτελούσαν κατά κάποιο τρόπο “απειλή” για μια κοινωνική επανάσταση, όπως υποστηρίζει ο Burkett.²⁴⁹ Στον πυρήνα της γιορτής βρίσκεται η κατάλυση της οικογένειας, ο διαχωρισμός και την αντιστροφή των φύλων ως προς τον κοινωνικό τους ρόλο και τη θεσμοθέτηση μίας κοινωνίας γυναικών. Μία φορά το χρόνο τουλάχιστον, οι γυναίκες εκδηλώνουν την ανεξαρτησία τους, την υπευθυνότητα τους και τη σημασία τους για την γονιμότητα της γης και της κοινότητας».

«Όπως επίσης αναφέρει ο Burkert, οι Έλληνες ερμήνευαν τη Δήμητρα θεσμοφόρο ως φέρουσα της τάξης, της τάξης του γάμου, του πολιτισμού και της ίδιας της ζωής. Αυτή η επιστροφή στην τάξη είναι που θίγεται στο έργο. Η φεμινιστική παραστατική κριτική και λογοτεχνική θεωρία τονίζουν μία οπτική του έργου, που θέτει το πνεύμα του Διόνυσου, θεού του θεάτρου και της μεταμόρφωσης, ενάντια στο πνεύμα της Δήμητρας, θεάς της γονιμότητας και της αναγέννησης. Στο τέλος, ο Διόνυσος θριαμβεύει. Η αρσενική δύναμη σχετικά με την σκηνική αναπαράσταση επικυρώνεται, όπως και η κωμική αναπαράσταση των γυναικών από τους άνδρες».²⁵⁰

Όπως φαίνεται, η γιορτή έμοιαζε με πολλούς τρόπους με τις πολιτικές πρακτικές των ανδρών. Μία πρυτανική θυσία στις δίδυμες θεές εκ μέρους της βουλής και του δήμου λάμβανε χώρα κατά τη διάρκεια της γιορτής των Στενίων, τη μέρα πριν τα Θεσμοφόρια. Οι σύζυγοι που είχαν τρία τάλαντα, απαιτούταν να χορηγήσουν την συμμετοχή των γυναικών τους στα Θεσμοφόρια, αλλά και να χορηγήσουν τις συζύγους των γειτόνων τους. Εάν η σύζυγος ήταν εταίρα, το παιδί της ένωσης δεν φέρει την ιδιότητα του πολίτη και η ίδια δεν μπορεί να συμμετέχει στα Θεσμοφόρια. Ο νόμιμος γάμος μίας τέτοιας γυναίκας εκδηλώνεται όχι μόνο με τον εορτασμό του γάμου, αλλά και με την επιλογή της στο να συμμετέχει, συνοδευόμενη από μια άλλη νόμιμη σύζυγο, στα Θεσμοφόρια. Γενικότερα, η κατάθεση των συγγενών και γειτόνων σε δημόσια γεγονότα όπως θρησκευτικές και τελετουργικές συναθροίσεις είναι απαραίτητη, και η συμμετοχή μιας γυναίκας στα Θεσμοφόρια της επιτρέπει να διαδραματίσει τον πρέπων ρόλο, μεταδίδοντας έτσι στα παιδιά της τη νομιμότητα και τα ακόλουθα δικαιώματα και προνόμια.

²⁴⁹Walter Burkett, *Greek Religion*, Harvard University Press 1985, p. 245.

²⁵⁰Taaffe, L., ό. π., σ. 74-76.

Επίσης, μία εκτενέστερη πολιτική αναγνώριση παρατηρούνταν, καθώς οι σύζυγοι των πολιτών καλούνταν να επιλέξουν δύο γυναίκες που θα ηγούνταν στα Θεσμοφορία και που είναι υπεύθυνες για τη διεξαγωγή των απαραίτητων τυπικών διαδικασιών. Εφόσον οι γυναίκες εκπροσωπούνται επιλέγοντας ενεργά και εφόσον οι επιλογές τους αντανακλώνται σε αυτές τις γυναίκες, φαίνεται να υπάρχει κάποιο στοιχείο συνειδητής εκλογής. Παρόμοιες γυναίκες σε ηγετική θέση, οι «αρχούσαι», εντοπίζονται στον αθηναϊκό δήμο του Χολαργού, τον τέταρτο αιώνα, σε μία επιγραφή που τις δείχνει να προσφέρουν στην ιέρια της Δήμητρας εφόδια για τη γιορτή. Αυτό αυξάνει την πιθανότητα ότι αρκετές γυναίκες εκτός της κατηγορίας των ιεριών μπορεί να εμπλέκονταν στην οργάνωση ή την επίβλεψη δραστηριοτήτων. Υπήρχαν ιδιότητες όπως η νεωκόρος, ενώ οι ιέρειες της Δήμητρας και του Διονύσου στην Κω, μπορούσαν να θέσουν βοηθούς. Ο ρόλος ποικίλων ρόλων εξουσίας για τις γυναίκες στην παροχή τελετουργικών υπηρεσιών, όχι μόνο δείχνει τις παρα-πολιτικές αποχρώσεις μιας τέτοιας διαδικασίας, αλλά προτείνει την επέκταση των εναλλακτικών σε σχέση με την οικιακή ασχολία και τον οικιακό περιορισμό, που οι γυναίκες μάλλον βίωναν στη σφαίρα της θρησκείας και της τελετουργίας. Η έναρξη της διαδικασίας των Θεσμοφοριών, η επιλογή των ηγετών, έχει στοιχεία που σχετίζονται με πολιτικές πρακτικές. Άλλωστε, λάμβαναν χώρα στην Πνύκα, την τοποθεσία των τακτικών συναντήσεων της Εκκλησίας του δήμου.²⁵¹

4.4) Η θέση της γυναίκας στην Αθηναϊκή κοινωνία της εποχής

Για να κατανοήσουμε ορθότερα τους κωμικούς τρόπους που χρησιμοποιούνται στις *Θεσμοφοριάζουσες* και θα αναλυθούν παρακάτω, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη αναφορά στη ζωή των γυναικών και την θέση και τον ρόλο που κατείχαν κοινωνικά, αλλά και τις αντιλήψεις γύρω από το φύλο τους στην Αθήνα του 5ου και του 4ου αιώνα. Οι κώδικες του χιούμορ που χειρίζεται ο Αριστοφάνης περιστρέφονται σε μεγάλο βαθμό γύρω από την κοινωνική ταυτότητα των δύο φύλων της εποχής, οπότε τα εν λόγω δεδομένα είναι απαραίτητα να διευκρινιστούν.

Αρχικά, σύμφωνα με τη Finnegan, θα πρέπει να αποσαφηνιστεί ότι οι πληροφορίες που διατίθενται για τη ζωή των γυναικών του τότε, βασίζονται ως επί το πλείστον σε

²⁵¹Goff, B., ό. π., σ. 204-207.

ανδρικές περιγραφές, ενώ ελάχιστα είναι τα γυναικεία λογοτεχνικά κείμενα ή ποιήματα που διασώζονται. Αυτό αφενός μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εικόνα που μας δίδεται βασίζεται στις αντιλήψεις των ανδρών για το πως σκέφτονται, δρουν, πράττουν οι γυναίκες και άρα είναι μονομερής, αφετέρου αντανακλά τον παθητικό, σχεδόν αφανή ρόλο τους στην κοινωνική και δημόσια ζωή (εκτός από το θρησκευτικό κομμάτι).²⁵²

Ως προς την κατηγορία των γυναικών που ανήκαν στην τάξη των πολιτών, η βασική θέση τους ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τον οίκο και την οικογένεια, από όπου και συντηρούνταν. Πάντοτε βρίσκονταν υπό την κηδεμονία - ιδιοκτησία ενός άνδρα, του *κύριου* τους, ο οποίος αρχικά ήταν ο πατέρας και στη συνέχεια ο σύζυγος τους. Οι γάμοι κανονίζονταν με βάση τα συμφέροντα και εκείνες δεν είχαν λόγο στις αποφάσεις γύρω από το θέμα, ενώ η μέση ηλικία γάμου για ένα κορίτσι ήταν περίπου 14-15 ετών. Μαζί με την προίκα που κουβαλούσε μαζί της, η σύζυγος έπρεπε να φέρει και ήθος αλλά και χαρακτήρα που θα εξασφάλιζαν έναν αρμονικό γάμο στον άνδρα της για να διασφαλίσει και εκείνη την ομαλή διαβίωση της. Ο άνδρας είχε το δικαίωμα να διαλύσει το γάμο εάν έμενε δυσαρεστημένος και να επιστρέψει τη νύφη, γεμίζοντας ντροπή αλλά φορτώνοντας με βάρος την οικογένεια της, που θα έπρεπε να την θρέψει, εάν την δεχόταν πίσω.²⁵³

Οι γυναίκες δεν λάμβαναν επίσημη εκπαίδευση, αλλά παρέμεναν στον οίκο, όπου διδάσκονταν τα απαραίτητα όπως οικοκυρικές δουλειές, γνέσιμο κ.α. Σε κάποιες περιπτώσεις διδάσκονταν γραφή και ανάγνωση, κάτι που εξαρτιόταν από την οικονομική και κοινωνική κατάσταση της οικογένειας. Γενικώς, όσο περισσότερο εργατικό προσωπικό απασχολούταν στο σπίτι, τόσο λιγότερες πρακτικές γνώσεις αποκτούσε ένα κορίτσι σχετικά με τις δουλειές του σπιτιού.²⁵⁴

Η σωφροσύνη ήταν η βασική αρετή που έπρεπε να χαρακτηρίζει μια γυναίκα, εννοώντας τη σεμνότητα και την ηθική για να προσδώσει σεβασμό στην οικογένεια και τον κύριο της. Οποιαδήποτε ενέργεια μπορούσε να συσχετιστεί με σεξουαλική

²⁵² Finnegan, Rachel, *Women in Aristophanes*, Adolf M. Hackert-Publisher, Amsterdam 1995, p. 23-47.

²⁵³ Finnegan, R., ό. π., σ. 23-47.

²⁵⁴ Finnegan, R., ό. π., σ. 23-47.

πρόκληση θεωρούταν εξαιρετικά προσβλητική και θα είχε ακραία αποτελέσματα. Μια γυναίκα της υψηλότερης τάξης άφηνε τον οίκο της μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις στις οποίες αποκάλυπτε ελάχιστα σημεία του σώματος της, ενώ το ντύσιμο που απαιτούταν ήταν λιτό, χωρίς έντονο βάψιμο ή ψηλά παπούτσια που παρέπεμπαν σε αισχροτήτα. Γενικώς, μιας και σπάνια εξέρχονταν του οίκου, οι γυναίκες ήταν χλωμές και φιλάσθενες. Η θρησκευτικές τελετές ήταν μια από τις ελάχιστες περιπτώσεις όπου οι γυναίκες έβγαιναν εκτός οίκου για τη διάρκεια κάποιων ημερών, όπως τα Θεσμοφόρια. Δεν είναι εξακριβωμένο εάν οι γυναίκες παρακολουθούσαν τις θεατρικές παραστάσεις και οι απόψεις γύρω από το αυτό το ζήτημα δίστανται, πάντως εάν αυτό συνέβαινε, θα είχε ενδιαφέρον να γνωρίζαμε το πως θα ένιωθαν οι ίδιες για την εικόνα που παρουσιαζόταν για το φύλο τους σε μια παράσταση απευθυνόμενη σε ένα κατά κύριο λόγο “φαλοκρατικό” κοινό.²⁵⁵

Υπήρχαν επίσης και οι κατώτερες κοινωνικές τάξεις όπως οι μέτοικοι και οι δούλοι, οι γυναίκες των οποίων κατέληγαν συνήθως στο να προσφέρουν οικιακές υπηρεσίες ή να ασκούν το επάγγελμα της πόρνης, για να διασφαλίσουν την επιβίωση τους, εφόσον δεν είχαν τα ίδια δικαιώματα με τις γυναίκες της τάξεως των πολιτών.²⁵⁶

4.5) Η τυπολογία του κοινωνικού φύλου στις Θεσμοφοριάζουσες.

1) Η πλοκή.

Τα ζητήματα που συνθέτουν την πλοκή του έργου είναι κατά κύριο λόγο η αντιστροφή των έμφυλων κοινωνικών ρόλων, και η μίμηση, μέσω της αναπαράστασης ρόλων. Ως προς την αντιστροφή κοινωνικού φύλου, όπως θα αναλυθεί εκτενέστερα παρακάτω, ο Sommerstein αναφέρει πως «κάθε αρσενικός χαρακτήρας στο έργο (με μία εξαίρεση), γίνεται, σε κάποιο βαθμό, γυναίκα». Οι τρεις βασικοί ανδρικοί χαρακτήρες, ο Αγάθων, ο Συγγενής, ακόμη και ο Ευριπίδης, όλοι τους σταδιακά θα παρουσιαστούν με γυναικεία εμφάνιση, ενώ ο Κλεισθένης και ο Αγάθωνας απολαμβάνουν ειδική μεταχείριση από τις γυναίκες, που, όπως φαίνεται,

²⁵⁵ Finnegan, R., ό. π., σ. 23-47.

²⁵⁶ Finnegan, R., ό. π., σ. 23-47.

τους θεωρούν άτομα της “ομάδας” τους. Αν εξαιρέσουμε κάποια περιστασιακά στιγμιότυπα, είναι σημαντικό πως «ο φαλλός, ένα βασικό εξωτερικό χαρακτηριστικό στην Αρχαία Κωμωδία, δεν φαίνεται ποτέ σε αυτό το έργο μετά το στίχο 279.» Μάλιστα, ο Αγάθων και ο Κλεισθένης εμφανίζονται χωρίς γενειάδα, που αποτελεί βασικό ανδρικό χαρακτηριστικό, ενώ ο Συγγενής περνά πρόθυμα τη διαδικασία, ώστε να “ξεφορτωθεί” και αυτός τις τρίχες του, που ήταν σημείο ώριμου ανδρισμού.²⁵⁷

Όσον αφορά στο γυναικείο φύλο, δεν βλέπουμε καμία διάθεση ανάληψης ευθυνών και ρόλων που αποδίδονταν στους άνδρες και θεωρούνταν “αρσενικοί”, όπως στη *Λυσιστράτη* και τις *Εκκλησιάζουσες*. Αντιθέτως, οι γυναίκες επιβεβαιώνουν στον υπέρτατο βαθμό τα στερεότυπα το φύλο τους, που τις θέλουν να ενδιαφέρονται για σεξουαλικές ατασθαλίες, ποτό, εξαπάτηση των συζύγων τους και απληστία ή να τελούν τα Θεσμοφόρια. Έτσι, το γυναικείο στοιχείο θα υιοθετηθεί από όλους τους χαρακτήρες του έργου.²⁵⁸

2) Τα πρόσωπα του έργου.

i. Ο Συγγενής

Ο Συγγενής παρουσιάζεται ως αφελής, αλλά και πονηρός και ο Ευριπίδης προσπαθεί να τον προετοιμάσει, αφού πρόκειται να γίνει μάρτυρας ενός μυστηρίου. Όταν φτάνουν στο σπίτι του Αγάθωνα, ο Ευριπίδης ζητά από τον Συγγενή «να κοιτά, να σωπαίνει, να ακούει και να παραμερίσει», ιδιότητες, κατά κύριο λόγο γυναικείες. Όπως αναφέρει η Taaffe, ο Συγγενής στις αρχικές του παρατηρήσεις παρωδεί την τραγωδία. Από την αρχή ακόμα του έργου, βλέπουμε πως, αν και προσπαθεί να γελοιοποιήσει τον Αγάθωνα, σατιρίζοντας τη «θηλυκά» στοιχεία της εμφάνισης και της προσωπικότητας του μαζί με τον Ευριπίδη, εν τούτοις τον κοιτάζει με ερωτικό τρόπο, ενώ στη συνέχεια, όπως θα δούμε, δεν θα διστάσει να υιοθετήσει τις

²⁵⁷ Sommerstein, A., H., (1994), ό., π., σ. 7.

²⁵⁸ Sommerstein, A., H., (1994), ό., π., σ. 7.

γυναικείες πρακτικές του, όπως την γυναικεία ενδυμασία, την αποτρίχωση και την υιοθέτηση γυναικείας ταυτότητας και μάλιστα οικειοθελώς.²⁵⁹

Ουσιαστικά, τα εμφανισιακά στοιχεία του που παραπέμπουν σε αρρενωπότητα πρέπει να αφαιρεθούν, ώστε να μπορέσει να υποδυθεί τη γυναίκα με πειστικό τρόπο. Είναι απαραίτητο να γλυκάνει τη φωνή του και να κάνει την ομιλία του να μοιάζει επίσης γυναικεία. Αρχικά, οι δύο άνδρες προμηθεύονται ένα ξυραφάκι από τον Αγάθωνα, το οποίο αποτελεί βασικό γυναικείο στοιχείο, όσον αφορά στη σημειωτική του κοστουμιού. Η εμπειρία της αποτρίχωσης είναι τραυματική, κυριολεκτικά και μεταφορικά και ο Συγγενής ουρλιάζει δεχόμενος το άγγιγμα του ξυραφιού. Έπειτα, ορκίζεται στις Ευμενίδες και τη Δήμητρα, που είναι γυναικείες θεότητες και αυτό αποτελεί ένδειξη ότι η μεταμόρφωση του σε γυναίκα ξεκινά.²⁶⁰

Ο Συγγενής υιοθετεί μουφονικά χαρακτηριστικά, σε σωματικό και πνευματικό επίπεδο. Βλέποντας το μισοξυρισμένο του πρόσωπο, ο Ευριπίδης αναφέρει ότι είναι γελοίος, αποκαλώντας τον «καταγέλαστο». Ο Συγγενής βρίσκεται ανάμεσα στην ανδρική και τη γυναικεία ταυτότητα, γεγονός που δίνει στο κοινό τη δυνατότητα να διασκεδάσει με τη διπλή αυτή έμφυλη ταυτότητα. Μετά τη διαδικασία του ξυρίσματος, θαυμάζει τη νέα του όψη στον καθρέφτη, σαν άλλη γυναίκα. Δεν είναι τυχαίο που αναφέρεται η λέξη «ευπρεπής», η οποία χρησιμοποιούταν για να χαρακτηρίσει γυναίκες, ή άνδρες που θεωρούνταν θηλυπρεπείς. Ο Ευριπίδης παροτρύνει τον Συγγενή να μπει όσον το δυνατόν περισσότερο στο πετσί του γυναικείου ρόλου και να αισθανθεί «ποθητή γυναίκα». Εκείνος, βλέποντας τη μορφή του στον καθρέφτη, θεωρεί πως βλέπει τον θηλυπρεπή Κλεισθένη. Μεταμορφώνεται, λοιπόν, από θεατής σε θέαμα, ένα αντικείμενο του πόθου που προορίζεται για να κοιταχθεί.²⁶¹

Το γεγονός ότι ο Συγγενής αντιστέκεται στη διαδικασία της μεταμόρφωσης του είναι φυσικό επακόλουθο της αρσενικής έμφυλης ταυτότητας που ο ίδιος εκπροσωπεί. Η αντίδραση του επικυρώνει το ρόλο του, τόσο σαν θεατή, όσο και σαν θέαμα. Συγκεκριμένα, η διαδικασία και το αποτέλεσμα της «θηλυκοποίησης» του, κάθε άλλο παρά χαρά του προκαλούν. Έτσι, διευκολύνεται η ταύτιση των θεατών

²⁵⁹ Taaffe, L., ό. π., σ. 79- 80.

²⁶⁰ Taaffe, L., ό. π., σ. 84.

²⁶¹ Taaffe, L., ό. π., σ. 84.

μαζί του, ως άνδρα που προβάλλει αντίσταση στο να χάσει την αρρενωπότητα του. Ωστόσο, είναι σημαντικό πως η αρσενική ταυτότητα του Συγγενή δεν μπορεί να κρυφτεί εντελώς κάτω από το γυναικείο κοστούμι.²⁶²

Ο Ευριπίδης δανείζεται ρούχα από τον Αγάθωνα και ντύνει τον Συγγενή, λες και επρόκειτο για ένα εξίσου θηλυπρεπές πρόσωπο. Ο Συγγενής βάζει το κίτρινο φόρεμα, που συνήθως θεωρείται σαγηνευτικό όπλο, ενώ φορά επίσης ένα πέπλο. Η ομοιότητα του με τον Διώνυσο είναι αξιοπρόσεκτη, είναι, ωστόσο, ατελής: ένας αρσενικός που παρουσιάζεται με γυναικεία αμφίεση, περιστοιχιζόμενος από θηλυκά σε μία γυναικεία συνάθροιση, κατά τον εορτασμό της γυναικείας θεάς Δήμητρας.²⁶³

Έτσι, ο Ευριπίδης φτιάχνει μπροστά στα μάτια των θεατών μία γυναίκα, πάνω στη θατρική σκηνή. Πρόκειται για μία εύκολη κατασκευή, που επιτυγχάνεται μέσω «γλωσσικών και λεκτικών μεταμφιέσεων», σαν να πρόκειται για ένα πλάσμα που «περιμένει να δημιουργηθεί από τους άνδρες». Ο Αριστοφάνης αξιοποιεί στο έπακρο τη δυναμική της θυληκότητας με στόχο την επίτευξη του κωμικού στη θεατρική σκηνή.²⁶⁴ Όπως αναφέρει η Ferris, «η Αριστοφανική κωμωδία μας δείχνει πόσο εύκολο είναι να είσαι γυναίκα», απλώς με τη βοήθεια ενός φορέματος. Η ανδρική κατασκευή και άρα ο ορισμός της γυναίκας αποτελείται απλώς από μία περούκα, ένα φουστάνι, λείο, άτριχο δέρμα, παπούτσια, πέπλο. Με άλλα λόγια, «μία σειρά αντικειμένων και εξαρτημάτων».²⁶⁵

Ο Συγγενής αρχίζει να εκφράζεται με «γυναικείο» λεξιλόγιο, καθώς ορκίζεται στην Αφροδίτη και θαυμάζει το φόρεμά του. «Εμπλέκεται σταδιακά όλο και περισσότερο στη μεταμόρφωση, εκφράζοντας ανησυχία για το ίσιωμα του στριφώματός του, την όψη της κόμμωσής του και τα υποδήματά του». Στη συνέχεια, ο Ευριπίδης είναι περήφανος για το «έργο» του θεωρώντας το ολοκληρωμένο, αν και ο Συγγενής δεν έχει ακόμη προσαρμόσει τη φωνή του στην καινούρια του ταυτότητα. Θα πρέπει όμως να μιλήσει δημόσια, άρα η εν λόγω αλλαγή επιβάλλεται. Έπειτα, ως άλλος ηθοποιός, ο Συγγενής λαμβάνει οδηγίες, για την καλύτερη δυνατή απόδοση του ρόλου που καλείται να υποστηρίξει. Ο δραματουργός τον στέλνει στα Θεσμοφόρια

²⁶² Taaffe, L., ό. π., σ. 84.

²⁶³ Taaffe, L., ό. π., σ. 84-85.

²⁶⁴ Taaffe, L., ό. π., σ. 85.

²⁶⁵ Ferris, Lesley, *Acting Women: images of women in Theatre*, New York University Press, 1989, p. 28.

και ο Συγγενής χρησιμοποιεί αρσενικό λόγο και επικαλείται τον Απόλλωνα, θεό ανδρικό, έτοιμος «να ξεκινήσει άλλη μια σκηνή θεάτρου μέσα στο θέατρο». ²⁶⁶

Η μεταμόρφωση του Συγγενή σε γυναίκα δεν είναι ουσιαστική, αλλά αποτελεί απλώς μια μεταμφίεση: υποδύεται τη γυναίκα, αλλά δεν επιχειρεί να φτιάξει έναν ολοκληρωμένο σε βάθος γυναικείο ρόλο. Η μεταμφίεση λειτουργεί αποτελεσματικά, αφού, παρά τα αρνητικά για τις γυναίκες επιχειρήματα του, οι περειαυρισκόμενες δεν αντιλαμβάνονται την απάτη, μέχρι την έλευση του Κλεισθένη, ο οποίος μοιράζεται μαζί τους τις σχετικές πληροφορίες. ²⁶⁷

Όπως αναφέρει η Taaffe, η προσπάθεια του να εκφραστεί ως γυναίκα επιτυγχάνεται εν μέρει. Για παράδειγμα, στο στίχο 285, αναφέρεται στον εαυτό του χρησιμοποιώντας τη μετοχή θηλυκού γένους «λαβούσα», ενώ αναφέρεται στις γυναικείες θεές Δήμητρα και Περσεφόνη. «Ωστόσο, χρησιμοποιεί επίσης μία έκφραση που εντοπίζεται συχνότερα στο αρσενικό πρόσωπο, (θύειν έχουσιν), κάτι που μπορεί να χρησιμεύει στο να ακυρωθεί για λίγο η ψευδαίσθηση της έμφυλης αναπαράστασης» και να τονιστεί ο δυισμός του ήρωα. Επίσης, προσεύχεται για έναν πλούσιο και ανόητο σύζυγο για μια νεαρή κόρη, την οποία κατονομάζει κοροϊδευτικά «Χοίριον». Γνωρίζει το στερεότυπο για τις γυναίκες ως άτομα πονηρά, που αποσκοπούν να ξεγελάσουν τους άνδρες και το χρησιμοποιεί, προσπαθώντας να φερθεί ως γυναίκα που χαρακτηρίζεται από ανάλογη διάθεση. Ταυτόχρονα, υπενθυμίζει στο κοινό πως κάτω από τη γυναικεία μεταμφίεση κρύβεται πάντα ένας άνδρας. ²⁶⁸

Όταν ο Συγγενής παίρνει το λόγο στην Εκκλησία (στ. 467-573), επιχειρεί, μέσω των παρατηρήσεων του, να μιμηθεί στοιχεία που αποτελούν στερεότυπα, τα οποία σχετίζονται τη γυναικεία έμφυλη ταυτότητα. Αρχικά, δείχνει να συμπάσχει με τις γυναίκες και να μοιράζεται τα ίδια παράπονα, ενώ ορκίζεται στη θεά Άρτεμη. Ωστόσο, τις παροτρύνει να παραδεχθούν ότι τα λεγόμενα του Ευριπίδη είναι αληθή, περιγράφοντας γυναικεία κόλπα εξαπάτησης. Απαριθμεί επίσης και άλλα κατορθώματα τους: «το κρύψιμο του εραστή, οι σεξουαλικές επαφές με τον οποιονδήποτε, το μάσημα σκόρδου για να κρύψουν το ότι έχουν πιεί, και την

²⁶⁶ Taaffe, L., ό. π., σ. 86.

²⁶⁷ Sommerstein, A., H., (1994), ό. π., σ. 8.

²⁶⁸ Taaffe, L., ό.π., σ. 87.

ανταλλαγή νόθων παιδιών». Θέλοντας να πείσει τις γυναίκες να σταματήσουν να ασχολούνται με το δραματοουργό, αναφέρεται στο ποιόν τους, λέγοντας πως πολλές από τις ατασθαλίες τους δεν αποκαλύπτονται από τον Ευριπίδη. Βλέπουμε, λοιπόν, έναν άνδρα μεταμφιεσμένο, που όμως δεν καταφέρνει να γίνει ένα με την ομάδα των γυναικών και να ενσωματωθεί, έστω και αν η εμφάνιση του φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, απόλυτα γυναικεία. Το πραγματικό του φύλο βγαίνει στην επιφάνεια όλο και περισσότερο όσο προχωρά στην παράθεση των επιχειρημάτων του και έρχεται σε αντίθεση με τις υπόλοιπες γυναίκες.²⁶⁹

Ο Συγγενής απειλεί να θυσιάσει το μωρό της Γυναίκας Α', του οποίου το γένος αναφέρεται ως θηλυκό. Ωστόσο, δεν είναι παρά ένα φλασκί με κρασί, που πίνεται από τον Συγγενή και έτσι η «θυσία» επιτυγχάνεται. Πρόκειται για μία σκηνή επιβεβαίωσης των στερεοτύπων σχετικά με τις γυναίκες και την αγάπη τους για το ποτό, αλλά και την πονηριά τους ως προς τα τεχνάσματα που θα τους το εξασφαλίσουν. Ο Συγγενής επιλέγει να αλλάξει ρόλο και να υποδυθεί τον Τήλεφο, κάτι που δεν συνάδει με το κοστούμι του. Η Taaffe αναφέρει πως μέσα από «την ασυμβατότητα κοστούμιού και ρόλου επιτυγχάνεται η παρωδία και τονίζεται η σύμβαση των ανδρών ηθοποιών σε γυναικείους ρόλους» που επικρατούσε στην αρχαιότητα.²⁷⁰

Το επεισόδιο του Τήλεφου ακολουθουθείται από άλλες αναπαραστάσεις ηρώων του Ευριπίδη και το ζήτημα των έμφυλων αναπαραστάσεων εξελίσσεται σταδιακά, καθώς καθίσταται όλο και πιο σύνθετο. «Αρχικά, ο Συγγενής επιλέγει να μιμηθεί την Ελένη, καθώς, όπως λέει, έχει το σωστό κοστούμι. Στο στίχο 855, μιλά σαν να ήταν η Ελένη και το κοστούμι και η φωνή του στοχεύουν στο να πείσουν το κοινό για την εγκυρότητα της αναπαράστασης. Έπειτα, ζητά από τον φύλακα να τον γδύσουν πριν τον εκτελέσουν, ώστε να μην πεθάνει ντροπιασμένος, λόγω της μεταμφίεσης του σε γυναίκα. Αργότερα, στο σημείο που υποδύεται την Ανδρομέδα, το κωμικό επιτυγχάνεται μέσω της αντίθεσης του ρόλου της Ανδρομέδας, της πριγκίπισσας που χρειάζεται βοήθεια και τον Συγγενή με το φόρεμα-παρωδία και την αρρενωπή όψη. Ο

²⁶⁹ Taaffe, L., ό.π., σ. 90.

²⁷⁰ Taaffe, L., ό. π., σ. 95.

Συγγενής σε ρόλο Ανδρομέδας και η Ηχώ συγγέονται ως προς το φύλο, τις ταυτότητες και τους ρόλους των ηρώων».²⁷¹

Ο Αγάθωνας

Η εμφάνιση του Αγάθωνα αντιστρέφει τις παγιωμένες αντιλήψεις σε σχέση με την αναγνώριση του φύλου με βάση την εικόνα του σώματος και την εξωτερική εμφάνιση:²⁷²

«Συγγενής: Καλά, έχασα το φως μου;

Άντρα δε βλέπω πουθενά

Αν δεν κάνουν πουλάκια τα μάτια μου, βλέπω τη Γαβριέλλα.(...)

Αγάθων: Στην απαλή σας χούφτα

κρατάτε σφιχτά,

κορίτσια, τη λαμπάδα,

των μνημοσύνων,

των ταφών και των εκταφών

Αφήστε λεύτερη τη σκέψη σας να τρέχει.

Χαλαρώστε, καλέ,

και πιάστε το τραγούδι

και μπίτε στο χορό

με ζωνρό ρυθμό.

(...) Απόλλωνα, σε προσκυνώ,

σε χαίρομαι κι αναγαλλιάζω.

Σεμνά δοξάζω τη Λητώ, τη δέσποινα,

και κρούω την κιθάρα.»²⁷³

²⁷¹ Taaffe, L., ό. π., σ. 95-97.

²⁷² Taaffe, L., ό. π., σ. 79.

Τα ειρωνικά σχόλια των δύο ανδρών στέκονται «στην έλλειψη γενειάδας, την έλλειψη σωματικής δύναμης, αλλά και στο ρόλο του ως παθητικό παρτενέρ σε ομοφυλοφιλικές σχέσεις. Όλα αυτά τα στοιχεία τον ταυτοποιούν και τον καθορίζουν ως θηλυπρεπή στα μάτια των θεατών πριν την σκηνική του εμφάνιση». Ο Αγάθων αποτελεί αντικείμενο του πόθου για τον Συγγενή, κάτι που ορίζει και τον τελευταίο, καθώς, όπως φαίνεται, μπορεί να εκδηλώσει ερωτικό ενδιαφέρον τόσο για γυναίκες, όσο και για άνδρες ντυμένους ως γυναίκες. Η εμφάνιση του Αγάθωνα αποτελεί μία πρακτική θεάτρου μέσα στο θέατρο. «Φορά γυναικεία ρούχα και, καθώς βρίσκεται στο εκκύκλημα, τραγουδά τμήματα που αντιστοιχούν τόσο σε εκείνον, όσο και στο χορό, που αποτελείται από γυναίκες». Ο Συγγενής αστειεύεται για την αντιφατική εμφάνιση του Αγάθωνα με βάση το φύλο του, κάνοντας αναφορά στην πόρνη Κυρήνη (στ. 136-45).²⁷⁴

Ο Αγάθων προκαλεί σύγχυση στον Συγγενή, που δυσκολεύεται να τον κατατάξει σε μία έμφυλα ξεκάθαρη κατηγορία ανθρώπου και έτσι απαριθμεί, μάταια, όλα τα στοιχεία από τα οποία συντίθεται η αρσενική έμφυλη ταυτότητα σε θεατρικό πλαίσιο, δηλαδή τον φαλλό, το μανδύα, τα υποδήματα. Ο Αγάθων δεν φέρει τα παραπάνω χαρακτηριστικά και ο Συγγενής μπερδεύεται όλο και περισσότερο. Το γυναικείο κοστούμι σε συνδυασμό με τον καθρέφτη, που αποτελεί ξεκάθαρα γυναικείο αντικείμενο και παραπέμπει στη ματαιοδοξία, δεν συμβαδίζουν σε καμία περίπτωση με το αρσενικό φύλο του ήρωα. Καθώς ο Συγγενής προσπαθεί να ανακαλύψει τον φαλλό, τονίζεται η απουσία της αρρενωπότητας του Αγάθωνα, μέσω της αντίφασης.
275

Το γεγονός ότι ο Αγάθωνας δεν έχει γυναικεία στήθη, όπως κάποιος υποκριτής σε γυναικείο ρόλο, αλλά είναι εξοπλισμένος με όλα τα απαιραίτητα είδη καλλωπισμού και ξυριστικής, καθώς απεχθάνεται την τριχοφυΐα, που είναι ένα κατεξοχήν αρσενικό χαρακτηριστικό, δικαιολογούν την απορία του Συγγενή, που τον θεωρεί αινιγματική φιγούρα. Εφόσον εμφανίζεται με τόσο συγκεχυμένη μορφή, είναι πιθανόν και οι θεατές να δυσκολεύονταν να ερμηνεύσουν τον συγκεκριμένο χαρακτήρα.²⁷⁶

²⁷³ Αριστοφάνους, *Θεσμοφοριάζουσαι*, Μετάφραση Κ.Χ. Μύρης, εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 48,51, στ. 98-108, 122.

²⁷⁴ Taaffe, L., ό. π., σ. 80.

²⁷⁵ Taaffe, L., ό. π., σ. 81.

²⁷⁶ Taaffe, L., ό. π., σ. 81-82.

Ωστόσο, οι θεατές γνωρίζουν ότι πρόκειται για άνδρα, έστω και αν η έμφυλη ταυτότητα που παρουσιάζει διαφέρει από αυτήν του τυπικού αρσενικού. Μάλιστα, έχει κοινά στοιχεία με τον θεό Διόνυσο. Παρουσιάζει μία μείξη φύλων, βιολογικού και κοινωνικού, επιλέγει γυναικεία ενδυμασία, αν και άνδρας. Μπορεί να είναι τραγωδός, όμως συμμετέχει σε μία κωμωδία. Αν και αρσενικός, η σεξουαλική του κατεύθυνση είναι θηλυκή. Όλα αυτά τα στοιχεία συνθέτουν την κωμικότητα του έργου και της παράστασης. Κωμικό στοιχείο αποτελεί και ο ερεθισμός του Συγγενή προς τον Αγάθωνα, «που έχει ντυθεί και μιλά σαν γυναίκα, και που, όσο συγκεχυμένη και ανολοκλήρωτη και αν είναι η θηλυκότητα του», έλκει τον Συγγενή. Αναλόγως, θα μπορούσε κανείς ενδεχομένως να ισχυριστεί ότι οι άνδρες θεατές ίσως να έλκονταν από τους άνδρες ηθοποιούς που υποδύονταν γυναικείους ρόλους, αν και γνώριζαν το πραγματικό τους φύλο, εφόσον η αντίδραση του Συγγενή δεν επικρίνεται αρνητικά στο κείμενο.²⁷⁷

Ο Ευριπίδης παρατηρεί τις διαφορές ανάμεσα στο δικό του παρουσιαστικό και αυτό του Αγάθωνα, καθώς ο δεύτερος είναι όμορφος σαν νέα γυναίκα, ενώ εκείνος έχει ώριμα, ανδρικά χαρακτηριστικά. Μέσα από τα σχόλια του, διαφέρεται η αντίληψη πως, όπως ο Αγάθωνας, έτσι και οι γυναίκες υπάρχουν για να τις κοιτούν και να τις θαυμάζουν οι άνδρες. Έτσι, ο Αγάθων ντύνεται γυναικεία, ώστε να είναι αντικείμενο πόθου και να τραβά την προσοχή. Ωστόσο, βλέπουμε πως ο Αγάθων διατηρεί μία διπλή έμφυλη ταυτότητα, εφόσον «ως ποιητής έχει λόγο σε δημόσια ζητήματα, λόγω του βιολογικού του φύλου». Δεν αποδέχεται την πρόταση του Ευριπίδη, λέγοντας ότι μοιάζει υπερβολικά με γυναίκα και θα νομίσουν πως πήγε για να τις κλέψει! Ο Ευριπίδης, λοιπόν, παραείναι αρρενωπός και ο Αγάθων παραείναι θηλυπρεπής για να φέρει εις πέρας την αποστολή.²⁷⁸

iii) Ο Ευριπίδης

Όπως συμβαίνει με τους περισσότερους ανδρικούς χαρακτήρες του κειμένου, έτσι και ο Ευριπίδης υποδύεται το ρόλο της Ηχώς, μιμούμενος ένα γυναικείο ρόλο, ενώ ως τέτοιος, καθοδηγεί τον Συγγενή, ώστε να αποδόσει όσο καλύτερα γίνεται το ρόλο

²⁷⁷ Taaffe, L., ό. π., σ. 82.

²⁷⁸ Taaffe, L., ό. π., σ. 83.

του. Το στοιχείο του εξωφρενικού ως προς την παρωδία είναι έντονο στο συγκεκριμένο έργο και γίνεται συνδυαστικά με την έντονη παρουσία των γυναικών.²⁷⁹

Στην τελευταία σκηνή του έργου, ο Ευριπίδης επινοεί άλλο ένα σχέδιο για να διασώσει τον Συγγενή, προτείνοντας μία συμφωνία στις γυναίκες: αν τον ελευθερώσουν, δεν θα τις κακολογήσει ξανά στα έργα του, ενώ, σε αντίθετη περίπτωση, θα αποκαλύψει στους συζύγους τους όλες τις πονηριές και τα κρυφά τεχνάσματα τους. Μετά τη θετική απάντηση του χορού, ο Ευριπίδης θα πρέπει μόνος του να βρει ένα τρόπο να απομακρύνει το Σκύθη φρουρό, ώστε να γλιτώσει ο Συγγενής. Ο Ευριπίδης αποφασίζει να μεταμφιεστεί σε γριά γυναίκα, και βάζει μία γυμνή νεαρή κοπέλα να περάσει παίζοντας φλάουτο μπροστά από τον Σκύθη, γνωρίζοντας την αντίδραση του, ενώ την κατευθύνει με προκλητικό τρόπο.²⁸⁰

Το κωμικό της σκηνής έγκειται στο γεγονός ότι ο Αριστοφάνης βάζει τον Ευριπίδη να χρησιμοποιεί τη γυναίκα στον παραδοσιακό, στερεοτυπικό της, κωμικό ρόλο. «Ένας ηθοποιός ντυμένος ως γυμνή νεαρή γυναίκα που χορεύει και παίζει φλάουτο, μία τεχνητή γυναίκα, δημιουργημένη για την ανδρική ματιά του θεατή διακοσμεί το τέλος του έργου» με τον πιο έμφυλα στερεοτυπικό τρόπο. Ο Σκύθης φυσικά ξεγελιέται και την κυνηγά ασυγκράτητος και ξελιγωμένος.²⁸¹

iv) Ο χορός

Όπως αναφέρει η Taaffe, ο χορός αναφέρεται στις ανδρικές συμπεριφορές που εναντιώνονται στις γυναίκες, προβάλλοντας την ανωτερότητα και την υπεροχή των γυναικών σε σχέση με τους άνδρες. «Πολλά από τα σχόλια τους ανακαλούν θέματα από παιχνίδια αντιστροφής ρόλων και ζητήματα ταυτότητας του κοινωνικού φύλου». Στην παράβαση (785-803) αναφέρονται στην κακή εικόνα που οι άνδρες έχουν για το γυναικείο φύλο και προβάλλουν τις ανδρικές προσπάθειες «να τις ελέγξουν και να τις κρατήσουν στην αφάνεια», γεγονός παράδοξο όταν από την άλλη επιθυμούν να τις βλέπουν και να θαυμάζουν την εξωτερική τους εμφάνιση (788-791). Γίνεται αναφορά

²⁷⁹ Taaffe, L., ό. π., σ. 97.

²⁸⁰ Taaffe, L., ό. π., σ. 99-100.

²⁸¹ Taaffe, L., ό. π., σ. 99-100.

στην «γυναικεία ανωτερότητα», η οποία προκύπτει προβαίνοντας σε μία γενικότερη σύγκριση των δύο φύλων, μέσα από γυναικεία και ανδρικά πρόσωπα και συμπεριφορές, που θεωρούνται περισσότερο ή λιγότερο τιμιτικές.²⁸²

Στους στίχους 947-1000, απαγγέλεται προς τιμήν των θεών ένας ύμνος από τις γυναίκες του χορού, οι οποίες γιορτάζουν τη γυναικεία συμμετοχή τους στη γιορτή των Θεσμοφορίων και τονίζουν πως είναι αναγκαίο να είναι σε ετοιμότητα και να μην δείξουν έλεος σε επίδοξους εισβολείς. Η γιορτή στην οποία παρευρίσκονται είναι αφιερωμένη στη Δήμητρα, μία γυναικεία θεά, ωστόσο εκείνες επαινούν τον Απόλλωνα, την Άρτεμη, την Ήρα, τον Ερμή, τον Πάνα. Κλείνουν με ένα εκτεταμένο αφιέρωμα στο Διόνυσο (στ. 985-6), και η προσοχή περνάει από τη Δήμητρα στον ανδρόγυνο θεό, που σχετίζεται με τη σεξουαλική αστάθεια, τη μη σταθερή και μονομερή ταυτότητα, την αλλαγή και το χάος. Την παρωδία της Ανδρομέδας ακολουθεί η αναφορά του χορού στη θεά Αθηνά και οι θεατές καλούνται και πάλι να πιστέψουν τη μεταμφίεση των ανδρών υποκριτών σε γυναίκες. Κανένας άνδρας δεν πρέπει να παρακολουθήσει τις τελετουργίες τους.²⁸³

Αφού ο Συγγενής αναφέρεται αρνητικά στις γυναίκες στην Εκκλησία και τις κατηγορεί, ο χορός προβαίνει σε μία κατηγορία του ίδιου του φύλου, αναφέροντας τις ως ξεδιάντροπες και μισητά πλάσματα, κλείνοντας το μάτι στο κοινό και θυμίζοντας του ότι κάτω από το ρόλο που υποδύονται, παραμένουν άνδρες. Η αυτο-κατηγορία αυτή αποτελεί ένα κωμικό στοιχείο, ενώ μέσω του Συγγενή που υποδύεται τη γυναίκα, η εικόνα που προβάλλει ο Ευριπίδης για τις γυναίκες επιβεβαιώνεται ως αληθής μπροστά στα μάτια των ανδρών θεατών.²⁸⁴

ν) Οι γυναίκες

Το γεγονός ότι οι άνδρες ηθοποιοί υποδύονται γυναικείους ρόλους αποτελεί μία σύμβαση, με την οποία το κοινό είναι εξοικειωμένο και γνωρίζει ότι πρόκειται για προσωρινή μεταμφίεση, που εξυπηρετεί την εξέλιξη της υπόθεσης του έργου. Στη σκηνή της Εκκλησίας, στη συνάντηση των γυναικών, συναντάμε πρώτη φορά στο

²⁸² Taaffe, L., ό. π., σ. 76-77.

²⁸³ Taaffe, L., ό. π., σ. 99.

²⁸⁴ Taaffe, L., ό. π., σ. 91.

έργο άνδρες ηθοποιούς που καλούμαστε να πιστέψουμε ότι είναι γυναίκες. Οι αντιστροφές ρόλων εδώ παρουσιάζουν κάποια συμμετρία: «όπως ο Συγγενής ντύνεται και φέρεται σαν γυναίκα στα Θεσμοφόρια, έτσι και οι γυναίκες συμπεριφέρονται σε ένα βαθμό ως άνδρες στην Εκκλησία». ²⁸⁵

Η αλήθεια είναι πως, αν και πρόκειται για ένα γυναικείο συμβούλιο, το επίκεντρο δεν είναι οι γυναίκες στα Θεσμοφόρια και οι ενδεχομένως περίεργοι θεατές που ήλπιζαν να εισχωρήσουν στα άδυτα μιας ανάλογης συνάντησης μένουν μάλλον απογοητευμένοι ως προς αυτό το ζητούμενο. Το έργο περιστρέφεται περισσότερο γύρω από την επίσκεψη των δύο υποτιθέμενων γυναικών, του Συγγενή και του Ευριπίδη, στα Θεσμοφόρια, ενώ η εικόνα που δίδεται για τις αληθινές γυναίκες είναι και πάλι ξεκάθαρα στερεοτυπική, θυμίζει περισσότερο τύπους παρά αληθινά πρόσωπα. Παρουσιάζεται, δηλαδή, μία προσπάθεια μίμησης των ανδρικών πρακτικών σε ανάλογες περιστάσεις, ενώ παράλληλα οι έμφυλες γυναικείες ταυτότητες αναπαρίστανται με γραφικό τρόπο από τον Αγάθωνα, τον Συγγενή και τον Κλεισθένη. Η βάση όμως δίνεται κυρίως στον Συγγενή, ενώ οι πραγματικές γυναίκες παίζουν το παιχνίδι της επιτελεστικότητας των προδιαγεγραμμένων για αυτές ταυτοτήτων. ²⁸⁶

Μπορεί οι γυναίκες να δυσανασχετούν με τον Ευριπίδη και να σχεδιάζουν να τον βλάψουν λόγω της εικόνας με την οποία τις παρουσιάζει, ωστόσο, η αιτία δεν είναι ότι ο δραματουργός τους προσάπτει χαρακτηριστικά που δεν ισχύουν, μιας και φαίνεται πως οι κατηγορίες του δεν είναι διόλου αβάσιμες. Ο μεταμφιεσμένος σε γυναίκα Συγγενής, που, όπως αποδεικνύεται λέει ψέμματα, αποδεικνύει για άλλη μια φορά το γεγονός ότι οι γυναίκες έχουν, υποτίθεται, ταλέντο στο ψέμα, επιβεβαιώνοντας το στερεότυπο. ²⁸⁷

Η γυναίκα Α παραπονιέται για τις γυναικείες αναπαραστάσεις στο ευριπίδειο δράμα, οι οποίες παρουσιάζονται «ως μυστικοπαθείς, επιρρεπείς στις σεξουαλικές ατασθαλίες και το ποτό, πονηρές, κουτσομπόλες και με μεγάλο μίσος για τους άνδρες». Θα έλεγε κανείς πως τα χαρακτηριστικά αυτά θυμίζουν περισσότερο τα έργα του Αριστοφάνη, όπου η γυναίκα παρουσιάζεται να τα φέρει σε έντονο βαθμό.

²⁸⁵ Taaffe, L., ό. π., σ. 88.

²⁸⁶ Taaffe, L., ό. π., σ. 88-90.

²⁸⁷ Taaffe, L., ό. π., σ. 88-90.

Έπειτα, στο στίχο 398, εκφράζει τη δυσαρέσκειά της για τις δυσκολίες που πλέον αντιμετωπίζουν σε καθημερινή βάση, διότι πλέον προκλήθηκαν έντονες υποψίες στους άνδρες λόγω της εικόνας που παρουσιάζει για εκείνες ο Ευριπίδης. Επιβεβαιώνει ότι οι γυναίκες έχουν ταλέντο στην εξαπάτηση, όπως ανταλλαγές μωρών εν αγνοία των συζύγων τους και γάμους με ηλικιωμένους με σκοπό την εκμετάλλευση. Πλέον, όμως, οι άνδρες τους τις ελέγχουν και τις περιορίζουν, κλειδώνοντας τες μέσα, εξ' αιτίας του Ευριπίδη. Για όλους αυτούς τους λόγους θεωρεί πως η καλύτερη λύση είναι ο θάνατος του δραματουργού. Γενικώς, με βάση τα παραπάνω, επιβεβαιώνει τις κατηγορίες που τους προσάπτονται.²⁸⁸

« Γυναίκα Α': (...) Μόλις πετύχει μαζεμένους δέκα θεατές,

αρχίζει να ξερνάει

τα τρία κακά της μοίρας μας.

Σκρόφες μας ανεβάζει,

μητρομανείς μας κατεβάζει.

Γλωσσοκοπάνες μας βρίζει,

μπεκρούδες, μαρτυριάρες,

αντροχωρίστρες και πανούκλες

και το κακό σπυρί των σερνικών.

Μόλις γυρίσουν απ' το θέατρο οι άνδρες μας

μας κοιτάνε λοξά

και καχύποπτα.

Ψάχνουν κρεβάτια,

ψάχνουν ντουλάπια,

ψάχνουν μπουλά,

να βρουν κρυμμένο γκόμενο.

²⁸⁸ Taaffe, L., ό. π., σ. 89-90.

Πάνε τα παλιά μας κόλπα στράφι,

δεν έχουν πέραση.

τους έχει πονηρέψει ο τρισκατάρατος.»²⁸⁹

Όπως αναφέρει η Ferris²⁹⁰, ολόκληρο το έργο συνωμοτεί με το κοινό ενάντια στις γυναίκες που έχει κατηγοριοποιήσει στερεοτυπικά. Πρώτον, επιτρέποντας στο κοινό να παρακολουθήσει τις μυστικές τελετουργίες του γυναικείου φεστιβάλ, δεύτερον, επιτρέποντας σε έναν άνδρα μεταμφιεσμένο σε γυναίκα να εισχωρήσει με ευκολία στη συνάντηση των γυναικών και να εξισώσει τις γυναίκες με τις κατηγορίες που υποτίθεται ότι τους αποδίδονται από τον Ευριπίδη, και, τέλος, επιτρέποντας στο κοινό να είναι μάρτυρας στη “δημιουργία” μίας στερεοτυπικής γυναίκας εις διπλούν.

Σύμφωνα με τη Finnegan, τα παράπονα των γυναικών στο έργο έχουν να κάνουν κυρίως με το ότι έχουν κουραστεί να τις κακοφημεί ο «γιός της λαχανούς, Ευριπίδης, που αναφέρεται συνέχεια σε αυτές ως κατάρα των ανδρών» και που κάθε πράξη τους θεωρείται βλαβερή και κατακριτέα. Όπως φαίνεται, «ο ποιητής τείνει να διαλέγει πλοκές με ηρωίδες «κακές» γυναίκες, παρά αξιοσέβαστες σαν τον τύπο της Πηνελόπης». Οι γυναίκες αντιτίθενται στο γεγονός ότι ο ποιητής έχει αφυπνίσει τους συζύγους τους αναφορικά με τη δολοπλόκα συμπεριφορά τους, καθιστώντας, έτσι, δυσκολότερο το να συνεχίσουν τις πανουργίες τους. Η ιδέα αυτή «έχει τη βάση της στην τραγωδία, όπου οι γυναίκες μπορούν τουλάχιστον να εκφράσουν τη γνώμη τους και να μιλήσουν για τη μισογυνιστική λογοτεχνική παράδοση». Μόνο που, στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι γυναίκες αποτελούν κωμικούς χαρακτήρες και, ακολούθως, φέρουν όλα τα έμφυλα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά.²⁹¹

Η βάση της πλοκής, που θέλει μια ομάδα γυναικών να προσπαθούν να εξοντώσουν έναν άνδρα ο οποίος καταφέρεται εναντίον τους, προέρχεται από παραδοσιακούς μύθους, τους οποίους κάποιοι δραματικοί ποιητές είχαν ήδη αξιοποιήσει στα έργα τους. Για παράδειγμα, στο αντίκρισμα του Αγάθωνα, ο οποίος φορά γυναικεία ενδυμασία, «ο Συγγενής κάνει αναφορά στο Λυκούργο του Αισχύλου, που κομματιάζεται από τις μαινάδες διότι απέρριψε τον θεό τους, Διόνυσο. Ομοίως, η

²⁸⁹ Αριστοφάνης, ό. π., σ. 87-89, στίχοι 389-400.

²⁹⁰ Ferris, L., ό. π., σ. 23.

²⁹¹ Finnegan, R., ό. π., σ. 62-63.

προσπάθεια του Αγάθωνα να μεταμφιεστεί και να τρυπώσει ανάμεσα στις γυναίκες, θυμίζει τον μύθο του Πενθέα, στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, και είναι πιθανό ότι ο Αριστοφάνης είχε κατά νου παρόμοια θέματα από προγενέστερα έργα». ²⁹²

Όπως και στα υπόλοιπα «γυναικεία» έργα του Αριστοφάνη, οι γυναίκες είναι συμφιλιωμένες με την έμφυλη κοινωνική τους ταυτότητα, την οποία έχουν υιοθετήσει σε τέτοιο βαθμό, ώστε βλέπουμε πως φτάνουν σε σημείο να εξεγερθούν για να την υπερασπίσουν. Συγκεκριμένα, στο έργο, όταν παραπονιούνται για τις επιπτώσεις των κατηγοριών του Ευριπίδη εναντίον τους, προβληματίζονται περισσότερο για την έλλειψη πρόσβασης σε αγαθά όπως το αλεύρι και το κρασί, επιβεβαιώνοντας την απόλυτη σύνδεση τους με τις οικιακές δραστηριότητες και την αγάπη τους για το ποτό. ²⁹³

Παρότι η πράξη του να εξέλθουν από τον οίκο και να αναμειχθούν σε ανδρικές δουλειές μπορεί να γίνει αντιληπτή φαινομενικά ως αρσενική, οι ιδέες και τα επιχειρήματα των γυναικών είναι κατεξοχήν στερεοτυπικά θηλυκά, αφού αυτό που τις ενοχλεί δεν είναι η προσβολή του ονόματος τους, αλλά το γεγονός ότι τα κόλπα τους αποκαλύπτονται και αυτό αναμένεται να τις εμποδίσει να λειτουργήσουν εύκολα με την ίδια πανουργία στο μέλλον, χωρίς να γίνουν αντιληπτές. ²⁹⁴

Το κεντρικό θέμα στις *Θεσμοφοριάζουσες* είναι κυρίως σχετικό με τη «θηλυκότητα», αφού οι γυναίκες έχουν κουραστεί να ανέχονται τις κατηγορίες του Ευριπίδη προς αυτές. Το ζήτημα είναι, όμως, βαθύτερο, «καθώς οι αρνητικές απεικονίσεις των γυναικών επηρεάζουν άμεσα και τους άνδρες, εφόσον οι γυναίκες που μιμούνται τις ηρωίδες των έργων του Ευριπίδη θέτουν σε μεγάλο κίνδυνο τη σταθερότητα του *οίκου*», την οποία ενδέχεται να διαταράξουν. Σε σύγκριση με τα υπόλοιπα «γυναικεία» αριστοφανικά έργα, η εικόνα με την οποία παρουσιάζεται το γυναικείο φύλο στο κείμενο είναι η αρνητικότερη. Όχι μόνο η συμπεριφορά τους, αλλά και η ίδια η φύση των παραπόνων τους, επιβεβαιώνει τις κατηγορίες που τους προσάπτονται, αφού το πρόβλημα έγκειται στο ότι «το Ευριπίδειο δράμα καταστρέφει τις ευκαιρίες τους για καλοπέραση». Στο τέλος η λύση δίνεται και πάλι

²⁹² Finnegan, R., ό. π., σ. 62-63.

²⁹³ Finnegan, R., ό. π., σ. 78-79.

²⁹⁴ Finnegan, R., ό. π., σ. 78-79.

μέσω της χρήσης της σεξουαλικότητας, ως προς την επίτευξη ενός στόχου, επιβεβαιώνοντας και πάλι το στερεότυπο.²⁹⁵

vi) Ο Κλεισθένης

Όπως αναφέρει η Taaffe, η άφιξη του Κλεισθένη μας φέρνει σε επαφή με ένα ακόμη ντραγκ-κωμικό στοιχείο, δίνοντας και πάλι έμφαση στο στοιχείο του τρανσβεστισμού, που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο έργο. Αποκαλεί τις γυναίκες συγγενείς και οικογένεια του, ενώ μάλλον το κοστούμι του είχε γυναικεία στοιχεία. Αρχικά, θεωρούν πως πρόκειται για γυναίκα και ο ίδιος νιώθει ότι ανήκει στην αγέλη των γυναικών, αλλά βιολογικά θεωρείται ένας από τους αρσενικούς. «Είναι άνδρας βιολογικά, αλλά η ταυτότητα του κοινωνικού φύλου που ακολουθεί είναι θηλυκή.» Το ίδιο συμβαίνει και με τον Συγγενή, το οποίου, όμως, η αρρενωπότητα δεν μπορεί να καλυφθεί εντελώς, παρά τη μεταμφίεση και την προσπάθεια.²⁹⁶

Ο Κλεισθένης θυμίζει γυναίκα ως προς το σωματότυπο και την κινησιολογία του, και έχει απαλό δέρμα και πρόσωπο που του προσδίδουν θηλυκότητα. Νιώθει ότι ανήκει στην ομάδα των γυναικών και τις αγαπά, όπως δηλώνει (γυναικομανώ), ενώ. Τις συμβουλεύει «να είναι σε επιφυλακή και να ψάχνουν το «μεγάλο και δεινό πράγμα», εννοώντας τον φαλλό». Μάλιστα, είναι αυτός που προτρέπει τις γυναίκες, ώστε να οδηγηθούν στην αποκάλυψη του Συγγενή.²⁹⁷

Όπως φαίνεται, ο Αριστοφάνης πειραματίζεται με την ψευδαίσθηση που δημιουργεί η αναπαράσταση γυναικών από άνδρες στη σκηνή και εκμεταλλεύεται το στοιχείο αυτό κωμικά. Ο κάθε άνδρας μιμείται τις γυναίκες για διαφορετικούς λόγους. «Ο Αγάθων για καλλιτεχνικούς και ίσως προσωπικούς λόγους, ο Κλεισθένης για προσωπικούς και ίσως λόγω σωματικής κατασκευής και ο Συγγενής, επειδή είναι αναγκασμένος λόγω της κατάστασης. Ωστόσο, κανένας από αυτούς τους άνδρες δεν καταφέρνει να αποβάλει ολοκληρωτικά την αρσενικότητα του». Ακόμη και εάν έχουν εντελώς ενσωματώσει τα γυναικεία χαρακτηριστικά σε όλα τα προφανή επίπεδα (εμφάνιση, ενδυμασία, χρήση λεξιλογίου, κινήσεις κ.ά.), δεν μπορούν να

²⁹⁵ Finnegan, R., ό. π., σ. 77.

²⁹⁶ Taaffe, L., ό. π., σ. 92-93.

²⁹⁷ Taaffe, L., ό. π., σ. 92-93.

αναπαραστήσουν τη γυναίκα στον απόλυτο βαθμό, να γίνουν γυναίκες, κάτι που υπενθυμίζει στους θεατές την τεχνική του θεάτρου μέσα στο θέατρο.²⁹⁸

vii) Ο Τοξότης

Όπως αναφέρει ο Sommerstein, το μοναδικό από τα αρσενικά πρόσωπα που παραμένει αρσενικό καθ' όλη τη διάρκεια της παρουσίας του στο έργο είναι ο Τοξότης. Διαθέτει τα στερεοτυπικά έμφυλα χαρακτηριστικά που σχετίζονται με τον ανδρισμό στο έπακρο. Είναι αγενής, δυνατός και άγριος, προκαλεί το φόβο με τη σωματική του δύναμη και φαίνεται να μην μπορεί να αντισταθεί στη θέα του γυμνού γυναικείου σώματος, εξυπηρετώντας έτσι το σχέδιο του Συγγενή και του Ευριπίδη για απόδραση.²⁹⁹

Ο χαρακτήρας του Τοξότη παρουσιάζει όλα τα αντίθετα χαρακτηριστικά από αυτόν του Αγάθωνα, μάλιστα εμφανίζονται αντίστοιχα στην αρχή και το τέλος του έργου. Ο Αγάθων είναι απόλυτα θηλυπρεπής, από την εμφάνιση και την ενδυμασία του, ως τις σεξουαλικές του προτιμήσεις και τον τρόπο που τραγουδά. Αντιθέτως, ο Τοξότης παρουσιάζει τα απόλυτα αρσενικά χαρακτηριστικά, ενώ η αρρενωπότητα του δεν μπορεί να καλυφθεί και να υποδυθεί κάποιο γυναικείο ρόλο, όπως οι υπόλοιποι αρσενικοί χαρακτήρες του έργου.³⁰⁰

3) Σκηνική αναπαράσταση - αντίληψη του έργου από το κοινό μέσω των στερεοτυπικών απόψεων της εποχής.

Η έμφυλη αντιστροφή κάποιου είδους ήταν απαραίτητο στοιχείο του αρχαίου Δράματος, εφόσον σχεδόν σε κάθε έργο υπήρχαν άνδρες υποκριτές που υποδύονταν γυναικείους ρόλους, σε γυναικεία ρούχα. Αυτό ήταν ίσως το πιο έντονο παράδειγμα του βασικού παραδόξου της ηθοποιίας, το ότι ο ηθοποιός είναι με κάποιο τρόπο δύο άτομα σε ένα, ο εαυτός του και ο ρόλος του.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, προστίθενται περισσότερα επίπεδα ταυτοτήτων επαναλαμβανόμενα, ξεκινώντας με τον Αγάθωνα που τραγουδά ως Ιέρεια και ως

²⁹⁸ Taaffe, L., ό. π., σ. 94.

²⁹⁹ Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 9.

³⁰⁰ Sommerstein, A. H., ό. π., σ. 9.

χορός, εξηγώντας τη θεωρία του ότι ο καλλιτέχνης (δημιουργός) πρέπει να μπορεί να γίνεται τα πρόσωπα που δημιουργεί. Έπειτα, παρακολουθούμε σταδιακά όλους τους ανδρικούς ρόλους του έργου, να αλλάζουν το φύλο τους μέσω της μεταμφίεσης, έστω και για μία φορά. Ο μόνος που παραμένει σταθερός στην παγιωμένη έμφυλη αρσενική ταυτότητα της εποχής είναι ο Τοξότης.

Η κωμικότητα των καταστάσεων και των προσώπων που παρουσιάζονται στο έργο σχετίζεται άρρηκτα και με το ίδιο το κοινό της εποχής που παρακολουθούσε την παράσταση. Πιθανόν η ενδεχόμενη πρόσληψη να επηρέαζε και το συγγραφέα κατά την σύλληψη του έργου, σε σχέση με το πώς θα δομήσει το κωμικό, με βάση το κοινό του. Χρησιμοποιώντας, λοιπόν, το έμφυλο στοιχείο ως βάση του χιούμορ του αλλά και της παρουσίασης της ιστορίας του, ο Αριστοφάνης παίζει με το αρσενικό και το θηλυκό, γνωρίζοντας πώς θα απηχούσε το έργο του στους θεατές της εποχής, με βάση τον ορίζοντα προσδοκιών τους.

Συγκεκριμένα, οι άνδρες Αθηναίοι δέχονταν να παρακολουθήσουν επί σκηνής καταστάσεις που στην πραγματική τους ζωή δεν θα ανέχονταν ποτέ, ή θα τους προκαλούσαν τρόμο, καθώς θα ξέφευγαν από την απόλυτη σταθερότητα και τα στερεότυπα που είχαν ορίσει σε σχέση με τα δύο φύλα.

4) Χρήση του κωμικού στοιχείου-χιούμορ.

Στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο πρόκειται να εντοπισθούν και να εξετασθούν κάποια κωμικά μοτίβα που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης στο έργο αυτό, ενώ μέσα από την ανάλυση τους θα προκύψει το συμπέρασμα πως το μεγαλύτερο ποσοστό των κωμικών μηχανισμών του κειμένου βασίζονται στην ταυτότητα των δύο φύλων, έτσι όπως αυτή οριζόταν στην κοινωνία της εποχής.

Βέβαια, όπως αναφέρει η Finnegan, το χιούμορ στις *Θεσμοφοριάζουσες* προκύπτει από πολλές διαφορετικές πηγές. Ο Ευριπίδης, παρότι τραγικός ποιητής, παραδόξως δεν καταφέρνει να αξιοποιήσει μία από τις σκηνές διάσωσης του για να σώσει τον συγγενή του και καταφεύγει σε μια λύση που αρμόζει περισσότερο «στα κατώτερα είδη της κωμωδίας». Επίσης, τα παρατραγικά στοιχεία, το μπουρλέσκο, αλλά και το παράδοξο του «να έχει οργανωθεί μία γυναικεία συνάθροιση με βάση την ανδρική

εκκλησία», με έμφαση μάλιστα στην τήρηση του πρωτοκόλλου, συμβάλλουν στη σύνθεση του κωμικού. Επίσης, το «τρανς» στοιχείο και τα άφθονα κωμικά στερεότυπα γύρω από τις γυναίκες, τα οποία οι ίδιες επιβεβαιώνουν πανηγυρικά, είναι κάποιες από τις τεχνικές επίτευξης του κωμικού που αξιοποιεί ο Αριστοφάνης και θα αναλυθούν παρακάτω.³⁰¹

4α) Οπτικό - σκηνικό χιούμορ

• **Μεταμφίηση**

Συχνά, στην ανάλυση κειμένων του βεληνεκού του Αριστοφάνη, παρασυρόμαστε από το γραπτό λόγο και ξεχνάμε πως πρόκειται για ένα θεατρικό έργο γραμμένο για αναπαράσταση. Συνεπώς, αναλύοντας τα κωμικά του μέρη θα πρέπει αδιαμφισβήτητα να αναφερθούμε στο χιούμορ που προκύπτει από τα όσα βλέπει ο θεατής να συμβαίνουν στην σκηνή.

Αρχικά, το κείμενο επιτάσσει να σχολιάσουμε τη σημειωτική του κοστουμιού, που φαίνεται να φέρει μια ιδιαίτερη δυναμική σε αυτό το έργο, καθώς συνδέεται άρρηκτα με τα παιχνίδια ρόλων μεταξύ των δύο φύλων που προαναφέραμε. Είναι ευρέως γνωστό πως όλοι οι ρόλοι- ανδρικοί και γυναικείοι- στο αρχαίο θέατρο παίζονταν από άνδρες ηθοποιούς, οι οποίοι φορούσαν μάσκες (προσωπεία). Έχουμε λοιπόν ήδη μία μεταμφίηση του αρσενικού φύλου σε θηλυκό.³⁰²

Ειδικότερα, στο συγκεκριμένο έργο υπάρχει πλήθος γυναικείων ρόλων, οι οποίοι παίζονταν από άνδρες, ενώ με τις αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις του Συγγενή από άνδρα σε γυναίκα, αλλά και του ίδιου του Ευριπίδη αργότερα, τα φύλα και οι συμπεριφορές αναμειγνύονται σε ένα κωμικό συνονθύλευμα έμφυλων ταυτοτήτων. Το παιχνίδι αυτό σίγουρα προκαλούσε το γέλιο και την ευθυμία του κοινού, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη μας τους υπερμεγέθεις φαλλούς που θα διαφαίνονταν κάτω από τους χιτώνες, αλλά και την πιθανή αλλαγή στο ηχόχρωμα και τον τόνο της φωνής που

³⁰¹ Finnegan, R., ό. π., σ. 54-55.

³⁰² Taaffe, L., ό.π., σ. 104-105.

ενδέχεται να προσπαθούσε να επιτύχει ο ηθοποιός, ώστε να παρουσιαστεί ως πειστικότερος.³⁰³

- **Σκηνικά αντικείμενα**

Πολλά είναι τα σκηνικά αντικείμενα που αναφέρονται ή υπονοούνται στο κείμενο και εντείνουν την κωμικότητα της δράσης, αν φανταστούμε το πώς αυτά εξυπηρετούν σκηνοθετικά το έργο και πώς γίνονται πιθανότατα αντιληπτά από το μάλλον αρσενικό κοινό της εποχής. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το πώς τα περισσότερα από αυτά τα αντικείμενα συμβάλλουν στην επιβεβαίωση ή την αντιστροφή των παγιωμένων έμφυλων κοινωνικών ταυτοτήτων, προκαλώντας έτσι το κωμικό.

Το ξυράφι είναι ένα αντικείμενο που έχει έντονη σκηνική δυναμική στο έργο, καθώς υποδηλώνει τη μετάβαση από την αρσενική ταυτότητα στη θηλυκή. Ο Αγάθωνας, θηλυπρεπής φιγούρα, κατέχει ξυραφάκια τα οποία δανείζει στον Ευριπίδη και τον Συγγενή για να εξυπηρετήσει την μεταμφίεση του τελευταίου σε γυναίκα. Η αποτρίχωση είναι μία, κατά την εποχή, κατεξοχήν θηλυκή συνήθεια, συνεπώς είναι λογικό να υιοθετείται από τον Αγάθωνα και να σηματοδοτεί την εκκίνηση της θηλυκής συμπεριφοράς του Συγγενή, ο οποίος ουρλιάζει αντιστεκόμενος στην αλλαγή, όταν το ξυράφι τον αγγίζει.³⁰⁴

Ένα άλλο σκηνικό αντικείμενο με έντονη έμφυλη δυναμική είναι το φλασκί με το κρασί της γυναίκας στην συνάντηση των γυναικών, το οποίο αρχικά είναι μεταμφιεσμένο σε μωρό. Όπως φαίνεται, η ύπαρξη της γυναίκας είναι συνδεδεμένα άρρηκτα με τη μητρότητα αφενός, ενώ κατά την αποκάλυψη του πραγματικού αντικειμένου επιβεβαιώνει μέσω του κωμικού την στερεοτυπική συμπεριφορά των γυναικών ως πονηρά πλάσματα, εξαρτημένα από το ποτό. Ακόμη, στους στίχους 821-829, «οι γυναίκες αναφέρονται στο πώς έχουν διατηρήσει τα υφαντά των μητέρων τους, με τον ίδιο τρόπο που οι άνδρες έχουν απορρίψει τις ασπίδες και τα όπλα τους».

³⁰³ Taaffe, L., ό.π., σ. 104-105.

³⁰⁴ Finnegan, R., ό. π., σ. 80.

Η σημειωτική εδώ είναι ξεκάθαρη, καθώς βλέπουμε τον άμεσο συσχετισμό της γυναίκας με την οικοκυρική και του άνδρα με το στρατιωτικό εξοπλισμό.³⁰⁵

- **Παράδοξο**

Επίσης, το έντονο γέλιο του κοινού σίγουρα θα προκαλούσε και η εικόνα ενός άνδρα ντυμένου ως γυναίκα, να προσπαθεί να υποδυθεί τη γυναίκα χωρίς να γίνει αντιληπτός, αλλάζοντας τη φωνή και τις κινήσεις του τόσο ώστε να πείθει αρχικά τις υπόλοιπες γυναίκες που παρευρίσκονται στη συνάντηση, αλλά και να μπορεί να ξεχωρίζει σε σχέση με αυτές η ανδρική του ταυτότητα, ώστε να προκαλεί το γέλιο του κοινού. Η προσπάθεια του ηθοποιού να υποδυθεί τη γυναίκα, ντυμένος με χιτώνα, βαμμένος, ενώ πριν έχουμε παρακολουθήσει τη «μεταμόρφωση» του από τον Αγάθωνα είναι σίγουρα ένα κωμικό θέαμα, που κορυφώνεται με τις ακραίες αντιδράσεις του Συγγενή, τη στιγμή που τον ανακαλύπτουν.

Μάλιστα το κωμικό του παράδοξου συνεχίζεται και μετά την ανακάλυψη του Συγγενή από τις γυναίκες, καθώς εκείνος, παρά το γεγονός ότι έχει γίνει πλέον αντιληπτός και η ανδρική του ταυτότητα έχει αποκαλυφθεί, συνεχίζει να μιλά και να συμπεριφέρεται ως γυναίκα, μεταπηδώντας συνεχώς από το ένα φύλο στο άλλο και αλλάζοντας ρόλους που δανείζεται από τις τραγωδίες του Ευριπίδη. Όλο αυτό το παράδοξο συνονθύλευμα ταυτοτήτων και αντιδράσεων του σίγουρα ήταν κάτι που ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την καθημερινότητα των Αθηναίων θεατών, όπου η σταθερότητα κυριαρχούσε.

4β) Στερεοτυπικό χιούμορ και χιούμορ ανατροπής των στερεοτύπων

Όπως προαναφέρθηκε, το κωμικό στις *Θεσμοφοριάζουσες* επιτυγχάνεται σε πολύ μεγάλο βαθμό σε σχέση με την επεξεργασία των κοινωνικών ταυτοτήτων των δύο φύλων και τις παγιωμένες αντιλήψεις γύρω από αυτά, οι οποίες στην κανονική ζωή παρέμεναν ακλόνητες και αδιαμφισβήτητες σε αντίθεση με το χώρο του θεάτρου. Στις παρακάτω κατηγορίες της τυπολογίας, το κωμικό ερμηνεύεται με βάση την

³⁰⁵ Finnegan, R., ό. π., σ. 80.

προαναφερθείσα θεωρία του M. Bakhtin, που σχετίζεται με την καρναβαλική αντιστροφή κοινωνικών ρόλων.³⁰⁶

• Ανατροπή του κοινωνικού στάτους- Αντιστροφή ρόλων

Η πλοκή-οι χαρακτήρες

Έγινε ήδη λόγος για την θέση των γυναικών, τη σχέση τους με τον οίκο και το δημόσιο χώρο και τις αρετές που όφειλαν να επιδεικνύουν προκειμένου να είναι αξιολύβαστες και να τιμούν το όνομα της οικογένειας και του κυρίου τους. Έτσι, αναμφίβολα προκαλεί κωμικότητα η πλοκή του κειμένου, που εκ πρώτης όψεως ανατρέπει τη στερεοτυπική εικόνα για τη θέση των γυναικών, θέτοντας τις σε θέση ισχύος στη γιορτή των Θεσμοφορίων, που παρουσιάζεται σαν άλλη Εκκλησία του Δήμου (θεσμό κατεξοχήν ανδρικό). Παρακολουθούμε τις γυναίκες να καταλαμβάνουν θέσεις επισήμων στη συγκέντρωση, όπως ο πρόεδρος και ο γραμματέας, ενώ οι ομιλήτριες οργανώνουν το λόγο τους σαν άλλοι ρήτορες. Το ίδιο το θέμα του έργου, όμως, που αφορά στην οργανωμένη αντίδραση των γυναικών κατά του Ευριπίδη, αποκαλύπτει πως η αγανάκτηση τους προκύπτει από τη συνεχή απεικόνιση τους από τον Ευριπίδη ως μοιχές, πονηρές, με αγάπη για το ποτό και επιρρεπή στα πάθη, όχι γιατί θεωρούν πως θα τους ταίριαζαν περισσότερο τύποι θεατρικών χαρακτήρων όπως η πιστή Πηνελόπη, αλλά γιατί ενοχλούνται που αποκαλύπτονται τα κόλπα και ο πραγματικός τους χαρακτήρας και αναγκάζονται να περιοριστούν και να σωφρονισθούν.³⁰⁷

Το σενάριο αυτό θα ήταν αναμφίβολα διασκεδαστικό τόσο για τους άνδρες, όσο και για τις γυναίκες που παρακολουθούσαν την παράσταση (εάν αυτό συνέβαινε). Ιδιαίτερος για τους άνδρες, η πλοκή θα αποτελούσε άλλη μια επιβεβαίωση της εικόνας που επικρατούσε σε σχέση με την γυναίκα και την ανάγκη του περιορισμού της, προκειμένου να αποφευχθούν τα χειρότερα και μέσα από τη χρήση του κωμικού εδώ επιβεβαιώνεται η στερεοτυπική αυτή αντίληψη. Γενικότερα, «παρά το γεγονός

³⁰⁶ Για προσέγγιση του συνόλου των έργων του Αριστοφάνη μέσα από τη θεωρία του M. Bakhtin, βλ. Platter, Charles, *Aristophanes and the carnival of genres*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007.

³⁰⁷ Finnegan, R., ό.π., σ. 62.

ότι η έξοδος από τον *οίκο* και η εμπλοκή σε «ανδρικά ζητήματα» μοιάζει εκ πρώτης όψεως αρσενικό προνόμιο, οι ιδέες και οι λύσεις που αυτές οι γυναίκες επικαλούνται ή προτείνουν είναι κατ' εξοχήν θηλυκές». ³⁰⁸

Ανατροπή των στερεοτύπων έχουμε και όσον αφορά στους ανδρικούς ρόλους, καθώς όπως προαναφέρθηκε, η σταθερότητα και η αδυναμία απόκλισης από συγκεκριμένες συμπεριφορές που θεωρούνταν αρσενικές ήταν δεδομένη στη καθημερινή ζωή τους. Ωστόσο, στο κείμενο όλοι οι ανδρικοί ρόλοι, γίνονται, έστω και για λίγο, γυναίκες (με εξαίρεση τον Τοξότη). Αυτό το στοιχείο που δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτό υπό συνθήκες κανονικότητας, στο θέατρο προκαλεί το γέλιο του κοινού, ακριβώς επειδή αναστρέφει τις έμφυλες ταυτότητες.

• **Επιβεβαίωση των στερεοτύπων**

Οι χαρακτήρες

Ενώ, όπως είδαμε, ένα μεγάλο μέρος του χιούμορ του έργου βασίζεται στην ανατροπή των στερεοτύπων, εξίσου δυναμικό ρόλο παίζουν και οι κωμικές σκηνές ή εκφράσεις που επιβεβαιώνουν τα στερεότυπα αυτά και τις ιδέες που τα περιβάλλουν, εμφανίζοντας τα μάλιστα διογκωμένα ώστε να γίνουν γελοία μέσω της υπερβολής. Συγκεκριμένα, η εικόνα που επικρατούσε στην κωμωδία για τον τρόπο σκέψης των γυναικών και το χαρακτήρα τους δεν ήταν ιδιαίτερα κολακευτική, βασιζόταν, ωστόσο, στον ανδρικό τρόπο θέασης και αντίληψης των πραγμάτων. Θεωρούνταν πλάσματα που θα δρούσαν πονηρά και πανούργα, εάν ξέφευγαν από τον έλεγχο των ανδρών, με μεγάλη αγάπη για το ποτό και ακόμη μεγαλύτερη για το σεξ, το οποίο υποτίθεται πως προτιμούσαν πολύ περισσότερο από ότι οι άνδρες. Οι ιδέες αυτές έχουν τη βάση τους στη μυθολογία αλλά και στη συμμετοχή των γυναικών στα τελετουργικά δρώμενα, όπου το ανεξέλεγκτο αντικαθιστούσε τον καθωσπρεπισμό. Επιπλέον, καθότι συνήθως δεν λάμβαναν ιδιαίτερη μόρφωση, το νοητικό τους επίπεδο θεωρούνταν σχετικά χαμηλό. Όλες αυτές τις δεδομένες αντιλήψεις, ο

³⁰⁸ Finnegan, R., ό. π., σ. 62, 63, 79.

Αριστοφάνης της χρησιμοποιεί στο έπακρο στην κωμωδία του, προκειμένου να επιτύχει το κωμικό.³⁰⁹

Στο έργο, όπως επισημαίνει η Finnegan, «ο λόγος της ύπαρξης των γυναικών (ο ρόλος τους ως μητέρες, συζύγους, νοικοκυρές και η συμμετοχή τους στους θρησκευτικούς και τελετουργικούς θεσμούς της πόλης) σατιρίζεται» και υπονομεύεται συστηματικά. Οι ίδιες θα καταφέρουν να επιτύχουν το ζητούμενο, όχι όμως μέσω διαλόγου με αντιπαράθεση λογικών επιχειρημάτων, αλλά με τη χρήση του σεξουαλικού εκβιασμού, επιβεβαιώνοντας και πάλι την πανούργα και χειριστική τους φύση.³¹⁰

Ο Ευριπίδης, εν τέλει, δεσμεύεται απέναντι στις Αθηναίες γυναίκες ότι δεν θα τις ξανακατηγορήσει στο μέλλον στα έργα του. Όχι, όμως, γιατί οι κατηγορίες ήταν αναληθείς. Η πρόκληση του κωμικού εδώ επιτυγχάνεται με βάση το γεγονός ότι όλα τα κόλπα των γυναικών έχουν αποκαλυφθεί, ωστόσο αυτές δεν προσπαθούν να τα διαψεύσουν, αλλά τα αποδέχονται ως δεδομένα, τονίζοντας για άλλη μια φορά τα τυπικά γυναικεία, μπουφονικά χαρακτηριστικά.³¹¹

Σχετικά με την αναπαράσταση των γυναικείων χαρακτήρων στη σκηνή, η ανησυχία του κοινού για την απεικόνιση των γυναικών στην τραγωδία ήταν συνδεδεμένη με παραδοσιακές άποψεις που σχετίζονται με τη φύση του θηλυκού, στις οποίες πολλάκις έγινε αναφορά παραπάνω. Το χιούμορ του Αριστοφάνη σχετικά με αυτό, είναι το ότι με βάση αυτούς τους γυναικείους χαρακτήρες, οι άνδρες έχαναν κάθε εμπιστοσύνη στις γυναίκες τους, προσθέτοντας τους περαιτέρω δυσκολίες στην καθημερινότητά τους, η οποία, όπως φαίνεται, ήταν γεμάτη ατασθαλίες. Άλλωστε, θεωρούταν δεδομένο πως το θηλυκό είναι ασυγκράτητο από τη φύση του και δεν μπορεί να αντισταθεί εύκολα στα πάθη, εάν δεν περιοριστεί και δεν επιτηρηθεί.³¹²

«Η άποψη αυτή, που εκδηλωνόταν σε διάφορες πλευρές τις αθηναϊκής καθημερινότητας αλλά και των νόμων, αντανακλούνταν και στη λογοτεχνία. Έτσι, η απεικόνιση των αρνητικών γυναικείων μοντέλων σε ένα δημοφιλή θεσμό με τόση επιρροή όπως το αρχαίο τραγικό δράμα μπορεί να προκαλούσε αναστάτωση.

³⁰⁹ Finnegan, R., ό. π., σ. 54-55.

³¹⁰ Finnegan, R., ό. π., σ. 55.

³¹¹ Finnegan, R., ό. π., σ. 55.

³¹² Finnegan, R., ό. π., σ. 59.

Άλλωστε, ένας από τους μεγαλύτερους φόβους ενός Αθηναίου άνδρα ήταν να απατηθεί από τη σύζυγό του και το θέμα της απιστίας αποτελούσε κοινό τόπο στην κωμωδία.»³¹³

Η τεχνική της «αντιστροφής της πραγματικότητας» αξιοποιείται από τον Αριστοφάνη για την κωμική παρουσίαση των γυναικών, οι οποίες πράττουν και εκφράζονται με τρόπο φαινομενικά αστείο, ακριβώς επειδή αυτό γίνεται στο πλαίσιο ενός θεατρικού έργου. Διασκεδαστικό θέαμα αποτελούν οι γυναικείοι τύποι που συμπεριφέρονται απρεπώς, ενώ η έλλειψη σωφροσύνης που τις διακατέχει είναι κραυγαλέα. Στην πραγματική ζωή ωστόσο, τα περιστατικά αυτά μόνο γέλιο δεν θα προκαλούσαν.³¹⁴

Το σχέδιο

Επιβεβαίωση των στερεοτύπων γύρω από το φύλο αποτελεί και η βάση του ίδιου του σχεδίου των γυναικών, καθώς ναί μεν οι γυναίκες συνεδριάζουν ως άνδρες σε μία άλλη «εκκλησία του δήμου» με σκοπό να επιτεθούν στον Ευριπίδη, ωστόσο, αυτό δεν γίνεται για να αλλάξουν την κοινωνική τους θέση και τα δικαιώματά τους μέσα στην πόλη (για τα οποία δεν φαίνεται να παραπονιούνται) ή για κάποιο ανώτερο σκοπό. Αντιθέτως, αντιδρούν διότι μέσω των έργων του Ευριπίδη ξεσκεπάζονται, οι άνδρες τους αφυπνίζονται και αυτές δεν μπορούν να δράσουν ανενόχλητες, ενώ παραδέχονται και επιβεβαιώνουν την αγάπη τους για το ποτό, την ακόρεστη επιθυμία για ερωτικές ατασθαλίες και τις δολοπλοκίες για τις οποίες φημίζονταν, όπως και για την πονηριά τους. Μπορεί λοιπόν εκ πρώτης όψεως το κείμενο να φαίνεται επαναστατικό, όμως στην ουσία καταλήγει και πάλι στο να επιβεβαιώσει τα καθιερωμένα στερεότυπα.

Αισχύροτητα

«Η ανδρική και γυναικεία σεξουαλικότητα αποτελεί ένα ζήτημα που συχνά εξερευνάται από τους αρχαίους Έλληνες ποιητές. Το ζήτημα αυτό προσεγγίζεται κυρίως σε σχέση με το ρόλο της γυναίκας ως σύζυγο και σχετίζεται άμεσα με τη

³¹³ Finnegan, R., ό. π., σ. 59.

³¹⁴ Finnegan, R., ό. π., σ. 97.

διαφύλαξη της αρμονίας στο γάμο και τον οίκο». ³¹⁵ Οι γυναίκες στην λογοτεχνία της εποχής φαίνεται να έχουν συνείδηση της σεξουαλικότητας τους. Οι αντιδράσεις σε σχέση με αυτή την πλευρά της ζωής και προσωπικότητας των γυναικών παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Όπως αναφέρει η Finnegan, «η αντιμετώπιση του κάθε συγγραφέα σε σχέση με αυτό το ζήτημα εξαρτάται από την εποχή και από το φύλο. Συγκεκριμένα, στην τραγωδία αυτό το ζήτημα αντιμετωπίζεται με λεπτότητα από τους τραγικούς ποιητές, και ακραία από τους κωμικούς (συγκεκριμένα εδώ τον Αριστοφάνη), αν και οι τελευταίοι χρησιμοποιούν συχνά τραγικές καταστάσεις και πρόσωπα σαν βάση για πολλά από τα χονδροειδή θέματα και τα πρόστυχα αστεία τους», με σκοπό την πρόκληση του γέλιου. ³¹⁶

Όπως στα περισσότερα έργα του Αριστοφάνη, έτσι και εδώ, η αισχρότητα χρησιμοποιείται κατά κόρον ως μέσο για την επίτευξη του κωμικού και λαμβάνει συχνότατα έμφυλες διαστάσεις. Εκτός από την αισχρότητα που περιλαμβάνει αστεία σκατολογικού περιεχομένου, η πλειοψηφία των αισχρών κωμικών τεχνικών του σχετίζεται με τη σεξουαλικότητα, υποδεικνύοντας τις χιουμοριστικές προτιμήσεις του θεατρικού ανδρικού κοινού. Καθώς η αισχρότητα σε σχέση με την απεικόνιση της γυναικείας φιγούρας αποτελεί κοινό τόπο στον Αριστοφάνη, το έργο περιλαμβάνει όχι μόνο λεκτικά αστεία και σχόλια, αλλά και την παρουσίαση γυμνών γυναικών. Χυδαίες χειρονομίες και παρατηρήσεις υποκινούνται συχνά από ανδρικούς χαρακτήρες κατά των γυναικών ή προς άλλους άνδρες, παίζοντας συνεχώς με την ανατροπή και την επιβεβαίωση των έμφυλων στερεοτύπων.

Η γενικότερη κωμική εικόνα των γυναικών είναι αυτή που τις παρουσιάζει να διαθέτουν μια αχόρταγη μανία για το σεξ. Αυτή η ιδέα αντανakλάται τόσο στην συμπεριφορά των κωμικών γυναικείων χαρακτήρων, όσο και στα σχόλια ή τη στάση και τη συμπεριφορά των ανδρικών και γυναικείων χαρακτήρων στη σκηνή. «Η κωμική εικόνα των παθιασμένων με το σεξ γυναικών προέρχεται από τη μυθική ιδέα ότι το απολαμβάνουν περισσότερο από τους άνδρες. Ο Αριστοφάνης χτίζει αυτή την ιδέα σε μια ομάδα από στερεότυπα, εφαρμόζοντας τα στους γυναικείους χαρακτήρες

³¹⁵ Finnegan, R., ό. π., σ. 101.

³¹⁶ Finnegan, R., ό. π., σ. 101.

του κάθε ηλικίας». Μόνο που εδώ δεν πρόκειται για «μυθικές γυναίκες», αλλά για πρόσωπα της καθημερινότητας.³¹⁷

Η Finnegan επισημαίνει πως «ένα μέρος του χιούμορ σε αυτές τις απεικονίσεις αναδύεται από το γεγονός ότι η δραστηριότητα αυτή, όταν εφαρμοζόταν από τις γυναίκες εκτός του πλαισίου του γάμου, θεωρούταν αισχρή και τιμωρούταν στην αρχαία αθηναϊκή κοινωνία. Η σεμνοτυφία ήταν βασικό ζητούμενο και έπρεπε να εφαρμόζεται σε όλες τις πτυχές της γυναικείας ζωής, ενώ γινόταν κάθε δυνατή προσπάθεια, ώστε να αποτραπεί η πρόκληση ντροπής σε βάρους του *οίκου* από ανάλογες γυναικείες δραστηριότητες. Με βάση τα παραπάνω, η παρουσίαση νεαρών γυναικών να εκφράζουν τις σεξουαλικές τους επιθυμίες και πρακτικές, προκαλεί το κωμικό, όπως και η υποσυνείδητη ανδρική επιβεβαίωση σε σχέση με το τι είναι ικανές να κάνουν οι γυναίκες αν αφηθούν εκτός επιτήρησης.»³¹⁸

Όπως προαναφέρθηκε, η μοιχεία αποτελούσε έναν από τους μεγαλύτερους φόβους ενός Αθηναίου πολίτη. Ο φόβος και η αρνητικότητα σε σχέση με τη γυναικεία σεξουαλικότητα και η σύνδεση της με την τάση των γυναικών για εξαπάτηση, βρίσκει έκφραση στις κωμικές γυναικείες φιγούρες του Αριστοφάνη γενικότερα και των *Θεσμοφοριαζουσών* ειδικότερα. Οι αριστοφανικές ηρωίδες δεν χάνουν ευκαιρία να περηφανευτούν για τα κατορθώματά τους και ενοχλούνται, διότι, λόγω των έργων του Ευριπίδη, οι άνδρες τους τις υποπεύονται και έτσι εκείνες δυσκολεύονται να συνεχίσουν τις κρυφές και πονηρές τους συνήθειες και να επιδίδονται ελεύθερα σε σεξουαλικές πράξεις με τους εραστές τους.³¹⁹

Παρατραγωδία

Μία άλλη τεχνική επίτευξης του κωμικού στο έργο των *Θεσμοφοριαζουσών* είναι τα παρατραγικά στοιχεία που το διακατέχουν και η έμφυλη διάστασή τους. Για παράδειγμα, γίνεται αναφορά στο έργο του Ευριπίδη *Τήλεφος*, με τον ποιητή να ζητά βοήθεια, ενώ η ανάμειξη αρσενικών και θηλυκών χαρακτηριστικών σχετίζεται με μυθικά στοιχεία που αφορούν στο Διόνυσο, τα οποία παρωδούνται. Ο Αγάθων

³¹⁷ Finnegan, R., ό. π., σ. 108.

³¹⁸ Finnegan, R., ό. π., σ. 108.

³¹⁹ Finnegan, R., ό. π., σ. 116-117.

αποτελεί μία επιλογή που εξυπηρετεί τέλεια αυτό το σκοπό, καθώς από τη μία είναι ένας τραγικός ποιητής και από την άλλη χαρακτηρίζεται από θηλυπρέπεια.³²⁰

Ο Αριστοφάνης σατίριζε φιλοσοφικές ιδέες και πιθανόν η χρήση του Αγάθωνα ως ήρωα να σχετίζεται με τη διάθεση του ποιητή να ανεφερθεί με κωμικό τρόπο σε στοιχεία και απόψεις της εποχής, που σχετίζονταν με τη λογοτεχνία. Αυτό το μοτίβο εντοπίζεται σε δύο κωμωδίες του, τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους* και αφήνει να εννοηθεί πως το κοινό ήταν εξοικειωμένο με τέτοιες ιδέες και ότι τις έβρισκε κωμικές.³²¹

4γ) Λεκτικό γιούμφορ.

Σύμφωνα με τον Sommerstein, υπάρχει και μία άλλη έμφυλη αντιστροφή που επιτυγχάνεται στο έργο και γίνεται μέσω του λεξιλογίου και συγκεκριμένα της γραμματικής. Ως επί το πλείστον, οι ήρωες του έργου κάνουν ορθή χρήση του γραμματικού φύλου, αποφεύγοντας την ανάμειξη αρσενικού και θηλυκού. Ωστόσο, ο Συγγενής, αναφέρεται στον εαυτό του στο θηλυκό γένος και αντίστοιχα του απευθύνονται, παρά τις υποψίες που προκαλεί. Η κατάσταση ανατρέπεται με την εμφάνιση του φαλλού του ήρωα (στ. 643), που οδηγεί στην αυτόματη χρήση του αρσενικού γένους κατά την αναφορά στο πρόσωπό του.³²²

Κατά την παρωδία της *Ελένης*, τηρείται ακόμη η έμφυλη ορθότητα σε γραμματικό και λεξιλογικό επίπεδο. Ο Συγγενής, υποδουόμενος την Ελένη, αναφέρεται στον εαυτό του χρησιμοποιώντας το θηλυκό γένος. Το ίδιο κάνει και ο Ευριπίδης ως Μενέλαος όταν του απευθύνεται. Ωστόσο, η Γυναίκα Β δεν δέχεται να πιστέψει πως πρόκειται για γυναίκα και τον καλεί να παραδεχθεί την αρσενική του φύση:³²³

«Ευριπίδης: Είσαι Αιγύπτια ή Ελληνίς;

Μνησίλοχος: Ελληνίς, Ελληνίς.

Και συ; Μη μου το κρύβεις!

³²⁰ Finnegan, R., ό. π., σ. 58.

³²¹ Finnegan, R., ό. π., σ. 58.

³²² Sommerstein, A., H., (1994), ό. π., σ. 7.

³²³ Sommerstein, A., H., (1994), ό. π., σ. 7.

Ευριπίδης: Βλέπω στ' αλήθεια

Την εικόνα της Ελένης;

Μνησίλοχος: (...) Γύρισες καβαλάρη μου,

σε καρτερούσα χρόνια (...).

Αγκάλιασε με, σφίξε με,

σφιχτοπερίπλεξε με. (...)

Γυναίκα Β: Συνεννοημένοι είσαστε ρε γύφτοι;»³²⁴

Κατά την παρωδία της *Ανδρομέδας*, η κατάσταση αλλάζει. Παρακολουθούμε τον Συγγενή να βρίσκεται συνεχώς ανάμεσα στο θηλυκό και το αρσενικό, σε μία μεταβατική κατάσταση, κατά την οποία μεταπηδά στην ταυτότητα της Ανδρομέδας και το αντίστροφο, ενώ απευθύνεται στη θεά Ηχώ στο αρσενικό πρόσωπο. Επιπλέον, από το στίχο 1109 και έπειτα, ο Τοξότης προβαίνει σε μια διαρκή ανάμειξη των φύλων.³²⁵

³²⁴ Αριστοφάνους, ό. π., σ. 163-165, στ. 905-920.

³²⁵ Sommerstein, A., H., (1994), ό. π., σ. 7-8.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

5. Τεχνικές του Θεάτρου στην Εκπαίδευση.

Δύο από τα κύρια ζητούμενα της εκπαίδευσης είναι αναμφίβολα η αγωγή αλλά και η παιδεία των μαθητών. Οι παραπάνω στόχοι, ωστόσο, δεν επιτυγχάνονται αποκλειστικά μέσω των αντικειμένων διδασκαλίας και των διαφόρων γνωστικών πεδίων, αλλά καλλιεργούνται εξίσου μέσω του πολιτισμού. Στο σχολικό πλαίσιο, ο πολιτισμός εμφανίζεται μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία και αυτοέκφραση, που συμβάλλουν στην κοινωνικοποίηση των νέων, αλλά και στη διάπλαση του χαρακτήρα τους.³²⁶

Το θέατρο αποτελεί τη βάση των πολιτισμικών δραστηριοτήτων, τόσο εκπαιδευτικού, όσο και ψυχαγωγικού χαρακτήρα, ώντας μία τέχνη παραστατική, που συνδυάζει άλλα καλλιτεχνικά είδη, ενώ διαθέτει σημαντικά επικοινωνιακά και παιδαγωγικά χαρακτηριστικά και δυνατότητες.³²⁷ Το θέατρο επιτελεί σημαντικό παιδαγωγικό ρόλο, ενώ ταυτόχρονα προσφέρει σε εκπαιδευτικούς και εκπαιδευόμενους την ευκαιρία να εκφραστούν και να επικοινωνήσουν, καθώς και να αποκτήσουν σημαντικές εμπειρίες μέσω του βιώματος. Χάρη σε αυτή τη «διφυή υπόσταση του», το θέατρο μπορεί να οδηγήσει σε ανανέωση του σχολείου και της λειτουργίας του με δημιουργικό τρόπο.³²⁸

Βεβαίως, ο προσδιορισμός της έννοιας του Θεάτρου στην Εκπαίδευση, κάθε άλλο παρά απλός και αυτονόητος είναι, καθώς και οι δύο έννοιες («Θέατρο», «Εκπαίδευση») είναι εξαιρετικά ευρείες. Η θεατρική τέχνη με όλες τις προεκτάσεις της στο σχολείο συμβάλλει κριτικά στην αγωγή των μαθητών, αλλά και στην καλλιτεχνική τους παιδεία, καθώς:

- Προεκτείνεται σταδιακά από απλές δράσεις σε πιο σύνθετες και πολυδιάστατες, μέσα από λειτουργίες πολλαπλών και ποικίλων διαστάσεων, τόσο θεατρικών, όσο και ψυχαγωγικών, αλλά και παιδαγωγικών.

³²⁶ Γραμματάς, Θ., *Θεατρική αγωγή και παιδεία*, Εκδόσεις Διάδραση, Αθήνα 2017, σ. 583.

³²⁷ Γραμματάς, Θ., ό. π., σ. 583.

³²⁸ Γραμματάς, Θ., ό. π., σ. 593.

- Περιλαμβάνει ατομικές ή συλλογικές ενέργειες, ενώ οι συνθήκες πρόσληψης αναπτύσσονται διαφορετικά σε κάθε περίπτωση.
- Συνδυάζει καλλιτεχνικά και παιδαγωγικά χαρακτηριστικά, παράγει αισθητικό αποτέλεσμα, ενώ μπορεί να διαπαιδαγωγήσει δημιουργώντας συγκινήσεις.³²⁹

Τέλος, το Θέατρο στην Εκπαίδευση δεν σχετίζεται μόνο με τη διαδικασία της παράστασης, ούτε αποτελεί αποκλειστικά διδακτική μέθοδο, αντιθέτως συνδυάζει τα δύο αυτά χαρακτηριστικά, επηρεάζοντας θετικά τόσο τους εκπαιδευόμενους, όσο και τους εκπαιδευτικούς.³³⁰

Όσον αφορά στη θεατροπαιδαγωγική και το σύγχρονο ελληνικό σχολείο, το Αναλυτικό Πρόγραμμα της Θεατρικής Αγωγής ενθαρρύνει την παρουσίαση θεατρικών παραστάσεων από το 1993, συχνά με τη συνεργασία μαθητών και στη συνέχεια την από κοινού συζήτηση του θεάματος που παρακολούθηθηκε από τους θεατές-μαθητές. Παράλληλα, οι δάσκαλοι και οι ηθοποιοί παροτρύνονται να συνεργαστούν στο σχολικό περιβάλλον, με σκοπό το καλύτερο αποτέλεσμα για τους μαθητές. Έτσι, ο δρόμος για τα θεατρο-παιδαγωγικά προγράμματα και τον εμπλουτισμό της σχολικής πραγματικότητας με πολιτιστικές δραστηριότητες άνοιξε.³³¹

Ευτυχώς, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται όλο και μεγαλύτερη ευαισθητοποίηση από τους εκπαιδευτικούς που εξειδικεύονται σε τεχνικές θεάτρου προκειμένου να παρέχουν μια όσο το δυνατόν πιο άρτια μορφή σφαιρικής και πολυεπίπεδης εκπαίδευσης στους μαθητές. Έχει ανθήσει ακόμη η συγγραφή κατάλληλων εγχειριδίων, ενώ διοργανώνονται όλο και περισσότερα συνέδρια. Πολύ σημαντική είναι και η συστηματική διδασκαλία του δράματος και του θεάτρου στην εκπαίδευση που παρέχεται πλέον στις ακαδημαϊκές σχολές και παιδαγωγικά τμήματα Προσχολικής Αγωγής, Δημοτικής και Ειδικής Εκπαίδευσης, στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. και αλλού. Λειτουργούν επίσης και διάφορα κέντρα επιμόρφωσης καθώς το ενδιαφέρον των εκπαιδευτικών και των

³²⁹ Γραμματάς, Θ., ό. π., σ. 802.

³³⁰ Γραμματάς, Θ., ό. π., σ. 801.

³³¹ Σέξτου, Π., *Θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα στα σχολεία*, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 65.

επαγγελματιών του θεάτρου για την προώθηση της τέχνης στην Εκπαίδευση αυξάνεται όλο και περισσότερο.³³²

Επιπλέον, από το 2016, η Θεατρική Αγωγή υπάρχει ως υποχρεωτικό μάθημα στο Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών του Δημοτικού σχολείου, μόνο όμως για τις τέσσερις πρώτες τάξεις. Όπως φαίνεται, γίνονται βήματα εξέλιξης στο συγκεκριμένο θέμα και η αξία του θεάτρου στον εκπαιδευτικό χώρο αναγνωρίζεται όλο και περισσότερο, χωρίς παρόλα αυτά να είναι επαρκής. Το μάθημα πρέπει να εφαρμοστεί σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες της Α'βάθμιας και Β'βάθμιας Εκπαίδευσης, καθώς μπορεί να προσφέρει νέες μορφές μάθησης που δεν αφορούν μόνο γνωστικά επίπεδα, αλλά διαμορφώνουν ενεργούς πολίτες ενώ παράλληλα αναπτύσσουν αισθητικά τους μαθητές.

Παρακάτω θα αναφερθούμε αναλυτικά σε τρία είδη του Θεάτρου στην Εκπαίδευση που μπορούν να εφαρμοστούν από τους εκπαιδευτικούς σε παιδαγωγικό πλαίσιο, το θεατρικό παιχνίδι, τη δραματοποίηση και το εκπαιδευτικό δράμα.

5Α) Το θεατρικό παιχνίδι

5Α. 1) Ορισμός θεατρικού παιχνιδιού

Σύμφωνα με τον Μουδατσάκι, το θεατρικό παιχνίδι αποτελεί ένα είδος παιδείας παρακαλλιτεχνικού χαρακτήρα, το οποίο βασίζεται κατά κύριο λόγο στο στιγμιαίο παράγοντα και την έμπνευση. Ως δραματική μέθοδος, έχει ψυχαγωγικά και παιδαγωγικά χαρακτηριστικά και αξιοποιεί την ενασχόληση της ομάδας με ένα θέμα, το οποίο θα οδηγήσει στη δημιουργία μίας ιστορίας και την θεατρική, ομαδική δράση της, μέσω της αξιοποίησης των τεχνών. Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως η αυστηρότητα και η πειθαρχία ως προς τα πρότυπα δεν έχουν θέση στη δημιουργία του αποτελέσματος. Κατά τη διαδικασία της δημιουργίας και της διεξαγωγής του θεατρικού παιχνιδιού, το σώμα και οι αισθήσεις, αλλά και η φωνή, αλληλεπιδρούν και συνυπάρχουν, οδηγώντας στην έκφραση.³³³

³³² Τα στοιχεία είναι αντλημένα από Σέξτου, Π., ό.π. σ. 71-72.

³³³ Μουδατσάκις, Τηλέμαχος Ε., *Η θεωρία του δράματος στη σχολική πράξη*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 1.

Βασίζεται στην αναπαράσταση επί σκηνής ενός σεναρίου του οποίου η σύνθεση προκύπτει από τη συνεργασία του παιδαγωγού με τους μαθητές. Οι λέξεις «θέατρο» και «παιχνίδι» συνυπάρχουν τόσο στον όρο, όσο και στο πλαίσιο δράσης και τα χαρακτηριστικά του θεατρικού παιχνιδιού, μαρτυρώντας τις διαστάσεις του. Από τη μία, το Θέατρο σχετίζεται με την τέχνη και τη δράση, τόσο ως προς το λογοτεχνικό κομμάτι που θα οδηγήσει στο Δράμα, όσο και ως προς την παράσταση, δηλαδή τη διαδικασία του θεάματος.³³⁴ Το πέρασμα από τη λογοτεχνική μορφή στο δρώμενο θεατρικού χαρακτήρα πραγματοποιείται μέσω μίας «ορμής», που βρίσκει διέξοδο και εκφράζεται με το λόγο και τις αισθήσεις. Από την άλλη, το παιχνίδι σχετίζεται με την αναπαράσταση και τη δημιουργία μια ιστορίας χρησιμοποιώντας τις θεατρικές τεχνικές και αρχές.³³⁵

Όπως αναφέρει η Σέξτου, το θεατρικό παιχνίδι έχει ως βάση του την ανάγκη του παιδιού να αποδεσμεύσει τα συναισθήματά του μέσα από τη δραματική έκφραση, χρησιμοποιώντας το λόγο, το σώμα του, αλλά και υλικοτεχνικά μέσα. Ως δραστηριότητα, αξιοποιεί τις αναπαραστατικές τεχνικές, τη μίμηση και τον αυτοσχεδιασμό, ώστε τα μέλη της συμμετέχουσας ομάδας να αλληλεπιδράσουν και να επικοινωνήσουν, να συνεργαστούν, να χρησιμοποιήσουν τη φαντασία τους, να εκφραστούν λεκτικά και κινητικά, να αφεθούν. Η διαφορά του από τη θεατρική πράξη συνιστάται στο ότι το θεατρικό παιχνίδι έχει ως σκοπό την ικανοποίηση του ίδιου του παιδιού που συμμετέχει, όχι του κοινού. Ωστόσο, η σκηνική σύμβαση προσδιορίζεται από τον ορισμό τόπου και χρόνου, όπως και στη θεατρική πράξη.³³⁶

Αντίστοιχα, κατά την παιδαγωγική διαδικασία του θεατρικού παιχνιδιού, οι μαθητές της ομάδας αποδέχονται τη σύμβαση του να βρίσκονται ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Όλοι οι μαθητές έρχονται σε επαφή με δημιουργικό τρόπο καθώς συνεργάζονται σε ομαδικό πλαίσιο ισότιμα, ενώ δέχονται και προκαλούν ερεθίσματα. Ακόμη, το θεατρικό παιχνίδι δανείζεται από το θέατρο μέσα και τεχνικές, «όπως παιχνίδια δραματικής έκφρασης, αυτοσχεδιασμό και μίμηση.»³³⁷

³³⁴ Μουδατσάκης, Τηλέμαχος Ε., ό.π., σ. 1.

³³⁵ Μουδατσάκης, Τηλέμαχος Ε., ό.π., σ. 17.

³³⁶ Σέξτου, Περσεφόνη, *Δραματοποίηση, το βιβλίο του παιδαγωγού-εμπυχωτή*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1998, σ. 19-30.

³³⁷ Σέξτου Π., (1998),ό. π., σ. 19-30.

5Α. 2) Μέσα και τεχνικές.

1. «Παιχνίδια δραματικής έκφρασης».

«Το θεατρικό παιχνίδι προϋποθέτει παιχνίδια δραματικής έκφρασης που διακρίνονται στα: παιχνίδια αισθήσεων, παιχνίδια με το σώμα και τη φωνή, ομαδικά παιχνίδια εμπιστοσύνης και επικοινωνίας, παιχνίδια παρατηρητικότητας, μνήμης και φαντασίας και ασκήσεις αναπνοής».³³⁸

Τα παραπάνω παιχνίδια συντελούν είτε στο να διεγείρουν τα αισθητήρια όργανα, προκαλώντας συγκινήσεις και αντιδράσεις, είτε στη συνειδητοποίηση του σώματος σε σχέση με το χώρο, την απόκτηση ελέγχου της κίνησης και του ρυθμού και την έκφραση μέσω του ήχου και της φωνής. Επίσης, στο να καλλιεργηθεί η συνείδηση της παρουσίας του άλλου και η αλληλεπίδραση, στην όξυνση της παρατηρητικότητας και συγκέντρωσης και στην κατανόηση και τον έλεγχο της λειτουργίας της αναπνοής.³³⁹

2. «Αυτοσχεδιασμός».

«Αυτοσχεδιασμός είναι η τεχνική της υποκριτικής τέχνης που δεν βασίζεται στο σενάριο, αλλά στην αυθόρμητη έκφραση του συναισθήματος και στην επινόηση της στιγμής. Κατά το θεατρικό παιχνίδι το παιδί αξιοποιεί με τη φαντασία του κάθε δημιουργικό ερέθισμα και επινοεί νέες καταστάσεις αυτοσχεδιάζοντας σε μια μη προσχεδιασμένη δράση».³⁴⁰

Τα παιδιά εκφράζονται μέσα σε ένα πλαίσιο ελευθερίας, αναπλάθοντας την πραγματικότητα όπως επιθυμούν. Πρόκειται για ένα πραγματικό γεγονός, του οποίου κινητήριοι μοχλός είναι η φαντασία. Προκειμένου να βιώσει το ρόλο του στο

³³⁸ Σέξτου Π., (1998),ό. π., σ. 20.

³³⁹ Σέξτου Π., (1998),ό. π., σ. 20-22.

³⁴⁰ Σέξτου Π., (1998), ό. π., σ. 22.

δρώμενο, το παιδί μπαίνει σε μια υποθετική κατάσταση, έναν ιδεατό κόσμο που έχει δημιουργήσει, ο οποίος βασίζεται στην πραγματική ζωή.³⁴¹

Ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να διακριθεί σε ατομικό ή ομαδικό, καθοδηγούμενο από τον εμπνευστή με θέματα επιλογής του, ελεύθερο που βασίζεται σε επιλογές θεμάτων και ρόλων από τα ίδια τα παιδιά, ή σκηνικό όταν πραγματοποιείται μπροστά σε κοινό. Αποτελεί μια κατάσταση «ελευθερίας και δημιουργίας», ανεξάρτητα από την ηλικία των συμμετεχόντων.³⁴²

3. «Δημιουργικά ερεθίσματα».

Τα ερεθίσματα αυτά συμβάλουν στην εισαγωγή του παιδιού στην υποθετική κατάσταση. Είναι βοηθητικά υλικά που ενεργοποιούν τη φαντασία, ώστε να περάσει από τον πραγματικό στον φανταστικό κόσμο. Μπορεί να είναι υλικά όπως «κοστούμια, πανιά, καπέλα, μάσκες, κούκλες και άλλα αντικείμενα καθημερινής χρήσης», είτε να προέρχονται από τη λογοτεχνία και άλλα έγγραφα, όπως για παράδειγμα μια στροφή από ένα ποίημα, μια παροιμία, ένας ήρωας από ένα παραμύθι κ. ά. Επίσης, μπορεί να είναι οπτικά μέσα, όπως μια φωτογραφία, ένα βίντεο, μια σκιά κ. ά. Ακόμη, ενδέχεται να είναι ακουστικά μέσα όπως ένα τραγούδι ή μια μελωδία, ήχοι κ. ά.³⁴³

5 Α. 3) Τα οφέλη του θεατρικού παιχνιδιού

Μέσω του θεατρικού παιχνιδιού και των αυτοσχεδιαστικών του διαδικασιών, το παιδί βιώνει πλευρές του εαυτού του, καθώς πρόκειται για μια στιγμή προσωπικής ανακάλυψης νέων πτυχών του. Δοκιμάζει πιθανά σενάρια αντιδράσεων και συμπεριφορών σε παράλληλες πραγματικότητες οδηγώντας έτσι σε μία εξερεύνηση του περιβάλλοντος και εντείνοντας την αίσθηση της ελευθερίας και της περιπέτειας και απομακρύνοντας το φόβο της επίκρισης.³⁴⁴

³⁴¹ Σέξτου Π., (1998), ό. π., σ. 22-24.

³⁴² Σέξτου Π., (1998), ό. π., σ. 24, 27.

³⁴³ Σέξτου Π., (1998), ό. π., σ. 27-30.

³⁴⁴ Τσιάρας, Α., ό.π., σ. 90.

Επιπλέον, το παιδί οδηγείται στην ενεργητική ακρόαση και την εστίαση της προσοχής ώστε να ανταποκριθεί αυθόρμητα στα ερεθίσματα του άλλου, γεγονός που συμβάλλει στην κατανόηση και αποδοχή των υπολοίπων, τη συνύπαρξη με το διαφορετικό. Μέσα από τη διαδικασία αυτή, το άτομο προσφέρει στην ομάδα ένα κομμάτι του εαυτού του και παράλληλα δέχεται ανάλογα ερεθίσματα από τους άλλους. Εξασκείται λοιπόν στην ομαλή συνύπαρξη παρά τις διαφορές, ενώ μένει ανοιχτό στην εμπειρία του απροσδόκητου.³⁴⁵

Κατά συνέπεια, το παιδί αισθάνεται περισσότερο ασφαλές να αναζητήσει και να διερευνήσει νέες πλευρές του εαυτού του, όπως και νέους τρόπους έκφρασης, τονώνοντας την αυτοπεποίθηση και ανακαλύπτοντας εκ νέου την προσωπικότητα του. Παράλληλα, διδάσκεται να συνεργάζεται, ενώ αναπτύσσει τη φαντασία, τον προφορικό του λόγο, τη διαίσθηση και την ευφυΐα του.

Μέσω της δημιουργικής διαδικασίας, το τρίπτυχο σώμα – πνεύμα – ψυχή ενοποιούνται, το άτομο ενσωματώνεται και απαλλάσσεται από παγιωμένα στερεότυπα και αντιλήψεις ή προκαταλήψεις, έρχεται αντιμέτωπο με το συναισθηματικό κόσμο του εαυτού του και των άλλων. Μέσω του θεατρικού παιχνιδιού λοιπόν, καλλιεργείται η ενσυναίσθηση και ενθαρρύνεται η κοινωνικοποίηση των μαθητών.³⁴⁶

5 Α. 4) Ο εμπυχωτής.

Στο θεατρικό παιχνίδι, ο εκπαιδευτικός, είτε πρόκειται για δάσκαλο, είτε για θεατροπαιδαγωγό, αναλαμβάνει το ρόλο του εμπυχωτή. Συμμετέχει, καθοδηγεί ή και παρατηρεί, επεμβαίνοντας αν και όταν του ζητηθεί από τα παιδιά ή κρίνεται απαραίτητο.³⁴⁷ Σίγουρα οι σπουδές σχετικές με το αντικείμενο, οι εμπειρίες και οι κατάλληλες γνώσεις είναι απαραίτητες για την ομαλή διεξαγωγή της διαδικασίας. Το ίδιο απαραίτητη είναι και η απαλλαγή από ενδεχόμενες συστολές, από τις οποίες οι ενήλικες τείνουν να διακατέχονται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από τα παιδιά. Το σώμα, όπως και το πνεύμα, χρειάζεται να ελευθερωθεί.³⁴⁸ Η σωματική ευαισθητοποίηση λοιπόν, οφείλει να απασχολεί τον εμπυχωτή, καθώς ανοίγει το

³⁴⁵ Τσιάρας, Α., ό.π., σ. 92.

³⁴⁶ Τα στοιχεία είναι αντλημένα από: Τσιάρας, Α., ό.π., 123-124.

³⁴⁷ Κουρετζής, Λάκης, *Το θεατρικό παιχνίδι*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1991, σ. 45-47.

³⁴⁸ Κουρετζής, Λ., ό.π., σ. 45.

δρόμο για έκφραση και επικοινωνία για όσα είναι δύσκολο να ειπωθούν με λέξεις, δημιουργώντας καινούριους κώδικες αλληλεπίδρασης, εξελίσσοντας την αντίληψη και την επικοινωνία σε σχέση με την περιβάλλουσα πραγματικότητα.³⁴⁹

Ως προς τη στάση του, χρειάζεται να διακατέχεται από χαλαρότητα και ηρεμία, αλλά και ενθουσιασμό και φαντασία, ώστε να εμπνέει τους μαθητές, κινητοποιώντας τους στο να αυτοσχεδιάσουν, να ελευθερωθούν, να δημιουργήσουν, να εκφραστούν. Δίνοντας λοιπόν το κατάλληλο ερέθισμα, στόχος του είναι η ομάδα να κινείται ανεξάρτητα και αυτόνομα. Σημαντική είναι και η ικανότητα εκμετάλλευσης του τυχαίου γεγονότος, για αυτό το λόγο ο εμπυχωτής πρέπει να βρίσκεται σε εγρήγορση και να λειτουργεί με παρατηρητικότητα, εντοπίζοντας και καταγράφοντας τα αξιοποιήσιμα σημεία.³⁵⁰

Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να είναι έτοιμος για την ανατροπή και το απροσδόκητο, από το οποίο δεν θα πρέπει να ξαφνιάζεται αρνητικά, αλλά να το καλωσορίζει εγκαταλείποντας τα στερεότυπα και το συμβατικό τρόπο σκέψης προκειμένου να επιτύχει η εμπύχωση. Θα πρέπει ακόμη να καλλιεργεί στα παιδιά την ασφάλεια και την αίσθηση της αποδοχής, καθιστώντας ξεκάθαρο πως δεν πρόκειται για ένα μάθημα με τη συμβατική έννοια του όρου, όπου υπάρχει σωστή ή λανθασμένη απάντηση, αλλά για μια αυθόρμητη διαδικασία προσωπικής και ομαδικής έκφρασης και απελευθέρωσης, όπου η κάθε πιθανή εκδοχή είναι δεκτή.³⁵¹

Για να επιτευχθούν τα παραπάνω, η σχέση του με τους συμμετέχοντες χρειάζεται να είναι ουσιαστική ώστε να υπάρξει αποτελεσματική επικοινωνία και ωφέλιμη αλληλεπίδραση μεταξύ του ίδιου με την ομάδα, αλλά και μεταξύ της ίδιας της ομάδας. Ο εμπυχωτής, όπως και κάθε εκπαιδευτικός, διδάσκεται και ο ίδιος από τη σχέση του με την ομάδα και εξελίσσεται και ως επαγγελματίας αλλά και ως άτομο μέσα από τη διαδικασία του θεατρικού παιχνιδιού. Τα επίπεδα στα οποία “εργάζεται” και επηρεάζει την ομάδα είναι παιδαγωγικά, θεατρικά, ψυχολογικά και πολλά άλλα.³⁵²

³⁴⁹ Τσιάρας, Α., ό.π., σ. 118-119.

³⁵⁰ Κουρετζής, Λ., ό.π., σ. 47.

³⁵¹ Κουρετζής, Λ., ό.π., σ. 46-47.

³⁵² Κουρετζής, Λ., ό.π., σ. 46-47.

5 Α. 5) Οι «φάσεις ανάπτυξης του θεατρικού παιχνιδιού».

Ο Λάκης Κουρετζής διακρίνει τέσσερις «φάσεις ανάπτυξης» στη διαδικασία του θεατρικού παιχνιδιού:³⁵³

1. «Απελευθέρωση».

Στην πρώτη φάση η ομάδα καλείται να συγκροτηθεί και να απελευθερωθεί. Μέσω της μορφής «αυθόρμητης δραστηριότητας», το παιδί βιώνει ευχαρίστηση, συγκινείται και έρχεται αντιμέτωπο με ανακαλύψεις πολλαπλών επιπέδων. Ακόμη, εκφράζεται ελεύθερα, υποδύεται το ρόλο του και παράλληλα λειτουργεί ως ηθοποιός αλλά και σκηνοθέτης.³⁵⁴

Μέσω της συμμετοχής της ομάδας, εξελίσσεται η επικοινωνία, η σωματική και ψυχική έκφραση, βιώνονται εμπειρίες και οι πνευματικές και αισθητικές λειτουργίες τίθενται σε εγρήγορση. Επιπλέον, το παιδί χαλαρώνει, ηρεμεί ψυχολογικά και αποβάλλει την επιθετικότητα του. Έτσι έρχεται σε θέση να επικοινωνήσει αποτελεσματικότερα με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, να εκφραστεί και να κοινοποιήσει θέματα που το απασχολούν με εναλλακτικό τρόπο, ελευθερώνοντας τη φαντασία του. Όλα αυτά συμβάλλουν στην αύξηση της ευαισθητοποίησης του, καθώς απαλλάσσεται από τους άκαμπτους κανόνες συμπεριφοράς που το περιορίζουν.³⁵⁵

Όπως αναφέρει, στην πρώτη φάση του θεατρικού παιχνιδιού και ενώ τα παιδιά εξωτερικεύουν σκέψεις και ανάγκες και εξελίσσουν την επικοινωνία τους, ο εμπυχωτής μπορεί να συλλέξει στοιχεία για την ομάδα αλλά και για τον κάθε συμμετέχοντα ατομικά. Μαθητές και εμπυχωτής αλληλεπιδρούν και δημιουργείται σταδιακά ένα κλίμα εμπιστοσύνης.³⁵⁶

2. «Αναπαραγωγή».

Κατά την αναπαραγωγή, επικρατούν κυρίως τα παιχνίδια ρόλων. Οι ρόλοι αυτοί σταδιακά εξελίσσονται ως προς τη σχέση τους με το φανταστικό στοιχείο, καθώς η

³⁵³ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 77-89.

³⁵⁴ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 71-76.

³⁵⁵ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 71-76.

³⁵⁶ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 71-76.

φαντασία των παιδιών απελευθερώνεται και μπορούν μέσω της διαδικασίας αυτής να εξωτερικεύσουν στοιχεία της προσωπικότητας τους, βιώματα και ζητήματα που τους απασχολούν και να τα επικοινωνήσουν στην ομάδα. Το σύνολο των παιδιών συνθέτουν ένα υποθετικό πλαίσιο, ενώ παράλληλα το κάθε παιδί ξεχωριστά υποδύεται κάποιο ρόλο, που το οδηγούν στη διαμόρφωση μιας εικόνας για τους τρόπους που μπορεί να επικοινωνήσει, για τον εαυτό του, αλλά και την ταυτότητα, τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τα προβλήματα του άλλου. Έτσι, ο μαθητής αξιοποιεί τα εκφραστικά του μέσα που απελευθερώνουν τη φαντασία του. Ο εαυτός εξελίσσεται, αναμορφώνεται και παράλληλα ανακαλύπτει τις διάφορες πλευρές του.³⁵⁷

Στη δεύτερη φάση του θεατρικού παιχνιδιού, καθοριστικός είναι και ο ρόλος του περιβάλλοντα χώρου, στον οποίο εξελίσσεται η δράση. Τα αντικείμενα, τα κοστούμια κτλ. και η σχέση τους με το παιδί, ο τρόπος που τα χειρίζεται, οι επιλογές που κάνει ως προς την προέκταση των συναισθημάτων, αλλά και οι όψεις που παίρνει αποτελούν στοιχεία προς παρατήρηση για τον εμπνευστή. Με την ολοκλήρωση της δεύτερης φάσης, έχουν σχηματιστεί ομάδες ρόλων από τα παιδιά, ή έχει γίνει η επιλογή των ρόλων σε ατομικό επίπεδο και έχει αποφασιστεί μία γενική θεματική.³⁵⁸

3. «Σκηνικός αυτοσχεδιασμός».

Οι ομάδες δίνουν μορφή σε όσα εκφράστηκαν στην προηγούμενη φάση, μέσω του αυτοσχεδιασμού. Οι αρχικές ιδέες υλοποιούνται μέσω μη αυστηρά προσχεδιασμένων διαλόγων και πλοκών κατά τη διάρκεια της δράσης, οι μαθητές ανακαλύπτουν σε βάθος τους ρόλους και, μέσω αυτών, τον εαυτό τους και τους άλλους, ενώ κατανοούν τις συνθήκες που διαμορφώνουν τον κάθε χαρακτήρα. Στην τρίτη φάση εφαρμόζονται διάφορες λειτουργίες του θεατρικού παιχνιδιού, όπως η καλλιέργεια της δημιουργικότητας της ομάδας σε αντίθεση με τον ανταγωνισμό, η συνειδητοποίηση σε σχέση με πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις, η σύνθεση των προσωπικών βιωμάτων με το κοινωνικό πλαίσιο που οδηγεί σε δρώμενο και η διαφοροποίηση των αντιδράσεων με βάση τον εκάστοτε ρόλο και το δραματικό

³⁵⁷ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 76-85.

³⁵⁸ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 76-85.

πλαίσιο. Το παιδί παράγει ένα αισθητικό αποτέλεσμα και αντιλαμβάνεται τις προεκτάσεις του δημιουργήματος του, ενώ ικανοποιείται αισθητικά και απελευθερώνεται ψυχικά. Μέσω της συγκεκριμένης διαδικασίας, τα παιδιά ανακαλύπτουν τη σχέση τους με τα υπόλοιπα άτομα, μια ευκαιρία που τους δίνεται από το ρόλο που υποδύονται και τις προεκτάσεις του. Έτσι, διερευνούν πλευρές του εαυτού τους και του χαρακτήρα τους.³⁵⁹

4. «Ανάλυση».

Στην τέταρτη και τελευταία φάση του θεατρικού παιχνιδιού, συμπεριλαμβάνεται το στάδιο της επεξεργασίας η οποία συντελείται σε πολλά επίπεδα. Τα παιδιά, μετά το τέλος του θεατρικού παιχνιδιού, απεκδύονται το ρόλο και τα αυτοσχέδια κοστούμια και τακτοποιούν τα σκηνικά αντικείμενα. Έπειτα, με την καθοδήγηση του εμψυχωτή, προβαίνουν σε αναστοχαστική συζήτηση, όπου εκτίθενται οι σκέψεις, τα συναισθήματα και οι προβληματισμοί τους σε σχέση με όσα συνέβησαν. Ο εμψυχωτής μπορεί να αντλήσει χρήσιμες πληροφορίες και να παρατηρήσει τα όσα λέγονται και εκφράζονται από ερευνητική σκοπιά.³⁶⁰

Πρόκειται για μια διαδικασία αποτίμησης των όσων παρουσιάστηκαν και βιώθηκαν. Έτσι, δίνεται η ευκαιρία στους μαθητές να εκφραστούν ως προς την εξέλιξη του δρωμένου, αλλά και ως προς τη λειτουργία των μεταξύ τους σχέσεων. Μία εναλλακτική δραστηριότητα σε αυτή τη φάση θα ήταν να εικονογραφήσουν επίσης την εμπειρία τους, ή να την εκφράσουν μέσω της γραφής.³⁶¹

5 Β) Δραματοποίηση

5 Β. 1) Ορισμός και διαχωρισμός από το «σχολικό θέατρο».

Η Π. Σέξτου ορίζει τη Δραματοποίηση ως τη «μετατροπή, ανάπλαση και επεξεργασία ενός αφηγηματικού υπάρχοντος κειμένου, μέσω ενός δραματικού κώδικα (δραματική έκφραση, αυτοσχεδιασμό, υποκριτική κ. ά.) και την απόδοση του

³⁵⁹ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 85-90.

³⁶⁰ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 90-95.

³⁶¹ Κουρετζής, Λ., ό. π., σ. 90-95.

από τα παιδιά, χωρίς απαραίτητα το αποτέλεσμα να αποτελεί θεατρική δράση». Διαχωρίζει την εν λόγω δραστηριότητα από το θεατρικό παιχνίδι, από το γεγονός ότι η πρώτη βασίζεται σε «υπάρχον κείμενο», ενώ το δεύτερο βασίζεται σε θέμα που έχει επινοηθεί από την ομάδα.³⁶²

Η δραματοποίηση είναι μια παιδαγωγική δραστηριότητα αισθητικής αγωγής, που στόχο έχει «να προσφέρει ίσες ευκαιρίες δημιουργικής απασχόλησης κατά την παιδαγωγική διαδικασία.» Μέσα από αυτή, το παιδί μπορεί να οδηγηθεί στο να προσεγγίσει τον πολιτισμό του, να ασκήσει την αισθητική του σε σχέση με τον κόσμο που το περιβάλλει, να εκφραστεί, να δημιουργήσει, να συνεργαστεί και να νιώσει τη χαρά της ομαδικής δημιουργίας, λειτουργίες που θα αξιοποιήσει και αργότερα ως ενήλικας.³⁶³

Η δραματοποίηση διαφοροποιείται από το σχολικό θέατρο, καθώς έχουν εντελώς διαφορετική αφετηρία, στόχους και διαδικασία παραγωγής του αποτελέσματος. Η σχολική δραματοποίηση «ως δραματοποιημένο παιχνίδι και ομαδικό επίτευγμα των παιδιών ανήκει στην κατηγορία του παιδικού θεάτρου, ωστόσο δεν στοχεύει στη θεατρική παράσταση.» Το σχολικό θέατρο αντίθετα, περιλαμβάνει τη θεατρική παράσταση ενός έργου από παιδιά σε μεγαλύτερο ή μικρότερο ηλικιακό κοινό, «σε συμφωνημένο τόπο και χρόνο και με έμφαση συνήθως στον παιδαγωγικό και ηθοπλαστικό χαρακτήρα του θεάματος.»³⁶⁴

Όπως αναφέρει η Άλκηστις, η βασική διαφορά κατά τη σχολική δραματοποίηση είναι πως κάθε δραματικό γεγονός χαρακτηρίζεται από μοναδικότητα και δεν μπορεί να επαναληφθεί επακριβώς, ενώ δεν κρίνεται απαραίτητη η παρουσίαση του σε εξωτερικούς παράγοντες.³⁶⁵ Με άλλα λόγια η δραματοποίηση στοχεύει πρωτίστως στη διαδικασία, ενώ το σχολικό θέατρο στο αποτέλεσμα. Κοινό σημείο των δύο δραστηριοτήτων είναι σίγουρα η ομαδικότητα που ούτως ή άλλως αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του θεάτρου και η σύζευξη των τεχνών που εντοπίζεται και στις δύο διαδικασίες.

³⁶² Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 31-33.

³⁶³ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 33-34.

Αναλυτικά για τη Δραματοποίηση, βλ. επίσης : Τ. Μουδατσάκις, ό.π., 87-137.

³⁶⁴ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 31-33.

Αναλυτικά για τη Δραματοποίηση, βλ. επίσης : Τ. Μουδατσάκις, ό.π., 87-137.

³⁶⁵ Άλκηστις, *Το βιβλίο της δραματοποίησης*, Άλκηστις, Αθήνα 1989, σ. 42.

5 Β. 2) Τα οφέλη της δραματοποίησης.

Μέσα από τη διαδικασία της δραματοποίησης στο χώρο της εκπαίδευσης, το παιδί γνωρίζει και αλληλεπιδρά με τον πολιτισμό και τις τέχνες. Επιπλέον, βλέπει τον κόσμο γύρω του από διαφορετικές οπτικές γωνίες και κατανοεί τις ανθρώπινες σχέσεις και τους χαρακτήρες, καθώς καλείται να συναναστραφεί μέσω του ρόλου με διαφορετικούς χαρακτήρες. Παράλληλα, χτίζει το δικό του κοινωνικό-θεατρικό ρόλο καθώς συνεργάζεται και αλληλεπιδρά με την ομάδα, καλλιεργώντας τον αυτοσεβασμό του αλλά και το σεβασμό για τους υπολοίπους.³⁶⁶

Σημαντικότερος είναι και ο παράγοντας της κοινωνικής αφύπνισης που συντελείται μέσω του δράματος, καθώς ευαισθητοποιείται ως άτομο που υπάγεται σε ένα σύνολο σε σχέση με ζητήματα ηθικά, αλλά και κοινωνικού ή πολιτικού χαρακτήρα. Αποκτά συνεπώς κριτική αντίληψη για όσα λαμβάνουν χώρα γύρω του. Έτσι, ανοίγονται ορίζοντες ώστε οι μαθητές να αποκτήσουν ενεργό ρόλο στο κοινωνικό πλαίσιο.³⁶⁷

Επίσης, η σχολική δραματοποίηση μπορεί να οδηγήσει τους μαθητές σε μία βιωματική ανακάλυψη της λαϊκής τους κληρονομιάς, καθώς συχνά εμπνέεται και παίρνει θέματα από θρύλους, παραμύθια, παραδόσεις, ήθη και έθιμα. Οι μαθητές ωθούνται μέσω της διαδικασίας να εκφραστούν δημιουργικά, καθώς μέσα από την ενθάρρυνση της φαντασίας τους δίνεται η δυνατότητα να πραγματοποιήσουν τις ιδέες τους σε ένα «ιδανικό πεδίο πειραματισμού», όπου κυριαρχεί η «ασφάλεια και η αποδοχή».³⁶⁸

5 Β. 3) Ο εμπυχωτής.

Η Σέξτου αναφέρεται στον καθοριστικό ρόλο του εμπυχωτή στη δραματοποίηση, τόσο στη θεωρητική όσο και στη σκηνική πρακτική.³⁶⁹ Αναφέρεται στις μελέτες των Dorothy Heathcote και Cavin Bolton και συμπεραίνει πως βασικότερη είναι η ικανότητα του εμπυχωτή να δημιουργεί μια απελευθερωτική ατμόσφαιρα, απεκδυόμενος τον ρόλο του παντογνώστη ώστε να μεταβάλλεται σε συμπαίκτη.

³⁶⁶ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 33-36.

³⁶⁷ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 33-36.

³⁶⁸ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 33-36.

³⁶⁹ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 36-41.

Τονίζει επίσης τη σχέση ειλικρίνειας και εμπιστοσύνης που είναι απαραίτητη ανάμεσα στον εκπαιδευτικό και τους μαθητές, ώστε να μπορέσει να συντελεστεί η συναισθηματική απεμπλοκή τους. Τα παραπάνω θα πρέπει να συνδυάζονται με τη γνώση του εκπαιδευτικού σε σχέση με το κείμενο, έτσι ώστε να μεταφερθεί στα παιδιά καταλλήλως και να γίνει κατανοητή η πλοκή, να αξιολογηθούν οι δραματικοί χαρακτήρες και τα πρόσωπα. Παράλληλα, οφείλει να σέβεται τη δομή του κειμένου, τη σύνταξη των ενοτήτων δράσης και τα διαλογικά μέρη, με άλλα λόγια το ίδιο το κείμενο.³⁷⁰

Επιπλέον, ο εμπυχωτής θα πρέπει να έρχεται συνεχώς σε επαφή με λογοτεχνικά, αφηγηματικά κ. ά. κείμενα, ώστε να αποκτήσει το κατάλληλο κριτήριο (παιδαγωγικό, λογοτεχνικό) που θα οδηγήσει τις επιλογές του για τις δραματοποιήσεις που θα επιχειρήσει με την παιδιά. Οι γνώσεις, οι ανάγκες και οι δυνατότητες της ομάδας είναι αναγκαίο να έχουν κατανοηθεί πλήρως από τον εκπαιδευτικό, προκειμένου να προβεί στον κατάλληλο χειρισμό τα και στις ανάλογες δραματοποιήσεις κειμένων.³⁷¹

Απαραίτητη είναι και η κατάλληλη προετοιμασία του εμπυχωτή σχετικά με τον τρόπο «αναδιάρθρωσης του αρχικού αφηγηματικού κειμένου και το στήσιμο του στην τάξη», αφού αρχικά θα έχει προβεί ο ίδιος σε μια δραματολογική προσέγγισή του. Εάν αντιθέτως δεν προβεί σε ανάλυση σχετικά με τα ζητήματα που πραγματεύεται το κείμενο, αλλά προσδοκά την «ως δια μαγείας κατανόηση» τους από την ομάδα, η διαδικασία και το αποτέλεσμα θα αποτύχουν και ως προς το συντονισμό, αλλά και ως προς την εμπάθυνση στους χαρακτήρες και την ουσιαστική επεξεργασία τους, οδηγώντας σε ασάφεια και απογοήτευση.³⁷²

Η διαδικασία της δραματοποίησης δεν είναι απλώς μια αναπαράσταση, αλλά ενδέχεται να έχει πολλές διαφορετικές εκβάσεις, με αποτέλεσμα να συναντά συχνά απρόβλεπτα γεγονότα, όπως και στο θεατρικό παιχνίδι. Έτσι, ο εμπυχωτής θα πρέπει να μάθει να εκμεταλλεύεται αυτά τα στοιχεία προς όφελος της ομάδας. Παρότι η συναισθηματική φόρτιση, η δημιουργικότητα και η έκφραση δεν βαθμολογούνται, ο εμπυχωτής θα πρέπει να αξιολογεί και να αποτιμά κάθε φορά την πορεία, τις συνθήκες και την έκβαση της δραματοποίησης, εντοπίζοντας τις αστοχίες και έχοντας

³⁷⁰ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 51.

³⁷¹ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 36-41.

³⁷² Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 36-41.

κριτική διάθεση απέναντι στον εαυτό του, προκειμένου να βελτιώνει το ρόλο του και τη στάση του απέναντι στην ομάδα για τις επόμενες φορές.³⁷³

Αυτή η αξιολόγηση θα πρέπει να γίνεται και σε συνεργασία με τα παιδιά καθώς το δρώμενο δεν αποτελεί αυτοσκοπό της διαδικασίας και άρα είναι απαραίτητο να συζητάται και να αναλύεται προκειμένου τα παιδιά να παρατηρήσουν, να αναλύσουν και να εμβαθύνουν στη διαδικασία. Να σχολιάσουν τα ερεθίσματα, την ανταπόκριση, τη συνεργασία και τον τρόπο που βίωσαν τη διαδικασία.³⁷⁴

5 Β. 4) Μετατροπή αφηγηματικού υλικού και δραματοποίηση.

Αρχικά, θα πρέπει να δοθεί μεγάλη βαρύτητα στην ηλικία της ομάδας καθώς καθορίζει το «στάδιο γλωσσικής εξέλιξης», τη «χρονική διάρκεια της δραματοποίησης» (η οποία είναι ανάλογη με την ικανότητα συγκέντρωσης της ομάδας), το «στάδιο νοητικής εξέλιξης» και άρα την επιλογή των θεμάτων ώστε να είναι πλησιέστερη στα ηλικιακά ενδιαφέροντα της ομάδας, αλλά και την «κινητική ανάπτυξη». Υπάρχουν και άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν τις δυνατότητες και τα ενδιαφέροντα των παιδιών, οι οποίοι μπορεί να είναι ο αριθμός των μελών της ομάδας και η ομοιογένειά τους, η οικογενειακή και κοινωνική κατάσταση, καθώς και ο γεωγραφικός τόπος και τα βιώματα τους.³⁷⁵

Η Σέξτου προτείνει τα ακόλουθα «στάδια επεξεργασίας του κειμένου για δραματοποίηση»:³⁷⁶

1. «Επιλογή κειμένου με λογοτεχνικά και παιδαγωγικά κριτήρια».

Θα πρέπει προκαλεί ενδιαφέρον στα παιδιά και να σχετίζεται με τα βιώματα τους, να είναι προσαρμοσμένο ηλικιακά, να επιλεγεί ανάλογα με τις αξίες που προβάλλει ή τις δυνατότητες που δίνει για δημιουργική έκφραση, στοχεύοντας παράλληλα στο να έρθει σε επαφή το παιδί με τη λογοτεχνία. Εναλλακτικά, το κείμενο μπορεί να προκύψει μέσα από την ίδια την ομάδα.

³⁷³ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 36-41.

³⁷⁴ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 36-41.

³⁷⁵ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 51-52.

³⁷⁶ Σέξτου, Π., (1998), ό. π., σ. 53-62.

2. «Δομή-σκηνικές ενότητες».

Με την επεξεργασία των επιμέρους μερών του κειμένου και τον διαχωρισμό του αφηγηματικού και διαλογικών μερών, ο εμπυχωτής μπορεί να συνθέσει καλύτερα το ρόλο του ως αφηγητή αλλά και να επεξηγήσει επιτυχώς τις απορίες που ενδέχεται να προκύψουν.

3. «Πρόσωπα και διανομή».

Ο εμπυχωτής θα πρέπει να προσεγγίσει τους ρόλους σχηματίζοντας μια πλήρη εικόνα για την προσωπικότητα και τη δράση τους και να εμβαθύνει σε αυτούς μαζί με τα ίδια τα παιδιά, προσβλέποντας στην κατανόησή τους που είναι καθοριστική για την ερμηνεία τους. Η διανομή των ρόλων θα πρέπει να πραγματοποιείται ανάλογα με τη σύνθεση της ομάδας, ενώ και οι δευτερεύοντες ρόλοι μπορούν να γίνουν πιο ελκυστικοί αναλόγως το κοστούμι, το αντικείμενο που τους συνοδεύει κ. ά.

4. «Οργάνωση θεατρικού εργαστηρίου και θεατρικό περιβάλλον».

Για να διαμορφώσουμε το κατάλληλο περιβάλλον θεατρικής δράσης, αποφασίζουμε τα απαραίτητα σκηνικά επίπεδα, δίνοντας μία συμβολική διάσταση στο χώρο. Ιδανική θα ήταν μια διαμόρφωση βεστιαρίου, αλλά και ένας μικρός αποθηκευτικός χώρος με φαινομενικά άχρηστα αντικείμενα μπορεί να είναι πολύτιμος, καθώς τα αντικείμενα αυτά λειτουργούν ως δημιουργικά ερεθίσματα.

5. «Χρηστικά αντικείμενα».

Θα μπορούσαν να είναι μια σκηνή κουκλοθεάτρου ή ένα κουκλόσπιτο, κουτιά και καλάθια. Επίσης, τούλια, καπέλα, μάσκες, μύτες κλόουν, γραβάτες κ.α. Χρήσιμος είναι και ένας καθρέφτης, ένα κασετόφωνο και μουσικά όργανα, ενώ αν υπάρχει δυνατότητα μπορούν να χρησιμοποιηθούν μη τοξικές μπογιές για μακιγιάζ, ώστε να ολοκληρωθεί η μεταμφίεση.

6. «Δημιουργία ατμόσφαιρας».

Γίνεται εφικτή μέσω της κατάλληλης μουσικής, αλλά και της χρήσης του φωτισμού, όπως και του σκηνικού.

7. «Επιλογή τρόπου παρουσίασης στα παιδιά».

Καθώς η δραματοποίηση είναι σε μεγάλο βαθμό συνδυασμένη με την αξιοποίηση της φαντασίας των μαθητών, η κατάλληλη παρουσίαση του κειμένου από τον εμπνευστή στην ομάδα είναι ζωτικής σημασίας, καθώς σε αυτό το στάδιο μπορεί να κεντριστεί το ενδιαφέρον των παιδιών και να αναδυθούν συναισθήματα. Ενδεικτικά, η Σέξτου προτείνει ως τρόπους παρουσίασης την αφήγηση, τα εικαστικά ή τους ήχους και τη μουσική.

8. «Δραματοποίηση».

Αφού συζητηθεί και κατανοηθεί η πλοκή και τα πρόσωπα από την ομάδα, κατασκευαστούν χρηστικά αντικείμενα και κατανεμηθούν οι ρόλοι και δημιουργηθεί ο κατάλληλος σκηνικός χώρος και η ατμόσφαιρα, τα παιδιά καταλήγουν στη δραματοποίηση του υλικού χωρίς υποδείξεις, γεμάτα διάθεση.

5 Γ) Το Εκπαιδευτικό Δράμα

5 Γ. 1) Εννοιολογική προσέγγιση

Κατά τις Αβδή και Χατζηγεωργίου, «το Εκπαιδευτικό Δράμα (Drama in Education) είναι μια μορφή τέχνης με καθαρά παιδαγωγικό χαρακτήρα. Μπορεί να διδαχθεί είτε ως ανεξάρτητο μάθημα τέχνης, είτε παράλληλα να αξιοποιηθεί ως μέσο για τη διδασκαλία διαφόρων μαθημάτων του προγράμματος σπουδών».³⁷⁷

Όπως αναφέρουν, οι συμμετέχοντες στο Δράμα κατανοούν τον εαυτό τους αλλά και τον Άλλο μέσα από το βίωμα, ενώ εμπλέκονται συναισθηματικά και επεξεργάζονται κριτικά διάφορα ζητήματα και καταστάσεις. Δημιουργούν φανταστικές ιστορίες, υποδύονται ρόλους, αποκτούν εμπειρίες σε ατομικό και

³⁷⁷ Αυδή, Άβρα, Χατζηγεωργίου, Μελίνα, *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 19.

συλλογικό επίπεδο, έρχονται αντιμέτωποι με διλλήματα και καλούνται να πάρουν αποφάσεις, να δράσουν και έπειτα να αναστοχαστούν.

Στο Δράμα δεν υπάρχουν εξωτερικοί θεατές, αλλά μπορεί να οδηγηθεί σε παράσταση εάν το επιθυμούν οι συμμετέχοντες. Πρόκειται για ένα δρώμενο που, αν και έχει ένα αρχικό σχέδιο δομής, χαρακτηρίζεται από το στοιχείο του απρόβλεπτου και δημιουργείται επί τόπου, την ώρα που συμβαίνει. Μπορεί να αξιοποιηθεί άριστα για εμπάθυση σε επώνυμα δραματικά ή λογοτεχνικά κείμενα. Λόγω της δραματικής του μορφής, προσφέρεται για την διερεύνηση κοινωνικών ζητημάτων με σκοπό την κοινωνική ευαισθητοποίηση.

Οι κύριοι στόχοι του, εκτός από την κατανόηση του εαυτού και του κόσμου που προαναφέρθηκε, είναι το να έρθουν σε επαφή οι μαθητές με την θεατρική τέχνη, η ανάπτυξη των παιδιών ως ατόμων, αλλά και ως μελών του κοινωνικού συνόλου μέσω του αισθήματος κοινωνικής ευθύνης, η χρήση των εκφραστικών μέσων, η κατάκτηση γνώσεων σχετικών με το μάθημα κ.ά.³⁷⁸

Όπως αναφέρει η Σέξτου, το Εκπαιδευτικό Δράμα συνδυάζει παιδοκεντρικές θεωρίες για την αλληλεπίδραση στην ομάδα και θεατρικές πρακτικές, βασιζόμενες στον αυτοσχεδιασμό και την επινόηση θεατρικών παραστάσεων. Το Δράμα προσεγγίζει τη γνώση με βιωματικό τρόπο, θέτοντας τους συμμετέχοντες στο επίκεντρο υποθετικών καταστάσεων, μέσω των ρόλων που υποδύονται και την αλληλεπίδραση που δημιουργείται με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας. Η έννοια της «ομάδας» διαδραματίζει ισχυρό ρόλο στη διεξαγωγή του Δράματος, φέροντας στοιχεία από τη Γνωστική Ψυχολογία του J. Piaget, σχετικά με την αλληλεπίδραση της μάθησης με παράγοντες του περιβάλλοντος. Το Δράμα στην Εκπαίδευση αξιοποιεί τη θεωρία του στην επεξεργασία δραματικών καταστάσεων με τα μέλη της ομάδας, τα οποία λαμβάνουν αποφάσεις, προτείνουν λύσεις σε προβλήματα και συζητούν για το δραματικό θέμα που βιώνουν.³⁷⁹

Παράλληλα, το Εκπαιδευτικό Δράμα βασίζεται και στις θεωρίες του Vygotsky και του Bruner, και στην έμφαση που έδιναν στην κοινωνική αλληλεπίδραση κατά τη διαδικασία της μάθησης. Ο Vygotsky έθιξε τον καθοριστικό ρόλο της γλώσσας στην

³⁷⁸ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 19-21.

³⁷⁹ Σέξτου, Π., (2005), ό.π., σ. 45-46.

κατανόηση του κόσμου και τη χρήση της ως εργαλείο για την επίλυση προβλημάτων και την απόκτηση εμπειριών. Ο Bruner εξέτασε το ρόλο των ενηλίκων στη μάθηση των παιδιών και μίλησε για την υποβοήθηση της από αυτούς (σκαλωσιά).³⁸⁰

Το Εκπαιδευτικό Δράμα είναι επηρεασμένο από το επαγγελματικό θέατρο σε πολλαπλά επίπεδα, καθώς οι στόχοι του, εκτός από παιδαγωγικοί είναι και καλλιτεχνικοί.³⁸¹ Από τη μέθοδο του Στανισλάφσκι και το θέατρο του Μπρεχτ, το Δράμα έχει δανειστεί το βίωμα μέσω του αυτοσχεδιασμού και τον αναστοχασμό, ώστε οι συμμετέχοντες να επεξεργαστούν τα όσα βίωσαν εμπειρικά. Οι μαθητές υποδύονται ένα ρόλο και ταυτόχρονα παρατηρούν την εξέλιξη της δράσης ως θεατές.

Συγκεκριμένα, από τον Στανισλάφσκι το Δράμα δανείζεται τη συναισθηματική ταύτιση με το ρόλο, την αλήθεια της κατάστασης που βιώνεται και την πίστη. Από τον Μπρεχτ δανείζεται την έννοια της «αποστασιοποίησης», βάση της οποίας ο θεατής και, εν προκειμένω, οι συμμετέχοντες, παίρνουν απόσταση από το Δράμα, ώστε να επεξεργαστούν τα όσα συμβαίνουν και να στοχαστούν κριτικά πάνω στο βίωμά τους.³⁸²

5 Γ. 2) Τα οφέλη του Εκπαιδευτικού Δράματος στην εκπαιδευτική διαδικασία.

Το Εκπαιδευτικό Δράμα προωθεί ένα είδος μάθησης που κινείται στους παρακάτω άξονες:³⁸³

Τη «βιωματικότητα», εφόσον οι μαθητές μαθαίνουν μέσω του βιώματος την ώρα που συμμετέχουν στο Δράμα. Υποδύμενοι ρόλους, καλούνται να πάρουν θέση, να δώσουν λύσεις, να προβληματιστούν πάνω σε διάφορα ζητήματα και καταστάσεις. Όμως, η διαφορά της εμπειρίας από την πραγματική ζωή είναι πως οι συμμετέχοντες γνωρίζουν την ώρα της εμπλοκής τους πως πρόκειται για ρόλο, άρα βιώνουν και

³⁸⁰ Σέξτου, Π., (2005), ό.π., σ. 45-46.

Αναλυτικά για το Εκπαιδευτικό Δράμα, βλ. Αυδή, Άβρα, Χατζηγεωργίου, Μελίνα, *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007.

Επίσης, Τσιάρας, Α., *Η αυτοσχέδια θεατρική έκφραση στη σχολική τάξη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016, σ. 29-51.

³⁸¹ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 33-37.

³⁸² Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 33-37.

³⁸³ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 29-32.

ταυτόχρονα παρατηρούν ως θεατές αυτό που τους συμβαίνει. Βρίσκονται ανάμεσα σε δύο κόσμους, τον πραγματικό και το φανταστικό.

Τη «*συνεργατικότητα*», εφόσον οι συμμετέχοντες μέσα από το Δράμα αλληλεπιδρούν και συνεργάζονται. Άλλωστε, το συγκεκριμένο είδος είναι βασισμένο στη συνεργασία, προκειμένου να μπορέσει να υλοποιηθεί.

Την «*ενεργητικότητα*», καθώς η μάθηση που προωθείται είναι ενεργητική, ζητά δηλαδή την ενεργό συμμετοχή των μαθητών και όχι την απλή, μονόπλευρη μετάδοση γνώσεων από τον εκπαιδευτικό στα παιδιά. Αντιθέτως, ο δάσκαλος και οι μαθητές γίνονται συνοδοιπόροι και συνδημιουργοί της εξέλιξης του Δράματος, αφού ο ένας μαθαίνει από τον άλλο, ενώ δεν υπάρχει το περιθώριο λάθος απάντησης από την πλευρά των συμμετεχόντων. Έτσι, οι τελευταίοι απελευθερώνονται και ανακαλύπτουν τον εαυτό τους και τους άλλους μέσα από τη θεατρική έκφραση.

Την «*ανάπτυξη κριτικής σκέψης και της κοινωνικής ευθύνης*», καθώς το Δράμα οδηγεί τους μαθητές στο να αναρωτηθούν και να πάρουν θέση σχετικά με κοινωνικά ζητήματα. Μέσα από τη δράση και τον αναστοχασμό, αναθεωρούν σχετικά με αξίες και στάσεις ζωής.

5 Γ. 3) Ο ρόλος του δασκάλου και ο δάσκαλος σε ρόλο.

Ο ρόλος του δασκάλου στη διερευνητική διαδικασία είναι διαμεσολαβητικός, όπως προκύπτει από τα όσα αναφέρθηκαν σχετικά με τις θεωρίες του Bruner για τη «σκαλωσιά» και του Vygotsky για το ρόλο του παιχνιδιού στο Δράμα. Οι Αβδή και Χατζηγεωργίου αναφέρονται στο σημαντικό ρόλο της Heathcote, η οποία έδωσε στο Δράμα μία νέα κατεύθυνση και έθεσε τη μάθηση ως βασικό στόχο του.³⁸⁴ Τις απόψεις της ακολούθησε και ο Bolton, με τον οποίο ανέπτυξε στενή συνεργασία.³⁸⁵

Το παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο επηρεάζει το ρόλο του δασκάλου ως εξής: δεν είναι απλώς σύμμαχος, αλλά σύντροφος στο καλλιτεχνικό γεγονός, ο οποίος επεμβαίνει ενεργά, μέσω των δραματικών τεχνικών, με στόχο να δώσει έμφαση στα κύρια σημεία του δρωμένου και να εξασφαλίσει μια όσο το δυνατόν πιο γεμάτη

³⁸⁴ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 28-29.

³⁸⁵ Bolton, G., *Drama as education*, Longman, London 1984, p. 81-82.

εμπειρία στους μαθητές. Είναι αναγκαίο να συντονίζει τη δράση και τις δραστηριότητες, έχοντας εκ των προτέρων σχεδιάσει το μάθημα. Επιλέγει ένα θέμα που σχετίζεται με τα ενδιαφέροντα της ομάδας, που διαπνέεται από ηθικές αξίες και στάσεις και έπειτα δομεί το μάθημα, έχοντας ως στόχο την κατανόηση του θέματος, που επιτυγχάνεται μέσα από το βίωμα που προσφέρουν οι θεατρικές δραστηριότητες του Δράματος. Έτσι, μέσω της βιωματικής διαδικασίας, τα παιδιά αναστοχάζονται πάνω στην εμπειρία τους.³⁸⁶

Συχνά, κατά τη διάρκεια του Δράματος και για την καλύτερη διεξαγωγή του, ο δάσκαλος χρειάζεται να συμμετέχει παίζοντας κάποιο ρόλο. Πρόκειται για την επινόηση της τεχνικής *δασκαλος σε ρόλο*, από τη Heathcote, που μεταφέρει τη δύναμη της ευθύνης και τη λήψη αποφάσεων για σημαντικά θέματα στους μαθητές. Υποδύμενος το ρόλο, ο δάσκαλος βοηθά στην εμβάθυνση στο Δράμα και στον κόσμο του φαντασιακού, ενώ αποκτά τη δύναμη να κινησει τα νήματα για την εξέλιξη του Δράματος. Η παρέμβαση αυτή, λοιπόν, καθορίζει τη ροή του δρωμένου, καθώς οι συμμετέχοντες αισθάνονται την κρισιμότητα της κατάστασης και αναλαμβάνουν να πάρουν θέση.³⁸⁷

5 Γ. 4) Μέθοδος σχεδιασμού Εκπαιδευτικού Δράματος.

Για το σχεδιασμό ενός Εκπαιδευτικού Δράματος υπάρχουν πολλές μέθοδοι και ο κάθε εκπαιδευτικός μπορεί να επιλέξει την οδό που θα ακολουθήσει, ανάλογα με το τι εξυπηρετεί καλύτερα. Σημαντικό ρόλο παίζουν η εμπειρία του εκπαιδευτικού, όπως και των παιδιών, σε σχέση με το Δράμα. Οι Αυδή και Χατζηγεωργίου προτείνουν την ακόλουθη αναλυτική μέθοδο σχεδιασμού Δράματος, που δεν απαιτεί προγενέστερη εμπειρία και στοχεύει στο να δημιουργήσει ένα πλαίσιο, μέσα στο οποίο οι μαθητές θα ελευθερωθούν και θα δράσουν. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ο σχεδιασμός

³⁸⁶ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 28-29.

³⁸⁷ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., *Όταν ο δάσκαλος μπαίνει σε ρόλο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018, σ. 27, 32, 33.

εξελίσσεται δημιουργικά και όχι γραμμικά ως προς την εφαρμογή του, ενώ τα στοιχεία του είναι αλληλένδετα μεταξύ τους.³⁸⁸

1.Επιλογή θέματος και στοχοθεσία

Το θέμα επιλέγεται από τον εκπαιδευτικό με βάση τα ενδιαφέροντα των παιδιών, τις εμπειρίες τους, την ηλικία τους, ακόμη και το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών. Καλό θα είναι να σχετίζεται με κοινωνικά ζητήματα και ηθικές αξίες. Με βάση το θέμα, θέτουμε τους ανάλογους στόχους ως προς το αντικείμενο που επιθυμούμε να διερευνήσουμε.³⁸⁹

2. Εστίαση και βασικό ερώτημα

Μετά την επιλογή του θέματος, επιλέγουμε μια συγκεκριμένη πλευρά του και εστιάζουμε σε αυτή. Έπειτα, θέτουμε το βασικό ερώτημα πάνω στο οποίο στήνεται και εξελίσσεται το Δράμα. Το ερώτημα είναι ανοιχτό, ώστε να ενθαρρύνεται η έκφραση διαφόρων απόψεων και να μην υπάρχει αίσθηση διδακτισμού.³⁹⁰

3.Επιλογή ερεθίσματος

Το ερέθισμα που θα επιλεγεί θα αποτελέσει τη βάση για το στήσιμο του Δράματος. Μπορεί να είναι ένα παραμύθι, ένα θεατρικό έργο, μια αληθινή ιστορία, ένα έργο τέχνης κ. ά.³⁹¹

4.Δημιουργία προκειμένου

Το επόμενο στάδιο είναι η μετατροπή του ερεθίσματος σε προκειμένο.³⁹² Ο όρος έχει εισαχθεί από την Ο'Neil και αναφέρεται στη βάση πάνω στην οποία θα δημιουργηθεί η ιστορία του Δράματος, μέσω της συμμετοχής των μαθητών στη

³⁸⁸ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 53, 54.

³⁸⁹ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 55,56.

³⁹⁰ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 56, 57.

³⁹¹ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 56, 57.

³⁹² Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 57-62.

θεατρική διαδικασία.³⁹³ Η παιδαγωγική σημασία αυτής της ιστορίας είναι πολύ σημαντική, καθώς μαθητές και εκπαιδευτικός συμβάλλουν καταθέτοντας προσωπικά συναισθήματα, σκέψεις, βιώματα. Μέσα από το προκείμενο ορίζεται το δραματικό πλαίσιο του Δράματος, τα γεγονότα, ο χώρος, οι ρόλοι, ενώ δημιουργείται δραματική ένταση, κάποιο δίλλημα ή κάποιο ζήτημα που πρέπει να επιλυθεί.

Το προκείμενο μπορεί να δημιουργηθεί με βάση μία ιστορία ως ερέθισμα, η οποία χρειάζεται να παραλλαχθεί με διάφορους τρόπους, για να διερευνηθεί κατάλληλα το θέμα που έχει επιλεχθεί. Ο βαθμός αλλαγής της ιστορίας εξαρτάται από το βαθμό στον οποίο εξυπηρετούνται οι στόχοι που έχει θέσει ο εκπαιδευτικός. Επίσης, το προκείμενο μπορεί να δημιουργηθεί και από την επινόηση μιας ιστορίας. Για το σκοπό αυτό ενδείκνυται η χρήση του δραματικού πλαισίου.

Ακόμη, το προκείμενο μπορεί να δημιουργηθεί μέσω της αναλογίας, ιδιαίτερα όταν σκοπεύουμε να ασχοληθούμε με ευαίσθητα ζητήματα που σχετίζονται με την ομάδα των συμμετεχόντων, όπως ρατσισμός, ναρκωτικά κ. ά. Η δράση τοποθετείται σε διαφορετικό πλαίσιο, επιδιώκοντας την αποστασιοποίηση, ώστε τα ευαίσθητα ζητήματα που σχετίζονται με τους μαθητές να αντιμετωπιστούν έμμεσα και όχι άμεσα. Πολλές φορές, ο σκοπός αυτός μπορεί να εξυπηρετηθεί μέσα από τη χρήση παραμυθιών.

5.Επιλογή ρόλων

Όπως αναφέρουν οι Αυδή και Χατζηγεωργίου, οι ρόλοι που επιλέγουμε, τόσο για τους συμμετέχοντες, όσο και για το δάσκαλο, σχετίζονται άμεσα με το δραματικό πλαίσιο και το προκείμενο, πρέπει, ωστόσο, να εξετάζονται ξεχωριστά.³⁹⁴

Υπάρχουν διάφορα είδη ρόλων για τους μαθητές. Ο κοινωνικός ρόλος είναι, τις περισσότερες φορές, κοινός για όλη την ομάδα, όμως ταυτόχρονα ο κάθε μαθητής θα πρέπει να εκφράσει τις δικές του απόψεις και να αντιδράσει με βάση τα δικά του

³⁹³ Ο'Neil, C., *Drama worlds: a framework for process drama*, Pourtsmouth, Heinemann 1995, p. 19-23.

³⁹⁴ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 62-68.

χαρακτηριστικά. Οι ρόλοι αυτοί συνδυάζουν την συλλογικότητα με τα ατομικά χαρακτηριστικά. Σκοπός του ρόλου είναι η ανάπτυξη της αίσθησης κοινωνικής ευθύνης των μαθητών, η καλλιέργεια της ενσυναίσθησης και η διαμόρφωση της στάσης τους απέναντι στο γεγονός.

Η οπτική γωνία, όρος που έχει εισαχθεί από τη Heathcote, είναι άμεσα συνδυασμένη με την επιλογή του ρόλου στο σχεδιασμό του εκπαιδευτικού δράματος.³⁹⁵ Ο όρος αναφέρεται στην πλευρά μέσα από την οποία οι συμμετέχοντες βλέπουν τα γεγονότα. Σχετίζεται με τα χαρακτηριστικά και την ταυτότητα του ρόλου, αλλά και την απόστασή του από τα γεγονότα. Η απόσταση μπορεί να είναι απόσταση χώρου, χρόνου ή συναισθηματική.

Όσον αφορά στο ρόλο για τον εκπαιδευτικό, αναφερθήκαμε στην τεχνική «Δάσκαλος σε Ρόλο», μέσω της οποίας, ο τελευταίος υιοθετεί μια ορισμένη στάση σε σχέση με τα γεγονότα. Αποφασίζει σχετικά με το κύρος του ρόλου που θα υποδυθεί και σχετικά με το πώς θα λειτουργήσει στο Δράμα.³⁹⁶

6.Δόμηση του Δράματος

Μετά τη δημιουργία του προκειμένου, προχωράμε στο μετασχηματισμό του, δημιουργώντας τις ενότητες του Δράματος. Πρόκειται για τη δημιουργία επεισοδίων, μέσα στα οποία λαμβάνει χώρα η ιστορία, ενώ οι μαθητές βιώνουν μαθησιακές εμπειρίες στο καθένα από αυτά. Σημαντικό είναι να τονιστεί ότι δεν μας αφορά απλώς η γραμμική εξέλιξη της πλοκής των γεγονότων, αλλά ο τρόπος με τον οποίο συμβαίνουν και οι αιτίες από τις οποίες προκαλούνται.³⁹⁷

Απαραίτητες για τη δόμηση του Δράματος είναι οι τεχνικές μέσα από τις οποίες οι μαθητές εκφράζονται, δημιουργούν και συμμετέχουν σε αυτό. Πρόκειται για

³⁹⁵ Johnson, L., O' Neil, C., *Dorothy Heathcote. Collected writings on education and Drama*, Hutchinson, London 1984, p. 163.

³⁹⁶ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 67.

³⁹⁷ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 68.

θεατρικές τεχνικές που επιλέγονται με βάση διάφορα κριτήρια, όπως το θέμα, την ομάδα, τον ηλικιακό παράγοντα κ. ά. Είναι σημαντικό να υπάρχει συνοχή ανάμεσα στις τεχνικές που επιλέγονται, ώστε η εμπειρία των μαθητών να είναι ολοκληρωμένη. Βασικότερη είναι η τεχνική του αυτοσχεδιασμού, βάση του οποίου δασκάλα και συμμετέχοντες καλούνται να δράσουν, όπως στην πραγματική ζωή, μέσω του αυθορμητισμού. Οι τεχνικές θα πρέπει να οδηγούν στη συναισθηματική εμπλοκή των συμμετεχόντων και να προκαλούν δραματική ένταση. Ακόμη, πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ο ρυθμός και να υπάρχει ποικιλία ανάμεσα σε κίνηση και στατικότητα, βιωματικές και αναστοχαστικές τεχνικές.³⁹⁸

Επίσης, πολύ σημαντικό ρόλο παίζουν οι ερωτήσεις του δασκάλου κατά τη διάρκεια του Δράματος, είτε εκτός ρόλου, είτε μέσω της τεχνικής Δάσκαλος σε Ρόλο. Οι ερωτήσεις θα πρέπει να είναι ανοιχτού τύπου, να μην επιδέχονται δηλαδή μία και μοναδική σωστή απάντηση, αλλά να υπάρχει χώρος να εκφραστούν οι ενδεχόμενες διαφορετικές απόψεις των συμμετεχόντων. Οι ερωτήσεις είναι καλό να προετοιμάζονται από πριν, ωστόσο πολλές μπορεί να προκύψουν αυθόρμητα κατά τη διάρκεια του Δράματος. Μπορούν να συμβάλλουν στη δημιουργία δραματικής έντασης, στην εμπλοκή των συμμετεχόντων, στην έκφραση των συναισθημάτων τους, στον αναστοχασμό, στη λήψη αποφάσεων κ.ά.³⁹⁹

Το Δράμα θα πρέπει να αναπτύσσεται με αρχή, κορύφωση και τέλος. Αρχικά εισάγουμε τους συμμετέχοντες στο δραματικό πλαίσιο, δίνοντας τις κατάλληλες πληροφορίες, ενώ χτίζουμε το χώρο και το ρόλο. Η δημιουργία ατμόσφαιρας και δραματικής έντασης είναι απαραίτητη, ενώ σημαντικότερο είναι το κεντρικό δραματικό γεγονός που συνήθως υπάρχει και θέτει τα πρόσωπα σε κατάσταση δράσης. Ως συνήθως, στο τέλος υπάρχει λύση της πλοκής, αναστοχασμός και εστίαση στις συνέπειες. Συχνά, η σύνδεση μεταξύ των επεισοδίων γίνεται μέσω της αφήγησης, ώστε να υπάρχει συνοχή, τόσο εξωτερική, όσο και εσωτερική.⁴⁰⁰

³⁹⁸ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 69-71.

³⁹⁹ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 71-72.

⁴⁰⁰ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., (2007), ό.π., σ. 73-75.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

6. Διδακτική προσέγγιση των Βακχών του Ευριπίδη και των Θεσμοφοριαζουσών του Αριστοφάνη με τη χρήση θεατρικών εκπαιδευτικών τεχνικών, μέσα από ζητήματα σχετικά με το κοινωνικό φύλο.

Στο πλαίσιο εκπόνησης της συγκεκριμένης εργασίας, αποφασίσαμε να σχεδιάσουμε μια διδακτική προσέγγιση εμπνευσμένη από δύο θεατρικά έργα, εν προκειμένω τις *Βάκχες* του Ευριπίδη και τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, η οποία θα πραγματεύεται ζητήματα κοινωνικού φύλου. Έτσι, επιλέξαμε να χρησιμοποιήσουμε τεχνικές δημιουργίας ενός Εκπαιδευτικού Δράματος, το οποίο ως συλλογική τέχνη, προωθεί μεταξύ άλλων την προσωπική κοινωνική ανάπτυξη και την απόκτηση προσωπικής κοινωνικής ευθύνης. Παράλληλα, ως μορφή παιχνιδιού ψυχαγωγεί, οδηγεί στη χρήση όλων των εκφραστικών μέσων του μαθητή (σώμα, λόγο, φωνή) και στην καλλιέργεια της φαντασίας, της παρατηρητικότητας, της αυτοπειθαρχίας, της κριτικής σκέψης αλλά και της ενσυναίσθησης, ενώ βοηθά και στη μετάδοση γνώσεων. Έτσι το άτομο συμμετέχει και αναπτύσσεται και ατομικά, αλλά και ως μέλος μιας κοινωνικής ομάδας.⁴⁰¹

Διδακτικοί στόχοι

Τα δύο εκπαιδευτικά δράματα που ακολουθούν σχεδιάστηκαν για να διδαχθούν σε μαθητές της Β' - Γ' Λυκείου ή και στο πλαίσιο της Εκπαίδευσης ενηλίκων, καθώς το περιεχόμενό τους, τα ζητήματα που πραγματεύονται, δεν κρίνονται κατάλληλα για νεαρότερες ηλικίες, ειδικά εάν πρέπει να τοποθετηθούν σε σχολικό πλαίσιο.

Εκτός από τους βασικούς στόχους κάθε παρόμοιας εργασίας στην τάξη, που δεν είναι άλλοι από την αισθητική καλλιέργεια, τη συνεργασία και την παραγωγή ομαδικού καλλιτεχνικού αποτελέσματος, την αυτοέκφραση και τη χρήση των εκφραστικών μέσων αλλά και την ευαισθητοποίηση και τη συγκίνηση, υπάρχουν και κάποιοι ειδικότεροι στόχοι.

⁴⁰¹ Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., *Η τέχνη του Δράματος στην Εκπαίδευση*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 21. Για το σχεδιασμό των συγκεκριμένων εκπαιδευτικών δραμάτων βασίστηκε σε τεχνικές και σχέδια μαθημάτων από το παραπάνω βιβλίο, σ. 52 – 99 και από το: Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., *Όταν ο δάσκαλος μπαίνει σε ρόλο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018.

Συγκεκριμένα, τα κείμενα αυτά θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως αφορμή για να θυγούν τα παρακάτω καίρια θέματα και να προσεγγιστούν τα θεατρικά κείμενα με διάφορες τεχνικές:

-Συζήτηση γύρω από το θέμα των έμφυλων στερεοτύπων και την επιβεβαίωση ή κατάρριψη τους στο δυτικό κόσμο.

-Προβληματισμός γύρω από τη θέση της γυναίκας και τα δικαιώματα της στην αρχαιότητα και παραλληλισμός με τη σημερινή εποχή, ειδικότερα στη χώρα μας.

- Εμβάθυνση στο κείμενο του Ευριπίδη και μελέτη και άλλων τραγωδιών του.

-Εμβάθυνση στο κείμενο του Αριστοφάνη και μελέτη και άλλων κωμωδιών του.

-Σύγκριση τραγωδίας και κωμωδίας ως προς τις μεθόδους, τα εκφραστικά μέσα, τις διαφορές στο κείμενο.

-Προετοιμασία θεατρικής παράστασης των *Βακχών* και / ή των *Θεσμοφοριαζουσών*.

-Δημιουργική γραφή, εμπνευσμένη από το πρωτότυπο κείμενο, σε σχέση με τα έμφυλα στερεότυπα.

- Μελέτη της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, μέσα από το πρωτότυπο κείμενο.

Στις δύο προτάσεις Εκπαιδευτικού Δράματος που ακολουθούν χρησιμοποιούνται οι ήρωες του αρχαίου δράματος του Ευριπίδη και της κωμωδίας του Αριστοφάνη, με έμφαση στις ρευστές ταυτότητες του Πενθέα, του Διονύσου, αλλά και του Αγάθωνα και του Μνησίλοχου, αλλά και των ηρωίδων των *Θεσμοφοριαζουσών*, και γίνεται μία προσπάθεια να κατανοήσουν οι μαθητές την εμπειρία τους ως πρόσωπα ενός κοινωνικοπολιτισμικού περιβάλλοντος με ισχυρά παγιωμένες θέσεις σε σχέση με το «αρσενικό» και το «θηλυκό», μέσω του βιώματος. Ακόμη, στόχος του Δράματος είναι οι συμμετέχοντες να σκεφτούν κριτικά και να επινοήσουν τρόπους και λύσεις αλλαγής των συγκεκριμένων τρόπων σκέψης, που ισχύουν σήμερα, σε διαφορετικό πλαίσιο, περιορίζοντας συχνά εμάς και τους συνανθρώπους μας. Επιπλέον, να διατηρήσουν έναν ανάλογο τρόπο σκέψης μακροπρόθεσμα, ανατρέχοντας στο συγκεκριμένο βίωμα σε διάφορες καταστάσεις της προσωπικής τους ζωής.

6.1 Εκπαιδευτικό Δράμα βασισμένο στις Βάκχες του Ευριπίδη

Οι έννοια του «αρσενικού» στην αρχαιότητα και το πώς αυτή επιβεβαιώνεται ή ανατρέπεται στις Βάκχες του Ευριπίδη.⁴⁰²

Για τη διδασκαλία του δράματος απαιτούνται περίπου τέσσερις διδακτικές ώρες.

ΘΕΜΑ	Η επιρροή των έμφυλων ταυτοτήτων στη ζωή των ανδρών της ελληνικής αρχαιότητας και ο παραλληλισμός τους με τη σύγχρονη εποχή.
ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΗΡΙΟ ΕΡΩΤΗΜΑ	Πώς οι παγιωμένες έμφυλες ταυτότητες επηρέαζαν τη ζωή και τις επιλογές των ανδρών στην αρχαιότητα; Σε τι βαθμό οι χαρακτήρες στις Βάκχες του Ευριπίδη μένουν πιστοί σε αυτές;
ΥΠΟΕΡΩΤΗΜΑΤΑ	<ul style="list-style-type: none">- Σε τι βαθμό έχουν παραμείνει κατάλοιπα ανάλογων ή νέων στερεοτύπων στις μέρες μας;- Πιστεύετε ότι οι έμφυλες συμπεριφορές είναι έμφυτες ή προκύπτουν ως κοινωνικές κατασκευές, και σε ποιο βαθμό;- Πώς ορίζεται το «ανδρικό» στην αρχαιότητα και πώς στη σύγχρονη εποχή; Πρόκειται για έννοια σταθερή και αμετάκλητη;- Ο «ανδρισμός» είναι μία έννοια αυξανόμενη ανάλογα με τη στάση ζωής του καθενός; Μπορεί κάποιος να θεωρηθεί λιγότερο/περισσότερο άνδρας ανάλογα με τις επιλογές του (ντύσιμο, συμπεριφορά, χόμπυ, σωματική διάπλαση, σεξουαλική επιλογή κ. λ. π.);

⁴⁰² Για το σχεδιασμό του συγκεκριμένου εκπαιδευτικού δράματος βασίστηκα σε τεχνικές και σχέδια μαθημάτων από το βιβλίο Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., *Η τέχνη του Δράματος στην Εκπαίδευση*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σ. 52 – 99 και από το: Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., *Όταν ο δάσκαλος μπαίνει σε ρόλο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018.

	- Πως επηρεάζει το στερεοτυπικό «αρσενικό» μοντέλο τη ζωή των ανδρών σήμερα; Κατά πόσο το συγκεκριμένο πρότυπο περιορίζει την ελευθερία στις επιλογές και τη ζωή μας και πώς μπορούμε να απεγκλωβιστούμε από αυτό;
ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟ	Οι μαθητές αναβιώνουν το άγχος και τα εσωτερικά διλήμματα του Πενθέα σε σχέση με την άφιξη του Διονύσου και τις συνέπειες που μπορεί να επιφέρει αυτή στην αρχαιοελληνική κοινωνία. Ενώ πραγματεύονται ζητήματα έμφυλων ταυτοτήτων της αρχαιότητας, καταλήγουν σε παραλληλισμό με τη σημερινή εποχή.

Αφήγηση

Ο θεός Διόνυσος, γιος του θεού Δία και της θνητής Σεμέλης, έρχεται στην πόλη της Θήβας ως άνθρωπος, έχοντας ως σκοπό την επιβολή της λατρείας του. Όμως, ο βασιλιάς της Θήβας Πενθέας, που ήταν γιος της Αγαύης, αρνείται κατηγορηματικά το Διόνυσο και αντιστέκεται πεισματικά στη λατρεία του. Πιστεύει ότι στρέφεται ενάντια στην απόλυτη τάξη την οποία εκείνος πρέσβευε και έτσι, αποφασίζει να στραφεί ενάντια στον Διόνυσο και στις Μαινάδες. Ο Πενθέας θεωρεί απαράδεκτη την έλλειψη σωφροσύνης που επιδεικνύουν οι γυναίκες ακολουθώντας το Διόνυσο και θεωρεί ντροπιαστική την αμφίεση του, καθώς έχει στοιχεία που δεν θεωρούνται ανδρικά. Ντροπή θεωρεί επίσης και την τάση άλλων ανδρών να ακολουθήσουν τον Ξένο.

Δρώμενο με αφορμή αποσπάσματα του κειμένου ως ερέθισμα

Αφού έχει προηγηθεί συζήτηση για την υπόθεση του κειμένου είτε στο μάθημα της Λογοτεχνίας ή της Αρχαίας Ελληνικής γλώσσας είτε ανεξάρτητα από αυτό, χωρίζουμε τους συμμετέχοντες σε ομάδες και μοιράζουμε σε κάθε μία από αυτές

σύντομα αποσπάσματα ή φράσεις του κειμένου που αποδίδονται στον Πενθέα ή το Διόνυσο, που παρουσιάζουν στοιχεία σχετικά με την επιβεβαίωση ή την αντιστροφή της στερεοτυπικής έμφυλης αρσενικής ταυτότητας στην αρχαιότητα. Αφού γίνει ανάγνωση των αποσπασμάτων, η κάθε ομάδα καλείται να παρουσιάσει ένα δράμενο, εμπνευσμένο από το κείμενο που της δόθηκε. Το δράμενο θα πρέπει να προσανατολίζεται στην παρουσίαση της έμφυλης ταυτότητας.

Στόχος: Να εξοικειωθούν οι συμμετέχοντες με το κείμενο και με τους ήρωες, να προσεγγίσουν τις προσωπικότητες τους και να καταλάβουν εμπειρικά την πολυπλοκότητα των χαρακτήρων τους, ερχόμενοι και οι ίδιοι αντιμέτωποι μέσα από το δράμενο με τους περιορισμούς των έμφυλων στερεοτύπων και τις ανατροπές ή επιβεβαιώσεις που συντελούνται από τους ήρωες του έργου σε σχέση με αυτά.

Ημερολόγιο

Οι συμμετέχοντες, χωρισμένοι σε ομάδες, γράφουν μία σελίδα από το ημερολόγιο του Πενθέα, στο οποίο εξομολογείται τις σκέψεις και του φόβους του σε σχέση με την αποδοχή του Διονύσου και το τι συνέπειες μπορεί να έχει αυτή η ανατροπή της τάξης και των αυστηρά παγιωμένων έμφυλων συμπεριφορών στην κοινωνία, αλλά και την εικόνα του. Στη συνέχεια, πραγματοποιείται ανάγνωση των αποσπασμάτων.

Στόχος: Να κατανοήσουν οι μαθητές τις σκέψεις και τους φόβους ενός άνδρα σχετικά με την υπέρβαση της εικόνας του «αρσενικού» και της υιοθέτησης συμπεριφορών και πρακτικών που μπορεί να έχουν ταξινομηθεί κοινωνικά ως «γυναικείες» ή «θηλυπρεπείς» και το πώς αυτό επηρέαζε και επηρεάζει ακόμα και σήμερα τις αντιδράσεις των ατόμων.

Κυκλικό Δράμα, Δάσκαλος σε ρόλο-Συνάντηση με Τειρεσία και Κάδμο

Ο Πενθέας, προβληματισμένος, αποφασίζει να συζητήσει το ζήτημα της έλευσης και της ευρείας αποδοχής του Διονύσου με τον μάντη Τειρεσία και τον σεβάσμιο Κάδμο, ελπίζοντας να βρει υποστήριξη, ή έστω να πάρει απαντήσεις σχετικά με τα ερωτήματα του για το πώς να αντιμετωπίσει την κατάσταση. Ο εκπαιδευτικός σε ρόλο Πενθέα συναντά τους μαθητές σε ομαδικό ρόλο Τειρεσία και Κάδμου, οι οποίοι αναλαμβάνουν να παραθέσουν τα επιχειρήματα τους προσπαθώντας να τον μεταπείσουν, ενώ ο δάσκαλος σε ρόλο αναφέρει διαρκώς παγιωμένες έμφυλες

απόψεις για να τους αντικρούσει. Ο Πενθέας εν τέλει δεν πείθεται και, θολωμένος από τη μανία του για τήρηση της τάξης και διαφύλαξη των ορίων, διατάζει τη σύλληψη του Διονύσου.

Αυτοσχεδιασμός: Συνάντηση Διονύσου -Πενθέα

Παρά την προσπάθεια του Πενθέα να εγκλωβίσει το Διόνυσο, εκείνος δραπετεύει και συναντά τον Πενθέα, έχοντας ως στόχο να τον κάνει να αποδεχθεί τις πρακτικές του και, ακολουθώντας τον, να αγκαλιάσει την αντίθετη του πλευρά, που, με βάση τα απόλυτα δεδομένα της εποχής, χαρακτηρίζεται ως «γυναικεία» ή «θηλυπρεπής». Γίνεται ανάγνωση του παρακάτω αποσπάσματος και στη συνέχεια οι μαθητές καλούνται να αυτοσχεδιάσουν ομαδικά, εμπνευσμένοι από το απόσπασμα:

«ΠΕΝΘΕΑΣ

Με ασυμμάζευτο ξένο έχουμε μπλέξει·

πάθος ή πράξη δεν του κλει το στόμα.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Φίλε, καιρός ακόμα όλα να σιάξουν.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Σαν πώς; Στις δούλες μου να γίνω δούλος;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Δίχως πόλεμο εγώ τις φέρνω πίσω.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Ποιο δόλο μηχανεύεσαι για μένα;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Τί δόλο λες, που θέλω να σε σώσω;

ΠΕΝΘΕΑΣ

Μαζί τ'άχετε αυτά συμφωνημένα,

για να βακχεύετε ολοένα.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Έτσι είναι·

μα τ'άχω με το θεό συμφωνημένα.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Φέρτε μου τ' άρματα μου ! Κ' εσύ, πάψε!

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Στάσου!

θες στα βουνά να δεις τη σύναξη τους;

ΠΕΝΘΕΑΣ

Ω, ναί! Σεντούκια θά 'δυνα χρυσάφι...

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πώς σ' έπιασε για δαύτο τέτοιος πόθος;

ΠΕΝΘΕΑΣ

...μα θα λυπόμουν να τις δω πιωμένες.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Αν είν' για λύπη, τότε τί γυρεύεις;

ΠΕΝΘΕΑΣ

Βουβές κάτω απ' τα δέντρα θα καθόμουν.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μα και κρυφά να πας, αυτές θα σέ 'βρουν.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Καλά το λές· στα φανερά θα πάω.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πάμε λοιπόν, αν είναι να στρατεύεις.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Εμπρός, κ' ευθύς! Δεν έχω να χρονίζω.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Τότε, μακρό λινό χιτώνα ντύσου.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Τί λες; Από άντρας θα γενώ γυναίκα;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μη σε σκοτώσουν, άντρα εκεί να δούνε.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Σωστό κι αυτό· σοφός εσύ 'σουν πάντα!

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Ο Διόνυσος μου στάθηκε διδάχος.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Μα πώς θα γίνουν όσα με ορμηνεύεις;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Εγώ θά 'ρθώ στο σπίτι να σε ντύσω.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Τί; Γυναικίστικα; Ντροπή με πιάνει.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Δεν έχεις πόθο πια να δεις τις βάκχες;

ΠΕΝΘΕΑΣ

Και τί λογής εσύ λες να μ' αλλάξεις;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πρώτα, πλεξούδες κάνω τα μαλλιά σου.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Το δεύτερο μου στόλισμα ποιο θά 'ναι;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μακρύ φουστάνι· ανάδεμα στην κόμη.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Μαζί με τούτα, τί άλλο θα μου βάλεις;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Θύρσο στο χέρι κι αλαφίσιο δέρμα.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Δε βάνω εγώ γυναίκεια!

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μα το αίμα

θα τρέξει, αν πολεμήσεις με τις βάκχες.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Σωστά· πρώτα να βγω να παγανίσω.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πιο φρόνιμο είν' αυτό· κι όχι με το ένα
κακό να χτυπάς το άλλο.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Μα οι Θηβαίοι

δε θα με δουν την πόλη να διαβαίνω;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Εγώ από δρόμους έρημους σε παίρνω.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Κάλλιο ό,τι νά 'ν' παρά στις βάκχες μπαίγνιο.

Μέσα θα μπω να ίδω τί θ' αποκάμω.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Σύρε' κ' εγώ ό,τι θες, στον ορισμό σου.

ΠΕΝΘΕΑΣ

Πηγαίνω· κ' ή θα φύγω αρματωμένος,

ή θ' ακλουθήσω τη δική σου ορμήνια.»⁴⁰³

Διάδρομος συνείδησης

Η συγκεκριμένη άσκηση επιλέγεται να εφαρμοστεί σε σχέση με την λήψη της απόφασης του Πενθέα, σχετικά με το αν θα προχωρήσει στη μεταμφίεση του και θα ακολουθήσει το Διόνυσο ή όχι. Οι μαθητές σχηματίζουν ένα διάδρομο και περνούν διαδοχικά με τη σειρά από μέσα στο ρόλο του Πενθέα, ενώ οι ακούγονται οι φωνές των υπολοίπων που σε ρόλο εσωτερικών φωνών του ήρωα καταθέτουν τις απόψεις τους για το αν πρέπει να προχωρήσει στην αποδοχή του Διονύσου ή όχι. Η μία σειρά μαθητών καλείται να υποστηρίξει την αποδοχή του, ενώ η απέναντι να την αποτρέψει, με τον κάθε μαθητή να εκφράζει ένα δικό του επιχειρήμα. Οι μαθητές σε ρόλο ακούν όλες τις απόψεις και τα επιχειρήματα ξεχωριστά.

Στόχος: Να εκφραστούν οι σκέψεις των παιδιών, ενώ καλούνται να προσεγγίσουν και να κατανοήσουν το χαρακτήρα και τα κίνητρα του Πενθέα και να γίνει αντιληπτή

⁴⁰³ Ευριπίδης, *Βάκχες*, Μετάφραση Π. Πρεβελάκης, ed. Gilbert Murray, Oxford 1913, στίχοι 810-845.

η ταλάντευση του. Να δημιουργηθεί δραματική ένταση και να εμπλακούν και να φορτιστούν συναισθηματικά οι συμμετέχοντες, περνώντας διαδοχικά από τις παραπάνω δραστηριότητες.

Το δίλημμα του Πενθέα: Κύκλος συνείδησης

Η απόφαση: Φράση στον κύκλο

Καλούνται όλοι, σε ρόλο Πενθέα, να δηλώσουν την απόφαση που πήραν, συμπληρώνοντας τη φράση: *Αποφάσισα να... γιατί.....*

Στόχος: Να κληθούν οι μαθητές, μέσα από το ρόλο του Πενθέα, να πάρουν μια θέση και να έρθουν αντιμέτωποι με την εσωτερική σύγκρουση του ήρωα.

Η επόμενη ημέρα/το τέλος της ιστορίας: Στιγμιότυπα

Οι μαθητές χωρίζονται σε ομάδες ανάλογα με την απόφαση που πήραν στην προηγούμενη δραστηριότητα και δημιουργούν σύντομες σκηνές που δείχνουν τις συνέπειες της απόφασης του Πενθέα, αλλά και το δικό τους τέλος της ιστορίας.

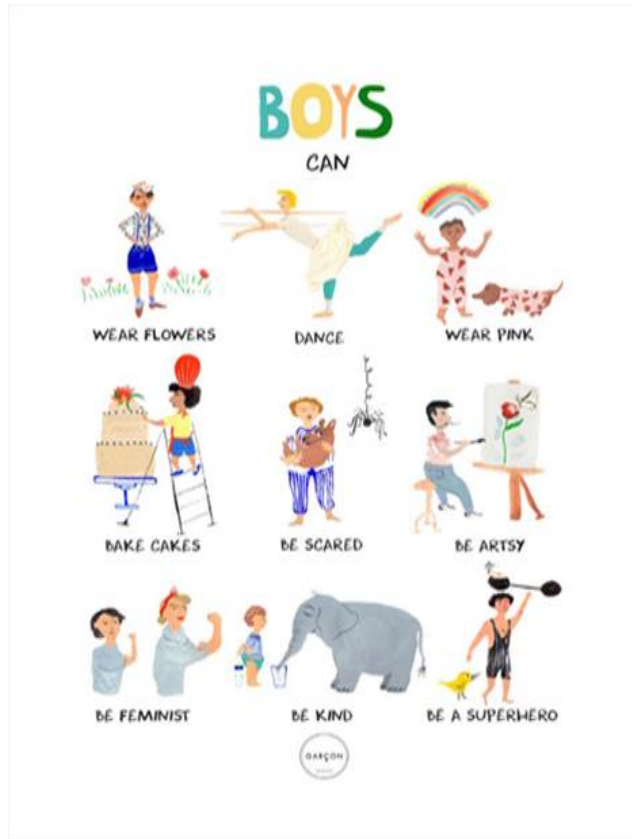
Στοχος: Να παρουσιαστούν οι πιθανές συνέπειες, προσωπικές και κοινωνικές, ανάλογα με την απόφαση της κάθε ομάδας και να στοχαστούν, έτσι, οι συμμετέχοντες πάνω στην πολυπλοκότητα του ζητήματος σε παραλληλισμό με τη σημερινή εποχή.

Αναστοχασμός με σύνταξη κειμένου

Ο εκπαιδευτικός ζητά από τους συμμετέχοντες να γράψουν ατομικά ένα σύντομο κείμενο απαντώντας στο ερώτημα: Ποιο κομμάτι της δικής μου ζωής μπορεί να συνδεθεί με κάποιο τρόπο με αυτή την ιστορία; Υπάρχουν περιπτώσεις στη δική μου καθημερινότητα ή στη ζωή κάποιου κοντινού μου προσώπου που οι κοινωνικές νόρμες επηρεάζουν τις επιλογές μου/του με βάση το τι θεωρείται «ανδρικό» και τι όχι; Όλα τα κείμενα θα διαβαστούν, αλλά θα παραμείνουν ανώνυμα.

Δρώμενο/Δραματοποίηση - Σύνδεση με το σήμερα: Οι μαθητές καλούνται να επιλέξουν ένα από τα παρακάτω ερεθίσματα, ώστε να δημιουργήσουν και να παρουσιάσουν δρώμενο ή και δραματοποίηση (η οποία θα πρέπει να δουλευτεί εκτός σχολικού ωραρίου λόγω έλλειψης χρόνου), σε σχέση με τα στερεότυπα γύρω από το ανδρικό φύλο στη σύγχρονη εποχή. Παρακάτω παρουσιάζονται τρεις επιλογές:

A) εικόνα σε σχέση με τη δυνατότητα των αγοριών να αισθάνονται ελεύθεροι ως προς τις επιλογές τους:⁴⁰⁴



B) Σtereοτυπικές φράσεις που επικρατούν ακόμη σε μεγάλο βαθμό στην καθημερινότητα μας:

«Οι άντρες δεν κλαίνε»

«Φέρσου σαν άνδρας»

«Όλοι οι άνδρες αγαπούν συγκεκριμένα αθλήματα»

«Οι άνδρες δεν φοράνε ροζ»

«Ο σωστός άνδρας δεν αφήνει ποτέ μια γυναίκα να αγγίξει πόμολο, αναπήρα και πορτοφόλι»

⁴⁰⁴ Η ενδεικτική εικόνα είναι αντλημένη από : <https://garcon-milano.com/en/product/poster-boys-can-50-x-70-cm/>

Γ) ενδεικτικό απόσπασμα από άρθρο:⁴⁰⁵

« It’s now fairly well-established that awareness of gender emerges early in a child’s life – this is nothing new. It’s also clear that awareness of gender stereotypes arises early in life too.

Research done in 2007 among three to five-year-olds found that at an early age, these kids were able to identify “girl toys” and “boy toys” – and predict whether their parents would approve or disapprove of their choice. In 2011, an American study of children aged between six and 10-years-old found that the stereotype that “maths is for boys” starts quite young.

But much of the research we looked at showed us that there are many things that influence children’s establishment of gender norms and stereotypes. Some of these things we do without thinking can have a big impact – like switching on the TV. »⁴⁰⁶

Στόχος: Να εκφραστούν οι σκέψεις και εμπειρίες των συμμετεχόντων σε σχέση με ζητήματα έμφυλων παγιωμένων αντιλήψεων και να συνειδητοποιήσουν πώς κατευθύνονται οι συμπεριφορές, οι αποφάσεις, ακόμη και ο τρόπος ζωής μας και των ανθρώπων γύρω μας βάση αυτών. Να ανακαλέσουν τις παραπάνω εμπειρίες και βιώματα σε ανάλογα περιστατικά της καθημερινότητας τους μετά το τέλος του εκπαιδευτικού δράματος, ώστε να μπορούν να φιλτράρουν ανάλογες εικόνες/απόψεις/θέσεις και να σκέφτονται/δρουν πιο ελεύθερα.

Ακολουθεί αναστοχαστική συζήτηση

ΤΕΛΟΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

⁴⁰⁵ Το απόσπασμα προτείνεται στα αγγλικά, καθώς θεωρείται αντίστοιχο του γνωστικού και ηλικιακού επιπέδου των μαθητών σε σχέση με τη γλώσσα και μπορεί να συνδυαστεί με το μάθημα αγγλικής γλώσσας στο πλαίσιο της διαθεματικότητας. Εναλλακτικά, μπορεί να δοθεί και μεταφρασμένο.

⁴⁰⁶ King, Tania, « Breaking gender stereotypes. Early ». University of Melbourne, Pursuit, first published on 22 May 2018, <https://pursuit.unimelb.edu.au/articles/breaking-gender-stereotypes-early>

6.2 Προτεινόμενη διδακτική προσέγγιση των Θεσμοφοριαζουσών του Αριστοφάνη μέσω του Εκπαιδευτικού Δράματος.

Η έννοια των έμφυλων ταυτοτήτων στην αρχαιότητα και το πως αυτή εκφράζεται και καλλιεργείται μέσα από το δημόσιο λόγο και το θέατρο. Παραλληλισμός με τη σύγχρονη εποχή.⁴⁰⁷

Για τη διδασκαλία του Δράματος απαιτούνται περίπου 4 διδακτικές ώρες.

ΘΕΜΑ	Η επιρροή των παραστάσεων των θεατρικών έργων του Ευριπίδη στην παγίωση των στερεοτύπων των έμφυλων ταυτοτήτων στη ζωή των ανθρώπων της ελληνικής αρχαιότητας και ο παραλληλισμός τους με τη σύγχρονη εποχή.
ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΗΡΙΟ ΕΡΩΤΗΜΑ	Πώς οι παγιωμένες έμφυλες ταυτότητες επηρεάζονταν από την αναπαράσταση των γυναικείων ή των ανδρικών ρόλων στις θεατρικές παραστάσεις στην αρχαιότητα; Σε τι βαθμό οι χαρακτήρες στις <i>Θεσμοφοριάζουσες</i> του Αριστοφάνη μένουν πιστοί σε αυτές; Σε τι βαθμό τις επιβεβαιώνουν ή τις ανατρέπουν;
ΥΠΟΕΡΩΤΗΜΑΤΑ	- Σε τι βαθμό έχουν παραμείνει κατάλοιπα ανάλογων ή νέων στερεοτύπων στις μέρες μας; - Πιστεύετε ότι ο δημόσιος λόγος/τα Μ.Μ.Ε. και η τέχνη της σύγχρονης εποχής επηρεάζουν αντιστοίχως τις έννοιες «ανδρικό/γυναικείο», «αρσενικό/θηλυκό»; Σε τι βαθμό δημιουργούν ή συντηρούν ο δημόσιος λόγος/τα Μ.Μ.Ε. και η τέχνη της σύγχρονης εποχής τις έμφυλες

⁴⁰⁷ Για το σχεδιασμό του συγκεκριμένου εκπαιδευτικού δράματος βασίστηκα σε τεχνικές και σχέδια μαθημάτων από το βιβλίο Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., *Η τέχνη του Δράματος στην Εκπαίδευση*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σ. 52 – 99 και από το: Αυδή, Α., Χατζηγεωργίου, Μ., *Όταν ο δάσκαλος μπαίνει σε ρόλο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018.

	<p>ταυτότητες και συμπεριφορές;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Πιστεύετε ότι οι έμφυλες συμπεριφορές είναι έμφυτες ή προκύπτουν ως κοινωνικές κατασκευές, και σε ποιο βαθμό; - Τι σημαίνει «ανδρικό/γυναικείο» στην αρχαιότητα και τι στη σύγχρονη εποχή; - Πως επηρεάζουν τα έμφυλα στερεότυπα τη ζωή μας σήμερα και πώς μπορούμε να απεγκλωβιστούμε από αυτά;
<p>ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟ</p>	<p>Οι μαθητές εξετάζουν την εδραίωση και παγίωση των έμφυλων στερεοτύπων σε σχέση με την γυναίκα στην αρχαιότητα, μέσα από την παρουσίαση θεατρικών παραστάσεων, με αφορμή το κείμενο του Αριστοφάνη. Στη συνέχεια, προβληματίζονται σε σχέση με ανάλογα ζητήματα στο σήμερα, με βάση την εδραίωση των στερεοτύπων μέσω του δημόσιου πολιτικού λόγου και των Μ.Μ.Ε.</p>

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Για την κατανόηση των προαναφερόμενων ερωτημάτων προς απασχόληση, που αναμένεται να προκύψουν από το συγκεκριμένο εκπαιδευτικό δράμα, κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια σύνδεση με το μάθημα της Ιστορίας, της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας ή ακόμη και της Λογοτεχνίας, για να συζητηθεί η θέση της γυναίκας στην κοινωνία και την οικογένεια της ελληνικής αρχαιότητας, αλλά και ο ρόλος της στους συγκεκριμένους θεσμούς. Αφού γίνει αναφορά στα παραπάνω θέματα στο πλαίσιο

του μαθήματος, οι μαθητές μπορούν να ανταπεξέλθουν στις δραστηριότητες που ακολουθούν με μεγαλύτερη επίγνωση, αλλά και να κατανοήσουν σφαιρικότερα το κείμενο του Αριστοφάνη.

Μπαούλο με προσωπικά αντικείμενα του ρόλου-παγωμένη εικόνα

Ο εκπαιδευτικός έχει τοποθετήσει στην αίθουσα ένα μπαούλο που περιέχει εικόνες με αντικείμενα, ή αυτοσχέδια αντικείμενα που μπορεί να έχουν δημιουργήσει οι μαθητές από διάφορα υλικά σε συνεργασία με τον Εικαστικό ή και ομαδικά σε κάποιο άλλο μάθημα. Τα αντικείμενα αυτά είναι ενδεικτικά της ζωής των γυναικών στην αρχαιότητα και της καθημερινότητάς τους. Ο εκπαιδευτικός καλεί τους μαθητές να χωριστούν σε ομάδες και να εξερευνήσουν το μπαούλο. Έπειτα, κάθε ομάδα καλείται να επιλέξει από ένα αντικείμενο ή εικόνα μέσα από αυτό και να παρουσιάσει μία παγωμένη εικόνα με στιγμιότυπα από την καθημερινότητα των γυναικών της αρχαιότητας.

Ακολουθούν ενδεικτικές εικόνες /αντικείμενα που μπορούν να παρουσιαστούν στην τάξη:



Γυναίκα μαθαίνει σε κορίτσι να μαγειρεύει, πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα, Tanagra terracotta, από τη Βοιωτία, Museum of Fine Arts, Boston.

Εξαιρετική σημασία δινόταν στην καθοδήγηση των νεαρών κοριτσιών στον μελλοντικό τους ρόλο της συζύγου και μητέρας. Όλα τα κορίτσια μάθαιναν τις οικιακές δουλειές όπως να υφαίνουν, να κεντούν, να μαγειρεύουν και να φροντίζουν

τα παιδιά και το νοικοκυριό.⁴⁰⁸ Το παραπάνω εύρημα απεικονίζει μια γυναίκα, πιθανότατα μητέρα, να μαθαίνει στην κόρη της πώς να μαγειρεύει. Η στενή σχέση που έχει αναπτυχθεί ανάμεσα στη γυναίκα και το κορίτσι φαίνεται από το άγγιγμα στο χέρι, ενώ και οι δύο είναι σκυμμένες με προσήλωση πάνω από το μαγειρικό σκεύος, γεγονός που μαρτυρά την άρρηκτη σύνδεση των γυναικών με τον οίκο και τις οικιακές ασχολίες. Η εικόνα του κοριτσιού είναι σαν μια μικρή απομίμηση της μητέρας, που προκαλεί συγκίνηση, αν αναλογιστεί κανείς πως προοικονομεί την μελλοντική εξέλιξη της.



Μια γυναίκα υφαίνει καθώς ένα κορίτσι παίζει, Αττική μελανόμορφη πλάκα, περίπου 560 π.Χ., Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο, 2525.

Άλλο ένα εύρημα που παρουσιάζει αφενός την προκαθορισμένη θέση της γυναίκας στον οίκο και το νοικοκυριό, αφετέρου το στενό δεσμό μεταξύ γυναικών, ιδιαιτέρως μητέρας και κόρης.

⁴⁰⁸ Neils J & J. Oakley, *Coming of Age: Images of Childhood from the Classical Past*, Yale UP, 2003,



Νεαρή κόρη μεταφέρει ένα καλάθι στο κεφάλι της, ως διαδικασία θρησκευτικής τελετής, Λίνδος, μέσα 4^ο αιώνα π.Χ., Department of Classical and Near Eastern Antiquities, National Museum of Denmark.

Οι *παρθένοι* είχαν σημαντικούς θρησκευτικούς ρόλους στην Αθήνα, υπηρετώντας την Άρτεμη και την Αθηνά σε διάφορες περιπτώσεις. Συχνά, σε θρησκευτικές, τελετουργικές διαδικασίες, μετέφεραν διάφορα αντικείμενα απαραίτητα για πολιτιστικές τελετές, ιδιαίτερα καλάθια. Ονομάζονταν λοιπόν *Κανηφόροι* και η εμφάνιση τους είναι συχνή στην αθηναϊκή εικονογραφία, ενώ εκπλήρωναν αυτό το ρόλο και σε άλλες πόλεις. Νεαρά κορίτσια είχαν επίσης το ρόλο τραγουδιστριών και χορευτριών για τους θεούς. Αυτοί οι ρόλοι αποδίδονταν σε κορίτσια και έφηβες, εν μέρει λόγω του ότι δεν είχαν νυμφευθεί και άρα ήταν απαλλαγμένες από ιδιαίτερες ευθύνες. Από τη στιγμή που θα παντρεύονταν, δημόσιοι ρόλοι όπως οι συγκεκριμένοι, ιδιαίτερα στην Αθήνα, θεωρούνταν ακατάλληλοι για εκείνες, ως συζύγους Αθηναίων πολιτών. Ένας άλλος λόγος για τον οποίο επιλέγονταν τα νεαρά κορίτσια για τις εν λόγω δραστηριότητες, ήταν σίγουρα η ιδιότητα της παρθένου. Το να υπηρετήσουν ως παρευρισκόμενες, φέρνοντας τα απαραίτητα για τη θυσία αντικείμενα, έκανε την αγνότητα τους ιδιαίτερα σημαντική και απαραίτητη.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Golden, M., *Children and childhood in classical Athens*, Baltimore and London, 1990, p. 135.



Επιτύμβια στήλη της Πολυξένας, 400 π. Χ., Κρατικό Αρχαιολογικό Μουσείο Βερολίνου

Η επιτύμβια στήλη της Πολυξένας, παρουσιάζει μία νεαρή κόρη με γαμήλια περιβολή, κρατώντας μία κούκλα που μοιάζει με νύφη, μάλλον ως αφιέρωμα στην θεά Άρτεμη πριν από το γάμο. Τονίζεται για άλλη μια φορά ο σκοπός της ύπαρξης της γυναίκας, που δεν ήταν άλλος από τον γάμο και την τεκνοποίηση, εφόσον όμως δεν πρόλαβε να πραγματοποιηθεί, θα έπρεπε να παραταθεί στη μεταθανάτια ζωή.

Στόχος: Να κεντρίσουμε το ενδιαφέρον των μαθητών σε σχέση τη ζωή των γυναικών στην αρχαιότητα. Να γνωρίσουν οι μαθητές περισσότερα για την θέση των γυναικών στην αρχαιότητα, αλλά και τον ρόλο τους στον οίκο και την κοινωνία της εποχής. Να προβληματιστούν σε σχέση με το πόσο διαφορετική ήταν η ζωή για τις γυναίκες τότε.

Συνέντευξη

Μετά την παρουσίαση των παγωμένων εικόνων, οι ομάδες καλούνται να συντάξουν σε χαρτί ερωτήσεις σχετικά με τις σκέψεις και τα συναισθήματα των γυναικών της αρχαιότητας σε σχέση με τη ζωή και την καθημερινότητα τους, έτσι όπως τα φαντάζονται. Οι μαθητές δημιουργούν κύκλο καθισμένοι και, διαδοχικά, δύο ή τρία άτομα από την ομάδα κάθονται σε μία καρέκλα στη μέση του κύκλου σε ρόλο γυναικών της αρχαιότητας και απαντούν στις ερωτήσεις.

Στόχος: Να εκφράσουν οι μαθητές τις σκέψεις τους σε σχέση με την ζωή των γυναικών της αρχαιότητας, να κατανοήσουν, μέσω της καλλιέργειας της ενσυναίσθησης, καλύτερα το θέμα με το οποίο θα ασχοληθούμε στο Εκπαιδευτικό δράμα και να συνδεθούν με το ρόλο. Να συνειδητοποιήσουν τη διαφορά σε σχέση με τις συνθήκες στη δική τους πραγματικότητα.

Δρώμενο με αφορμή αποσπάσματα του κειμένου ως ερέθισμα-ανίχνευση σκέψης

Αφού έχει προηγηθεί συζήτηση για την υπόθεση του κειμένου είτε στο μάθημα της Λογοτεχνίας ή της Αρχαίας Ελληνικής γλώσσας είτε ανεξάρτητα από αυτό, χωρίζουμε τους συμμετέχοντες σε ομάδες και μοιράζουμε σε κάθε μία από αυτές αποσπάσματα από το κείμενο που παρουσιάζουν την στερεοτυπική εικόνα των γυναικών στην αρχαιότητα, όπως τη συζήτηση τους στην Εκκλησία για το πώς ο Ευριπίδης αποκαλύπτει τα κόλπα τους στα έργα του, το τελικό κόλπο με το οποίο ο Ευριπίδης επιλέγει να ξεγελάσει τον Τοξότη χρησιμοποιώντας ως δόλωμα μία γυναίκα κ. ά. Αφού γίνει ανάγνωση των αποσπασμάτων, η κάθε ομάδα καλείται να παρουσιάσει ένα δρώμενο που να αναδεικνύει την στερεοτυπικά έμφυλη γυναικεία ταυτότητα στην αρχαιότητα, εμπνευσμένο από το κείμενο που της δόθηκε.

Στο δρώμενο θα πρέπει να γίνει ξεκάθαρο ότι θα πρέπει να βρισκόμαστε σε συνθήκη παρουσίας θεατρικής παράστασης στην αρχαιότητα, όπου θα πρέπει κάπως να συμπεριλαμβάνεται ο ρόλος του άνδρα θεατή. Κατά τη διάρκεια του δρώμενου, ο εκπαιδευτικός θα έχει τη δυνατότητα να παγώσει την εικόνα και να δώσει φωνή στο ρόλο του θεατή, μέσω της τεχνικής «ανίχνευσης σκέψης». Έτσι, όταν ο δάσκαλος αγγίζει κάποιον μαθητή στο ρόλο του θεατή, εκείνος θα εκφράζει φωναχτά τη σκέψη του για τη γυναίκα, σε σχέση με το θέμα που θα παρουσιάζεται εκείνη τη στιγμή. Οι ερωτήσεις θα μπορούσαν να σχετίζονται με το αν επηρεάστηκε η γνώμη του υποτιθέμενου θεατή σε σχέση με τη γυναίκα από αυτό που παρακολούθησε, ποια είναι η γνώμη του κ.ά.

Στόχος: Να εξοικειωθούν οι συμμετέχοντες με το κείμενο και με τους ήρωες, να προσεγγίσουν τους τύπους που εκείνοι υποδύονται και να κατανοήσουν το πώς, μέσα από την παρουσίαση του έργου του Αριστοφάνη, αναδεικνύονται αλλά και επιβεβαιώνονται οι έμφυλες στερεοτυπικές αντιλήψεις.

Ρόλος στον τοίχο

Μετά την ανάγνωση των αποσπασμάτων και την παρουσίαση των δρωμένων από τις ομάδες, σχεδιάζουμε το περίγραμμα μίας γυναίκας στον τοίχο και ζητάμε από τους μαθητές να καταγράψουν στο εσωτερικό του περιγράμματος κάθε ρόλου τα χαρακτηριστικά της γυναικείας έμφυλης ταυτότητας στην αρχαιότητα, έτσι όπως αυτά αναδείχθηκαν από τα παραπάνω.

Στόχος: Να κατανοήσουν οι μαθητές σφαιρικά την έμφυλη γυναικεία ταυτότητα της αρχαιότητας και να αναγνωρίσουν τα έμφυλα στερεότυπα, έτσι όπως αυτά αναδύονται από τον κείμενο των *Θεσμοφοριαζουσών* του Αριστοφάνη.

Debate

Οι μαθητές καλούνται να διεξάγουν ένα debate στην Εκκλησία του Δήμου και να παραθέσουν τα επιχειρήματα τους σε σχέση με την εικόνα που ο Ευριπίδης παρουσιάζει τις γυναίκες στα έργα του, με τα στοιχεία που έχουν από το κείμενο του Αριστοφάνη. Πώς κρίνουν τα επιχειρήματα των γυναικών στο κείμενο; Είναι πραγματικά επαναστατική η απόφαση των γυναικών να επιτεθούν στο Ευριπίδη και αν όχι γιατί;

Στόχος: Να επιχειρηματολογήσουν οι μαθητές σε σχέση με τη στερεοτυπική εικόνα των γυναικών στην αρχαιότητα, να κατανοήσουν τη δύναμη του στερεοτύπου, ειδικά όταν παρουσιάζεται σε ένα δημόσιο θέαμα, όπως ήταν οι θεατρικές παραστάσεις της εποχής, να κατανοήσουν οι μαθητές πως η φαινομενικά επαναστατική στάση των γυναικών στο κείμενο, είναι στην πραγματικότητα άλλη μία επιβεβαίωση των έμφυλων στερεοτύπων που παρουσιάζονται στο κείμενο γύρω από αυτές (αφού δεν επαναστατούν για να αλλάξουν την εικόνα τους, αλλά επειδή αποκαλύπτεται ο πραγματικός τους εαυτός).

Σύνδεση με το σήμερα-εύρεση υλικού

Οι μαθητές καλούνται να αποφασίσουν σε δυάδες ένα σημαντικό ζήτημα σε σχέση με τα έμφυλα στερεότυπα στις μέρες μας που θα ήθελαν να συζητηθεί. Έπειτα χωρίζονται σε τετράδες και η κάθε δυάδα που πριν είχε συμφωνήσει σε ένα θέμα, προσπαθεί να πείσει με επιχειρήματα την άλλη δυάδα, ώστε να επικρατήσει το δικό

της θέμα για συζήτηση. Έπειτα σε οκτάδες κ.λ.π., μέχρι να προκύψουν τα τρία επικρατέστερα θέματα για ενασχόληση, μέσα από δημοκρατικό διάλογο μεταξύ των μαθητών. Αφού καταλήξει η ομάδα στα θέματα, τους δίνεται η οδηγία να φωτογραφίσουν εικόνες από την καθημερινότητα τους, γύρω τους, να βρουν στοιχεία που να παρουσιάζουν τα έμφυλα στερεότυπα στις μέρες μας και να τα προσκομίσουν στο επόμενο μάθημα (μπορεί να είναι διαφημιστικά σποτ, στίχοι τραγουδιών, εικόνες από την τηλεόραση ή από βιτρίνες, περιοδικά, κ. ά.)

Στόχος: Να συνεργαστούν οι μαθητές χρησιμοποιώντας και ασκώντας την κριτική τους αντίληψη, ώστε να αναγνωρίσουν τα έμφυλα στερεότυπα στον τομέα των Μ.Μ.Ε., της τέχνης και του δημοσίου λόγου του σήμερα και να προβληματιστούν πάνω σε αυτό. Να εμπλακούν προσωπικά στο ζήτημα, μέσω της αποστολής να επιλέξουν και να προσκομίσουν τα στοιχεία προς διερεύνηση και επεξεργασία.

Παρουσίαση των στοιχείων μέσω του δημοκρατικού διαλόγου, χρησιμοποιώντας το “και”, το “αλλά”, το “συνεπώς” και το “επειδή”⁴¹⁰

Οι συμμετέχοντες καλούνται να παρουσιάσουν μέσω δρωμένων το θέμα που επέλεξαν να θέσουν προς συζήτηση μέσα από τα ντοκουμέντα που προσκόμισαν. Η διήγηση του θέματος προκύπτει με τη χρήση των λέξεων -κλειδιών :“και”, “αλλά”, “συνεπώς” και “επειδή”. Έτσι, με μη λεκτικό τρόπο έχουν άμεσα επιχειρήματα μέσω των εικόνων. Τα δρώμενα πρέπει να τελειώνουν με το “ εγώ/εμείς/αυτοί θα μπορούσαμε..” , δίνοντας μία προτεινόμενη λύση, ή θετική εξέλιξη στο ζήτημα.

Στόχος: Να επικοινωνήσουν οι μαθητές το ζήτημα που τους προβληματίζει μέσω επιχειρημάτων και να συνεργαστούν στο να προτείνουν κάποια λύση. Η δραστηριότητα αυτή του B. Burns βασίζεται στην παιδαγωγική μέθοδο του Freire και στοχεύει στο να φέρει αίσθηση ισοτιμίας, ενώ έχει κριθεί αποτελεσματική στη χρήση της σε συζητήσεις ανάμεσα σε πολιτικούς και μαθητές ή μέλη μίας κοινότητας που επιθυμούν να εκφράσουν κάποιο προβληματισμό.

Χρήση Βίντεο ως ερέθισμα για την παραγωγή δρωμένων/ δραματοποιήσεων

⁴¹⁰ Οι παραπάνω δύο δραστηριότητες προέρχονται από το σεμινάριο του: Burns, Brendon, «Προσεγγίζοντας κοινωνικά ζητήματα με το Θέατρο της Επινόησης, αξιοποιώντας το “και”, το “αλλά” και το “συνεπώς”», που διοργανώθηκε από το Πανελλήνιο Δίκτυο για το θέατρο στην Εκπαίδευση στις 12 & 13 Οκτωβρίου 2019, στη Θεσσαλονίκη.

Παρουσιάζονται στους συμμετέχοντες τα παρακάτω βίντεο πολιτικού και δημοσιογραφικού λόγου μέσω των Μ. Μ. Ε., τα οποία εμπεριέχουν σαφή έμφυλα στερεότυπα σε σχέση με το γυναικείο φύλο. Οι μαθητές καλούνται να παρουσιάσουν δράματα στα οποία, εμπνευσμένοι από το κείμενο των *Θεσμοφοριαζουσών*, επιλέγουν να πραγματοποιήσουν συνάντηση με τη μορφή «Εκκλησίας του Δήμου», όπου θα εκφράσουν τα παράπονα τους στον εκάστοτε πολιτικό που θα επιλέξουν σε σχέση με την εικόνα της γυναίκας που παρουσιάζεται. Εναλλακτικά, μπορούν να εργασθούν εκτενέστερα και, με αφορμή το βίντεο της επιλογής τους και το κείμενο του Αριστοφάνη, να δημιουργήσουν δραματοποιημένα κείμενα τα οποία έπειτα μπορούν να παρουσιαστούν στην τάξη.

https://www.youtube.com/watch?v=iEwX_LT4FB0

<https://www.youtube.com/watch?v=pQFAj1KI5Rg>

<https://www.youtube.com/watch?v=QLgI16KSJG0>

<https://www.youtube.com/watch?v=4y3ltBf55rI>

<https://www.youtube.com/watch?v=ISv8ipUeMXQ>

https://www.instagram.com/p/B79sTtRIAQA/?utm_source=ig_web_copy_link

Στα πρώτα τέσσερα βίντεο παρακολουθούμε τους Ντόναλντ Τραμπ, Ταγίπ Ερντογάν και Κυριάκο Μητσοτάκη, πολιτικούς ηγέτες των Ηνωμένων Πολιτειών, της Τουρκίας και της χώρας μας, Ελλάδας, να εκφράζουν στερεοτυπικές έμφυλες απόψεις για το γυναικείο φύλο. Συγκεκριμένα, ο Ντόναλντ Τραμπ σε κάθε ευκαιρία προσβάλλει την υπόσταση της γυναίκας συνδέοντας την αξία της μονίμως με τη σεξουαλικότητα, ενώ απαντά σε σχόλια που δεν τον βολεύουν με αυθαίρετα επιχειρήματα που βασίζονται στην εξωτερική εμφάνιση των γυναικών ή την έμμηνο ρύση.

Ο Ταγίπ Ερντογάν δηλώνει ξεκάθαρα πως ο άνδρας και η γυναίκα δεν είναι ίσοι από τη φύση, ενώ στην Παγκόσμια Ημέρα της Γυναίκας συνδέει άρρηκτα το γυναικείο φύλο με τη μητρότητα, τις οικιακές ασχολίες και την οικογένεια, αποθαρρύνοντας την επαγγελματική σταδιοδρομία. Παρομοίως, ο Κυριάκος

Μητσοτάκης αναφέρει πως το νοικοκυριό και οι δουλειές του σπιτιού είναι «γυναικεία υπόθεση».

Στο τέταρτο βίντεο παρακολουθούμε το μονόλογο της ηθοποιού Σάρα Νίξον, «Να είσαι Κυρία», όπου αναφέρονται όλα τα καταπιεστικά και περιοριστικά, αλλά και συχνά αντιφατικά μεταξύ τους έμφυλα στερεοτυπικά σχόλια για τη γυναίκα και το πώς πρέπει να ζει και να συμπεριφέρεται. Στο τελευταίο βίντεο, παρουσιάζονται οι αντιδράσεις διάφορων διάσημων ηθοποιών και τραγουδιστριών, όταν τους υποβάλλονται σεξιστικές ή στερεοτυπικές ερωτήσεις, προβάλλοντας τον κατευθυντικό ρόλο των Μ.Μ.Ε. στην ανακύκλωση ανάλογων ιδεών.

Στόχος: Να ευαισθητοποιηθούν οι μαθητές πάνω στο ζήτημα των έμφυλων στερεοτύπων και να συνειδητοποιήσουν το πόσο αυτά είναι ακόμη εδραιωμένα, αλλά και ανακατασκευάζονται μέσω του πολιτικού λόγου. Να επιχειρηματολογήσουν μέσω του δρωμένου, με σκοπό την αλλαγή της κατάστασης.

ΤΕΛΟΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

7. Συμπεράσματα.

Τα ζητήματα περί «κανονικότητας» του φύλου και των στερεοτύπων που δημιουργούνται γύρω από αυτό, απασχολούσαν από την αρχαιότητα και συνεχίζουν να απασχολούν έντονα μέχρι και σήμερα. Όπως έγινε φανερό από την ανάλυση των *Θεσμοφοριαζουσών* του Αριστοφάνη και των *Βακχών* του Ευριπίδη που προηγήθηκε, όσο απόλυτη και αν ήταν η ανάγκη των αρχαίων Ελλήνων για ταξινόμηση και κατηγοριοποίηση των φύλων, η ανατροπή αυτών ήταν αναπόφευκτη, έστω και περιστασιακά ή σε πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο, ώστε να οδηγούν και πάλι στην επιβεβαίωση των ισχυρά παγιωμένων θέσεων περί αρρενωπότητας και θηλυκότητας.

Στις *Βάκχες* παρακολουθούμε μία διαρκή εναλλαγή μεταξύ επιβεβαίωσης και ανατροπής των στερεοτυπικών έμφυλων κοινωνικών ταυτοτήτων, τόσο ως προς την εξέλιξη της πλοκής, όσο και ως προς το χτίσιμο των χαρακτήρων, αλλά και τη διαμόρφωση των μεταξύ τους σχέσεων. Παράλληλα, αποτυπώνεται και μέσω της σκηνικής αναπαράστασης, όπως και της χρήσης του λεξιλογίου, που επιτελεί εξίσου σημαντικό ρόλο στο παιχνίδι των έμφυλων ταυτοτήτων.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, τόσο η επιβεβαίωση των στερεοτύπων, όσο και η αντιστροφή των έμφυλων κοινωνικών ρόλων γίνονται εμφανείς μέσω της πλοκής, των χαρακτήρων του έργου, αλλά και του ίδιου του κωμικού στοιχείου, των κωμικών μηχανισμών που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης.

Ωστόσο, τα ίδια τα έργα μπορούν να αποτελέσουν, όπως υποστηρίχθηκε μέσα από τις διδακτικές προσεγγίσεις που προτάθηκαν, ένα πολύ χρήσιμο ερέθισμα για την ενασχόληση με ζητήματα κοινωνικού φύλου στην εκπαίδευση. Αντιστρόφως, οι θεωρίες του κοινωνικού φύλου, ενσωματωμένες στη διδασκαλία και σε συνεργασία με κατάλληλες θεατρικές τεχνικές μπορούν να αποτελέσουν έναν νέο τρόπο προσέγγισης του θεατρικού κειμένου των *Βακχών* και των *Θεσμοφοριαζουσών* ειδικότερα, αλλά και άλλων έργων τέχνης γενικότερα, μέσα από τη διαθεματικότητα στη μάθηση.

Τέλος, θεωρούμε αναγκαίο παρόμοιου τύπου εφαρμογές να επιχειρούνται όλο και πιο συχνά στην εκπαίδευση, καθώς μπορούν να έχουν ως αποτέλεσμα την ευαισθητοποίηση των μαθητών στα καίρια ζητήματα του φύλου, τον απεγκλωβισμό τους από έμφυλα στερεότυπα και τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς τους σε περισσότερο ελεύθερα άτομα. Παράλληλα, κρίνεται απαραίτητη και η συνεχής επιμόρφωση των εκπαιδευτικών σε ανάλογα ζητήματα, ώστε και οι ίδιοι να μην αναπαράγουν τα στερεότυπα αυτά στην εκπαιδευτική διαδικασία, κάτι που συχνά γίνεται ακούσια και ασυναίσθητα ή άλλες φορές επειδή θεωρείται ως δεδομένο. Η συμβολή των τεχνών στην εν λόγω διαδικασία μπορεί να αποδειχθεί «θαυματοουργή».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασιάδου, Χριστίνα, «Νέες γυναίκες με πανεπιστημιακή μόρφωση και η συμφιλίωση της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας στο σχεδιασμό της ενήλικης ζωής», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ψυχολογίας Α. Π. Θ. , Θεσσαλονίκη, 2002

Άλκηστις, *Το αυτοσχέδιο θέατρο στο σχολείο*, Εκδόσεις Πεδίο, Αθήνα 2012

Άλκηστις, *Το βιβλίο της δραματοποίησης*, Άλκηστις, Αθήνα 1989

Αριστοφάνους, *Θεσμοφοριάζουσαι*, Μετάφραση Κ.Χ. Μύρης, εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 2003

Αρώνη, Αγγελική, «Κοινωνικές Αναπαραστάσεις, πρακτικές και χρήσεις του Σώματος», Πάντειο Πανεπιστήμιο κοινωνικών και πολιτικών επιστημών, Τμήμα Ψυχολογίας, Αθήνα 2008

Αυδή, Αύρα, Χατζηγεωργίου, Μελίνα, *Η τέχνη του Δράματος στην Εκπαίδευση*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007

Αυδή, Αύρα, Χατζηγεωργίου, Μελίνα, *Όταν ο δάσκαλος μπαίνει σε ρόλο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018

Bassi, Karen, *Acting like men. Gender, Drama and Nostalgia in Ancient Greece*, Michigan

Bolton, G., *Drama as education*, Longman, London 1984

Bowie Angus M., *Αριστοφάνης, μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, εκδόσεις Πάνθεον, Αθήνα 1999

Burkett, Walter, *Greek Religion*, Harvard University Press 1985

Butler, Judith, *Αναταραχή φύλου*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009

Butler, Judith, *Bodies that matter*, Routledge, New York 1993

Case, Sue-Elen., *Feminism and Theatre*, Red Globe Press, New York 2008

- Clements, Ashley, *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Cambridge, Cambridge 2014
- Connell, Raewyn W., *Το κοινωνικό φύλο*, Επίκεντρο, Αθήνα 2005
- Connell, Raewyn W., *Masculinities*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1995
- Γραμματάς Θεόδωρος, *Θεατρική αγωγή και παιδεία*, Εκδόσεις Διάδραση, Αθήνα 2017
- Γραμματάς Θεόδωρος, *Θέατρο και Παιδεία*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 1997
- Dodds, Eric R., Εισαγωγή στο: Ευριπίδου, *Βάκχαι*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004
- De Beauvoir, Simone, *Το δεύτερο Φύλο*, εκδόσεις Γλάρος, Αθήνα 1979
- De Romilly, Jaqueline, *Η νεότεριότητα του Ευριπίδη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997
- Ευριπίδης, *Μήδεια*, Κάκτος, Αθήνα 1994
- Ευριπίδης, *Βάκχαι*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1993
- Ευριπίδης, *Βάκχες*, Μετάφραση Π. Πρεβελάκης, ed. Gilbert Murray, Oxford 1913
- Gilligan, Carol, *In a different voice*, Harvard University Press, United States, 1982
- Golden, Mark, *Children and childhood in classical Athens*, Baltimore and London, 1990
- Goff, Barbara, *Citizen Bacchae, women's ritual practice in ancient Greece*, University of California Press 2004
- Hose, Martin, *Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011
- Jagose, Annamarie, «Queer Theory», *Australian Humanities Review*, Issue 04, December 1996
- Johnson, L., O' Neil, C., *Dorothy Heathcote. Collected writings on education and Drama*, Hutchinson, London 1984

Κανατσούλη, Μένη, *Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα: νέες απόψεις για το φύλο στην παιδική λογοτεχνία*, Gutenberg, Αθήνα 2008

King, Tania, « Breaking gender stereotypes. Early ». University of Melbourne, Pursuit, first published on 22 May 2018, <https://pursuit.unimelb.edu.au/articles/breaking-gender-stereotypes-early>

Κουρετζής, Λάκης, *Το θεατρικό παιχνίδι*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1991

Lacey, W. K., *The Family in classical Greece*, Ithaca, N.Y., 1968

Laquer, T., *Κατασκευάζοντας το Φύλο*, Εκδόσεις Πολύτροπον, Αθήνα 2003

Letherby, G., *Feminist Research in Theory and Practice*, Open University Press, Philadelphia, 2003

Loraux, Nicole, *The invention of Athens: the funeral oration in the classical city*, Cambridge, M.A., Harvard University Press 1986

Mastrorarde, Donald J., Εισαγωγή στο: Euripides, *Medea*, Cambridge, U.K. 2002

Mastrorarde, Donald J., *The Art of Euripides*, Cambridge University Press, United Kingdom 2015

Mc Dermott, E. A., *Euripides Medea, The incarnation of disorder*, Pennsylvania University Press 1989

Μουδατσάκης, Τηλέμαχος Ε., *Η θεωρία του δράματος στη σχολική πράξη*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994

Neils J. & J. Oakley, *Coming of Age: Images of Childhood from the Classical Past*, Yale UP, 2003

Ντελκούρ, Μαρί, *Ο βίος του Ευριπίδη, Ωκεανίδα*, Αθήνα 2006

Oakley, Anne, *Sex, Gender and Society*, Arena, Michigan 1985

O'Neil, C., *Drama worlds: a framework for process drama*, Poutsmouth, Heinemann 1995

Παπαγεωργίου, Γ., *Φύλο και Έρευνα*, Gutenberg, Αθήνα 2010

- Παππάς, Θεόδωρος. Γ., *Αριστοφάνης, ο ποιητής και το έργο του*, Gutenberg, Αθήνα 2016
- Παππάς, Θεόδωρος & Μαρκαντωνάτος, Ανδρέας (επίμ.), *Αττική Κωμωδία, πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα 2011
- Παππάς, Θεόδωρος. Γ., *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994
- Platter, Charles, *Aristophanes and the carnival of genres*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007
- Πουρκός, Α., Μ., Δαφέρμος, Μ., *Ποιοτική έρευνα στις κοινωνικές επιστήμες, επιστημολογικά, μεθοδολογικά και ηθικά ζητήματα*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2010
- Price, J., Schildrick, M., *Feminist Theory and the body, A reader*, Edinburg University Press, Edinburg 1999
- Ρεθυμνιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., Τσακιστράκη, *Φεμινισμός και Δίκαιο*, [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα 2016: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών
- Ramazanoglou, C., Holland, J., *Feminist Methodology, Challenges and Choices*, Sage, London 2002
- Reynolds, K., “Come Lads and Ladettes. Gendering Bodies and Gendering Behaviors”, in J. Stephens (ed.): *Ways of being Male. Representing Masculinities in Children’s Literature and Film*, Routledge, New York and London 2002
- Segal, Charles, *Dionysiac poetics and Euripides Bacchae*, Princetown, 1997
- Σέξτου, Περσεφόνη, *Δραματοποίηση, το βιβλίο του παιδαγωγού-εμπυχωτή*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1998
- Σέξτου, Περσεφόνη, *Θεατρο-παιδαγωγικά προγράμματα στα σχολεία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005
- Sommerstein, Allan H., *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματουργοί*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007

Sommerstein Allan H., Introduction at: Aristophanes, *Ecclesiazusae*, Aris & Philips Ltd, Warminster, England, 1998

Sommerstein, Alan H., Introduction at: Aristophanes, *Thesmophoriazusae*, Aris & Philips Ltd, Warminster, England 1994

Sourvinou-Inwood, C., «Medea at a shifting distance, images and Euripidean tragedy», στο: Claus, J. J., Johnston, S. I. (ed.), *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton Paperbacks, Princeton, 1997

Taaflle, K. Lauren, *Aristophanes and women*, Routledge, London 1993

Thiercy, Pascal, *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1999

Τσιάρας, Αστέριος, *Η αυτοσχέδια θεατρική έκφραση στη σχολική τάξη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016

Farrel, Thomas J. (ed.), *Bakhtin and Medieval Voices*, University Press of Florida, U.S.A. 1995

Ferris, Lesley, *Acting Women: images of women in Theatre*, New York University Press, 1989

Finnegan, Rachel, *Women in Aristophanes*, Adolf M. Hakkert, Publisher, Amsterdam 1995

Foley, Helene P., «The masque of Dionysus», στο: Mossman, *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, 2003

Ιστοσελίδες

https://www.youtube.com/watch?v=iEwX_LT4FB0

<https://www.youtube.com/watch?v=pQFAj1KI5Rg>

<https://www.youtube.com/watch?v=QLgI16KSJG0>

<https://www.youtube.com/watch?v=4y3ltBf55rI>

<https://www.youtube.com/watch?v=lSv8ipUeMXQ>

https://www.instagram.com/p/B79sTtRlAQA/?utm_source=ig_web_copy_link

<https://garcon-milano.com/en/product/poster-boys-can-50-x-70-cm/>

<https://courses.lumenlearning.com/atd-herkimer-researchmethodsforsocialscience/chapter/chapter-12-interpretive-research/>