

## Κεφάλαιο 6: Επική, λυρική και δραματική ποίηση από την ελληνιστική εποχή έως και τον Μεσαίωνα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τα βασικότερα λογοτεχνικά είδη κατά την ελληνιστική εποχή, τη ρωμαϊκή Αρχαιότητα, μέχρι και τον Μεσαίωνα. Έμφαση θα δοθεί στη νέα διάσταση που παίρνουν τα λογοτεχνικά είδη κατά τις περιόδους αυτές, όπως το έπος, που αποκτά ιστορικό υπόβαθρο και διδακτικό περιεχόμενο, η τραγωδία, που διαφοροποιείται λόγω της άνθισης της ρητορικής, και η κωμωδία, που αποκτά νέα δομή και θεματολογία. Θα παρουσιάσουμε την αρχαία και μεσαιωνική μυθιστορία, η οποία εξελίσσεται σε κυρίαρχο λογοτεχνικό είδος, καθώς και την εμφάνιση νέων ειδών, όπως ο μίμος και ο μιμιάμβος. Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά κείμενα, ασκήσεις εμβάθυνσης, ανακεφαλαίωση και ενδεικτική βιβλιογραφία.

### 6.1 Ηρωικό και διδακτικό έπος

Γύρω στα 700 π.Χ., το χρονικό σημείο που σηματοδοτεί το τέλος της ομηρικής εποχής και την έναρξη της λεγόμενης αρχαϊκής (508 π.Χ., έτος θεμελίωσης της αθηναϊκής δημοκρατίας από τον Κλεισθένη), έχουμε τα πρώτα δείγματα έπους, για τα οποία μπορούμε να είμαστε σχετικά σίγουροι ότι στηρίχτηκαν στη γραφή. Πρόκειται για τη *Θεογονία* και τα *Έργα και Ημέρες* του Ησίοδου (πιθανόν τέλη του 8ου αι. π.Χ.). Αν η *Θεογονία* αναφέρεται στη γενεαλογία των θεών και τη δημιουργία του κόσμου, το *Έργα και Ημέρες*, περιλαμβάνει ηθικού χαρακτήρα διδαχές, αλλά και διδαχές με καθαρά πρακτικό περιεχόμενο. Ο Ησίοδος είναι ο πρώτος ποιητής που αναφέρει το όνομά του (βλ. *Θεογονία*, στίχος 22: «Αυτές [οι Μούσες] δίδαξαν κάποτε στον Ησίοδο το ωραίο άσμα, όταν έβσκε πρόβατα στους πρόποδες του θεϊκού Ελικώνος») και στα δύο αυτά σωζόμενα έργα του και ακολουθεί τα γλωσσικά και μετρικά πρότυπα των Ομηρικών Επών.

Διαφοροποιείται ωστόσο από τον Όμηρο, όχι μόνο γιατί αναφέρεται στον εαυτό του, έστω μόνο μία φορά και στο τρίτο πρόσωπο, αλλά και ως προς τη θεματική του, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα νέο λογοτεχνικό είδος: το διδακτικό έπος. «Σε αντίθεση προς το ηρωικό έπος, που αναφέρεται σε ένα απώτερο παρελθόν, το διδακτικό έπος έχει αντικείμενο το παρόν και ασχολείται με τα καθημερινά προβλήματα του ανθρώπου. Με το έπος αυτό ο ποιητής αποτυπώνει τις ιδέες του για τη ζωή και τις αξίες της και προβάλλει τη σοφία και τις εμπειρίες του λαού. Έτσι, αν το ηρωικό είναι το έπος του πολέμου και της περιπέτειας, το διδακτικό είναι το έπος της ειρήνης και του πολιτισμού» (Στέφος κ.ά.).

### 6.2 Ιστορικό έπος

Μολονότι το έπος δεν χάνει την αίγλη του μετά τον Όμηρο και τον Ησίοδο, αρχίζει ωστόσο να παρακμάζει, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι εξαφανίζεται. Άλλωστε, τόσο ο Όμηρος όσο και ο Ησίοδος αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος της εκπαίδευσης στην Αρχαιότητα, και επηρέασαν αποφασιστικά την επική ποιητική παραγωγή στη συνέχεια. Συνεχιστές της παράδοσης υπήρξαν ο Πείσανδρος (6ος αιώνας π.Χ.) και ο ακόμα πιο σημαντικός Πανύασις ο Αλικαρνασεύς (περ. 500-450 π.Χ.). Ο Πανύασις έγραψε, μεταξύ άλλων, το έπος *Ιωνικά* που είχε ως θέμα την ίδρυση των ιωνικών αποικιών, δηλαδή ένα καθαρά ιστορικό θέμα, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο το πρώτο ιστορικό έπος. Την παράδοση του Πανύασι και του ιστορικού έπους καλλιέργησαν πολλοί στη συνέχεια. Έτσι μας είναι γνωστά τα έργα *Ρόδου κτίσης* και *Αλεξάνδρειας κτίσης* του Απολλώνιου του Ρόδιου (περ. 295-215 π.Χ.), στο οποίον αποδίδονται και άλλα παρόμοια έπη (Σκιαδάς, 18). Αυτό δεν σημαίνει ότι στο διάστημα αυτό δεν συνεχίζονται να γράφονται και έπη με μυθολογικό περιεχόμενο.

Από όλα τα έργα του Απολλώνιου του Ρόδιου το μόνο που έχει διασωθεί είναι το έπος *Αργοναυτικά*. Το έργο, «που πραγματεύεται τον γνωστό μύθο των Αργοναυτών που συνοδεύουν τον Ιάσονα στην Κολχίδα προκειμένου να φέρει στον Πελία το χρυσό δέρασ, αποτελείται από τέσσερα βιβλία (περίπου 6.000 στίχοι)» (Στεφανόπουλος κ.ά.). Το έπος αυτό, παρά τις συχνά διαφορετικές εκτιμήσεις για την ποιητική του αξία, παραμένει το σημαντικότερο έπος της ελληνιστικής εποχής, ενώ επηρέασε σε σημαντικό βαθμό τον Βιργίλιο.

### 6.3 Το έπος στη ρωμαϊκή εποχή

Ο Βιργίλιος (70-19 π.Χ.), πρωταρχική πρόθεση του οποίου ήταν να υμνήσει τις παλιές και καινούργιες δόξες

της πατρίδας του με την *Αινειάδα*, έγραψε ένα έπος που θεωρήθηκε πολύ γρήγορα κλασικό. Για τους Ρωμαίους, άλλωστε, το έπος ήταν η ύψιστη μορφή λογοτεχνίας και ο Βιργίλιος δημιούργησε το πρώτο αμιγώς ρωμαϊκό έπος. Η *Αινειάδα* (19 π.Χ.) δεν έχει μόνο πολλές ομοιότητες στην επική της δομή με τα Ομηρικά Έπη, «αλλά αποτελεί και συνέχεια της ιστορίας του Ομήρου. Ο Αινείας είναι ένας βασικός χαρακτήρας της *Ιλιάδας*, ο πιο σημαντικός Τρώας πολεμιστής μετά τον Έκτορα [...]. Ο Αινείας ωστόσο είναι ο πρώτος ήρωας ενός νέου κόσμου, ενός πρωτορωμαϊκού κόσμου» (Williams, 464), και από αυτήν την άποψη διαφέρει σημαντικά από τους ήρωες του Ομήρου, δεδομένου ότι εκπροσωπεί μια διαφορετική κοσμοαντίληψη.



**Εικόνα 6.1** Καθισμένη γυναίκα που παίζει μουσική. Τοιχογραφία σε δωμάτιο στην βίλα του P. Fannius Synistor στο Boscoreale, Ιταλία, περίπου. 40–30 π.Χ. (©URL φωτογραφίας [http://www.ub.uni-heidelberg.de/bilder/wir/projekte/projekt\\_salem.jpg](http://www.ub.uni-heidelberg.de/bilder/wir/projekte/projekt_salem.jpg))

Μια ιδιαίτερη περίπτωση έπους, που είναι δύσκολο να ταξινομηθεί, είναι οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου (43-18 π.Χ.) που γράφτηκαν τον 1ο μ.Χ αιώνα. Είναι ένα ποίημα 12.000 στίχων χωρίς κεντρικούς ήρωες, το οποίο παρουσιάζει ένα πανόραμα ελληνικών και ρωμαϊκών μύθων, με κύριο μοτίβο τη μεταμόρφωση. Όπως σημειώνει ο Kenney, «Ούτε ένα πρότυπο για ένα τέτοιο ποίημα δεν υπήρξε στα ελληνικά ή λατινικά [...]. Ο Οβίδιος επέτρεψε στον εαυτό του εν λευκώ να περιλάβει οποιοσδήποτε ιστορίες τον γοήτευσαν και να τις αναπτύξει σε όποιο ύφος του φαινόταν κατάλληλο». Το έργο που αποτέλεσε την κύρια πηγή γνώσης της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση επηρέασε όχι μόνο την λογοτεχνία αλλά και τις καλές τέχνες (Kenney, 578).

Το έπος δηλαδή επιζεί ως λογοτεχνικό είδος, αλλά «η εικόνα του ανθρώπου που μας παρουσιάζει είναι διαφορετική από εποχή σε εποχή» (Σκιαδάς, 19). Έτσι, οι θεοί ως δρώντα πρόσωπα σταδιακά ατονούν και το άτομο, άμεσα συνυφασμένο με την κοινότητα, τίθεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Αυτή η *ψυχολογική* θεώρηση που ξεκινά στους ελληνιστικούς χρόνους διατηρείται και στο ρωμαϊκό έπος.

## 6.4 Επύλλιο – Αλεξανδρινό Έπος

Στους ελληνιστικούς χρόνους, άνθισε και διαδόθηκε και ένα νέο είδος, συγγενικό του έπους: το επύλλιο. «Η λέξη επύλλιον (δηλ. “μικρό έπος”) χρησιμοποιήθηκε ως τεχνικός γραμματολογικός όρος από φιλόλογους του 19ου αι. για να περιγράψει ένα σύντομο αφηγηματικό ποίημα σε δακτυλικό εξάμετρο με μυθολογικό θέμα. Παρ’ όλο λοιπόν που ο όρος είναι άγνωστος με αυτή τη σημασία στην αρχαιότητα, το είδος καλλιεργήθηκε σε μεγάλη έκταση κατά την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή περίοδο» (Σιστάκου). Τα επύλλια διακρίνονται όχι μόνο από το μικρό σχετικά μέγεθός τους, αλλά και από την περίτεχνη χρήση της γλώσσας. Χαρακτηριστική είναι η

περιγραφή του Δία ως ταύρου στο απόσπασμα που ακολουθεί, από το επύλλιο του Μόσχου (2ος αι. π.Χ.) με τίτλο *Ευρώπη*, που έχει ως θέμα την αρπαγή της Ευρώπης.

*Ταύρος όχι σαν αυτόν που μέσα σε στάβλο εκθρέφεται  
ή σαν εκείνον που αυλάκι ανοίγει το καμπύλο το άροτρο σύροντας.  
Ούτε τέτοιος που βόσκει στα κοπάδια ανάμεσα,  
ή σαν αυτόν που τραβά υποταγμένος πολύφορτη άμαξα.  
Το σώμα εκείνου ολόκληρο ήταν σε χρώμα πυρόξανθο  
μονάχα στη μέση του μετώπου να λάμπει κύκλος αργύρου  
και τα μάτια να παίζουν λοξά, μερικά από πόθο αστράφτοντας.  
Και τα κέρατα ίσα να ανατέλλουνε σύμμετρα απ' το κεφάλι  
σαν μισοφέγγαρα κερασφόρου σελήνης  
που το στεφάνι της είναι μισό.  
Ήρθε λοιπόν στο λιβάδι εκείνος.  
Κι ως φανερώθηκε τις παρθένες καθόλου δεν φόβησε.  
Αντίθετα όλες ο έρωτας κινεί να βρεθούνε κοντά του  
να αγγίζουν τον εράσμιο ταύρο -η αθάνατη οσμή του  
από μακριά ξεπερνούσε κι αυτή τη γλυκειά ευωδιά του λειμώνα.*

(Μόσχος, *Ευρώπη* 80-92, Μτφρ. Γιώργη Γιατρομανωλάκη)



**Εικόνα 6.2** Η αρπαγή της Ευρώπης, πήλινο αγαλματίδιο που βρέθηκε στην Βοιωτία (περίπου 470 με 450 π.Χ) και βρίσκεται σήμερα στο μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e3/Europa\\_bull\\_Louvre\\_MNC626.jpg/350px-Europa\\_bull\\_Louvre\\_MNC626.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e3/Europa_bull_Louvre_MNC626.jpg/350px-Europa_bull_Louvre_MNC626.jpg)

Η περίτεχνη, εξεζητημένη γλώσσα του αλεξανδρινού έπους δεν σημαίνει ακύρωση της επικής τεχνικής, που διατηρεί αναλλοίωτα ορισμένα εξωτερικά της γνωρίσματα, όπως οι στερεοτυπικές εκφράσεις. Η θεματική ωστόσο ποικίλει, ενώ διαφαίνεται και μια τάση για μια πιο δημιουργική, πιο ελεύθερη χρήση της γλώσσας, η οποία εκφράζεται με τρόπο ιδιαίτερα περίτεχνο, απευθυνόμενη σ' ένα μορφωμένο κοινό. Άλλωστε «το κοινό δεν είναι το ίδιο με την προηγούμενη εποχή. Η λογοτεχνία δεν αγγίζει πια το δήμο και απευθύνεται αποκλειστικά στους αστούς. Η τάξη των αστών μορφώνεται όλο και περισσότερο λόγω της αναμφισβήτητης διάδοσης της παιδείας, που επιτυγχάνεται με μια βαθύτερη και πιο ορθολογιστική διδασκαλία, ενώ και οι γυναίκες μιμούνται τις συχνά εξαιρετικά μορφωμένες βασιλίσσες και δεν είναι πλέον στο περιθώριο του πνευματικού γίγνεσθαι. Έτσι, χωρίς να είναι λαϊκό, το κοινό παραμένει αρκετά ευρύ και... αρέσκειται στις λεπτές έννοιες μιας ποίησης δύσληπτης [...]» (Lénèque, 222).

## 6.5 Πεζός λόγος: Μυθιστορία

Η μυθιστορία, πρόδρομος του σύγχρονου μυθιστορήματος, σχηματίστηκε προς το τέλος του 2ου και τις αρχές του 1ου π.Χ αιώνα. Όπως σημειώνει ο Κακριδής, «Η τυπική για τα μυθιστορήματα υπόθεση έχει ως αφητηρία έναν κεραυνοβόλο και αμοιβαίο έρωτα, που όμως δεν ευοδώνεται, καθώς από κακή τύχη (ναυάγιο, αρπαγή, πειρατεία κ.ο.κ.), ο νέος και η κόρη βρίσκονται ο ένας μακριά από τον άλλον. Ακολουθούν πλήθος περιπέτειες, δοκιμασίες, κίνδυνοι, αγώνες και αγωνίες, ώσπου με τη βοήθεια των θεών η δύναμη της αγάπης τους και η πίστη τους ανταμείβονται: ξαναβρίσκονται, αναγνωρίζονται και ολοκληρώνουν τον έρωτά τους. Κατά κανόνα τα ονόματά τους συνθέτουν τον τίτλο του μυθιστορήματος» (Κακριδής).

Εκτός από τις ερωτικές μυθιστορίες που συνεχίζουν να γράφονται τουλάχιστον μέχρι τον 4ο αιώνα μ.Χ. –από τις πιο γνωστές είναι *Τα κατά Δάφνιν και Χλόην* του Λόγγου από τη Λέσβο (2ος/3ος μ.Χ. αι.) και *Τα Αιθι-*

οπικά (3ος ή 4ος μ.Χ. αι.) του Ηλιόδωρου από την Έμεσα της Συρίας— υπάρχουν και οι ουτοπικές/ταξιδιωτικές αφηγήσεις όπως το *Περὶ Ὑπερβορέων* του Εκαταίου του Αβδηρίτη (360-290 π.Χ. αι.), που αφηγείται ένα φανταστικό ταξίδι στα βορεινά όρια του κόσμου (**Σιστάκου**). Από τη ρωμαϊκή λογοτεχνική παραγωγή το μόνο έργο που διασώθηκε ολόκληρο είναι οι *Μεταμορφώσεις ή Χρυσός Γάιδαρος* του Απουλήιου (123-170 μ.Χ.), το οποίο, μαζί με το έργο του Ηλιόδωρου και του Λόγγου, επέδρασε σημαντικά στην αναγέννηση του μυθιστορήματος στη νεωτερικότητα, γνωρίζοντας μεγάλη διάδοση. Έτσι, ήδη τον 16ο αιώνα παρουσιάστηκαν μεταφράσεις του στα ιταλικά, στα ισπανικά, στα γαλλικά, στα γερμανικά και στα αγγλικά (Walsh, 1054).

## 6.6 Η λυρική ποίηση στους ελληνιστικούς και στους ρωμαϊκούς χρόνους

Προς το τέλος των αρχαϊκών χρόνων η λυρική ποίηση έπαψε να έχει την πρωτοκαθεδρία, ενώ στη λεγόμενη κλασική εποχή (5ος και 4ος π.Χ. αι.) επιβίωσε κατά κύριο λόγο η ωδή—με κύριο εκπρόσωπό της τον Πίνδαρο (522-443 π.Χ.) και τον Βακχυλίδη (518-452 π.Χ.)—, δηλαδή ένα είδος που συνδεόταν με συγκεκριμένα κοινωνικά φαινόμενα, όπως η λατρεία των θεών, οι αθλητικοί αγώνες, τα συμπόσια κ.ά. Όπως σημειώνει ο Snell, «Σήμερα θεωρούμε αυτονόητο ότι το έπος, η λυρική ποίηση και το δράμα είναι ποιητικά είδη που συνυπάρχουν στη δυτική λογοτεχνία. Στην Ελλάδα όμως, όπου δημιουργήθηκαν ως φορείς μεγάλης ποίησης [...], αυτά τα ποιητικά είδη άκμασαν διαδοχικά και όχι παράλληλα. Όταν παρακμάζει το έπος, προβάλλει η λυρική ποίηση, και όταν αυτή πλησιάζει στο τέλος της, γεννιέται το δράμα» (Snell, 81).

Ο λυρισμός θα ξανανθίσει στους ελληνιστικούς χρόνους, με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Καλλίμαχο (βλ. κεφ. 5). Όπως σημειώνει ο Κακριδής, «το κατ' εξοχήν αλεξανδρινό λυρικό είδος, [είναι] το επίγραμμα. Τα αλεξανδρινά επίγραμματα είναι ποικίλα: θρηνητικά, αναθηματικά, ερωτικά, πολεμικά, σατιρικά, συμποτικά κλπ. — και μας έχουν σωθεί πολλά, γιατί γρήγορα βρέθηκαν ποιητές και λόγιοι να τα συγκεντρώσουν σε ανθολογίες, που η καθεμιά τους αντίγραφε και επαύξανε τις προηγούμενες. Ένα βυζαντινό χειρόγραφο του 10ου αιώνα μάς διασώζει την *Έλληνική άνθολογία*, όπως την ονομάζουμε, που περιέχει πάνω από 4000 δίστιχα, τετράστιχα ή και κάπως μεγαλύτερα επίγραμματα, τα περισσότερα αλεξανδρινά» (Κακριδής).

Το επίγραμμα του Φιλόδημου (περ. 110- περ. 40 π.Χ.) **Έξήκοντα τελεί Χαριτώ** που ακολουθεί σε μετάφραση Νίκου Χ. Χουρμουζιάδη, είναι ενδεικτικό του πνευματώδους ύφους και της συντομίας που χαρακτηρίζει τα επίγραμματα:

*Η Χαριτώ χρόνων εξήντα πλήρεις κύκλους τώρα κλείνει  
και τα σγουρά μαύρα μαλλιά της όπως πριν κρατιούνται  
σαν αλαβάστρινα χωνάκια ολόστητα τα δυο της στήθια  
ακόμα δεν χρειάζονται στηθόδεσμοι βοήθεια·  
κι απ' το αρτίδωτό της δέρμα η αμβροσία κι η σαγήνη  
στάζουν ακόμα, στάζουν και χαρίτων μυριάδες.  
Όσοι εραστές μπροστά σε φλογισμένους πόθους δεν πτοούνται  
ας σπεύσουν, λησμονώντας των ετών της τις δεκάδες.*

(Φιλόδημος, **Έξήκοντα τελεί Χαριτώ**, Μτφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης)

Το επίγραμμα παραμένει πολύ αγαπητό είδος και στους ρωμαϊκούς χρόνους, στους οποίους δεν δημιουργούνται νέα είδη, αλλά αφομοιώνονται δημιουργικά τα αρχαιοελληνικά και ελληνιστικά λυρικά είδη. Παράδειγμα της δημιουργικής αφομοίωσης της αρχαιοελληνικής παράδοσης αποτελεί ο Οράτιος (65-9 π.Χ.). Έτσι, και στην ωδή του Οράτιου, που παραθέτουμε από το πρώτο βιβλίο των *Ωδών*, κεντρικό ρόλο παίζει η Αφροδίτη, όπως και στην ωδή της Σαπφώς, που παρατίθεται στο προηγούμενο κεφάλαιο.

*Η άσπλαχνη μάνα των Ερώτων  
και της Σεμέλης της Θηβαίας ο ακριβογιάς κι η λάγνα  
Ακολασία βγάλαν διάτα  
σ' αγάπες που τελείωσαν καρδιά να ματαδώσω.*

*Με καίει η λαμπράδα της Γλυκέρας,  
που από της Πάρου μάρμαρο φαντάζει πιο καθάρια,  
με καίει το απόκοτό της νάζι  
κι η όψη που είναι επικίνδυνη για όποιονε την κοιτάζει.*



*Όρμησε κατά εμένα ακέρια  
η Αφροδίτη κι έρημη παράτησε την Κύπρο  
και πια να τραγουδώ δεν στέργει  
για Πάρθους, που όταν στρίβουνε τα αλόγατα αντρείεύουν*

*για Σκύθες κι άσχετα μ' εκείνην.  
Βάλτε μου, δούλοι, εδώ χλωρό πλιθάρι, εκεί αγιασμένα  
βοτάνια και λιβάνι, κι ένα  
γεμάτο δίχρονο κρασί δώστε μου αμέσως τάσι·  
αν της θυσιάσω ένα σφαχτό, θα φτάσει πιο μειλίχια.*

(Οράτιος, μτφρ. Κ. Γρόλλιος, 208)

Ενδιαφέρον είναι να παρατηρήσει κανείς ότι κάθε στροφή αποτελεί μια συντακτική περίοδο, ενώ το ποίημα ξεδιπλώνεται χιαστί, κινούμενο ανάμεσα στο θεϊκό και το ανθρώπινο. Η πρώτη στροφή αναφέρεται στην Αφροδίτη, στη δεύτερη στροφή μεταβαίνει στη Γλυκέρα, το αντικείμενο του πόθου, για να επιστρέψει στην τρίτη στροφή πάλι στη θεά και να κλείσει το ποίημα με το ποιητικό υποκείμενο που υποφέρει. Όπως σημειώνει ο Γρόλλιος: «Αν εξάλλου παρακολουθήσουμε την κίνηση της σκέψης μέσα στις στροφές, θα διακρίνουμε ότι στην καθεμιά ενεργεί ένας τριμελισμός: δηλαδή στην πρώτη περίοδο αναφέρονται τρεις θεότητες, στην δεύτερη τρεις ιδιότητες της Γλυκέρας (η ομορφιά, ο φιλήδονος χαρακτήρας και τα απατηλά της θέλητρα), στην τρίτη τρεις ενέργειες της Αφροδίτης και στην τέταρτη τρεις διαταγές του ποιητή στους δούλους του» (Γρόλλιος, 210). Σε κάθε περίπτωση, στα χρόνια του Αυγούστου (1ος αιώνας π.Χ.) «η φάση αφομοίωσης έχει ουσιαστικά πλέον ολοκληρωθεί. Η περίοδος των αυτοκρατόρων φέρνει στο φως την ήδη διαμορφωμένη αυτοσυνειδησία των Ρωμαίων σε ότι αφορά την ανεξάρτητη πολιτική και λογοτεχνική τους προσφορά» (Albrecht, 1031).

## 6.7 Η τραγωδία στους ελληνιστικούς χρόνους

Αν το φιλοσοφικό ενδιαφέρον του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη είναι στραμμένο στην τραγωδία, διότι αμφότεροι γνωρίζουν πόσο μεγάλη επιρροή ασκεί στους θεατές, όταν το είδος αρχίζει να παρακμάζει και να μετατρέπεται μέσα στις νέες συνθήκες απλώς σε θέαμα, τότε αρχίζει και το ενδιαφέρον των μελετητών να παίρνει μια πιο σαφή *φιλολογική* κατεύθυνση. Ήδη προς το τέλος του 4ου αιώνα π.Χ., η τραγωδία θεωρείται απλά μέρος μιας διασκέδασης που δεν προϋποθέτει την «ψυχική» συμμετοχή των θεατών, και το ίδιο ισχύει για τους ελληνιστικούς και τους ρωμαϊκούς χρόνους. Τα έργα των μεγάλων τραγικών, ωστόσο, συνεχίζουν να παίζονται στα θέατρα και, μάλιστα, από το 341 π.Χ. στην Αθήνα παίζεται μια νέα σκηνοθεσία ενός παλαιού δράματος, πριν από κάθε δραματικό αγώνα. Στους ελληνιστικούς χρόνους, η ποίηση με τη σημερινή έννοια κερδίζει έδαφος και οι τραγωδίες του 5ου αιώνα π.Χ., ήδη κλασικές για την εποχή τους, είναι ευρέως γνωστές (Hunter 1977, 250-252). Παραστάσεις του αττικού δράματος πραγματοποιούνται στην αλεξανδρινή επικράτεια, ενώ η πρόσληψη μέσω ανάγνωσης των πρωτότυπων κειμένων έχει ξεκινήσει ήδη από τα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ.



**Εικόνα 6.3** Οράτιος του Giacomo di Chirico (περ. 1800). (©URL φωτογραφίας [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quinto\\_Orazio\\_Flacco.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quinto_Orazio_Flacco.jpg))

Οι αττικές τραγωδίες διαβάζονται και παίζονται λοιπόν συστηματικά, όταν ένα νέο λογοτεχνικό είδος, προορισμένο και αυτό για απαγγελία, κάνει την εμφάνισή του: ο μίμος που, μαζί με το σατυρικό δράμα, μοιάζει να είναι η δραματική φόρμα η οποία ταιριάζει στη νέα εποχή. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια πως στην ελληνιστική εποχή δεν γράφονται νέες τραγωδίες. Σύμφωνα με ορισμένες μαρτυρίες, η ελληνιστική τραγωδία είχε μια ορισμένη άνθιση κυρίως στην Αλεξάνδρεια, ενώ στα χρόνια του Πτολεμαίου Φιλάδελφου (309-246 π.Χ.) υπήρξε πιθανότατα μια ομάδα δραματικών ποιητών με το όνομα Πλειάδα. Από την τότε δραματική παραγωγή έχουν διασωθεί μόνον αποσπάσματα. Από κάποιους διασωθέντες τίτλους προκύπτει ότι η θεματολογία των τραγωδιών είναι άμεσα συνυφασμένη με ιστορικά γεγονότα, παλαιότερα και πιο πρόσφατα, καθώς και με μυθολογικά στοιχεία, τα οποία όμως δεν ανήκουν πλέον αποκλειστικά στον ελληνικό κόσμο. Η τραγωδία έχει –όπως και η κωμωδία που είναι το κυρίαρχο δραματικό είδος– μάλλον πέντε μέρη, ενώ ο ρόλος του χορού μοιάζει να συρρικνώνεται σημαντικά (Krevans /Sens, 201).

Η πιο αξιόπιστη πηγή για την ελληνιστική δραματική παραγωγή είναι, όπως φαίνεται, ο Quintus Horatius Flaccus (Οράτιος, 65 π.Χ.-8 μ.Χ.), ο οποίος κατακρίνει την αναπαράσταση φρικιαστικών συμβάντων πάνω στη σκηνή, πράγμα που μας κάνει να υποθέσουμε ότι οι τότε γραφόμενες τραγωδίες είχαν την τάση να σοκάρουν το κοινό. Αποσυνδεδεμένη όμως από μια συγκεκριμένη κοσμοθεώρηση, η τραγωδία έχει μάλλον ένα αυστηρά έμμετρο και πομπώδες ύφος και μια ποιητική γλώσσα που την απομακρύνει από την καθημερινή ζωή, και έτσι αρχίζει σιγά σιγά να παρακμάζει. Αντιθέτως, η λογοτεχνική κριτική αυτονομείται από τη φιλοσοφία, ασχολείται με διάφορα λογοτεχνικά είδη, μεταξύ των οποίων και η τραγωδία. Η κριτική έκδοση, ο σχολιασμός και η ερμηνεία των διαφόρων κειμένων γίνονται πλέον με πιο συστηματικό τρόπο. Και οι ειδικοί σ' αυτόν το σχολιασμό της ποίησης είναι συνήθως οι ίδιοι ποιητές.

Από αυτή την άποψη, η αριστοτελική θεώρηση της τραγωδίας μοιάζει να μην έχει άμεσους συνεχιστές, ενώ για τους όρους που εισάγει δεν έχουμε μαρτυρίες ότι μετεξελίσσονται στους αιώνες που ακολουθούν. Ωστόσο, ο Αριστοτέλης παραμένει πρότυπο αναφοράς, όχι τόσο για την *Ποιητική* του και τη θεωρία περί μίμησης, αλλά κυρίως για τη συστηματική μελέτη και καταγραφή των ρητορικών μέσων που έκανε, μιας και υπό την επίδραση της μεγάλης ανάπτυξης της ρητορικής το ενδιαφέρον –ακόμα και για τη λογοτεχνία– μετατοπίζεται από το περιεχόμενο στη φόρμα και στα εκφραστικά μέσα· αυτό μάλιστα δεν αλλάζει ούτε μετά την κατάκτηση των αλεξανδρινών κτήσεων από τους Ρωμαίους.

## 6.8 Η τραγωδία στους ρωμαϊκούς χρόνους

Σήμερα γνωρίζουμε πως οι Ρωμαίοι δεν είχαν παράδοση στο θέατρο, ενώ όλη η θεατρική παραγωγή τους επηρεάστηκε από την ελληνική δραματουργία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το θέατρο δεν εξελίχθηκε αυτή την εποχή. Ο Livius Andronicus (Λίβιος Ανδρόνικος 284-204 π.Χ.), ένας σκλάβος από τον Τάραντα, θεωρείται ο πρώτος που μετέφρασε τραγωδίες από τα ελληνικά στα λατινικά το 240 π.Χ. και σκηνοθέτησε θεατρικά έργα στη Ρώμη. Τότε ξεκίνησαν διάφορες γιορτές με θεατρικά δρώμενα, ενώ εμφανίστηκαν και ρωμαϊκά είδη θεάτρου. Ευρέως διαδεδομένοι ήταν και οι αυτοσχεδιασμοί, με ή χωρίς μάσκες. Έτσι, εμφανίζεται σταδιακά και μια ιδιαίτερη μορφή θεάτρου που συνδύαζε την παντομίμα με το χορό. Για τους Ρωμαίους, ωστόσο, που εισάγουν τη λέξη τραγωδία αυτούσια στη γλώσσα τους, η τραγωδία παραμένει ξένο είδος, ακριβώς όπως και ο όρος που την περιγράφει.

Έτσι, όταν ο Σενέκας (περ. 4 π.Χ.- 65 μ.Χ.) γράφει, μεταμορφώνοντας την αρχαία ελληνική τραγωδία σε ρωμαϊκή, η ελληνική τραγωδία δεν είναι πλέον στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, αν και γράφονται, όπως και παίζονται, ακόμα τραγωδίες. Όπως αναφέρει ο Wagner, «Στη Ρώμη των κλασικών χρόνων ασφαλώς και υπήρχε αποδοχή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Αυτό όμως το γεγονός δεν μπόρεσε να οδηγήσει σε μια διαρκή, δημιουργική αναζωογόνηση της τραγωδίας: οι λατινικές τραγωδίες δεν ήταν λίγες. Η εικόνα που έχουμε από αυτές όμως είναι αποσπασματική γιατί, εκτός από τις τραγωδίες του Σενέκα, καμία άλλη δεν διασώθηκε ολόκληρη» (Wagner, 41).

Το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο έχει αλλάξει. Για τους Αθηναίους του 5ου π.Χ. αιώνα ήταν τιμή να συμμετέχουν στις παραστάσεις της τραγωδίας, ενώ οι ηθοποιοί έχαιραν γενικής εκτίμησης. Αντίθετα, όσοι στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία παίζουν θεατρικά έργα θεωρούνται κατώτεροι και κοινωνικά στιγματισμένοι. Επιπροσθέτως, μολονότι οι Ρωμαίοι πήγαιναν πιο συχνά στο θέατρο από ό,τι οι Αθηναίοι, οι παραστάσεις τραγωδιών θεωρούνται θέαμα και δεν είναι πλέον συνδεδεμένες με θρησκευτικές τελετουργίες. Η αντιμετώπιση των ηθοποιών ως *εκδιδόμενων* ανθρώπων και η μεταμόρφωση της θεατρικής παράστασης από μυσταγωγία σε ψυχαγωγία συνέβαλαν στην αρνητική νοηματοδότηση που αρχίζει να συνοδεύει την έννοια της τραγωδίας. Αυτή η

αντιμετώπιση αλλάζει κάπως στα χρόνια του Αυγούστου, όταν ο Lucius Varius Rufus (74-14 π.Χ.) γράφει τον *Θυέστη* και ο Οβίδιος (Publius Ovidius Naso, 43 π.Χ.-17 μ.Χ) τη *Μήδεια*: ωστόσο, τα έργα αυτά παραμένουν μεμονωμένες εξαιρέσεις.

Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι στην κλασική ρωμαϊκή γραμματεία η τραγωδία έχει αποκλειστικά αρνητική σημασία. Αντιθέτως, δηλώνει επίσης την απόπειρα εξιδανίκευσης *ανήθικων* ιστορικών γεγονότων. Ο Roland Galle σημειώνει χαρακτηριστικά: «Το ότι υπάρχουν και στην κλασική ρωμαϊκή λογοτεχνία τοποθετήσεις που δίνουν ιδιαίτερο βάρος στο περιεχόμενο της λέξης *tragicus* καταδεικνύεται π.χ. από ένα χωρίο στο έργο *Ab urbe condita* του Livius, το οποίο αναφέρει χαρακτηριστικά ένα επεισόδιο από την πρώιμη ρωμαϊκή ιστορία –την αναρρίχηση του Tarquinius Superbus στο θρόνο μέσω της δολοφονίας του συγγενή του– και υπαινίσσεται έτσι τους μύθους της ελληνικής τραγωδίας: *tulit enim et Romana regia sceleris tragici exemplum*. Το σημείο αυτό σίγουρα δεν θα μπορούσαμε να το μεταφράσουμε –με βάση τη σημερινή χρήση της γλώσσας– ως *παράδειγμα ενός τραγικού εγκλήματος* ή πολύ περισσότερο ως *tragic guilt*, παρά μόνο ως *παράδειγμα ενός εγκλήματος, όπως μας είναι γνωστό από τις τραγωδίες*. Αυτή η κατά περιόδους επαναλαμβανόμενη αναφορά στην αρχαία τραγωδία και στις υπερβάσεις ηθικών ορίων εκ μέρους της αποσκοπεί λοιπόν στο να κατονομάσει και ενδεχομένως ακόμη και να εξευγενίσει το εγκληματικό στοιχείο, το οποίο γνώριζαν ότι υπήρχε στην πρώιμη ιστορία της Ρώμης» (Galle, 126-127).

## 6.9 Σενέκας

Χωρίς αμφιβολία, οι τραγωδίες του Σενέκα αποτελούν κατά κάποιον τρόπο μια ανανέωση της παράδοσης της τραγωδίας, μια επαναπρόσληψη του υλικού κόσμου της αρχαιοελληνικής κλασικής τραγωδίας· δεν χρειάζεται παρά να προσέξει κανείς ορισμένους τίτλους: *Οιδίποδας*, *Αγαμέμνων*, *Θυέστης*, *Μήδεια*, *Φοίνισσες*, *Τρωάδες*, *Φαίδρα*, *Ηρακλής μαινόμενος*. Αλλά με τον Σενέκα σε καμία περίπτωση δεν αναβιώνει μια δεύτερη εποχή της μεγάλης τραγωδίας. Ούτε και οι τραγωδίες του είναι σχεδιασμένες για ν' ανέβουν στη σκηνή· μάλλον θα τις αντιλαμβανόταν κανείς καλύτερα ως ποιήματα προς ανάγνωση για τους μορφωμένους Ρωμαίους ή ως κείμενα προς απαγγελία εντός του κύκλου κάποιων μνημένων. Δεν άσκησαν ποτέ ευρεία επίδραση. Οι τραγωδίες του Σενέκα δεν διαβάστηκαν ποτέ τόσο πολύ όσο τα φιλοσοφικά του κείμενα, αλλά λειτούργησαν ενθαρρυντικά και προτρεπτικά τότε για τον ένα και τότε για τον άλλο ποιητή της νεότερης εποχής» (Wagner, 41).

Η σύνδεση της τραγωδίας με πράξεις που αντιβαίνουν την ηθική καθιστά ωστόσο την αναφορά στην ίδια την έννοια της τραγωδίας μάλλον δυσάρεστη. Έτσι, το δραματικό έργο του Σενέκα θεωρείται εξαρχής πάρεργο, και γι' αυτό πιθανότατα ο Markus Fabius Quintilianus (Κοϊντιλιανός, 35-95 μ.Χ.), αναφερόμενος στις τραγωδίες του, μιλάει για ποιήματα, ενώ ο ίδιος ο Σενέκας δεν σχολιάζει σε κανένα σημείο του ογκώδους έργου του την ενασχόλησή του με την τραγωδία. Με πρότυπο την αρχαιοελληνική τραγωδία και χρησιμοποιώντας τους ίδιους μύθους, ο Σενέκας επιτυγχάνει ωστόσο να διατυπώσει με ιδιαίτερη αγριότητα μian άλλου είδους τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, που θα επηρεάσει βαθιά το ευρωπαϊκό θέατρο.



**Εικόνα 6.4** Πλάτων, Σενέκας και Αριστοτέλης. Μεσαιωνικό χειρόγραφο που περιλαμβάνει διάφορα φιλοσοφικά κείμενα (περ. 1325–35). (©URL φωτογραφίας [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plato\\_Seneca\\_Aristotle\\_medieval.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plato_Seneca_Aristotle_medieval.jpg))

Αυτό οφείλεται στη φιλοσοφική του παιδεία που είχε διαμορφωθεί με βάση του στωικούς φιλοσόφους, στη μετατόπιση δηλαδή του ενδιαφέροντός του από τον εξωτερικό κόσμο, από τη δύναμη των θεών, της μοίρας και των υλικών αγαθών, προς τα ψυχικά τοπία του ανθρώπου, την ηθική ανύψωση και την επίγνωση της ανθρώπινης κατάστασης, η οποία είναι εξίσου δυσερμήνευτη όπως και ο απειλητικός έξω κόσμος. Η αταραξία στην οποία αποβλέπουν οι στωικοί και η αρετή την οποία επιδιώκουν διατηρούνται μόνο με αγώνα ενάντια στα ένστικτα και τις ορμές, που χρήζουν πλέον ιδιαίτερης παρατήρησης. Είναι ενδεικτική η συνεχής ενδοσκόπηση των ηρώων του Σενέκα, που αποτυπώνεται σε μεγάλους μονολόγους, στους οποίους γίνεται η –εντέλει απέλλιδα– προσπάθεια να εκλογικευτούν τα συναισθήματα και τα πάθη τους.

Στα έργα του Σενέκα δεν είναι μόνον ο άνθρωπος ακατανόητος και παράλογος ακόμα και για τον ίδιο του τον εαυτό: όλος ο κόσμος είναι μια εξορία· ακόμα και η φύση είναι εχθρική. Έτσι, στην επεξεργασία του μύθου του Οιδίποδα από τον Σενέκα, ο Οιδίποδας στον πρώτο του μονόλογο περιγράφει με ζοφερό τρόπο το λοιμό που μαστίζει την πόλη, αλλά και τα απειλητικά φυσικά φαινόμενα γύρω του, τα οποία ερμηνεύει ως μεταφυσικά σημάδια του κακού που πλησιάζει. Ο ίδιος μοιάζει να ξέρει εξ αρχής ότι είναι ένοχος και γνωρίζει πως όσοι θα προσπαθήσουν να βοηθήσουν τη Θήβα, συμπεριλαμβανομένου και του εαυτού του, θα καταστραφούν. Έτσι, όταν φτάνει ο Κρέοντας από το μαντείο, ο Οιδίποδας του Σενέκα ήδη φοβάται τα δεινά που έρχονται.

*Τρέμω από το φόβο μου για τις μαντείες  
τι θα μου φανερώσουν, την καρδιά μου  
μια δίβουλη διάθεση κατέχει  
χαρά και θλίψη είναι μαζί, η ψυχή μου  
τρομάζει αβέβαιη, λαχταρώντας να μάθει.*

(Σενέκας, *Οιδίπους*, μτφ. Τάσος Ρούσσο, 19)

Αυτή ακριβώς η αγωνία, η επίγνωση της ενοχής και της επικείμενης καταστροφής είναι που απουσιάζουν από τον Οιδίποδα του Σοφοκλή στην αρχή της αναζήτησης της αλήθειας. Προκαταλαμβάνοντας ειρωνικά την τραγική έκβαση της τραγωδίας, ο Σοφοκλής βάζει τον Οιδίποδα να λέει στον Κρέοντα που μόλις έχει έρθει από τους Δελφούς:

*Μίλησε σε όλους μπροστά  
τα δικά τους τα πάθη,  
πενθώ πιο πολύ,  
παρά της ψυχής μου τα πάθη*

(Σοφοκλέους, *Οιδίπους*, μτφρ. Κ.Χ. Μύρη, 21)

Ο Σενέκας θα βάλει τον Κρέοντα, με τη βοήθεια του Τειρεσία, να συναντά στον κάτω κόσμο τον Λάιο, που θα του αποκαλύψει την αλήθεια, την οποία κατόπιν θα διηγηθεί στον Οιδίποδα. Εκείνος δεν θα τον πιστέψει, σκεπτόμενος ότι θέλει με αυτόν τον τρόπο να σφετεριστεί την εξουσία, και θα τον φυλακίσει. Όταν θα φτάσει η είδηση για το θάνατο του υποτιθέμενου πατέρα του, ο Οιδίποδας θα αρχίσει να λύνει το γρίφο της καταγωγής του και της δολοφονίας του Λαίου. Αναγνωρίζοντας τι έχει κάνει, θα τυφλωθεί, ενώ, δίπλα του, μ' ένα σπαθί θα αυτοκτονήσει η Ιοκάστη, της οποίας το θάνατο θα θεωρήσει ως ένα ακόμα έγκλημά του.

*Εσένα, το θεό της προφητείας,  
κατηγορώ, εσένα, της αλήθειας  
το φύλακα. Μονάχα στο γονιό μου  
χρωστάω τη μοίρα μου. Έχω γίνει  
πατροκτόνος διπλά, γιατί αφάνισα  
τη μάνα μου και για όσα με τρόμαζαν  
ένοχος είμαι πιο πολύ. Την έχει  
σκοτώσει το αμάρτημά μου. Ψεύτη  
Απόλλωνα, προχώρησα πιο πέρα  
κι απ' το απαίσιο πεπρωμένο μου.*

(Σενέκας, *Οιδίπους*, μτφρ. Τάσος Ρούσσο, 63)



Ο άνθρωπος και, κυρίως οι σκοτεινές πτυχές της ψυχής του, οι φόβοι και η παραφορά του, καθίστανται σταδιακά το προνομιακό αντικείμενο του ποιητικού στοχασμού. Στον Σενέκα το ενδιαφέρον της τραγωδίας αρχίζει έτσι να μετατίθεται από τα παθήματα στα πάθη των ανθρώπων. Το έδαφος γι' αυτή την αρχικά ανεπαίσθητη μετατόπιση το είχε προετοιμάσει ο Ευριπίδης. Αν θεωρήσουμε ότι με τον Ευριπίδη η θρησκεία διαχωρίστηκε από το μύθο και οι πράξεις των θεών έγιναν αντικείμενο κριτικής, ενώ ο άνθρωπος κατέστη υπεύθυνος των πράξεών του και πήρε τη μοίρα του στα χέρια του, τότε ο Σενέκας αποτυπώνει τον άνθρωπο τη στιγμή που ανακαλύπτει ότι, για να αντιμετωπίσει αυτή την ευθύνη, την ευθύνη των πράξεών του, πρέπει να κατανοήσει και να ελέγξει τα πάθη του.

Και ενώ η πρόσληψη των τραγωδιών του Σενέκα δεν ήταν πάντα διθυραμβική, μιας και η παραφορτωμένη με ρητορικά σχήματα γλώσσα του και οι αποτροπιαστικές αναπαραστάσεις βίαιων συμβάντων στα έργα του (στην αρχαία ελληνική τραγωδία λάμβαναν χώρα εκτός σκηνής) κατακρίθηκαν από τον γερμανικό ρομαντισμό αλλά και από κλασικούς φιλόλογους, ο Ρωμαίος συγγραφέας, μαζί με τους αρχαίους τραγικούς, και κυρίως τον Ευριπίδη, επηρέασε αποφασιστικά την εξέλιξη της τραγωδίας και του μοντέρνου δράματος (Stroh, 250).



**Εικόνα 6.5** Οι βασικοί εκπρόσωποι της αρχαίας και νέας κωμωδίας, Αριστοφάνης και Μένανδρος αντίστοιχα, σε διπλή προτομή. (©URL φωτογραφίας: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Aristophanes\\_Menander.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Aristophanes_Menander.jpg))

Σε αντίθεση με την τραγωδία, η κωμωδία εξελίχθηκε στη διάρκεια του χρόνου. Έτσι, διαχωρίζουμε την παλαιά από τη μέση και τη νέα κωμωδία, της οποίας κυριότερος εκπρόσωπος είναι ο Μένανδρος (342-292 π.Χ.). Από τα έργα του έχει σωθεί ένα ολόκληρο, με τίτλο *Ο Δύσκολος*, και σημαντικά τμήματα από άλλα έξι, καθώς και χωρία συνεχόμενης δράσης από δέκα ακόμη έργα (Hunter 1994, 16). Αν η μέση κωμωδία αποτελεί ένα υβριδικό είδος μεταξύ παλαιάς και νέας κωμωδίας και αποτυπώνει ουσιαστικά τη μετάβαση από το ένα είδος στο άλλο, η νέα κωμωδία με τη διαφορετική δομή της αποτελεί κατά κάποιον τρόπο ένα νέο είδος. «Ενώ στην κωμωδία του 5ου αιώνα ο χορός παίζει σημαντικό ρόλο για τη δραματουργία, και το υψηλό ποσοστό αδόμενων μερών στην αριστοφανική κωμωδία καθορίζεται από τη μεγάλη σημασία του χορού, ο χορός ως φορέας δράσης δεν υφίσταται πια στην νέα κωμωδία. Παρεμβάλλεται μόνο ως ένα είδος μουσικού ιντερμέδιου για να υποδιαίρει το έργο σε πέντε πράξεις, όπως συνηθίζεται σήμερα. Δεν γνωρίζουμε τίποτα για το τραγούδι του χορού. Τα χορικά δεν προέρχονταν από τη γραφίδα του κωμωδιογράφου και ως εκ τούτου δεν σώζονται στα παπυρικά κείμενα. Αντί γι' αυτά, στους παπύρους απαντά μόνο η σημείωση ΧΟΡΟΥ, δηλαδή χορικό άσμα. Μπορούμε μάλιστα να υποθέσουμε ότι τα μέλη του χορού παρουσίαζαν προσφιλείς μελωδίες και τραγούδια, τα οποία δεν είχαν καμιά σχέση με την πλοκή, ενδεχομένως κομμάτια που ξεχώρισαν από κλασικές κωμωδίες του 5ου αιώνα, τα οποία συνήθιζαν να τραγουδούν και σε συμπόσια. Από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, οι οποίες διέθεταν μεγάλη ποικιλία μορφών και τρόπων εκτέλεσης, αναπτύχθηκε σε χρονικό διάστημα δύο γενεών ένα αμιγές θέατρο πεζού λόγου. Δεν μπορούμε πλέον να ανιχνεύσουμε τα επιμέρους σημεία αυτής της εξέλιξης. Εντούτοις, οι δύο τελευταίες σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη (περ. 445 - 385 π.Χ.), οι *Εκκλησιάζουσες* και ο *Πλούτος*, παρουσιάζουν ήδη μια σαφή συρρίκνωση των χορικών και μια φθίνουσα σημασία του χορού για τη δραματική πράξη» (Zimmermann, 52-53).

Δεν είναι μόνο η δομή των δύο τύπων κωμωδίας διαφορετική αλλά και η θεματολογία τους. Αν τα θέματα που πραγματεύεται η παλαιά κωμωδία, είναι περισσότερο θέματα επικαιρότητας, η νέα κωμωδία στρέφεται περισσότερο στην κοινωνική κριτική και στη διακωμώδηση των ανθρώπινων σχέσεων. Έτσι, η πλοκή πολλών

έργων της νέας κωμωδίας αφορά τις σχέσεις των δύο φύλων, τις σχέσεις πατέρα και γιου, τη σχέση μεταξύ κατοίκων της υπαίθρου και κατοίκων της πόλης. Ωστόσο, «κανένα θέμα γενικευτικού στοχασμού», όπως σημειώνει ο Hunter, «δεν είναι πιο κοινό στη νέα κωμωδία από το ρόλο της τύχης στις ανθρώπινες υποθέσεις» (Hunter, 198). Η νέα κωμωδία αποτέλεσε το πρότυπο για τη ρωμαϊκή κωμωδία, σημαντικότεροι εκπρόσωποι της οποίας ήταν ο Πλάυτος και ο Τερέντιος, που με τη σειρά τους επηρέασαν σημαντικά την αναγέννηση της κωμωδίας τον 15ο και 16ο αιώνα.

## 6.10 Μίμος και Μιμιάμβος

Ο μίμος είναι ένα ιδιαίτερα διαδεδομένο στους ελληνιστικούς χρόνους λογοτεχνικό είδος, που στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό, έχει λαϊκή προέλευση και στοχεύει στο γέλιο. Βασικό στοιχείο του είναι ότι σκιαγραφεί την εικόνα της πραγματικής ζωής, χωρίς καμία εξιδανίκευση και τα πρόσωπα που παρουσιάζει δεν είναι ιστορικά και σπουδαία, αλλά ανώνυμα, και στοιχειοθετούν αντιπροσωπευτικούς “τύπους”, όπως ο ζηλότυπος, η μαστροπός, κ.ά. (επιδράσεις του ανιχνεύονται στην Κομέντια ντελ Άρτε). Ως σύντομος θεατρικός διάλογος παρουσιάζει απροκάλυπτα σκηνές «που η ηθική της εποχής δε δίσταζε να δείξει στους θεατές του μιμοθεάτρου», απομυθοποιώντας μάλιστα κοινωνικά ταμπού που δέσμευαν τον άνθρωπο (Μανδηλαράς, 20). Ο μίμος πιστεύεται ότι γεννήθηκε στη Σικελία τον 5ο αι. π.Χ., ενώ ο Θεόκριτος από τις Συρακούσες (315 - 260 π.Χ.) θεωρείται από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους του είδους. Οι μίμοι του «απαθανατίζουν σκηνές από την καθημερινή ζωή και τους ταπεινούς της εκπροσώπους. Και παρά το γεγονός ότι υπάρχουν και βουκολικοί μίμοι<sup>1</sup>, οι αστικοί μίμοι του Θεόκριτου με τη ζωηρή αναπαράσταση των ηθών αποτελούν τα γνησιότερα παραδείγματα της ρεαλιστικής αυτής τέχνης» (Σιστάκου).

Ο μιμιάμβος είναι ένα λογοτεχνικό είδος αποκλειστικά ελληνιστικής επινόησης, το οποίο συνδυάζει τον ίαμβο, το άσεμνο περιεχόμενο και το σκωπτικό ύφος, με τη διαλογικότητα του μίμου. Τόσο ο μίμος όσο και ο μιμιάμβος επιβίωσαν κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Στη Ρώμη ο μιμιάμβος σατίριζε τόσο την επικαιρότητα, όσο και τις ανθρώπινες αδυναμίες. Σημαντικοί Ρωμαίοι εκπρόσωποι του είδους είναι ο Λοβέριος (περ. 105-43 π.Χ.) και ο Πουβίλιος (περ. 85- περ. 40 π.Χ.). Ο Λοβέριος, όπως αναφέρει ο Nicholas Horsfall, «διασκέδαζε με νεολογισμούς και χυδαιότητες και ο Πουβίλιος έγραφε δηκτικά αλλά απλά». Σε κάθε περίπτωση «η παρωδία της θρησκείας και του μύθου, η ώριμη χυδαιότητα και τα διπλά νοήματα είναι όλα παρόντα» (Horsfall, 402).

Από τους πιο γνωστούς εκπροσώπους του είδους είναι και ο Ηρώνδας (ή Ηρώδας) που έζησε στα μέσα του 3ου αι. π.Χ., από το έργο του οποίου έχουν διασωθεί οκτώ μιμιάμβοι. Έτσι, στον παρακάτω μιμιάμβο (Διδάσκαλος), μια μητέρα απευθύνεται στο δάσκαλο Λαμπρίσκο, ζητώντας του να σωφρονίσει τον άτακτο γιο της Κότταλο. Ο δάσκαλος αναλαμβάνει σχεδόν με χαρά να το κάνει:

ΛΑΜΠΡΙΣΚΟΣ

Πού είσαι, Ευθή, Κόκκαλε, Φύλλε;

Σηκώστε τον στο άψε-σβήσε στους ώμους,  
να δει αστεράκια.

Εύγε σου, Κότταλε, με τα κατορθώματά σου.

Δεν σου αρκεί πια να παίζεις με τα κότσια όπως αυτοί,  
αλλά γυροκοπάς στη λέσχη με τους χαμάληδες  
και παίζεις κορώννα-γράμματα.

Θα σε κάνω εγώ πιο κόσμιο και από κορίτσι,  
να μην πειράζεις ούτε άχυρο, αν αυτό είναι που θέλεις.

Πού είναι το τσουχτερό λουρί, το βούνευρο,  
που το 'χω για να μαστιγώνω όσους κρατώ  
με χειροπέδες και στην απομόνωση;

Για να μου το δώσει κάποιος στο χέρι, προτού ξεράσω χολή.

ΚΟΤΤΑΛΟΣ

Μη, Λαμπρίσκε, ικετεύω, μη,

στο όνομα των Μουσών, στα γένια σου,

στη ζωή του Κοτταλάκου·

μη με δείρεις με το τσουχτερό, αλλά με το άλλο.

1 Πρόκειται για διαλόγους μεταξύ βοσκών.

## ΛΑΜΠΡΙΣΚΟΣ

Είσαι πονηρός, Κότταλε, και κανένας,  
ακόμη και για πούλημα να σε είχε,  
λόγο καλό για σένα δεν θα 'βρισκε,  
ούτε στον τόπο όπου τα ποντίκια τρών το σίδερο.

## ΚΟΤΤΑΛΟΣ

Σε ικετεύω, Λαμπρίσκε,  
πόσες σκοπεύεις να μου ρίζεις, πόσες;  
[...]

(Ηρώνδας, *Διδάσκαλος*, μτφρ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος)

## 6.11 Λειτουργικό δράμα

Στη δυτική Ευρώπη τον Μεσαίωνα έχουμε μεσαιωνικά μυστήρια και λειτουργικά δράματα<sup>2</sup>, δηλαδή διαλογικά δρώμενα με βιβλικά, χριστιανικά θέματα. Η εμφάνιση και η ακμή του λειτουργικού δράματος θα σημάνουν μια νέα αρχή για την τραγωδία.

Κάποιες από αυτές τις παραστάσεις σχετίζονται με την Ανάσταση, κάποιες με τα Πάθη του Ιησού και κάποιες αναπαριστούν μαρτύρια αγίων. Τα δρώμενα της Ανάστασης εμφανίζονται στις αρχές του 10ου αιώνα, ελεγχόμενα από την Εκκλησία και επηρεαζόμενα στη διάρκεια του χρόνου ολοένα και περισσότερο από λαϊκά έθιμα. Διαδίδονται μέσω των Βενεδικτίνων μοναχών και γίνονται γρήγορα πολύ αγαπητά. Τα δρώμενα αυτά, δηλαδή τα μεσαιωνικά μυστήρια στα οποία αναπαρίστανται σκηνές που έχουν σχέση με την Ανάσταση του Ιησού (οι μυροφόρες στον τάφο, η έξοδος του Ιησού από τον τάφο, η αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές) αρχικά είναι θεάματα που παρουσιάζονται στο πλαίσιο της θείας λειτουργίας. Σύντομα όμως μετατρέπονται σε σημαντικές εορταστικές εκδηλώσεις των πόλεων, μέχρις ότου απαγορευτούν στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα.

Αναπαραστάσεις των Παθών εμφανίζονται σχετικά αργότερα: αρχικά, κατά τον 13ο και 14ο αιώνα, σποραδικά, και κορυφώνονται κατά τη διάρκεια του 15ου και 16ου αιώνα, δηλαδή σχεδόν παράλληλα με την αναγέννηση της τραγωδίας στην Ευρώπη. Δεν γνωρίζουμε επακριβώς τη σχέση αυτών των διαλογικών δρώμενων, τα οποία χρησιμοποιούν συνήθως τις νέες εθνικές γλώσσες, με τις αναπαραστάσεις της Ανάστασης, που πραγματοποιούνται στα λατινικά.

Το σίγουρο είναι ότι και οι δύο μορφές θρησκευτικού θεάτρου, κατά τον 16ο αιώνα, αρχίζουν να απαγορεύονται, μέχρις ότου τελικά, με μικρές εξαιρέσεις, εξαφανιστούν. Στη θέση τους, και ως αποτέλεσμα της Μεταρρύθμισης, εμφανίζονται τα προτεσταντικά σχολικά δράματα και το θέατρο των Ιησουϊτών. Οι λόγοι της απαγόρευσης, η οποία ήταν –και σ' αυτό συμφωνούν οι μελετητές– προφανώς αποτέλεσμα της Μεταρρύθμισης, σχετίζονται και με το ότι είχε χαθεί το θρησκευτικό περιεχόμενο αυτών των εκδηλώσεων, οι οποίες κατέληγαν συχνά σε όργια και βανδαλισμούς. Η απαγόρευση τους, ωστόσο, συνετέλεσε στη δημιουργία του νεωτερικού θεάτρου, όπως το γνωρίζουμε σήμερα.

Ο Rainer Warning υποστήριξε την άποψη ότι, παρά τη βιβλική θεματική τους, αυτές οι αναπαραστάσεις είναι επηρεασμένες από μύθους, αρχαία έθιμα και παγανιστικές τελετές (βλ. θυσίες, τελετές γονιμότητας κτ.λ.), που διατηρήθηκαν κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και μπόρεσαν να εκφραστούν μέσα από το χριστιανικό λεξιλόγιο των θρησκευτικών παραστάσεων (Warning, 12). Από την άλλη, κατά τον Brinkmann, οι θρησκευτικές αναπαραστάσεις, που σκοπό είχαν να φέρουν τους πιστούς πιο κοντά στα μυστήρια, τους επέτρεπαν να *ζήσουν* τη θεία λειτουργία πιο έντονα, ενδυναμώνοντας έτσι την πίστη τους (Brinkmann, 257).

Όπως όμως και να ερμηνεύσει κανείς την κοινωνική και ψυχολογική λειτουργία αυτών των αναπαραστάσεων, το μεταφυσικό και θρησκευτικό υπόβαθρό τους είναι βέβαιο. Παρ' όλες τις μεγάλες διαφορές που υπάρχουν, το υπόβαθρό αυτό οδηγεί αναπόφευκτα σε μια σύγκριση των θρησκευτικών αναπαραστάσεων του Μεσαίωνα με την αρχαία ελληνική τραγωδία, που έχει και αυτή τις ρίζες της στη θρησκευτική λατρεία. Υπάρχουν πράγματι θεωρίες που συνδέουν τα μεσαιωνικά μυστήρια με την αρχαία τραγωδία. Για παράδειγμα, ο Jan Hendrik Waszink διαπιστώνει δύο πολύ σημαντικές ομοιότητες μεταξύ της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και των χριστιανικών αναπαραστάσεων: «πρώτον, τη διασταύρωση του ανθρώπινου με τον υπερανθρώπινο κόσμο

2 Μεσαιωνικά μυστήρια (Jeu, Miracle, Mystère) ονομάζονται θεατρικά δρώμενα με χριστιανικά θέματα, που πραγματοποιούνται αρχικά στα πλαίσια της θείας λειτουργίας, ενώ οι ηθοποιοί, είναι οι ίδιοι οι ιερείς. Από τα δρώμενα αυτά προήλθαν τα λειτουργικά δράματα.

και, δεύτερον, την υψηλή αποτίμηση του πάθους, όπου οι βασικές σημασίες αυτής της λέξης, δηλαδή ο *πόνος* (Leiden) και το *πάθος* (Leidenschaft), είναι και οι δύο παρούσες» (Waszink, 146).

Νεότερες εργασίες θεωρούν πως θα έπρεπε τα κείμενα αυτών των θρησκευτικών αναπαραστάσεων να διαβαστούν ως τραγωδίες. Πιθανόν δικαίως, μιας και η έννοια του τραγικού και της τραγωδίας είναι ήδη συνδεδεμένες με τις θρησκευτικές αναπαραστάσεις του Μεσαίωνα σε κείμενα της εποχής. Έτσι, π.χ. το 1467 ο Johannes Latomus, ο επίσημος χρονικογράφος της πόλης της Φρανκφούρτης, χαρακτηρίζει την αναπαράσταση των Παθών στην πόλη ως *tragoedia*: «Anno 1467 tragoedia passionis Christi exhibitur» (=Την χρονιά 1467 τελέστηκε η τραγωδία των παθών του Ιησού Χριστού) (Neumann, 311).

## 6.12 Ιπποτική μυθιστορία

Από τα πιο σημαντικά είδη που αναπτύχθηκαν στον Μεσαίωνα είναι η ιπποτική μυθιστορία, ένας τρόπος αφήγησης που δημιουργείται τον 12ο αιώνα στη Γαλλία και σε σύντομο χρονικό διάστημα εξαπλώνεται και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Είχαν προηγηθεί τα *Chansons de geste*, τα ηρωικά-μεσαιωνικά έπη, που πρωτοεμφανίζονται τον 10ο αιώνα, εξιστορούν πολεμικά κατορθώματα και απευθύνονται σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, ενώ απαγγέλλονται τραγουδιστά από πλανόδιους μουσικούς. Σε αντίθεση με τα ηρωικά έπη, η ιπποτική μυθιστορία απευθύνεται στο κοινό της αυλής και εξελίσσεται σύντομα σε περίτεχνο λογοτεχνικό είδος.

Οι πρώτες μυθιστορίες ήταν έμμετρες, ενώ αρχίζουν σταδιακά να γράφονται και σε πεζό λόγο. Κοινό χαρακτηριστικό τους είναι η εκ πρώτης όψεως στερεοτυπική πλοκή τους: αναζητώντας την περιπέτεια, ένας ιππότης ερωτεύεται μια συχνά παντρεμένη και σχεδόν πάντα ανώτερης κοινωνικής τάξης γυναίκα, για χάρη της οποίας αντιμετωπίζει μεγάλους κινδύνους. Η τιμή είναι το πιο σημαντικό κίνητρο των ηρώων, ενώ χαρακτηριστικές αρετές των ιπποτών είναι η ευγένεια, η αβροφροσύνη, η ευφράδεια, η στρατιωτική γενναιότητα (οι πολεμικές αναμετρήσεις είναι δευτερεύουσας σημασίας). Σημαντικό χαρακτηριστικό των ιπποτών είναι επίσης η προστασία που παρέχουν στους κοινωνικά αδύναμους και στις γυναίκες.

Οι ιπποτικές μυθιστορίες στηρίζονται και ανατροφοδοτούν τον αυλικό και φεουδαρχικό πολιτισμό με κώδικες επικοινωνίας, αξιακούς κώδικες, κώδικες συμπεριφοράς, αλλά και μοντέλα ατομικών ιδανικών. Σε αυτό το πλαίσιο αναπτύσσεται και εξελίσσεται η ιδέα του αυλικού ή ευγενούς ή ιδεόπλαστου έρωτα. Μολονότι το ενδιαφέρον των ιπποτικών μυθιστοριών είναι εστιασμένο στον φεουδαρχικό ιπποτισμό, περιλαμβάνει προγενέστερους ή κυρίαρχους στην εποχή της θρύλους, μύθους και σύμβολα, αλλά και εικόνες από την καθημερινή ζωή. Όλα αυτά εντάσσονται στην νέα μυθολογία, στο κέντρο της οποίας βρίσκονται οι περιπέτειες ενός ιππότη, δηλαδή ενός εκπαιδευμένου στα όπλα αλλά εξευγενισμένου αυλικού, που είναι υποτελής κάποιου ανώτερου. Οι περιπέτειές του τον οδηγούν τόσο στο χώρο φανταστικού/μαγικού, όσο και στο χώρο του πραγματικού, ενώ η πλοκή των ιπποτικών μυθιστοριών καθορίζεται από το δίπολο ατομικό-έρωτας/κοινωνικό-υποτελεία.



**Εικόνα 6.6** Ο αυλικός έρωτας και το καλάθι. Ο *Kristan von Hamle* από την εικονογράφηση του *Manesse Codex* (περ. 1305). (©URL φωτογραφίας [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Codex\\_Manesse\\_071v\\_Kristan\\_von\\_Hamle.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Codex_Manesse_071v_Kristan_von_Hamle.jpg))

Αν υποτέλεια σημαίνει πίστη και υπακοή στον ανώτερο, δηλαδή αποδοχή κοινωνικών κανόνων, ο έρωτας σημαίνει ατομική επιθυμία γι' αυτό που είναι ανώτερο κοινωνικά και συνεπώς απαγορευμένο. Σε αυτό συνίσταται και η αλληγορική σημασία της γυναίκας. Είναι το όχημα που επιτρέπει μια ιδιότυπη ταξική κινητικότητα. Η κατάκτηση της γυναίκας σημαίνει αλληγορικά την κατάκτηση μιας ανώτερης θέσης, και αυτή η ανώτερη θέση εντοπίζεται στην καρδιά εκείνης που φοράει το στέμμα. Ο ιδεόπλαστος έρωτας δεν μένει στο επίπεδο της επιθυμίας, αλλά στοχεύει και επιτυγχάνει την πραγμάτωσή του. Η εξιδανίκευση της γυναίκας δεν σημαίνει δηλαδή εξαύλωση της σάρκας. Αντιθέτως, η σωματική επαφή μεταξύ των ηρώων και η περιγραφή της μοιάζουν να είναι σχεδόν αναπόσπαστο μέρος των ιπποτικών μυθιστοριών. Η σύγκρουση μεταξύ της δεδομένης και, εκ πρώτης όψεως, μη αμφισβητούμενης κοινωνικής τάξης πραγμάτων και της ατομικής επιθυμίας για ανέλιξη και κατάκτηση του απαγορευμένου εξαφανίζεται όταν ο έρωτας νικά.

### 6.13 Το έργο του Κρετιέν ντε Τρουά ως παράδειγμα ιπποτικής μυθιστορίας

Στην ιπποτική μυθιστορία *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* (Λάνσελοτ ή ο ιππότης με το κάρο), γραμμένη γύρω στο 1170-1180 από τον Chrétien de Troyes (Κρετιέν ντε Τρουά, περ. 1135-1183) υπάρχει η σκηνή της ερωτικής νύχτας του ιππότη Λάνσελοτ με τη βασίλισσα Guinevere: εδώ, δεν γίνεται καμία αναφορά στον βασιλιά Αρθούρος ούτε ως σύζυγο της Guinevere ούτε ως βασιλιά του Λάνσελοτ. Υπάρχει μόνο η μυστικότητα της συνάντησης που υποδηλώνει την ύπαρξή του:

«Γονάτισε μπροστά της με λατρεία βουβή. Δεν ένιωσε ποτέ του τόση αγάπη για κανενός αγίου τα λείψανα. Του άπλωσε κι εκείνη τα κρινένια χέρια, τον αγκάλιασε, τον έσφιξε επάνω στη καρδιά της και στο κρεβάτι δίπλα της, τον τράβηξε. [...] Τόσο γλυκά και ηδονικά ήταν όλα τα παιγνίδια του έρωτα, τα φιλιά, τα χάδια, που βούλιαξαν ολότελα σε μια έκσταση τόσο βαθιά, τόσο μεγάλη, που κανείς δεν μπορεί να την φανταστεί ως τα σήμερα. Όμως το στόμα θα κλείσω τώρα. Σωστό δεν είναι να λέμε εμείς τα δικά μας μέσα σε μία ιστορία που αφηγούμαστε. Μέσα στις τόσες χαρές, η τρανότερη και η θελκτικότερη είναι αυτή που την αφήνουμε μέσα στη σιωπή. [...] Πριν φύγει, στρέφεται άλλη μια στερνή φορά, κοιτάζει προς την κάμαρα, κλίνει το γόνυ σαν να προσκυνάει εκκλησιά...» (de Troyes, 130-132).

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, που είναι μεταφρασμένο σε πρόζα, ενώ το πρωτότυπο κείμενο είναι σε έμμετρο λόγο, επιτυγχάνεται η αναπαράσταση ενός κόσμου που μοιάζει πραγματικός αλλά είναι κατασκευασμένος από σύμβολα, κυρίως χριστιανικής προέλευσης (λείψανα και εκκλησία: αγιοποιημένο σώμα και τόπος λατρείας). Μέσα σ' αυτόν τον κόσμο κινείται ο ήρωας-ιππότης, αψηφώντας τις όποιες κακουχίες και ξεπερνώντας διάφορα ανυπέρβλητα, εκ πρώτης όψεως, εμπόδια, προκειμένου να φέρει σε πέρας τον "ιερό" σκοπό του. Η ιερότητα του σκοπού υπογραμμίζεται από τη χριστιανική συμβολική που χρησιμοποιείται.



**Εικ. 6.7** Η λατρεία της Αφροδίτης από έξι θρυλικούς ήρωες της ιπποτικής μυθιστορίας του Μεσαίωνα: (από αριστερά προς τα δεξιά) Αχιλλέας, Τριστάνος, Λάνσελοτ, Σαμφών, Πάρης και Τρωίλος. Μουσείο του Λούβρου. (©URL φωτογραφίας [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Master\\_Taking\\_of\\_Tarento\\_-\\_Triumph\\_of\\_Venus\\_%28Louvre%29.jpeg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Master_Taking_of_Tarento_-_Triumph_of_Venus_%28Louvre%29.jpeg))

Και αυτόν τον κόσμο τον διαρρηγνύει με την παρουσία του ο αφηγητής: μη επιτρέποντας στον ακροατή/αναγνώστη να αισθανθεί μοναδικός μάρτυρας της σκηνής, δηλαδή μη επιτρέποντάς του να ξεχάσει τον πλα-



σματικό χαρακτήρα της ιστορίας. Του θυμίζει ότι αυτό που ακούει, αυτό που διαβάζει δεν είναι παρά μια αφήγηση, ένα είδος “παραμυθιού”. Ο αφηγητής λειτουργεί παράλληλα και ως εκείνος που εξάπτει τη φαντασία του αναγνώστη, μια και τον εξαναγκάζει να συμπληρώσει και να φανταστεί και αυτά που μένουν στη “σιωπή”, τα άρρητα. Από αυτή την άποψη η ιπποτική μυθιστορία του Chrétien de Troyes δεν προβλέπει μόνο έναν ήρωα που δρα ως υποκείμενο αλλά και έναν αναγνώστη που (αντι)δρά ως υποκείμενο. Και αυτό είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του κειμένου, που το κατατάσσουν στη νεωτερικότητα.

Το έργο του Chrétien de Troyes είναι γραμμένο στα γαλλικά, αντλεί το θέμα του από κελτικούς μύθους και γίνεται γρήγορα γνωστό σε όλη την Ευρώπη, ενώ αρχίζουν να κυκλοφορούν παραφράσεις όλων των έργων του σε άλλες εθνικές γλώσσες, όπως στα γερμανικά και στα σουηδικά (Benoit-Dusausoy & Fontaine, 180). Το ιπποτικό ερωτικό μυθιστόρημα, που γράφεται και αυτό σε εθνικές γλώσσες και αντλεί το υλικό του από τις ιπποτικές μυθιστορίες, γίνεται το 14ο αιώνα το λογοτεχνικό είδος με τη μεγαλύτερη απήχηση. Η απήχηση του καταδεικνύεται από το πρώτο μοντέρνο μυθιστόρημα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, τον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες, με το οποίο όμως θα ασχοληθούμε στο 9ο κεφάλαιο.

## Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

### 1. Νέα Κωμωδία

Στους ελληνιστικούς χρόνους, και σε αντίθεση με την ποίηση, το θέατρο απευθύνεται σε ευρύ κοινό. Έτσι, παρά την ταραχώδη πολιτική ζωή της Αθήνας, άνθισε ως «τελευταία σημαντική αναλαμπή η Νέα Κωμωδία» από τα τέλη του 4ου μέχρι τα μέσα του 3ου π.Χ. αιώνα (Κακριδής, 189). Ο Μένανδρος (342-291 π.Χ.) έγραψε περίπου 100 κωμωδίες με ρεαλιστικό χαρακτήρα, απλούς, καθημερινούς ανθρώπους, ενταγμένους σε μια οικγενειακή υπόθεση, και κυρίαρχα θέματα τον έρωτα και την τύχη. Είναι γνωστός για την ιδιαίτερη προσοχή που έδωσε στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων του, χρησιμοποιώντας όχι μόνο τους κωμικούς τύπους (γεροτσιγκούνης, ερωτευμένος νέος, κόλακας, κατεργάρης υπηρέτης, κ.ά.) που αναδύθηκαν στη Μέση κωμωδία, αλλά υπερβαίνοντας αυτές τις σχηματοποιήσεις και μετατρέποντάς τους σε «ξεχωριστούς, ολοκληρωμένους ανθρώπους» (Κακριδής, 190). Οι κωμικοί αυτοί τύποι μεταλαμπαδεύονται σχεδόν αυτούσιοι στην Κομέντια ντελ Άρτε αλλά και στις κωμωδίες του Μολιέρου (βλ. κεφ. 7).

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από την κωμωδία του Μένανδρου με τίτλο *Θεοφορομένη* και παρατηρήστε την κοινωνική κριτική που ασκείται – ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της νέας κωμωδίας.

*Αν έρθει κάποιος θεός και μου πει: Κράτων, όταν θα πεθάνεις, πάλι θα ξαναγεννηθείς και θα είσαι ό,τι θεός σκύλος, πρόβατο, τράγος, άνθρωπος, άλογο. Πρέπει να ζήσεις δυο φορές. Είναι γραφτό σου, διάλεξε αυτό που θέλεις. Νομίζω λοιπόν πως παρευθής θα απαντούσα κάνε με ό,τι άλλο νομίζεις, εκτός από άνθρωπο. Μόνο αυτό το ζώο ευτυχεί ή δυστυχεί χωρίς να το αξίζει. Το δυνατό άλογο το περιποιούνται καλύτερα από τα άλλα. Το καλό σκυλί υπολογίζουν, όχι το ψωριάρικο, ο πετεινός από γενιά τρέφεται ξεχωριστά, και ο ασήμαντος φοβάται τον ξεχωριστό. Ο άνθρωπος που είναι έντιμος, ευγενής, καλής οικογενείας δεν έχει σήμερα να κερδίσει τίποτε. Πρώτος από όλους είναι ο κόλακας, ο συκοφάντης έρχεται δεύτερος, τρίτος ο κακοήθης. Καλύτερα να γίνω γάιδαρος παρά να βλέπω τους χειρότερούς μου να ζούνε πιο ξεχωριστή ζωή.*

(Μτφρ. Μ.Ζ. Κοπιδάκη, στο Γιαννακά, 231-232).

### 2. Ωδή –Επικλητικός ύμνος

Η παρακάτω ωδή του Οράτιου, έχει τη μορφή επικλητικού ύμνου. Ο Οράτιος καλεί την Αφροδίτη να έρθει από τη μακρινή κατοικία της στο σπίτι της αγαπημένης του Γλυκέρας. Υπάρχει θεματική συνάφεια αυτής της ωδής και της ωδής του Οράτιου που περιέχεται στο παρόν κεφάλαιο. Είναι οι ίδιοι πρωταγωνιστές: η Αφροδίτη, ο Οράτιος και η Γλυκέρα. Εδώ όμως ο ποιητής δίνει κεντρική θέση στη θεά.

- Να συγκρίνετε την ωδή αυτή με την ωδή της Σαπφώς στο 4ο κεφάλαιο, που έχει μορφή επικλητικού ύμνου. Μπορείτε να εντοπίσετε τις ομοιότητες μεταξύ των δύο ποιημάτων;

*Ω Αφροδίτη, εσύ της Κνίδου και της Πάφου αφέντρα,  
φέυγα από την Κύπρο τώρα την αγαπητή σου*

κι έλα φτάσε στις Γλυκέρας το πανώριο σπίτι  
που σε ανακαλιέται

καίγοντας πολύ λιβάνι. Και μαζί μ'εσένα  
ο φλογάτος να 'ρθει γιος σου, με λυμένες ζώνες  
Χάρες, Νύμφες και η Νιότη, άχαρη μακριά σου,  
Κι ο Ερμής να δράμει.

(Μτφρ. Γρόλλιος, 285-287)

### 3. Η ρωμαϊκή κωμωδία

Οι ηθογραφικές κωμωδίες του Τερέντιου (περ. 195 π.Χ. -159 π.Χ.) γράφτηκαν το δεύτερο μισό του 2ου αιώνα π.Χ. Όπως και Πλαύτος (περ. 240 π.Χ. – 184 π.Χ.), ο άλλος σημαντικός Ρωμαίος κωμωδιογράφος, ο Τερέντιος έγραψε κωμωδίες για να παιχτούν σε δημόσιες γιορτές. Τα έργα του, όπως και του Πλαύτου, έχουν ως πρότυπο τη νέα κωμωδία και περιέχουν μια σειρά στερεοτυπικούς χαρακτήρες όπως οι εραστές, η εταίρα, ο πονηρός σκλάβος κτλ. Τα έργα του Τερέντιου έχουν διασωθεί στο σύνολο τους, ενώ μέχρι τα τέλη του 1ου μ.Χ. αι. είχαν γίνει αντικείμενο διδασκαλίας. Προς το τέλος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας θεωρείτο ένας από τέσσερις μεγάλους λατίνους συγγραφείς, μαζί με τον Βιργίλιο, τον Κικέρωνα και τον ιστορικό Σαλλούστιο, αποτελούσε δηλαδή αντικείμενο εντατικής φιλολογικής κριτικής και σχολιασμού. Σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη, ο Τερέντιος παρέμεινε και τον Μεσαίωνα ένας ευρέως γνωστός συγγραφέας, ενώ η πρόσληψη του στην Αναγέννηση επηρέασε σημαντικά την κωμωδία των νεότερων χρόνων.

- Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από την κωμωδία του Τερέντιου *Φορμίων* (161 π.Χ.). Το έργο ξεκινά με το μονόλογο του σκλάβου Δάου, ο οποίος εισάγει το θεατή στην υπόθεση. Προσέξτε το ταπεινό ύφος που αργότερα θα θεωρηθεί χαρακτηριστικό της κωμωδίας.

*Α' ΣΚΗΝΗ*

*ΔΑΟΣ: (Μπαίνει στη σκηνή κρατώντας ένα πουγκί.) Το πατριωτάκι μου ο Γέτης, ο καλύτερος φίλος μου, ήρθε χτες και με βρήκε. Κάτι υπόλοιπα χρηματάκια από παλιά του χρωστούσα, να του τα πληρώσω. Τα πλήρωσα: Του τα φέρνω. Γιατί ακούω πως ο γιος του αφέντη του παντρεύτηκε. Πιστεύω πως για τη νύφη συγκεντρώνεται αυτό το δώρο. Πόσο άδικο σύστημα, αυτοί που έχουν τα πιο λίγα να προσθέτουν πάντα κάτι στους πλουσιότερους! Ό,τι τούτος ο φουκαράς με δυσκολία, δράμι δράμι, απ'τη μερίδα του φαγητού του εξοικονόμησε, εξαπατώντας τον ίδιο τον τον εαυτό, όλο αυτό εκείνη θ'αρπάξει, χωρίς να ξέρει με πόσο κόπο αποκτήθηκε! Κι αργότερα ο Γέτης θα την πάθει με δεύτερο δώρο, όταν η αφέντρα του γεννήσει. Κι αργότερα άλλο, στα γενέθλια του παιδιού. Άλλο, όταν του κόψουν το γάλα. Κι όλα αυτά θα τα πάρει η μητέρα – το παιδί θα 'ναι η αγορμή να πάρει αυτή τα δώρα.*

(Τερέντιος, *Φορμίων*, 195).

### 4. Ο Βοήθιος, η έννοια της τύχης και ο κόσμος ως μια απέραντη σκηνή θεάτρου

Η έννοια της τύχης (fortuna) παίζει σημαντικό ρόλο όχι μόνο στη ρωμαϊκή κοσμοθεωρία αλλά και στον Μεσαίωνα. Σ' αυτό συμβάλλει σημαντικά ο Βοήθιος (Anicius Manlius Severinus Boëthius 480-524 μ.Χ), που, –καταδικασμένος σε θάνατο–, γράφει στη φυλακή ένα από τα πιο πολυδιαβασμένα φιλοσοφικά εγχειρίδια του Μεσαίωνα, την *Consolatio philosophiae* (*Παραμυθία της φιλοσοφίας*). Δημιουργώντας έναν δραματικό διάλογο κατά τα πρότυπα του Πλάτωνα και επηρεασμένος από τους στωικούς, ο Βοήθιος θα συνδέσει το τραγικό με την τύχη (Fortuna) και θα αποτυπώσει στο έργο του την ιδέα ενός κοσμικού θεάτρου. Η απήχηση της *Παραμυθίας* ήταν τεράστια, σχεδόν άνευ προηγουμένου. Μεταφράστηκε πολύ γρήγορα σε πολυάριθμες ομιλούμενες γλώσσες, γεγονός που εξασφάλισε στο βιβλίο μια ασυνήθιστη ευρύτητα αναγνωσιμότητα σε όλα τα κοινωνικά στρώματα: βασιλείς, ευγενείς, μοναχοί, κληρικοί, πανεπιστημιακοί, δάσκαλοι και απλοί άνθρωποι, άντρες και γυναίκες (Nauta, 255).

Το έργο, που έχει αυτοβιογραφικά στοιχεία, αποτελείται από διαλογικά και λυρικά μέρη, ενώ είναι οργανωμένο ως δράμα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αρχή του, όπου παρουσιάζεται ο ίδιος ο Βοήθιος, τριγυρισμένος από τις Μούσες, να θρηνεί την κακή του μοίρα. Τότε εμφανίζεται από ψηλά η Φιλοσοφία, με τη μορφή μιας γυναίκας, ως *dea ex machina*, διώχνει τις Μούσες, χαρακτηρίζοντάς τες πόρνες του θεάτρου και κατηγορώντας

τες ότι επηρεάζουν συναισθηματικά τον Βοήθιο. Μετά από αυτήν τη νεοπλατωνική έμπνευσης εισαγωγή, η Φιλοσοφία θα αρχίσει να συνομιλεί με τον Βοήθιο για να τον οδηγήσει σταδιακά στο συμπέρασμα ότι ο Θεός, που τα βλέπει όλα, κρίνει τις πράξεις του καθενός με τον καλύτερο τρόπο, ενώ η μόνη άμυνα του ανθρώπου απέναντι στα καπρίτσια της τύχης είναι η αταραξία.

Σημαντική όμως είναι και η προσωποποίηση της τύχης που κάνει ο Βοήθιος στην *Consolatio philosophiae*, και η οποία στο έργο συνδέεται με το τραγικό. Η Φιλοσοφία, ως συνομιλήτης του Βοήθιου, παριστάνει στο δεύτερο κεφάλαιο την Τύχη και επιβεβαιώνει την απόλυτη εξουσία αυτής της θεάς, δηλώνοντας ότι οι θρήνοι της τραγωδίας δεν είναι τίποτα άλλο από το αποτέλεσμα της απρόβλεπτης μοίρας. Η τραγωδία όμως που περιγράφει ο Βοήθιος δεν παίζεται σ' ένα θέατρο αλλά σε ολόκληρο τον κόσμο, που μ' αυτόν τον τρόπο γίνεται μια απέραντη θεατρική σκηνή (*theatrum mundi*). Αν οι άνθρωποι είναι οι ηθοποιοί, τότε ο μόνος θεατής με απόλυτη εποπτεία του γίνεσθαι και των συμβάντων είναι ο Θεός. Ο Martin Korenjak σχολιάζει: «Με αυτόν τον τρόπο ο Βοήθιος χρησιμοποιεί την ιδέα του Πλάτωνα για τον κόσμο του δράματος, προκειμένου να ξεπεράσει την κριτική του στο δράμα και να διατυπώσει μια παραλλαγή του δραματικού παραδείγματος, κατά την οποία δράμα και αληθινή ζωή συμπίπτουν, και τόσο ο τρόπος όσο και η κατεύθυνση της ηθικής επίδρασης της τραγωδίας αντιστρέφονται: οι ηθοποιοί δεν διαφθείρουν πλέον τους θεατές, αντιθέτως, ο ιδανικός θεατής είναι ο Θεός, που κάνει τους ανθρώπους καλύτερους, από τη στιγμή που γνωρίζουν ότι παρακολουθούνται και αξιολογούνται από αυτόν» (Korenjak, 46-47).

- Διαβάστε το απόσπασμα που ακολουθεί (βλ. αρχή της *Παραμυθίας*), στο οποίο ήδη εισάγεται η έννοια της άστατης ανθρώπινης τύχης:

*Εγώ, που κάποτε τραγούδια με ζήλο έγγραφα ανθηρό  
αλίμονο! αναγκάζομαι κλαίοντας ν' αρχίσω στίχους  
θλιβερούς.  
Να που μου λένε τι να γράψω οι κουρελιασμένες Μούσες  
και το πρόσωπό μου με δάκρυα αληθινά ελεγείες  
αυλακώνουν.  
Τις Μούσες κανείς τουλάχιστον να νικήσει δε μπόρεσε  
τρόμος,  
ώστε το δρόμο μου να μην ακολουθήσουν συντροφικά.  
Η δόξα υπήρξαν κάποτε της ευτυχισμένης κι ανθηρής μου  
νιότης,  
παρηγορούν τώρα τη μοίρα μου, του αξιοθρήνητου γέρου.  
Γιατί έφτασε το Γήρας απρόσμενο, κάτω απ' το βάρος  
των βασάνων,  
κι η θλίψη έδωσε διαταγή στα χρόνια να με βαρύνουν.  
Στην κεφαλή μου διασκορπίζονται πρόωρα τα λευκά  
μαλλιά  
και το χαλαρό μου δέρμα τρέμει στο μισοπεθαμένο  
κορμί μου.  
Ευτυχισμένος των ανθρώπων ο θάνατος που, και στα  
γλυκά τους χρόνια  
δεν τους συναντά, και στα θλιβερά τους βρίσκει  
συχνοκαλεσμένος.  
Αλίμονο! με πόσο κουφό αντί τους δυστυχισμένους αποφεύγει  
και σκληρούς αρνείται τα κλαμένα μάτια να κλείσει!  
Ενώ η τύχη η άπιστη με γλύκαινε με εύνοιες ασήμαντε,  
αυτή η ώρα η θλιβερή παρά λίγο να με πνίξει.  
Τώρα που συννεφιασμένη άλλαξε την απατηλή της όψη,  
η δολερή ζωή μου αχάριστα χρονοτριβεί.  
Γιατί με εγκωμιάσατε τόσες φορές μακάριο, φίλοι;  
Όποιος έπεσε, αυτός δεν είχε βήμα σταθερό.*

(Βοήθιος, 25-26)

## 5. Μεσαιωνικές μυθιστορίες σε πεζό λόγο

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από μια ιπποτική μυθιστορία σε πεζό λόγο, που αποδίδεται στον Βέρουλ (12ος αιώνας). Έχει αντικείμενο τις περιπέτειες του Τριστάνου και της Ιζόλδης και περιγράφει το θάνατο των ηρώων. Το κείμενο γράφτηκε πιθανώς μεταξύ 1170 και 1191 και θεωρείται μία από τις πιο παλιές γραπτές εκδοχές της ιστορίας, που έχει και αυτή επίσης τις ρίζες στην κελτική παράδοση. Ο Τριστάνος είναι παντρεμένος με την Λευκοχέρα Ιζόλδη, αλλά είναι ερωτευμένος με την ξανθιά Ιζόλδη, βασίλισσα της Κορνούαλης. Ο έρωτας τους είναι αμοιβαίος, αφού και οι δύο ήπιαν κατά λάθος ένα μαγικό φίλτρο, που ήταν προορισμένο να προκαλεί ακατανίκητο και αιώνιο έρωτα σε όσους το γεύονταν. Ο βασιλιάς Μάρκος είναι θεός του Τριστάνου και σύζυγος της ξανθιάς Ιζόλδης.

- Διαβάστε το απόσπασμα και παρατηρήστε την απουσία κάθε ηθικολογικού σχολιασμού των συμβάντων.

*Ο Τριστάνος βοήθησε τον φίλο του Κάερντιν με κάθε τρόπο σε μια ερωτική του περιπέτεια με τη γυναίκα ενός ιππότη. Μια μέρα, καθώς έφευγαν από τον πύργο του ιππότη, δέχτηκαν επίθεση από τους ανθρώπους του απατημένου συζύγου που είχε ανακαλύψει τις πονηρές του επισκέψεις. Ο Κάερντιν σκοτώθηκε και ο Τριστάνος πληγώθηκε θανάσιμα. Η Λευκοχέρα Ιζόλδη μετέφερε τον άντρα της στο παλάτι και κάλεσε τους καλύτερους γιατρούς για να τον φροντίσουν. Όσο σπουδαίοι κι αν ήταν οι γιατροί υπήρχε μια πληγή που έγινε από δηλητηριασμένο βέλος. Μόνο ένα πρόσωπο μπορούσε να τον φροντίσει και να τον κάνει καλά: η Ιζόλδη η όμορφη βασίλισσα της Κορνούαλης. Αποφάσισε λοιπόν να της στείλει έναν έμπιστό του άνθρωπο. Θα της έδειχνε το δαχτυλίδι που έδωσε στον Τριστάνο και θα την παρακαλούσε να έρθει στη Βρετάνη. Αν ο απεσταλμένος θα πετύχαινε στην αποστολή του τότε, ερχόμενος, θα ύψωνε λευκά πανιά στο καράβι, διαφορετικά θα σήκωνε μαύρα πανιά.*

*Ο έμπιστος άνθρωπος του Τριστάνου ήρθε όσο πιο γρήγορα μπορούσε στην Κορνούαλη και κατάφερε να δει την βασίλισσα. Της έδωσε το δαχτυλίδι και το μήνυμα του Τριστάνου. Χωρίς καθυστέρηση η Ιζόλδη επιβιβάστηκε στο καράβι μαζί με τον απεσταλμένο του αγαπημένου της. Η υγεία του Τριστάνου καθημερινά χειρότερη. Δεν μπορούσε να σταθεί στα πόδια του πια. Όταν έφτασε το νέο ότι το καράβι πλησίαζε και φάνηκε στον ορίζοντα, ρώτησε τη γυναίκα του όλος ανησυχία τι χρώμα είχαν τα πανιά. Η Λευκοχέρα Ιζόλδη όμως είχε κρυφακούσει τον Τριστάνο να δίνει οδηγίες στον άνθρωπό του και έτσι ήξερε την αποστολή που του είχε αναθέσει. Από ζήλια λοιπόν είπε στον άντρα της ότι τα πανιά ήταν μαύρα. Ο Τριστάνος πιστεύοντας ότι η αγαπημένη του τον είχε εγκαταλείψει, έγειρε το κεφάλι του στο μαξιλάρι και ξεψύχησε...*

*Όταν η Ιζόλδη πάτησε στη στεριά, κατάλαβε από τον τρομερό θρήνο και το βαρύ πένθος του λαού της Βρετάνης ότι ο αγαπημένος της είχε πεθάνει. Έτρεξε γρήγορα, λαβωμένη από τη βαθιά οδύνη στο μέρος όπου βρισκόταν η σορός του αγαπημένου της. Τον φίλησε με αγάπη κι έγειρε πλάι του, ξεψυχώντας κι εκείνη κρατώντας τον σφιχτά στην αγκαλιά της. Τα σώματα των δυο ερωτευμένων μεταφέρθηκαν στην Κορνούαλη, επειδή ο βασιλιάς Μάρκος είχε αποφασίσει να τους θάψει στην μεγάλη εκκλησία του Τιντάτζελ, αποδίδοντας τις τιμές που τους άξιζαν*

(Béroul, 196-198).

## 6. Ο έρωτας ως αντικείμενο της ιπποτικής μυθιστορίας

Στο έργο του με τίτλο *Μίμησις*, που γράφτηκε μεταξύ στο διάστημα 1942-1945, ο ιστορικός της λογοτεχνίας, φιλόλογος και κριτικός Erich Auerbach διερευνά τους τρόπους ερμηνείας και απεικόνισης της πραγματικότητας στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική δημιουργία.

- Στο απόσπασμα που ακολουθεί, ο Erich Auerbach εξηγεί τη σημασία του έρωτα ως κινήτρου στις ιπποτικές μυθιστορίες (αυλικά έπη). Διαβάστε το και σχολιάστε τη σημασία της εξύψωσης του έρωτα ως ποιητικού αντικειμένου για την επικράτηση του υψηλού ύφους στην ερωτική ποίηση.

*Τα αυλικά έπη παρουσιάζουν πληθώρα εντελώς διαφορετικών ερωτικών ιστοριών, που είναι πολύ συγκεκριμένες και διαποτισμένες από την πραγματικότητα. Συχνά κάνουν τον αναγνώστη να ξεχάσει ολωσδιόλου την πλαματικότητα του κόσμου στον οποίο διαδραματίζονται. Το πλατωνίζουν σχήμα της απρόσιτης, μάταια πολιορκούμενης δέσποινας που εμπνέει από μακριά τον ήρωα – σχήμα του οποίου οι ρίζες βρίσκονται στη λυρική ποίηση της Προβηγκίας και η τελειώσή του στο ιταλικό «νέο ύφος» –, δεν είναι εξαρχής κυρίαρχο στο αυλικό έπος. Αλλά και οι περιγραφές της κατάστασης των ερωτευμένων, οι συνομιλίες τους, η απεικόνιση της ομορφιάς τους, καθώς και οτιδήποτε άλλο πλαισιώνει τα ερωτικά επεισόδια, φανερώνουν βέβαια, ιδιαίτερα στον Κρετιέν, μια τέχνη γεμάτη κομψότητα και αισθησιασμό, αλλά σχεδόν ποτέ δεν υπερβάλλουν σε αβρότητα. Αυτή χρειάζεται*

άλλο επίπεδο ύφους από αυτό στο οποίο κινείται το αυλικό έπος. Ο πλασματικός και εξωπραγματικός χαρακτήρας των ερωτικών ιστοριών δεν οφείλεται ακόμη στις ίδιες, αλλά μάλλον στη λειτουργία τους μέσα στη συνολική δομή των έργων. Ήδη στην αυλική μυθιστορία ο έρωτας είναι συχνά η άμεση αφορμή για τα κατορθώματα: αυτό είναι εύλογο, αν αναλογιστούμε την παντελή έλλειψη πρακτικών κινήτρων για δράση. Ο έρωτας, ως ουσιαστικό και απαραίτητο συστατικό της ιπποτικής τελειότητας, είναι το υποκατάστατο άλλων πιθανών κινήτρων, που εδώ δεν υπάρχουν. Έτσι η πλασματική τάξη των γεγονότων, όπου οι πιο σημαντικές πράξεις αποσκοπούν κυρίως στην έννοια μιας γυναίκας, είναι ήδη δεδομένη στις βασικές γραμμές της. Μαζί με αυτή είναι επίσης δεδομένη η τόσο σημαντική για τη μετέπειτα ευρωπαϊκή ποίηση εξύψωση του έρωτα ως ποιητικού αντικειμένου. Η αρχαία ποίηση τον τοποθετούσε συνήθως σε μια μέση βαθμίδα της θεματικής ιεραρχίας: ούτε στην τραγωδία ούτε στο μεγάλο έπος είναι κυρίαρχο θέμα. Η κεντρική θέση του έρωτα στον αυλικό πολιτισμό αποτέλεσε ένα πρότυπο για το υπό διαμόρφωση υψηλό ύφος των ευρωπαϊκών λαϊκών γλωσσών. Ο έρωτας έγινε αντικείμενο του υψηλού ύφους (όπως επιβεβαιώνει ο Δάντης στο κείμενό του *De vulgari eloquentia*, 2,2) συχνά το πιο σημαντικό. Παράλληλα εξελισσόταν μια διαδικασία εξιδανίκευσης του έρωτα, η οποία οδηγούσε στον μυστικισμό ή στην ερωτική αβρότητα. Και στις δύο περιπτώσεις κατέληγε πολύ μακριά από τη συγκεκριμένη πραγματικότητα του κόσμου. Στην εξιδανίκευση του έρωτα οι Προβηγκιανοί και το ιταλικό «νέο ύφος» συνέβαλαν πιο ουσιαστικά από το αυλικό έπος. Αλλά και αυτό συνεισέφερε σημαντικά στην εξύψωση του έρωτα καθώς τον εισήγαγε στο πεδίο του ταξικού και ηρωικού στοιχείου και τον έκανε να συγχωνευθεί με αυτό (Auerbach, 189-190).

## Βιβλιογραφία κεφαλαίου

- Auerbach, Erich. *Μίμησις: Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*. Μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005.
- Axton, Richard. *European Drama of the Early Middle Ages*. London: Hutchinson University Library, 1974.
- Benoit-Dusauroy Annick & Guy Fontaine. *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, 1<sup>ος</sup> τομ. Μτφρ. Β. Ιβάνοβιτς, Τ. Τσαλίκη-Μηλιώνη. Αθήνα: Εκδ. Σοκόλη, 1992.
- Bérout. *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Μτφρ. Μ. Κεκροπούλου. Αθήνα: Ενάλιος, 1995.
- Brinkmann, Henning. «Das religiöse Drama im Mittelalter. Arten und Stufen.» *Wirkendes Wort* 9 (1959): 257-274.
- De Troyes, Chrétien. *Λάνσελοτ ο ιππότης*. Μτφρ. Κ. Πατέρα. Αθήνα: Ενάλιος, 1998.
- Ehrstine, Glenn. «Theokratie und Theater: die Indoktrination der neuen Lehre im Schauspiel.» *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*. Hrsgs. André Holenstein. Bern: Schulverlag blmv und Stämpfli, 2006. 218-222.
- Galle, Roland. «Tragik/tragisch.» *Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Hrsgs. Karlheinz Barck et al. Bd. 6. Stuttgart: Metzler, 2005. 117-171.
- Horsfall, Nicholas. «Πεζογραφία και μίμος.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Επιμ. J. Kenney & W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας 2003. 393-403.
- Hunter, R.L. *Η νέα κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*. Μτφρ. Β. Φυντικόγλου. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994.
- Hunter, Richard. «Hellenismus.» *Einleitung in die griechische Philologie*. Hrsgs. H. Günther Nesselrath. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1997.
- Kenney, E. J. «Οβίδιος.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Επιμ. J. Kenney & W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας 2003. 563-612.
- Korenjak, Martin. «Die beste Tragödie? Die Consolatio Philosophiae des Boethius und das dramatische Verständnis des platonischen Dialogs.» *Poetica* 33 (2001): 23-50.
- Krevans, Nita, Alexander Sens. «Language and Literature.» *The Cambridge Companion to the hellenistic world*. Ed. G. R. Bugh. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006. 186-207.
- Lévêque, Pierre. *Ο ελληνιστικός κόσμος*. Μτφρ. Μ. Παπαηλιάδη. Αθήνα: Μεταίχμιο 2003.
- Nauta, Lodi. «The Consolation: the Latin commentary tradition, 800–1700.» *The Cambridge Companion to Boethius*. Επιμ. J. Marenbon. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 255-278.
- Neumann, Bernd. *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*. Bd. 2. München, Zürich: Artemis, 1987.
- Quintus Flaccus, Horatius. *Οι ωδές*. Μτφρ. Κωνσταντίνου Γρόλλιου. 3<sup>η</sup> έκδ. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1996.



- Snell, Bruno. *Η ανακάλυψη του πνεύματος*. Μτφρ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1981.
- Wagner, Hans. *Ästhetik der Tragödie. Von Aristoteles bis Schiller*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1987.
- Walsh, P.G. «Απουλήιος.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Επιμ. Ε. J. Kenney & W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας 2003. 1039-1054.
- Warning, Rainer. *Funktion und Struktur: Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*. München: Fink, 1974.
- Waszink, Jan Hendrik. «Die griechische Tragödie im Urteil der Römer und der Christen.» *Jahrbuch für Antike und Christentum* 7 (1964): 139–148.
- Williams, R. Deryck. «Αινειάς.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια. Επιμ. J. Kenney, W. V. Clausen. Αθήνα: Παπαδήμας, 2003. 196-234..
- Zimmermann, Bernhard. *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*. Μτφρ. Ηλ. Τσιριγκάκης. Αθήνα: Παπαδήμας, 2002.
- Βοήθιος. *Παραμυθία της φιλοσοφίας [De consolatione philosophiae]*. Μτφρ. Αντ. Σακελλαρίου. 2η έκδ. Αθήνα: Πατάκης, 2004.
- Γιαννακά, Σοφία. *Η ελληνική λογοτεχνία ανά τους αιώνες. Από τον Όμηρο ως τον Δείναρχο*. Αθήνα: Νεφέλη, 1992.
- Ηρώνδας. *Διδάσκαλος*. Μτφρ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος. [Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα](#). 02.03.2015.
- Κακριδής, Φάνης. *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 2006. [Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα](#). 02.03.2015.
- Μανδηλαράς, Βασίλειος. *Οι μίμοι του Ηρώνδα*. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1986.
- Μόσχος. Ευρώπη. Μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης. [Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα](#). 02.03.2015.
- Οράτιος. *Οι ωδές*. Μτφρ. Κ. Γρόλλιου. τ. Α. Εκδ. 3<sup>η</sup>. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1996.
- Σενέκας, *Λεύκιος Ανναίος. Οιδίπους*. Μτφρ. Τ. Ρούσσος. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
- Σιστάκου, Εβίνα. *Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός. Ελληνιστική Γραμματεία. Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα*.
- Σκιαδάς, Αριστόξενος. *Ελληνιστικό και μεταγενέστερο έπος*. Αθήνα: [χ.ο.], 1976.
- Σοφοκλής. *Οιδίπους Τύραννος*. Μτφρ. Κ.Χ. Μύρης. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1996.
- Στέφος, Αναστάσιος & Εμμανουήλ Στεργιούλης & Γιωργία Χαριτίδου. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, [Ψηφιακό Σχολείο](#). 22.03.2015.
- Τερέντιος. *Ευνόχος – Φορμίων – Αφελφοί*. Μτφρ. Αντ. Σακελλαρίου. Αθήνα: Πατάκης, 2007.
- Φιλόδημος. *Εξήκοντα τελεί Χαριτώ*. Μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. [Πύλη για την Ελληνική γλώσσα](#). 02.03.2015.

## Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Μετά την ομηρική εποχή εμφανίζεται ένα νέο λογοτεχνικό είδος, το διδακτικό έπος, που διαφέρει αισθητά ως προς τη θεματική του από το ηρωικό.
- Ο Ησίοδος έγραψε δύο διδακτικά έπη, τη *Θεογονία* και το *Έργα και ημέρες* και είναι ο πρώτος ποιητής της αρχαιότητας που αναφέρει το όνομά του μέσα στο έργο του.
- Στην επική ποίηση ανήκει ένα ακόμη είδος, το ιστορικό έπος, το οποίο εμφανίζεται μετά τον Όμηρο και τον Ησίοδο.
- Το πρώτο ρωμαϊκό έπος είναι η *Αινειάδα* του Βιργιλίου.
- Το επύλλιο, ένα νέο λογοτεχνικό είδος, άνθισε στους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους, διατηρεί τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της επικής ποίησης και έχει περίτεχνη γλώσσα.
- Οι μυθιστορίες της ελληνικής και ρωμαϊκής εποχής είναι σε πεζό λόγο και είναι πρόδρομοι του σύγχρονου μυθιστορήματος. Η θεματική τους είναι κυρίως ερωτική.
- Το κατ' εξοχήν αλεξανδρινό λυρικό είδος είναι το επίγραμμα και παραμένει ιδιαίτερα αγαπητό και στους ρωμαϊκούς χρόνους.
- Βασικός εκπρόσωπος της τραγωδίας στη ρωμαϊκή εποχή είναι ο Σενέκας, που ανανεώνει το υλικό και την παράδοση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και θα επηρεάσει σημαντικά το ευρωπαϊκό θέατρο.
- Η ρωμαϊκή τραγωδία είναι περισσότερο ένα ποίημα προς ανάγνωση, ένα θέαμα που απευθύνεται στο ευρύ κοινό.
- Η νέα κωμωδία προβάλλει πιο ολοκληρωμένους κωμικούς τύπους που επέδρασαν στην εξέλιξη του λαϊκού κωμικού θεάτρου της Κομέντια ντελ Άρτε.

- Ο μίμος, ένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και στοχεύει στο γέλιο, είναι ιδιαίτερα διαδεδομένους στους ελληνιστικούς χρόνους.
- Ο μιμιάμβος, υποείδος του μίμου, έχει σκωπτικό περιεχόμενο και σατιρίζει τις ανθρώπινες αδυναμίες.

## Προτεινόμενη βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Fantuzzi, M.-R. Hunter. *Ο Ελικώνας και το Μουσείο*. Επιμ. Θ. Δ. Παπαγγελής & Α. Ρεγκάκος. Αθήνα: Πατάκης, 2005.
- Hardie, Philip. *Οβίδιος: The Cambridge Companion*. Μτφρ. Α. Μιχαλόπουλος & Χ. Ν. Μιχαλόπουλος. Αθήνα: Παπαδήμας, 2010.
- Hopkinson, Neil. *Ανθολογία ελληνιστικής ποίησης*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006.
- Lamberton, Robert. *ΗΣίοδος: Ο ποιητής και το έργο του*. Επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005.
- Montanari, F. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Επιμ. Δ. Ιακώβ & Α. Ρεγκάκος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2008.
- Ovidius, Propertius Nasonis. *Οβιδίου περί μεταμορφώσεων: ό μετήνεγκεν εκ της λατίνων φωνής εις την Ελλάδα Μάξιμος Μοναχός ο Πλανούδης*. Μτφρ. Μ. Μοναχός ο Πλανούδης. Επιμ. Μ. Παπαθωμόπουλος, Ι. Τσαβαρή. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2002
- Ovidius, Propertius Nasonis. *Οβίδιος, Ηρωίδες 20-21: Ακόντιος και Κυδίππη*. Μτφρ.-Επιμ. Α. Μιχαλόπουλος. Αθήνα: Παπαδήμας, 2014.
- Race W. H. *Πίνδαρος: ο ποιητής και το έργο του*. Μτφρ. Μ. Α. Τσάτσου. Επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος. Αθήνα: Gutenberg, 2006.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Μήδεια*. Μτφρ. Τ. Ρούσσο. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
- Troyes, Chretien de. *Πάρσιφαλ ή Το έπος του Γκράαλ*. Μτφρ. Έ. Κορομηλά. Αθήνα: Ωκεανίδα, 1999.
- Vergilius Maro, Publius. *Aeneis: Βιβλία ΙΧ-ΧΙΙ*. Μτφρ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλη. 2<sup>η</sup> έκδ. Αθήνα: Παπαδήμας, 1998.
- Walsh, P. G. *Η ρωμαϊκή μυθιστορία: Τα Σατυρικά του Πετρωνίου και οι Μεταμορφώσεις του Απουληίου*. Μτφρ. Κ. Παναγιωτάκης & Στ. Παναγιωτάκης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000.
- Willcock M.M. & Maehler H. *Πίνδαρος – Βακχυλίδης: Ανθολογία σχολιασμένων αποσπασμάτων*. Μτφρ. Κ. Δημοπούλου. Επιμ. Χ. Τσαγγάλης. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2010.
- Απολλώνιος ο Ρόδιος. *Αργοναυτικά: Μεταφορά στη νεοελληνική γλώσσα των τεσσάρων βιβλίων των ραψωδιών*. Μτφρ. Α. Δ. Βολτής. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1988.
- Λόγγος. *Δάφνης και Χλόη*. Μτφρ. Ρ. Ρούφος. Αθήνα: Διάττων, 2008.
- Μπεζαντάκος, Ν.Π. & Τσαγγάλης Χ. Κ. (επιμ.). *Μουσάων αρχώμεθα: Ο ΗΣίοδος και η αρχαϊκή επική ποίηση*. Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2006.
- Παπαγγελής, Θ.Δ., *Η ποιητική των Ρωμαίων “νεωτέρων”*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1994.

### Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Bakola, Emmanuela, & L. Prauscello, & Mario Telò. *Greek comedy and the discourse of genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Borchardt, Hans Heinrich. *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Bushnell, Rebecca W. *A Companion to Tragedy*. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Chaucer, Geoffrey, & David Wright. *The Canterbury Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Cueva, Edmund P., & Shannon N. Byrne. *A companion to the ancient novel*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014
- Easterling, P. E., & Knox, Bernard, & MacGregor, Walker. *The Cambridge history of classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Farrell, Joseph. *A companion to Vergil's Aeneid and its tradition*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- Fontaine, Michael, & Adele C. Scafuro. *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. Oxford: Oxford

- University Press, 2014.
- Gutzwiller, K. *A Guide to Hellenistic Literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Harder, M. A., & Remco F. Regtuit, & G. C. Wakker. *Genre in Hellenistic Poetry*. Groningen: Egbert Forsten, 1998.
- Heath, Malcolm. *The poetics of Greek tragedy*. London: Duckworth, 1987.
- Heinen, Hubert. *Genres in Medieval German literature*. Göttingen: Kümmerle, 1986.
- Holzberg, Niklas & Christine Jackson-Holzberg. *The Ancient Novel: An Introduction*. London, New York: Routledge, 1995.
- Hunter, Richard L. *A study of Daphnis & Chloe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Janko, Richard. *Homer, Hesiod, and the Hymns: Diachronic development in epic diction*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1982.
- Kay, Sarah. *Courtly contradictions: The emergence of the literary object in the twelfth century*. California: Stanford University Press, 2001.
- Kelly, Douglas. *Medieval imagination: Rhetoric and the poetry of courtly love*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- Martindale, Charles, (επιμ.). *The Cambridge companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Morgan, J. R., & Richard Stoneman. *Greek fiction: The Greek novel in context*. London, New York: Routledge, 1994.
- Moulton, Carroll. *Aristophanic poetry*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981.
- Nagy, Gregory. *Greek literature*. New York, London: Routledge, 2001.
- Revermann, Martin, (επιμ.). *The Cambridge companion to Greek comedy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2014.
- Silk, Michael S. *Aristophanes and the definition of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Stoddard, Kathryn. *The narrative voice in the "Theogony" of Hesiod*. Leiden: Brill, 2004.
- Walton, J. M., & Peter D. Arnott. *Menander and the making of comedy*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1996.