

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

**ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ**



ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΟΙ ΘΕΑΤΕΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

**ΑΚΡΙΒΟΥ ΜΑΡΙΑ-ΕΛΕΝΗ
ΑΜ 2006001**

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΠΑΠΙΑΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2020

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1° ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	
1.1 Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ	8
1.2 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΘΗΝΑ	15
1.3 ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ	19
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2° ΟΙ ΘΕΑΤΕΣ ΤΟΥ ΤΡΑΓΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	
2.1 Ο ΟΡΟΣ «ΚΟΙΝΟ» ΚΑΙ ΟΙ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΟΥ	25
2.2. ΘΕΑΤΕΣ ΚΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ	27
2.3. ΗΘΟΠΟΙΟΙ-ΧΟΡΟΣ-ΘΕΑΤΕΣ: ΑΔΙΑΣΠΑΣΤΟ	
ΣΥΝΟΛΟ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ	31
2.3.1 ΗΘΟΠΟΙΟΙ	32
2.3.2 ΧΟΡΟΣ	34
2.3.3 ΘΕΑΤΕΣ	36
2.2 ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΩΝ ΘΕΑΤΩΝ	39
2.3.1 ΣΥΝΘΕΣΗ ΘΕΑΤΩΝ	39
2.4.2 ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΘΕΑΤΩΝ	40
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3° Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΤΡΑΓΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΘΕΑΤΩΝ	
3.1 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΩΝ	43
3.2 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΑΝΥΨΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΗ	48

Η ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ. Η ΠΑΡΑΚΜΗ	52
---	----

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	61
---------------------	-----------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	65
---------------------	-----------

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία γίνεται μια προσπάθεια περιγραφής της επίδρασης που άσκησε το αρχαίο ελληνικό θέατρο στους θεατές και τις επιπτώσεις που είχε στην καθημερινότητα των πολιτών. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και κυρίως η τραγωδία που αποτελούσε το

αντιπροσωπευτικότερο είδος του, επηρέασαν σε πολύ μεγάλο βαθμό το πνευματικό και κοινωνικό επίπεδο των πολιτών της Αθήνας, της αρχικής κοιτίδας του ελληνικού δράματος. Οι έλληνες τραγικοί ποιητές έγραψαν τα έργα τους, πρωτίστως, για να παιχτούν και όχι για διάβασμα. Η κατάλληλη χρονική στιγμή, το σκηνικό, η παράσταση και ο λόγος, ήταν στενά συνυφασμένες μεταξύ τους και αποτελούσαν τις πλευρές του συνολικού επιτεύγματος, που είχε στο νου του ο δραματουργός. Με το να μελετάει κανείς μονάχα το κείμενο, συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του μόνο σε ένα μέρος της δημιουργίας του ποιητή και κινδυνεύει διαρκώς, να μην αντιληφθεί ή και να διαστρεβλώσει τις προθέσεις του συγγραφέα και την επίδραση που άσκησε το έργο του, στο θεατρικό κοινό της εποχής του.

Η τραγωδία είναι επινόηση, προνόμιο και δόξα των ελλήνων και είναι εκθαμβωτική η επιτυχία που γνώρισε αυτό το είδος του λόγου. Απόδειξη αποτελεί το γεγονός ότι ύστερα από είκοσι πέντε αιώνες, σχεδόν σε ολόκληρο τον κόσμο συνεχίζεται η συγγραφή τραγωδιών και το σημαντικότερο είναι ότι δανείζονται οι σύγχρονοι δραματουργοί από τους αρχαίους έλληνες, τις υποθέσεις και τα πρόσωπα των έργων τους. Η επιτυχία της ελληνικής τραγωδίας έγκειται στο γεγονός ότι είναι συνδεδεμένη με την ευρύτητα των νοημάτων και τον πλούτο της σκέψης των συγγραφέων της και γραμμένη σε μια γλώσσα άμεσα ευαίσθητη σε κάθε συγκίνηση και συναίσθημα, παρουσιάζει συλλογισμούς για τον άνθρωπο. Και σίγουρα γι' αυτό, στην εποχή της κρίσης και της αμφισβήτησης κάθε ηθικής αξίας, αισθανόμαστε την ανάγκη να επιστρέψουμε στο αρχικό σχήμα της τραγωδίας.

Η εργασία αυτή επικεντρώνεται στην ψυχολογία των θεατών όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την εξέλιξη των δραματικών έργων της αρχαίας Αθήνας του 5^{ου} αι. π.Χ. Η ελληνική τραγωδία με τη σειρά των αριστουργημάτων της, κράτησε ογδόντα συνολικά χρόνια. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως αυτά τα ογδόντα χρόνια συμπίπτουν ακριβώς με την πολιτική άνθηση της Αθήνας. Μέσω της τραγωδίας, οι δημιουργοί εξέφραζαν την κοινωνική, στρατιωτική και πολιτική ανέλιξη της Αθήνας, ανύψωναν το ηθικό φρόνημα των πολιτών της και υμνούσαν το μεγαλείο της. Η άσκηση επιρροής των θεατρικών έργων και συγκεκριμένα της τραγωδίας στους θεατές, ήταν βαθύτατη και με άμεσο αντίκτυπο στην καθημερινή τους ζωή, έτσι όπως αυτή εξελίσσονταν μέσα στον πολιτιστικό κυκλώνα των γεγονότων, που διαδραματίζονταν τον 5^ο αι. π.Χ. στον ελλαδικό χώρο.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια γενική επισκόπηση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, έτσι όπως αυτό διαμορφώνεται από την αρχή της δημιουργίας του, στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. Τονίζεται η σπουδαιότητά του για τους πολίτες της Αθήνας, μέσα από την ιστορική του διαδρομή και την επιρροή που άσκησε στην ψυχολογία τους, μέσω του είδους της

τραγωδίας. Η κοινωνική αφύπνιση των πολιτών θεωρούνταν μείζονος σημασίας για την κοινωνική συνοχή της πόλης και τη διατήρηση του ισχυρού πολιτικού και ηθικού φρονήματος τους, στόχοι που επικεντρώνονταν ιδιαίτερα οι τραγικοί ποιητές της. Στη συνέχεια αναφερόμαστε στη γένεση της τραγωδίας, ως του σπουδαιότερου είδους της ελληνικής δραματουργίας και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ανδρώθηκε και μεγαλούργησε στη αθηναϊκή δημοκρατία. Στη συνέχεια περιγράφουμε τους δραματικούς αγώνες, που καθιερώθηκαν να διεξάγονται στην αρχαία Αθήνα και τη σημαντικότητα αυτού του γεγονότος, όχι μόνο για τους πολίτες της Αθήνας αλλά και για τους ξένους, που επιδίωκαν να παρευρίσκονται σε αυτό το μεγάλο γεγονός. Τονίζουμε εδώ, ιδιαίτερα, το αγωνιστικό στοιχείο των εορταστικών εκδηλώσεων, ένα στοιχείο που προβάλλονταν πολύ έντονα στην αρχαία Ελλάδα. Οι πιο πολλές πλευρές της ελληνικής ζωής είχαν πολύ έντονο συναγωνιστικό χαρακτήρα, όχι προς επίτευξη κέρδους αλλά για γόητρο και δόξα. Το αγωνιστικό αυτό στοιχείο των δραματικών αγώνων έπαιξε πολύ σπουδαίο ρόλο στην οριστική διαμόρφωση και στην εξέλιξη του θέματος που διαπραγματεύονταν.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επικεντρωνόμαστε στο θεατρικό κοινό του αρχαίου θεάτρου και στις ερμηνείες που έχουν δοθεί σε αυτό ως συμπεράσματα, μέσα από έρευνες που προέκυψαν, από τα στοιχεία τα οποία ανέδειξε η αρχαιολογική σκαπάνη. Στη συνέχεια επικεντρωνόμαστε στη σχέση του θεατρικού κοινού με την τραγωδία, με έμφαση στο βαθμό συμμετοχής και επικοινωνίας του με το δραματικό έργο. Το ερώτημα που ανακύπτει εδώ είναι ποια εντύπωση θα αποκόμιζε ο θεατής μιας παράστασης τραγωδίας κάποια ημέρα του 5^{ου} αι. π.Χ.; Δεν μπορούμε να δώσουμε μια σαφή απάντηση σε αυτό το ερώτημα διότι οι πληροφορίες που έχουμε γενικά για το θέατρο και τις χρήσεις του, εκτείνονται σε διάστημα πολλών ετών και θα ήταν παράτολμο να ισχυριστεί κανείς ότι εκείνο που αποδεδειγμένα ίσχυε για το έτος 450 π.Χ., παρέμεινε επίκαιρο και πενήντα χρόνια αργότερα ή ότι ένας θεατρικός τρόπος, που ήταν συνηθισμένος στο θέατρο του τετάρτου αιώνα, επικρατούσε και στα τέλη του πέμπτου αιώνα. Η περιγραφή επομένως της συνολικής εικόνας είναι σύνθετη, ένα μίγμα στοιχείων τα οποία ισχύουν στη μια ή στην άλλη χρονική στιγμή, που μπορεί όμως ποτέ να μην λειτουργήσουν όλα μαζί. Δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι το κάθε ένα από τα δραματικά έργα αποτελούσε δημιουργία μοναδική και αυτό είναι κάτι, που δυσκολεύει από μόνο του την ακριβή περιγραφή και μετάδοση της επίδρασης, η οποία ασκούσαν στην ψυχή των θεατών. Στη συνέχεια αναφερόμαστε στους παράγοντες μιας δραματικής παράστασης δηλ στους ηθοποιούς, το χορό και στους θεατές αλλά και στη σχέση που είχαν αναπτύξει μεταξύ τους. Οι συντελεστές μιας δραματικής παράστασης αποτελούσαν ένα αδιάσπαστο

σύνολο και ενεργούσαν από κοινού για το επιθυμητό αποτέλεσμα, που ήταν η πνευματική ανάταση, η ανύψωση του ηθικού και η ευεξία της ψυχής των συμμετεχόντων. Η περιγραφή και ο ρόλος του κάθε ενός παράγοντα ξεχωριστά, κρίνονται απαραίτητα για την όσο το δυνατόν πιο ορθή τοποθέτησή τους, στην υψηλή θέση που τους αρμόζει. Όλο αυτά τα στοιχεία μας βοηθούνε να κάνουμε μια ασφαλή περιγραφή της σύνθεσης και του χαρακτήρα των θεατών, που απαρτίζανε το αρχαίο θέατρο της Αθήνας του 5^{ου} αι. π.Χ. Τονίζουμε, επίσης, την ανάγκη της συμμετοχής των πολιτών στα θεατρικά δρώμενα και το ανεπίτρεπτο του πράγματος σε μια ενδεχόμενη απουσία από αυτά. Ως μια κατεξοχήν θρησκευτική εκδήλωση, οι δραματικές παραστάσεις αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος της ζωής του Αθηναίου πολίτη και γι' αυτό το λόγο, διευκολύνονταν από το κράτος η συμμετοχή και η παρακολούθηση των θεατρικών παραστάσεων.

Στο τρίτο κεφάλαιο κάνουμε μνεία στο ρόλο που διαδραμάτισε η τραγωδία στην ψυχολογία, στην αγωγή και στην πνευματική ανύψωση του θεατή της αθηναϊκής δημοκρατίας. Ο κοινωνικός περίγυρος που δημιουργήσε τις σωζόμενες τραγωδίες, όπως προείπαμε, ήταν η πόλη της Αθήνας στην εκπληκτικότερη περίοδο της ιστορίας της. Περιγράφουμε την ίδια την πόλη, τη δημοκρατία της και το μεγαλείο των δημόσιων χώρων της, ένας εκ των οποίων αποτελούσε το θέατρο του Διονύσου στους πρόποδες της Ακρόπολης. Η τραγικοί ποιητές είχαν την τιμητική τους και ειδικά τον 5^ο αι. π.Χ. η Αθήνα περιέβαλε με εξαιρετική λαμπρότητα τους ποιητές και τα μέλη των παραστάσεων τους. Η πιο εντυπωσιακή εξέλιξη ήταν όταν το τραγικό θέατρο ξεπέρασε τα στενά όρια της Αττικής και επεκτάθηκε στην ευρύτερη ελλαδική περιοχή, κάνοντας διάσημους τους δημιουργούς, τους συντελεστές αλλά και γενικά τη θεατρική δραστηριότητα στην ελληνική επικράτεια. Όλη αυτή η εξέλιξη είχε κοινό παρονομαστή τις επιδράσεις στην ψυχολογία των θεατών οι οποίοι συμμετείχαν ενεργά στην θεατρική παράσταση. Η τραγωδία έγινε τελικά το κέντρο μιας πραγματικότητας, που συνέδεσε σε συλλογικότητες τα μεμονωμένα άτομα. Η τραγική παράσταση αποτελούσε πλέον για το κοινό, ένα μήνυμα επικοινωνίας ανάμεσα στον καλλιτέχνη-δημιουργό και το θεατή, μεταβάλλοντας τελικά την τέχνη σε σύμβολο και τοποθετώντας την στο κέντρο μιας λειτουργίας, που ήταν ιδιαίτερα κοινωνική. Όλα αυτά αποδεικνύονται μέσα από την ίδια τη λειτουργία της τραγικής παράστασης ως μια συλλογική πράξη με κοινωνικό προσανατολισμό. Η επιρροή που ασκούσε το τραγικό έργο στους πολίτες της ακμάζουσας πόλης του 5^{ου} αι. π.Χ. ήταν τόσο ισχυρή, που μπορούσε να χαράξει νοοτροπίες που χαρακτήριζαν τον πολιτικό βίο και χάραζαν ακόμα και την πολιτική γραμμή που θα ακολουθούσαν οι ηγέτες της.

Ολοκληρώνουμε με τα συμπεράσματα που απορρέουν μέσα από την σύντομη και περιεκτική αυτή διαδρομή, την οποία επιχειρούμε με αυτή την εργασία. Οδηγούμαστε σε μια σειρά λογικών συμπερασμάτων, που πηγάζουν μέσα από την αληθινή αισθητική ιδιοφυΐα των αρχαίων τραγικών ποιητών. Η ιδιοφυΐα αυτή ενεργοποιήθηκε από ένα θετικό μυαλό, το οποίο βρήκε στο θέατρο την γόνιμη πηγή μιας νέας και ισχυρής έμπνευσης, που ήταν ικανή για μια εκθαμβωτική δημιουργική πνοή στην ψυχή του θεατρικού κοινού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1°

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο

Τις πληροφορίες για το αρχαίο ελληνικό θέατρο μας τις δίνει η ιστορία και συγκεκριμένα η ιστορία του θεάτρου. Η ιστορία του θεάτρου αρχίζει από την αρχαία Ελλάδα και μάλιστα από μια συγκεκριμένη ιστορική εποχή, η οποία είναι συνυφασμένη με την άνθηση της δημοκρατίας και του πολιτισμού της αρχαίας Αθήνας του 5^{ου} αι π.Χ.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο καθ' αυτό αποτελούσε ένα κοινωνικό γεγονός, μια αυθεντική πληροφόρηση για τα πνευματικά και κοινωνικά δρώμενα της εποχής του. Αντικατοπτρίζονταν οι ιδέες και οι ανησυχίες της εποχής, τα προβλήματα και οι επιδιώξεις της.

Η δημιουργία και η τελειοποίηση του θεάτρου στην αρχαία Αθήνα συμβαδίζει με την γένεση και εξέλιξη της τραγωδίας. Η γένεση της τραγωδίας καλύπτεται από μια σκιά και τα στοιχεία που έχουν ανακαλυφθεί έως σήμερα μας δίνουν ένα γενικό πλάνο των συνθηκών που οδήγησαν στην δημιουργία αυτού του εκθαμβωτικού ανθρώπινου επιτεύγματος. Ωστόσο έχουμε ορισμένες βέβαιες ενδείξεις σχετικά με τον τρόπο της παραστάσεως των τραγωδιών, που εξηγούν το υψηλό τους επίπεδο και μας δίνουν στοιχεία για να καταλάβουμε κάπως καλύτερα την τόσο καταφανή της επιτυχία¹.

1.1 Η γένεση της τραγωδίας

Η ελληνική τραγωδία αποτελεί ένα ξεχωριστό θεατρικό είδος και διαφέρει από όλα τα σύγχρονα θεατρικά σχήματα. Δεν υπάρχουν επαρκή και βέβαια στοιχεία που να εξηγούν επακριβώς τις συνθήκες, κάτω από τις οποίες προήλθε η τραγωδία αλλά έχουν έλθει στην επιφάνεια και έχουν αξιολογηθεί επαρκώς κάποιες ενδείξεις, οι οποίες εξηγούν το υψηλό επίπεδο και τον τρόπο διεξαγωγής των παραστάσεων της. Μέσω αυτών των ενδείξεων, οι μελετητές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας μπορούν να οδηγηθούν σε κάποια συμπεράσματα, σχετικά με την προέλευση του εκπληκτικού αυτού δραματικού είδους.

Η ελληνική τραγωδία έχει σίγουρα θρησκευτική προέλευση. Η προέλευση αυτή ήταν

1 J. de Romilly, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 1976, σ. 14.

απόλυτα αισθητή στις δραματικές παραστάσεις της κλασσικής Αθήνας, οι οποίες διεξάγονταν κατά τις γιορτές του θεού Διόνυσου. Οι γιορτές του Διόνυσου που συνδέονταν με δραματικές παραστάσεις, ήταν τέσσερις: τα Ανθεστήρια, τα Λήναια, τα Μικρά ή κατ' αγρούς Διονύσια και τα Μεγάλα ή εν' άστου Διονύσια. Η γιορτή των Ανθεστηρίων τελούνταν τη 11^η, 12^η, και 13^η του μήνα Ανθεστηριώνα - δηλ. προς τα τέλη Φεβρουάριου². Κάθε μια από τις τρεις ημέρες αυτές ονομάζονταν αντίστοιχα Πιθοίγια, Χόες και Χύτροι.

Την ημέρα των Πιθοιγίων ο λαός συγκεντρώνονταν στο ιερό του Δία εν Λίμναις, στα νότια της Ακρόπολης, άνοιγε τα πιθάρια και δοκίμαζε το κρασί της νέας σοδειάς. Πολίτες και δούλοι αφού έκαναν σπονδές προς τιμή του θεού για να απομακρύνει το στοιχείο του κακού από την τροφή και το κρασί, έπιναν όλοι μαζί από το καινούργιο κρασί και διασκέδαζαν ως τα μεσάνυχτα.

Η δεύτερη ημέρα της γιορτής, που ονομάζονταν Χόες³, ήταν αφιερωμένη πάλι στην άκρατη οίνοποσία. Διεξάγονταν ταυτόχρονα την ημέρα εκείνη και οινοποιητικοί αγώνες στο Θεσμοθετείο κάτω από την εποπτεία του άρχοντα βασιλιά⁴. Το βραβείο του νικητή ήταν ασκός γεμάτος κρασί ή στεφάνι από άνθη τα οποία αργότερα τα κρεμούσαν στο ιερό του Διόνυσου εν Λίμναις⁵. Την ίδια ημέρα γίνονταν η πομπή του Διόνυσου πάνω σε ειδική άμαξα η οποία είχε τη μορφή πλοίου. Την άμαξα του Διόνυσου την ακολουθούσαν πολλές άλλες παρόμοιες άμαξες πάνω στις οποίες επέβαιναν εορταστές, που ξεστόμιζαν για αστείο κάθε είδος βωμολοχίες⁶.

Την Τρίτη ημέρα, που ονομάζονταν Χύτροι, πρόσφεραν θυσία στον Διόνυσο και στον Ερμή μέσα σε ένα ειδικό αγγείο, τον Χύτρο. Τη μέρα αυτή τελούνταν στο ναό του Διόνυσου εν Λίμναις, κατά τη διάρκεια της νύχτας, «άρρητα ιερά» που θύμιζαν τα ελευσίνια μυστήρια. Στο άδυτο του ναού έμπαινε μόνο η σύζυγος του άρχοντα βασιλιά με την ακολουθία της, και αφού έκανε μυστική θυσία στο θεό, τελούσε συμβολικά τους αρραβώνες της μαζί του, που

2 Αρχαιότατη μαρτυρία για τη γιορτή αυτή βρίσκουμε στον Θουκυδίδη (II. 15). Η ονομασία «Ανθεστήρια» και "Ανθεστηριώνα" οφείλεται στο πανάρχαιο έθιμο, κατά το οποίο στόλιζαν τα κεφάλια των παιδιών με στεφάνια από άνθη. Πβ. Inscr. Graec., Berlin 1873, II. 13139. Βλ. PICKARD CAMBRIDGE, the Dramatic κλπ. ό.π. σσ. 16κ. εξ

3 Χους: δοχείο από το οποίο έπιναν κρασί.

4 Πλουτ. Συμποσ. IX.i, 613 b.

5 Από αρχαίες μαρτυρίες μαθαίνουμε επίσης ότι οι εορταστές έπιναν σιωπηλοί και μόνο από το δικό τους κύπελλο ο καθένας - πιθανόν για να αποφύγουν το μίasma που έφερε κάποτε εκεί ο μητροκτόνος Ορέστης. Πβ. Ευρ. Ιφυγ. η εν Ταύρ. 947 κ.εξ.

6 Από εδώ προέρχονται και οι φράσεις «κώμος εξ αμαξών» και «εξ αμάξης».

είχαν την έννοια του αιώνιου δεσμού της Αττικής με το θεό της γονιμότητας και των παραγωγικών δυνάμεων της φύσης. Κατά τη δύση του ηλίου η κραυγή «θύραζε Κάρες, ουκέτ' Ανθεστήρια» αντηχούσε απ' άκρο σε άκρο της πόλης⁷.

Τα Ανθεστήρια φαίνεται ότι είχαν τη μικρότερη σχέση με τις δραματικές παραστάσεις. Εκτός από τους προκριματικούς αγώνες μεταξύ κωμικών ηθοποιών δεν μαρτυρούνται άλλου είδους θεατρικές εκδηλώσεις τουλάχιστον στη διάρκεια των κλασσικών χρόνων⁸.

Τα Λήνια τελούνταν το μήνα Γαμηλιώνα, δηλ. στα τέλη Ιανουαρίου. Το όνομα της γιορτής συσχετιζόνταν με την επωνυμία Λήναι⁹ που αποδιδόταν στις βακχίδες και στις μαινάδες-ακολούθους του Διονυσίου. Το κύριο μέρος της εκδήλωσης αποτελούσε μια εύθυμη πομπή, κατά την οποία ψαλλόταν ο διθύραμβος. Επικεφαλής της πομπής ήταν ο άρχοντας βασιλιάς και οι επιμελητές.

Φαίνεται όμως ότι δεν έλλειπαν και τα σκώμματα από εποχούμενους σε άμαξες εορταστές, τα οποία είχαν εισαχθεί πιθανόν από τη γιορτή των Ανθεστηρίων. Σχετικά με τις παραστάσεις τραγωδιών του 5^{ου} αι. π.Χ. στη γιορτή των Λήναιων, υπάρχουν ελάχιστες πληροφορίες. Αρχικά διεξάγονταν μόνο διδασκαλίες τραγωδιών, όχι όμως και σατυρικών δραμάτων. Αργότερα,

Ίσως από τις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. και εξής, καθιερώνονται τακτικοί αγώνες δραματικών ποιητών που συνεχίστηκαν ως το 2^ο αι. π.Χ. Αρκετοί τραγωδοποιοί φέρονταν ως νικητές στη γιορτή των Αθήναιων-ανάμεσα στους οποίους και ο τύραννος των Συρακουσών, Διονύσιος. Στις παραστάσεις αυτές δεν συμμετείχαν επίσημες αντιπροσωπίες από άλλες πόλεις¹⁰. Η γιορτή τελούνταν στο Λήναιο ιερό ναό του Διονυσίου, το οποίο βρίσκονταν μάλλον στην αγορά, νοτιοδυτικά της Ακρόπολης.

Τα μικρά ή κατ' αγρούς Διονύσια τελούνταν το μήνα Ποσειδεώνα- δηλ. στα τέλη του Δεκεμβρίου¹¹. Κύριο χαρακτηριστικό της γιορτής που ονομάζονταν και Θοίνια (γιορτή του θεού του οίνου) - ήταν πομπή στην οποία έπαιρναν μέρος έφηβοι κρατώντας κάνιστρα γεμάτα με διάφορα υλικά, χρήσιμα για την επικείμενη θυσία. Οι συμμετέχοντες ήταν μεταμφιεσμένοι σε Σειληνούς, Σατύρους και Πάνες. Ο οργιαστικός αυτός όμιλος όδευε προς

7 Πβ. λ.χ. τις απόψεις του Nilsson στο περιοδικό *Eranos* 15(1915), σσ. 182 κ.εξ.

8 Γ. Μαρκαντωνάκης, «Εισαγωγή στην Αττική Τραγωδία», Αθήνα 1991, σ. 57.

9 H. Frisk, *Gr. Etym. Wort*, λ.: λήναι. Επίσης, A. Cook, *Zeus. A study in Ancient Religion* I, Cambridge 1941, σ. 667. Βλ. και H. -D. Blume, «Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο», ο.π. σ. 43.

10 Σύμμαχοι και ξένοι, καθώς και επίσημοι αντιπρόσωποι των ελληνικών πόλεων έρχονταν κυρίως στη γιορτή των εν Λστν Διονυσίων.

11 Θεοφρ. *Χαρακτ.* III.

το βωμό του Διονύσου, όπου αφού πρόσφερε θυσία στο θεό συνοδευόμενη από διθυραμβικό χορό, επιδιδόταν στην κρασοκατάνυξη και τη διασκέδαση¹². Οι θιασώτες έχριζαν τα κεφάλια τους με τρυγία ή πηλό, έβαζαν στεφάνια από κισσό στα κεφάλια τους και στα χέρια τους κρατούσαν θύρσους¹³. Έπειτα συνόδευαν την περιφορά του ξόανου του θεού στους αμπελώνες, και έκλειναν την γιορτή με βωμολοχίες και περιπαίγματα¹⁴.

Ένα σημαντικό γνώρισμα της γιορτής αυτής ήταν η υπέρμετρη ελευθερία που απολάμβαναν οι δούλοι στη διάρκεια της, ώστε έβρισκαν την ευκαιρία να κάνουν και να λένε κάθε ασκήμια¹⁵.

Τα κατ' αγρούς Διονύσια οργανώνονταν κατά δήμους στην Αττική και καθώς φαίνεται δεν γιορτάζονταν τις ίδιες ημερομηνίες σε όλους τους δήμους. Ο Πλάτων κάνει λόγο για ανθρώπους που δεν αρκούνταν μόνο στη γιορτή του δήμου τους αλλά είχαν την απληστία να παίρνουν μέρος και στις εκδηλώσεις των άλλων δήμων¹⁶.

Όσον αφορά την εκτέλεση των δραματικών παραστάσεων υπάρχουν τεκμήρια ότι γίνονταν κατ' αρχήν στους δήμους Μυρρινούντα και Πειραιά. Αργότερα οι παραστάσεις επεκτάθηκαν και στους άλλους δήμους - ιδίως σε εκείνους της Ελευσίνας, της Σαλαμίνας και των Αχαρνών - όπου μάλιστα ιδρύονται και ιδιαίτερα θέατρα σε κάθε ένα από αυτούς¹⁷. Αξιοσημείωτη μεγαλοπρέπεια είχαν οι θεατρικές παραστάσεις του δήμου του Πειραιά, λόγω κυρίως της μεγάλης οικονομικής βοήθεια που λάμβανε από την πολιτεία και μπορούσε έτσι να οργανώνει λαμπρότερη γιορτή. Πλήθη λαού κατέβαιναν από την Αθήνα και τους γειτονικούς δήμους για να απολαύσουν τις παραστάσεις που οργανώνονταν εκεί. Οι δραματικοί αγώνες του Πειραιά απέβαιναν πολλές φορές εφάμιλλοι εκείνων της Αθήνας. Πολλοί και σπουδαίοι ήταν οι τραγικοί ποιητές που ανέβασαν έργα τους στον Πειραιά, μεταξύ των οποίων και ο Ευριπίδης.

Τα μεγάλα ή εν άστει Διονύσια ή απλώς Διονύσια, γιορτάζονταν προς τιμή του

12 Πλουτ. *Ηθικ.* 221 E.

13 Οι θύρσοι ήταν ραβδιά που στο άκρο τους προσάρμοζαν κουκουνάρα ή άλλο πράγμα που είχε το σχήμα κουκουνάρας.

14 Ο πιο συνηθισμένος τρόπος διασκέδασης ήταν να διαγωνίζονται πηδώντας πάνω από φουσκωμένο και αλειμμένο με λάδι ασκί. Πβ. Virg. Georg. 380 - 384.

15 Πλουτ. *Επικ.* 1098 b.

16 Πλατ. *Πολη.* V, 475 d.

17 Την ευθύνη της οργάνωσης της γιορτής και ιδίως των θεατρικών εκδηλώσεων είχαν οι δήμαρχοι που ήταν υποχρεωμένοι να βρουν χορηγούς και να διευθετήσουν το θέατρο. Πβ. H. W PARKE, *Festivals of the Athenians, London 1977, σσ. 64 κ.εξ.*

Διονύσου Ελευθερέως το ξόανο του θεού είχε μεταφερθεί από την πόλη των Ελευθερών, που βρίσκονταν στα σύνορα Αττικής και Βοιωτίας, στον παλιό ναό του Διονύσου κοντά στην Ακαδημία, και διαρκούσαν έξι ημέρες. Η γιορτή τελούνταν το μήνα Ελαφηβολιών - δηλ. προς τα τέλη Μαρτίου¹⁸.

Την πρώτη ημέρα της γιορτής πραγματοποιούνταν μεγαλοπρεπή πομπή από το ναό του Ελευθερέα Διονύσου, που βρίσκονταν στους πρόποδες της νοτιοανατολικής πλευράς της Ακρόπολης, ως τον αρχαιότερο ναό του θεού κοντά στην Ακαδημία. Τελετάρχης ήταν ο επώνυμος άρχοντας που τον ακολουθούσαν οι ιερείς και οι αξιωματούχοι της πολιτείας. Έπειτα ακολουθούσαν χίλιοι ιππείς σε επίσημη παράταξη και αμέσως μετά οι κανηφόροι παρθένες¹⁹ κρατώντας κάνιστρα καθώς και ομάδες εφήβων με ασπίδες και δόρατα. Ύστερα ακολουθούσαν οι χορηγοί και οι χορευτές των τραγικών αγώνων με εντυπωσιακή αμφίεση και στεφάνια στα κεφάλια τους. Κατόπιν ακολουθούσε μια φάλαγγα από τράγους και τάυρους, που προορίζονταν για την ιερή θυσία και ολοκληρώνονταν η πομπή με το πλήθος που παραληρούσε από ενθουσιασμό και ευθυμία.

Την δεύτερη και τρίτη ημέρα της γιορτής διεξάγονταν διθυραμβικοί αγώνες μεταξύ δέκα χορών, από τους οποίους οι πέντε αποτελούνταν από παιδιά και οι άλλοι πέντε από άντρες ηλικίας έως τριάντα ετών. Με αυτό τον τρόπο κάθε φυλή είχε τον δικό της χορό απαρτιζόμενο από πενήντα μέλη και μπορούσε να λάβει μέρος στον ένα ή στον άλλο από τους δύο αγώνες.

Την τέταρτη, Πέμπτη και έκτη ημέρα διεξάγονταν οι δραματικοί αγώνες στο θέατρο του Διονύσου. Αυτοί δεν είχαν σχέση με καμία φυλή, αλλά τόσο οι ποιητές, οι υποκριτές και οι χορευτές όσο και οι χορηγοί προέρχονταν αδιακρίτως από όλη την πόλη γι' αυτό διαγωνίζονταν για ατομική ανάδειξη, ενώ πάνω στους νικητήριους τρίποδες²⁰ αναγράφονταν μόνο τα ονόματα του ποιητή, του χορηγού και αργότερα του πρωταγωνιστή. Όλες αυτές οι δραματικές παραστάσεις συνδέονταν με την λατρεία, πράγμα που συμφωνεί με τα λεγόμενα του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του²¹. Κατ' αυτόν η τραγωδία ήταν αυτοσχεδιαστική και γεννήθηκε από τους λυρισμούς του διθυράμβου. Ήταν επομένως, όπως και η κωμωδία, προέκταση μιας θρησκευτικής λατρείας²².

Το κίνητρο λοιπόν των μεγάλων τραγικών ποιητών ήταν η θρησκευτική έμπνευση,

18 Αισχ.. *Κατά Κτήσ.*, 67.

19 Αριστοφ. *Αχαρν.* 241

20 Πλουτ. *Βίοι των δέκα ρητ.* 535 B.

21 Αριστ. *Ποιητ.* 1449a 9-11.

22 Jacqueline de Romilly, «*Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*», ο.π, σ. 15.

χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ήταν συνδεδεμένοι άρρηκτα με τη λατρεία του θεού Διόνυσου, το θεό του κρασιού και των φαλλικών πομπών. Αλλά αυτό που κυριαρχεί στα τραγικά έργα πάντα είναι μια παρουσία «ευσεβούς» που καθρεπτίζεται στο παιχνίδι της ζωής και του θανάτου.

Η γιορτή του Διονύσου δεν ήταν μόνο μια γιορτή θρησκευτική. Ήταν συνάμα και γιορτή εθνική. Οι αρχαίοι Έλληνες δεν πήγαιναν στο θέατρο όπως πηγαίνουμε εμείς σήμερα, διαλέγοντας την παράσταση και την ημέρα ενός έργου που παίζεται για μεγάλο χρονικό διάστημα. Οι τραγωδίες στην αρχαία Αθήνα παίζονταν στις γιορτές που ήδη αναφέραμε και ο κάθε δραματουργός παρουσίαζε τρεις τραγωδίες συνέχεια. Η όλη οργάνωση και φροντίδα ήταν μέλημα του κράτους. Ο άρχοντας διάλεγε τους ποιητές και τους πλούσιους πολίτες-χορηγούς των παραστάσεων που επιφορτίζονταν όλα τα έξοδα. Την ημέρα της παράστασης προσκαλούνταν στο θέαμα ο λαός για να παρακολουθήσει και συνάμα να συμμετάσχει στο σημαντικότερο θρησκευτικό και εθνικό γεγονός της πόλης.

Επομένως το θέαμα είχε χαρακτήρα εθνικής εκδήλωσης και για το λόγο αυτό οι τραγικοί ποιητές πάντα έγραφαν τα έργα τους με γνώμονα ότι αυτά απευθύνονταν σε ένα ευρύ κοινό που το συγκέντρωνε μια επίσημη τελετή. Ήταν φυσικό να επιδιώκουν να το συγκινήσουν, να το εμπνεύσουν και να το ψυχαγωγήσουν. Έγραφαν, λοιπόν, πρωτίστως ως πολίτες προς πολίτες.

Φαίνεται πράγματι ότι η τραγωδία γεννήθηκε όταν οι θρησκευτικοί αυτοσχδιασμοί, από τους οποίους προήλθε, χειραγωγήθηκαν και αναδιοργανώθηκαν από τη πολιτική ηγεσία που στηρίζονταν στο λαό. Η γένεση της τραγωδίας είναι στενά συνδεδεμένη με την ύπαρξη της τυραννίας - δηλ. με ισχυρό καθεστώς που στηρίζεται στο λαό και πολεμά την αριστοκρατία. Αυτή την θέση την στηρίζουν ισχυρά στοιχεία. Μια παράδοση, αποδομένη στον Σόλωνα, αφηγείται πως η πρώτη τραγική παράσταση οφείλονταν στον ποιητή Αρίωνα. Ο Αρίωνας ζούσε στην Κόρινθο, όταν κυβερνούσε ο τύραννος Περίανδρος (τέλη του 7ου αι. - αρχές του 6ου αι. π.Χ.). Οι πρώτοι «τραγικοί» χοροί, που αναφέρει ο Ηρόδοτος, είναι χοροί που τραγουδούσαν στη Σικυώνα τις δυστυχίες του Αδράστου και αποδόθηκαν στον Διόνυσο.

Αυτός που τις απέδωσε στον Διόνυσο ήταν ο Κλεισθένης, τύραννος αυτής της πόλης (αρχές του 6^{ου} αι. π.Χ.). Μεταξύ του 536 και 533 αι. π.Χ., ο Θέσπης έγραψε μια τραγωδία για την μεγάλη γιορτή των Διονυσίων. Την Αθήνα κυβερνούσε ο Πεισίστρατος, ο μόνος τύραννος που γνώρισε αυτή η πόλη. Η τραγωδία μπήκε στην αθηναϊκή ζωή με επίσημη απόφαση και συνδέθηκε με μια επέκταση πολιτική της λαϊκής κυριαρχίας και της δραστηριότητας των πολιτών. Ο δεσμός αυτός έγινε πιο ισχυρός, όταν ο λαός

συναθροισμένος στο θέατρο, έγινε απόλυτος κύριος των πεπρωμένων του. Με αυτό τον τρόπο εξηγείται γιατί η τραγωδία συνδέθηκε με την πολιτική ανάπτυξη. Εξηγείται επίσης η θέση που κατέχουν στις τραγωδίες τα μεγάλα εθνικά θέματα του πολέμου και της ειρήνης, της δικαιοσύνης και της φιλοπατρίας.

Το όνομα «τραγωδία» σημαίνει «ωδή στον τράγο». Ποια είναι όμως η σημασία της λέξης αυτής και ποιος ο ρόλος του τράγου;

Η επικρατέστερη υπόθεση συνίσταται στην παρομοίωση του τράγου με τους σατύρους, φυσικά σε σύνδεση με την λατρεία του Διονύσου και την παραδοχή των δύο πληροφοριών του Αριστοτέλη, που συνδέει την τραγωδία με τους αοιδούς των διθυράμβων²³ και ορίζει πιο πέρα πως: «η τραγωδία μεγάλωσε και πήρε αργότερα σπουδαία μορφή, αφού άφησε τους μικρούς μύθους και τις αστείες λέξεις»²⁴. Επομένως η τραγωδία και η κωμωδία έχουν συγγενική καταγωγή - τις ομάδες πιστών του Διονύσου που αντιπροσωπεύουν τους σατύρους, η θέα των οποίων και η ενδυμασία θυμίζουν τράγο. Η υπόθεση αυτή αν και θελκτική και συμφυής, παρουσιάζει δύο δυσκολίες. Η πρώτη είναι τεχνική. Οι σάτυροι δεν παρομοιάστηκαν ποτέ με τράγους. Η δεύτερη δυσκολία έγκειται στο γεγονός ότι η εκδοχή αυτή ταιριάζει περισσότερο στο σατυρικό δράμα και λιγότερο στην τραγωδία. Για αυτό δόθηκαν και άλλες εξηγήσεις σχετικά με τη σημασία του ονόματος της τραγωδίας όπως η ερμηνεία του Fernand Robert, ο οποίος έδωσε στον τράγο καθαρκτική αξία ή τον έκανε αποδιοπομπαίο ή του απέδωσε θρησκευτικό και επίσημο χαρακτήρα στις διάφορες εκδηλώσεις της θυσίας²⁵. Στην περίπτωση αυτή ο διθύραμβος χρησίμευσε σαν επίσημο πρότυπο και της τραγωδίας και του σατυρικού δράματος²⁶, τα οποία είναι είδη παράλληλα αλλά με τελείως διαφορετική έμπνευση. Η μεγάλη αξία της ερμηνείας αυτής έγκειται στο γεγονός ότι σέβεται τη διαφορά των δύο αυτών ειδών και οδηγεί κατευθείαν στην ουσιώδη πρωτοτυπία της τραγωδίας.

Η τραγωδία όπως διαφαίνεται μέσα από τα θέματα της, έχει στενές σχέσεις με το κατεξοχήν αρχαίο ελληνικό λογοτεχνικό είδος, το έπος. Τα περισσότερα από τα θέματα που πραγματεύεται η τραγωδία, είναι εμπνευσμένα από τους μύθους του έπους: τον τρωικό πόλεμο, τους άθλους του Ηρακλή, τις συμφορές του Οιδίποδα και της γενιάς του. Αυτό είναι κάτι που δεν πρέπει να μας προκαλεί εντύπωση διότι ο ίδιος ο λυρισμός τρεφόταν από το

23 Αριστ. *Ποιητ.*, 1449 a 9 - 12.

24 Αριστ. *Ποιητ.*, 1449 a 19-22.

25 Fernand Robert, *Les etudes classiques*, 1964, σσ. 97 - 129.

26 Ο Πλατίνας από την Φλοιοούντα έφερε το σατυρικό δράμα στην Αθήνα, στις αρχές του 5TM αι. π.Χ.

έπος.

Τα επικά θέματα ήταν η φυσική ύλη κάθε έργου τέχνης. Οι δραματουργοί πήραν το υλικό των έργων τους από το έπος και ταυτόχρονα την τέχνη να πλάθουν πρόσωπα και σκηνές ικανές να προκαλούν συγκίνηση στους θεατές.

Το έπος δίδασκε τους τραγικούς να δίνουν το αίσθημα της ζωής, να εμπνέουν φόβο και έλεος, να υποχρεώνουν τον θεατή να παίρνει μέρος στη λύπη, στην αγωνία ή στη συγκίνηση. Το έπος λειτουργούσε με την αφήγηση ενώ η τραγωδία με την αποκάλυψη. Στην τραγωδία όλα ήταν παρόντα, ολοφάνερα, κοντινά και άμεσα, γι' αυτό και πολλά από τα θεάματα των τραγωδιών τρόμαζαν τους θεατές. Η τραγωδία αντλούσε τη δύναμή της, σχετικά με το έπος, από το γεγονός ότι ήταν ψηλαφητή και φοβερή²⁷.

Μπορούμε να πούμε τελικά ότι αν η γιορτή δημιούργησε την τραγωδία, το έπος την έκανε λογοτεχνικό είδος. Στις λεπτομέρειες της δομής της, η αρχαία ελληνική τραγωδία εμφανίζει αρκετά πρωτότυπους χαρακτήρες οι οποίοι αντικατοπτρίζουν πιστά τις συνθήκες που την γέννησαν.

1.2 Το θέατρο στην αρχαία Αθήνα

Η δημιουργία και τελειοποίηση του θεάτρου στην αρχαία Αθήνα συμβαδίζει με τη γένεση και εξέλιξη του δράματος. Στην αρχή υπήρχε μια ευρύχωρη κυκλική πλατεία- η αρχική μορφή της ορχήστρας- η οποία ήταν αρκετή για την τέλεση της διονυσιακής γιορτής. Το κέντρο της πλατείας κατείχε ο βωμός του θεού (η θυμέλη) και γύρω από αυτόν έπαιρναν θέση τα μέλη του διθυράμβου χορού αρχικά, του τραγικού αργότερα. Η πλατεία αυτή αποτέλεσε το κύτταρο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, που με την πάροδο του χρόνου παρουσίασε τόση εξέλιξη, ώστε αναδείχθηκε σε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα αρχιτεκτονικά δημιουργήματα του αρχαίου κόσμου. Ο λαός που συνέρεε στη γιορτή του Διονύσου, παρακολουθούσε τα δρώμενα όρθιος γύρω από την πλατεία ή καθισμένος κατάχαμα, και αργότερα πάνω σε πρόχειρα ξύλινα εδώλια (ικρία)²⁸.

27 Jacqueline de Romilly, «*Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*», σ. 23.

28 Είναι πολύ πιθανό η πλατεία που χρησιμοποιήθηκε για τις πρώτες θεατρικές παραστάσεις να ήταν (όπως εικάζει η M. Biember, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, 2^η έκδ., σ. 54) ο χώρος, όπου πολύ αργότερα ο Αγρίππας έχτισε το Ωδείο του. Πάντως ο καθαυτό αρχικός πυρήνας του διονυσιακού θεάτρου ήταν ο ναός του Διονυσίου Ελευθερέα στη νότια πλαγιά της Ακρόπολης - που είχε ως προσανατολισμό αντίθετο προς την πόλη. Βλ. και H. -D. Blume, σσ. 64 κ. εξ.

Η πρώτη καινοτομία ήταν η εισαγωγή ενός υποτυπώδους λυρικού διαλόγου μεταξύ του εξάρχοντος (κανονάρχου, πρωτοτραγουδιστή) και των λοιπών χορευτών στα ενδιάμεσα των λυρικών ασμάτων. Για να υπάρχει όμως η δυνατότητα να διεξάγεται αυτός ο «διάλογος» μπροστά σε όλους τους θεατές, ο εξάρχων του χορού ανέβαινε επάνω στη βάση του βωμού ή πάνω σε ένα τραπέζι, που ήταν κοντά του και χρησίμευε για την επικείμενη θυσία προς τιμή του θεού. Το τραπέζι αυτό πάνω στο οποίο ανέβαινε ο εξάρχων του χορού για να «συνομιλήσει» με τους άλλους χορευτές, ήταν επόμενο ν' αποβεί ο πυρήνας της μετέπειτα σκηνής του θεάτρου.

Με την εισαγωγή του πρώτου υποκριτή, η οποία υπήρξε καινοτομία του Θέσπη, τα μέλη του χορού και οι θεατές που στέκονταν κυκλικά, αποσύρθηκαν προς το ένα μέρος ενώ στο άλλο απέναντι στέκονταν ο υποκριτής. Αποτέλεσμα του γεγονότος αυτού ήταν η ορχήστρα να πάρει ημικυκλική μορφή. Επίσης σε αυτό συνετέλεσε και το γεγονός ότι ο υποκριτής στην αρχή υποδυόταν όλα τα πρόσωπα της τραγωδίας και συνεπώς ήταν υποχρεωμένος να αλλάζει προσωπεία και ενδυμασίες κατά τη διάρκεια της παράστασης. Έτσι υπήρξε η ανάγκη να στηθεί στο άκρο της ορχήστρας μια πρόχειρη σκηνή²⁹, για να μπαίνει ο υποκριτής και να κάνει τις απαιτούμενες μεταμφιέσεις³⁰. Οι θεατές ήταν καθισμένοι πάνω σε ξύλινα καθίσματα τα οποία με την παρέλευση του χρόνου θα γίνουν αρμονικά μέλη ενός μεγαλοπρεπούς αμφιθεάτρου - του κοίλου.

Δεν είμαστε σε θέση να δηλώσουμε με σιγουριά πόσο κράτησε η απλή αυτή οργάνωση του θεάτρου. Μερικά από τα έργα του Αισχύλου ίσως δεν χρειάστηκαν τίποτα περισσότερο από αυτό. Είναι σαφές όμως ότι κατά τη διάρκεια του 5ου αι. π.Χ έγιναν σημαντικές αλλαγές. Πριν την άνοδο της *Ορέστεια* το 458 π.Χ, ίσως και νωρίτερα, η απλή σκηνή αντικαταστάθηκε από στερεότερες κατασκευές. Η καταστρεπτική κατάρρευση των ξύλινων υποστυλωμάτων οδήγησε στην κατασκευή ενός πιο προσεκτικά φτιαγμένου θεάτρου επάνω στη πλαγιά της Ακρόπολης. Υπεύθυνος για την ανοικοδόμηση θεωρήθηκε ο Περικλής, αν και δύσκολα μπορούμε να πούμε ότι το έργο τελείωσε όσο εκείνος ζούσε³¹. Στο Περικλείο θέατρο οι τιμητικές θέσεις της πρώτης σειράς πιθανόν να ήταν πέτρινες, ενώ τα καθίσματα των υπολοίπων θεατών παρέμειναν ξύλινα, χωρίς ράχη, βαλμένα σε διαρκώς ανυψούμενες βαθμίδες εδάφους. Οι θεατές είχαν χωριστεί σε σφηνοειδή τμήματα, με στενές σειρές

29 Η ίδια η λέξη δείχνει το είδος του πρώτου αυτού πρόχειρου κατασκευάσματος. Παρ' όλ' αυτά οι Έλληνες το ίδιο όνομα αποδίδουν και στα πολυτελή σκηνικά οικοδομήματα που ανέγειραν αργότερα στα θέατρα τους. Η λέξη υιοθετήθηκε από όλες σχεδόν τις γλώσσες.

30 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, London 1971, σ. 37.

31 Ο.π. σ. 59.

σκαλοπατιών ανάμεσά τους. Λίγο πιο πάνω υπήρχε ένας οριζόντιος διάδρομος από την μια έως την άλλη άκρη του συνολικού χώρου, το διάζωμα και στην κορυφή του θεάτρου υπήρχε ένας ακόμα διάδρομος, παλιό μονοπάτι που διέτρεχε κατά μήκος την πλαγιά. Πιο πάνω από τον δεύτερο διάδρομο, υπήρχαν και άλλες σειρές με καθίσματα, που μαζί με τις άλλες έφταναν τις ογδόντα. Η ορχήστρα βρίσκονταν στη βάση του θεάτρου της οποίας δυστυχώς δεν σώζονταν ίχνη της μορφής που είχε τον 5^ο αι. π.Χ. Χωρίς όμως αμφιβολία ήταν κυκλική με διάμετρο περίπου δέκα οχτώ μέτρα.

Ανάμεσα στην ορχήστρα και την πρώτη σειρά των καθισμάτων πιθανό να υπήρχε ένας αρκετά μεγάλος χώρος και μια υδρορροή που διέτρεχε το χείλος του κοίλου σ' όλο το μήκος του και μάζευε τα βρόχινα νερά της πλαγιάς. Από την μια και την άλλη πλευρά της ορχήστρας υπήρχαν δύο περάσματα, οι πάροδοι, από όπου έμπαιναν στο θέατρο οι θεατές πριν από την παράσταση. Από τις παρόδους έμπαινε συνήθως ο χορός, στην αρχή του έργου, βαδίζοντας προς την ορχήστρα και από αυτές έφευγε στο τέλος. Μερικές φορές μάλιστα γινόταν η είσοδος και η έξοδος των ηθοποιών.

Πιο πέρα από τις παρόδους, καθώς απομακρυνόμαστε από την Ακρόπολη, συναντούμε τα πιο σημαντικά κατάλοιπα του θεάτρου του 5^{ου} αι. π.Χ. Το κατώτερο μέρος ενός μακρού ευθύγραμμου τοίχους, εξήντα περίπου εκατοστών, εκτείνεται σε εξήντα σχεδόν μέτρα απέναντι στο κοίλο του θεάτρου και από τον τοίχο αυτό και σε μια απόσταση ενός μέτρου προς την κατεύθυνση της ορχήστρας προβάλλει ένα συμπαγές πέτρινο ορθογώνιο, που χρονολογείται την ίδια εποχή με τον προαναφερθέν τοίχο. Σε επαφή με τον τοίχο υπάρχουν τα υπολείμματα μια στενόμακρης στοάς με ανοιχτή κιονοστοιχία και σκαλοπάτια σε ολόκληρο σχεδόν το μήκος της πλευράς που βρίσκεται μακριά από το κοίλο.

Το πιο σπουδαίο όμως γνώρισμα του θεάτρου ως πλαίσιο της δραματικής παράστασης³², βρίσκεται στον επιμήκη τοίχο απέναντι στην ορχήστρα. Χαραχτήκαν στην πρόσθια όψη της πέτρας δέκα κατακόρυφες αυλακώσεις και από τις δύο πλευρές της ορθογώνιας προεξοχής οι οποίες αποτελούν για εμάς απτές ενδείξεις για τα χτίσματα του σκηνικού χώρου, όπου παριστάνονταν τα έργα του 5^{ου} αι. π.Χ.

Η σκηνή του θεάτρου δεν περιοριζόνταν σε ένα στεγασμένο παράπηγμα αλλά ήταν πλέον ένα εξωτερικό πρόσθετο κτίσμα, όμοιο με το καμαρίνι του σημερινού θεάτρου, και εντασσόταν στο χώρο της σκηνικής δράσης. Αποτελούσε πλέον μέρος της θεατρικής «απάτης», μέρος του ίδιου του έργου, αντιπροσωπεύοντας στην φαντασία των θεατών ένα ανάκτορο ή ένα , ναό ή τη σκηνή ενός στρατηγού ή ακόμη και μια σπηλιά. Οι χαρακτήρες

32 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, ο.π, σσ. 59-63.

του έργου ζούσαν μέσα στην σκηνή, μπαίνοντας και βγαίνοντας από αυτή. Όλο αυτό το σκηνικό περιβάλλον επηρέαζε την φαντασία και κατ' επέκταση τα συναισθήματα των θεατών, προκαλώντας ρίγη συγκίνησης ή φόβου ή ακόμα και συμπόνιας για την μοίρα των χαρακτήρων της παράστασης. Σημαντική επομένως ήταν η συμβολή της σκηνής στην δημιουργία του κατάλληλου περιβάλλοντος της δραματικής δράσης και εξέλιξης, όπως και στην μετάδοση της απαραίτητης συναισθηματικής έντασης στον ψυχικό κόσμο των θεατών.

Η ύπαρξη ενός άλλο επίπεδου χώρου- πιο πάνω από την σκηνή - του θεολογείου, συνέβαλε στην ολοκλήρωση της δημιουργίας του δραματικού σκηνικού. Μερικοί μελετητές υποστηρίζουν ότι το θεολογείο πρέπει να ταυτιστεί με την άνω οροφή της σκηνής ή με κάποιο είδος εξώστη.

Πάντως, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η κύρια λειτουργία του θεολογείου ήταν εκείνη που δηλώνει το όνομά του. Επάνω στον επίπεδο αυτό χώρο εμφανίζονταν και μιλούσαν οι θεοί, ένα γεγονός που μεταμόρφωνε την εξέδρα αυτή, η φαντασία των θεατών, στην ουράνια κατοικία των θεών. Εκτός όμως από τις εμφανίσεις των υποτιθέμενων «θεών», εκεί εμφανίζονταν και οι ήρωες του έργου, όπως η εμφάνιση του μοναχικού φύλακα στον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου ή οι τρεις ανθρώπινοι χαρακτήρες στο τελευταίο επεισόδιο του «Ευριπίδειου Ορέστη».

Ένα άλλο απαραίτητο θεατρικό μέσο το οποίο χρησιμοποιήθηκε συχνά στις δραματικές παραστάσεις, ήταν η μηχανή ή θεατρικός γερανός. Η μηχανή χρησιμοποιούνταν για να μετεωρίσουν πάνω από την σκηνή, θεούς ή ήρωες, για να δοθεί η εντύπωση ότι έρχονταν «πετώντας» από τον ουρανό³³. Το μηχανικό αυτό μέσο τοποθετούνταν πίσω από τη σκηνή στην δεξιά ή αριστερή γωνία, και το σώμα του θεού ή του ήρωα, αναρτιούνταν με σχοινιά από ειδικό άγκιστρο. Η μηχανή χρησιμοποιήθηκε όπως αναφέραμε σε αρκετά τραγικά έργα, ιδιαίτερα όμως χρησιμοποίησε τον από μηχανής θεό ο Ευριπίδης, για να αποδώσει τις θαυμαστές θεοφάνειες στα έργα του, ένα γεγονός που επικρίθηκε ήδη από την αρχαία εποχή³⁴.

Τέλος, ένα ακόμα σκηνικό μέσο που χρησιμοποιήθηκε στις δραματικές παραστάσεις σε μεγάλο βαθμό, ήταν το εκκύκλημα³⁵. Αυτό ήταν ένα είδος ξύλινης κυλιόμενης εξέδρας⁴³ ή ένα ψηλό βάθρο στηριζόμενο πάνω σε δοκούς, το οποίο στρεφόταν ή συρόταν. Πράγματι στις τραγωδίες που σώθηκαν συναντάμε συχνά περιπτώσεις όπου έπρεπε να δειχτούν στους

33 Πολυδ. IV. 130.

34 Πλατ. *Κρητ.* 425 d. Επίσης Αντιφ. απ. 191. 13 κ. εξ. Δημοσθ. XL, 59 και Μενάδρ. απ. 243 και 951. Βλ και N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, ΛΟήνα 1965, σσ. 156 κ. εξ.

35 Αριστοφ. *Αχην.* 408.

θεατές κάποια συμβάντα, που υποτίθεται ότι έλαβαν χώρα στο εσωτερικό ενός ανακτόρου ή σε κάποιον εξωσκηνικό χώρο. Το μηχανήμα αυτό φαίνεται ότι είχε την δυνατότητα να μεταφέρει και να αποκαλύπτει στο θεατρικό κοινό με συμβατικό έστω τρόπο, τα περιστατικά αυτά.

Αυτό που διαπιστώνουμε μετά τις περιγραφές που ειπώθηκαν σχετικά με την δομή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, κυρίως του θεατρικού οικοδομήματος του 5^{ου} αι. π.Χ. στην Αθήνα όπου και πραγματοποιήθηκαν οι σημαντικότερες δραματικές παραστάσεις, είναι η μεγάλη επίδραση που άσκησε το θεατρικό έργο και συγκεκριμένα η τραγωδία, στην ψυχολογία του θεατή. Η κατασκευή και η θέση του θεάτρου ήταν τέτοια που υπηρετούσε τον σκοπό της δημιουργίας μιας συγκεκριμένης ψυχολογικής δομής στην ψυχή του θεατή. Όχι, λοιπόν, μόνο η ίδια η υπόθεση της δραματικής παράστασης και οι συντελεστές της αλλά και το ίδιο το θέατρο, έπαιζε το δικό του ρόλο στην ολοκλήρωση της διαμόρφωσης μιας συγκεκριμένης ψυχολογικής διάθεσης στον αθηναίο πολίτη. Το ίδιο το θέατρο δικαίως χαρακτηρίστηκε ως το κατεξοχήν δημιούργημα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος με κεντρικό άξονα ακμής την Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ.

Αποτέλεσε το χώρο συγκέντρωσης χιλιάδων πολιτών οι οποίοι συμμετείχαν ενεργά σε ότι άκουγαν και έβλεπαν, συνεπαρμένοι από μια θεατρική υπόθεση που φάνταζε απίστευτα ρεαλιστική.

1.3 Δραματικοί Αγώνες

Ο τρόπος που χρησιμοποίησαν οι αρχαίοι δραματουργοί για να φτάσει το δράμα έως το κοινό, ήταν οι εορταστικές εκδηλώσεις. Αυτός ο τρόπος για την Ελλάδα του 5^{ου} αι. π.Χ. ήταν ο πιο σημαντικός. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των εορταστικών εκδηλώσεων που προβαλλόταν πολύ έντονα στην αρχαία Ελλάδα, ήταν το αγωνιστικό στοιχείο το οποίο τελικά ήταν αυτό που συνετέλεσε στην διαμόρφωση τους. Εξάλλου οι πιο πολλές πλευρές του ελληνικού βίου είχαν συναγωνιστικό χαρακτήρα, όχι για την επίτευξη κέρδους αλλά για γόητρο και δόξα.

Οι δραματικοί αγώνες που διεξάγονταν στην Αττική, όπως ήδη αναφέραμε, είχαν πρωτίστως θρησκευτικό χαρακτήρα, μέρος και αυτοί των πολυάριθμων εκφράσεων τιμής προς τους θεούς οι οποίοι σημάδευαν ολόκληρο το έτος. Η θεά Αθηνά ως προστάτιδα της πόλης, είχε τη δική της μεγάλη γιορτή το καλοκαίρι, οπότε απαγγέλλονταν τα ομηρικά έπη. Η σειρά του δράματος έρχονταν το χειμώνα και την αρχή της άνοιξης κατά τις γιορτές του θεού Διόνυσου, του επονομαζόμενου και Βάκχου. Για τους σύγχρονους Έλληνες η ιερότητα

ενός μέρους όπως το θέατρο, φαντάζει περίεργο και ξένο αλλά δεν ίσχυε κάτι τέτοιο για τους αρχαίους προγόνους μας. Γι' αυτούς ο χώρος του θεάτρου θεωρούνταν ιερός και τόπος εκδηλώσεων λατρείας του θεού. Ο Διόνυσος δεν ήταν μόνο θεός του κρασιού αλλά και θεός της βλάστησης και της γονιμότητας και η λατρεία του γινόταν τις περισσότερες φορές από γυναίκες και οδηγούσε συνήθως, με το κρασί και το χορό, σε έκσταση. Ο τρόπος όμως που οι αρχαίοι Έλληνες αντιλαμβάνονταν το Διόνυσο είχε και την αποτρόπαια πλευρά του. Πολλές από τις ιστορίες που κυκλοφορούσαν για την λατρεία του ήταν ζοφερές, όπως εκείνη που δραματοποιεί ο Ευριπίδης στις Βάκχες του - μύθοι για την μοίρα όσων αντιστάθηκαν στον θεό: σπαράχθηκαν πάνω στα βουνά από μανιασμένες θιασώτριες του.

Ο θρησκευτικός χαρακτήρας των δραματικών αγώνων δεν σήμαινε ότι ήταν αποκομμένοι από την καθημερινή ζωή της κοινότητας, αν σκεφτεί κανείς ότι ο θεός Διόνυσος βρισκόταν εγγύτατα στην λαϊκή ψυχή της πόλης. Η μέθεξη του κοινού της εποχής εκείνης κατά τη συμμετοχή του στους δραματικούς αγώνες, μπορεί να συγκριθεί μόνο με τη συμμετοχή του κόσμου στην παρακολούθηση ενός ποδοσφαιρικού αγώνα σε μια σύγχρονη πόλη- με ποσοστό συμμετοχής όμως του θεατρικού κοινού υψηλότερο.

Έχουμε ήδη αναφερθεί στην περιγραφή των διονυσιακών εορτών στο 1 κεφάλαιο του παρόντος, υπογραμμίζοντας μόνο τον πιο σημαντικό από αυτές που ήταν τα Μεγάλα Διονύσια ή απλώς Διονύσια. Το γεγονός της διεξαγωγής τους ήταν τόσο μεγάλο που έπαιρνε πανελλήνιο, κατά κάποιο τρόπο, χαρακτήρα διότι συγκέντρωνε στο χώρο του θεάτρου όχι μόνο τους Αθηναίους αλλά και ανθρώπους από όλο τον ελληνόφωνο κόσμο. Η γιορτή αυτή αποτελούσε το κύριο πλαίσιο της τραγωδίας.

Η κοινότητα συμμετείχε ενεργά κατά την διεξαγωγή των εορτών παίζοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στην διοργάνωση αλλά και στη επιτυχή διεξαγωγή τους. Η συμμετοχή της γινόταν μέσω του επώνυμου ηγέτη της, του άρχοντος, ο οποίος έδινε το όνομά του στο έτος κατά το οποίο ασκούσε το αξίωμά του. Άρχων δεν ήταν κάποιο πολιτικό πρόσωπο αλλά ένας πολίτης που εκλέγονταν από το σύνολο των πολιτών με κλήρο, φτάνει να μην ανήκε στην χαμηλότερη εισοδηματική τάξη.

Ένα από τα πολλά του καθήκοντα ήταν η οργάνωση των Διονυσίων. Όσοι από τους ποιητές ήθελαν ζητούσαν από τον άρχοντα «χορό», και αυτός διάλεγε για την τραγωδία, τρεις. Καθένας από τους τρεις ποιητές καλούνταν να παρουσιάσει τρεις καινούργιες τραγωδίες και μια σύντομη φάρσα. Τον τρόπο και τα κριτήρια που χρησιμοποιούσε ο άρχοντας για να επιλέξει δεν τα γνωρίζουμε. Το πιθανότερο ήταν να διάλεγε συγγραφείς

παρά έργα - το κριτήριο πιθανόν να ήταν η υπόληψή τους³⁶.

Η παράσταση των έργων απαιτούσε χρήματα οπότε πρόσθετο καθήκον του άρχοντα ήταν να προώθηση την χρηματοδότηση των δραματικών αγώνων με την ανεύρεση για κάθε δραματουργό ενός χορηγού ή ενός φορολογούμενου που του επιβάλλονταν πρόσθετος φόρος. Ο χορηγός δεν ήταν μόνο υπεύθυνος για την χρηματοδότηση της δραματικής παράστασης αλλά και για την εκπαίδευση του χορού³⁷. Ο ποιητής μαζί με τον αντίστοιχο χορηγό ήταν υποχρεωμένοι να αρχίσουν την σχετική διαδικασία για την προετοιμασία της παράστασης. Η πρώτη τους φροντίδα ήταν να εξασφαλίσουν ικανούς υποκριτές. Επίσης είχαν υποχρέωση να εξασφαλίσουν χορό και ν' αρχίσουν την εκγύμνασή του σε οίκημα που παρείχε ο χορηγός. Την εκπαίδευση του χορού αναλάμβανε ο ίδιος ο ποιητής ή άλλο έμπειρο πρόσωπο, το οποίο ονομάζονταν χοροδιδάσκαλος ή απλώς διδάσκαλος, ενώ η όλη παρουσίαση του έργου ονομάζονταν διδασκαλία³⁸.

Στο τέλος της προετοιμασίας αυτής και δύο ημέρες πριν από τη γιορτή, γινόταν στο Ωδείο ο λεγόμενος προάγων. Κάθε ποιητής που επρόκειτο να λάβει μέρος στον δραματικό αγώνα ανέβαινε στη σκηνή του Ωδείου μαζί με τον χορηγό, τους υποκριτές και τους χορευτές. Όλοι με στεφάνια στο κεφάλι παρουσιάζονταν στο κοινό και έδιναν πληροφορίες σχετικά με τα έργα που προετοιμάζαν να παίξουν. Σε μία τέτοια παρουσίαση ο Σοφοκλής παρουσιάστηκε μαζί με τον χορό του αστεφάνωτοι, για να τιμήσει τον ομότεχνό του Ευριπίδη μετά την αγγελία του θανάτου του³⁹.

Όταν έφτανε η ημέρα έναρξης της γιορτής και λίγο πριν την επίσημη έναρξη των αγώνων, χύνονταν χοές μπροστά στο άγαλμα του Διονύσου και εκφωνούνταν από τον κήρυκα τα ονόματα των πολιτών που είχαν ευεργετήσει το δήμο⁴⁰.

Έπειτα παρέλαυναν στη σκηνή τα ορφανά του πολέμου και πολλές φορές μεταφέρονταν εκεί και οι φόροι των συμμάχων, που τοποθετούνταν με επισημότητα μπροστά στην ορχήστρα. Προτού αρχίσουν οι δραματικοί αγώνες με σειρά που καθορίζονταν με κλήρο, ακόμα μια προκαταρκτική ενέργεια ήταν απαραίτητη: έπρεπε να διασφαλιστεί η παρουσία του θεού. Για την συγκεκριμένη γιορτή ο θεός ήταν ο Διόνυσος

36 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, ο.π. σ. 40.

37 Αριστ. *ΑΘην. Πο./ιτ.* C 56. Κατά κυριολεξία χορηγός σήμαινε "αρχηγός χορού", γρήγορα όμως ταυτίστηκε ο όρος με το χρηματοδότη που όριζε το κράτος. Βλ. F.. Reish λ. χορηγία (RE III 2, στ. 2409). Επίσης, A. Korle, λ. διδάσκαλος (RE VI, στ. I234).

38 E. Reish, λ. διδάσκαλος (RE VI, στ. 401).

39 Βίος Ευριπ.

40 Αισχ. *Κατά Κτησιφ.* 48 και 230.

Ελευθερεύς. Συνήθως το άγαλμα του θεού βρίσκονταν στημένο στο ναό, μέσα στον περίβολο του θεάτρου. Για να αναπαρασταθεί ο ερχομός του θεού, μετέφεραν το άγαλμα ως ένα ιερό στις παρυφές της πόλης, επάνω στο δρόμο που οδηγούσε στις Ελεύθερες και από εκεί, με λαμπαδηφορία, το γύριζαν και το τοποθετούσαν στο θέατρο. Ύστερα άρχιζαν οι δραματικοί αγώνες που οι οργάνωσή τους δεν μας είναι γνωστή με ακρίβεια.

Ο αριθμός των προσώπων που συμμετείχαν ενεργά στους δραματικούς αγώνες ήταν εκπληκτικός. Όλοι οι συμμετέχοντες δεν προέρχονταν από μια ξεχωριστή επαγγελματική τάξη αλλά από διάφορα σημεία του κοινωνικού φάσματος. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως οι ηθοποιοί, οι μουσικοί και οι γυμναστές του χορού ήταν ειδικευμένοι άνθρωποι του θεάτρου. Το ίδιο ήταν, κατά κάποιο τρόπο, και οι ποιητές. Η οικονομική στήριξη προέρχονταν από άτομα με πλούτο και επιρροή, το τελετουργικό μέρος βρισκόταν στα χέρια των ιερέων, η οργάνωση και η κρίση ήταν δουλειά των απλών πολιτών οι οποίοι από τον άρχοντα και κάτω, συμμετείχαν σε κάτι το μεγαλειώδες. Εάν προσθέσουμε τους κομπάρσους, τους μηχανικούς της σκηνης, τους βοηθούς ενδυματολόγου και άλλους παρόμοιους, το σύνολο εκείνων που ενεργά συμμετείχαν δεν πρέπει να υπολειπόταν πολύ από τους χίλιους πεντακόσιους - χωρίς να λογαριάσουμε όσους έπαιρναν μέρος στις τελετές και τις πομπές.

Πόσοι μεγάλος ήταν άραγε ο αριθμός των θεατών που παρακολουθούσαν τις παραστάσεις; Σίγουρα το πλήθος ήταν μεγάλο. Μια παράσταση που ήταν αφιερωμένη σε έναν από τους πιο αγαπημένους θεούς ήταν φυσικό να προσελκύει μεγάλο αριθμό πολιτών. Επίσης η παράσταση ενός έργου ήταν μοναδική και το κοίλο του θεάτρου έπρεπε να είναι αρκετά μεγάλο για να χωρέσει το αμέτρητο πλήθος εκείνων που ήθελαν να συμμετάσχουν στην μοναδική αυτή ευκαιρία και να παρακολουθήσουν τη μια και μοναδική παράσταση του έργου. Είναι δύσκολο να υπολογισθεί ο αριθμός των θεατών [^] που είχε τη δυνατότητα να χωρέσει το θέατρο. Το πλήθος εκείνων που κάθονταν στα ειδώλια του διονυσιακού θεάτρου ήταν συνάρτηση των καιρικών συνθηκών αλλά και της ανυπομονησίας που είχε ο κόσμος για τα έργα. Επιπλέον είναι αδύνατο να υπολογισθεί ο ακριβής αριθμός των ανθρώπων που είχε τη δυνατότητα χωρητικότητας το θέατρο στην πλαγιά της Ακρόπολης. Η μοναδική μαρτυρία που έχει διασωθεί σε λογοτεχνικό κείμενο και συγκεκριμένα σε ένα χωρίο του «Συμποσίου» του Πλάτωνα (175e), μας λέει ότι ο ποιητής Αγάθων κέρδισε το βραβείο της τραγωδίας το 416 π.Χ μπροστά σε «περισσότερους από 30.000». Η φράση ίσως να διακατέχεται από μια υπερβολή αλλά πιθανόν να πλησιάζει την αλήθεια.

Η σύσταση αυτού του αμέτρητου πλήθους ήταν το ίδιο πολύμορφη όπως και η ελληνική κοινωνία. Στις πρώτες θέσεις κάθονταν τα τιμώμενα πρόσωπα: ιερείς, άρχοντες και

άλλοι δημόσιοι τιτλούχοι, ευεργέτες της πόλης, τα παιδιά όσων σκοτώθηκαν στη μάχη και πρεσβευτές από άλλες πόλεις της Ελλάδας. Χωρίς αμφιβολία οι πολίτες αποτελούσαν το μεγαλύτερο πλήθος των θεατών. Ειδικοί χώροι είχαν ορισθεί για τα μέλη της Βουλής και τους νέους που υπόκεινται στην στρατιωτική τους εκπαίδευση: ένα από τα καθήκοντά τους ήταν και η παρακολούθηση των αγώνων. Είναι πιθανό ότι κάθε μια από τις δέκα φυλές να είχε το δικό της συγκρότημα θέσεων. Επίσης, μεγάλο ήταν και το πλήθος των μετοίκων, μιας και πολλοί από αυτούς μπορούσαν να πληρώσουν το εισιτήριό τους. Ακόμα υπήρχαν εκατοντάδες επισκέπτες από άλλα μέρη οι οποίοι ίσως να κάθονταν στις άκρες του κοίλου μέρους⁴¹.

Πολύ συζήτηση έχει γίνει γύρω από το ζήτημα εάν οι γυναίκες και τα παιδιά είχαν το δικαίωμα να παρακολουθούν τις θεατρικές παραστάσεις. Εάν τους επιτρεπόταν να παρακολουθούν τραγωδίες, το ίδιο θα έπρεπε να συμβαίνει και με τις κωμωδίες, τουλάχιστον στις πολεμικές περιόδους, όταν και τα δύο είδη παριστάνονταν την ίδια ημέρα. Πολλά χωρία της κωμωδίας αφήνουν να νοηθεί ότι οι θεατές στο μεγαλύτερο μέρος τους ήταν άντρες, υπάρχουν όμως αρκετές ενδείξεις ότι στα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. υπήρχαν πολλές γυναίκες ανάμεσα στους θεατές της τραγωδίας και της κωμωδίας. Από την άλλη πλευρά, η πεποίθηση ότι οι γυναίκες κάθονταν χωριστά από τους άντρες στηρίζεται σε πολύ ασταθείς βάσεις. Ίσως οι ελεύθερες να κάθονταν μαζί με τους συζύγους τους. Ακόμα και αυτοί που ανήκαν στο χαμηλότερο στρώμα της αθηναϊκής κοινωνίας, οι δούλοι, είχαν το δικαίωμα να παρακολουθήσουν μια παράσταση.

Ποιοι ήταν όμως αυτοί που έκριναν ποιος ποιητής θα ήταν ο νικητής των δραματικών αγώνων; Υπήρχε λοιπόν μια εκλεγμένη κριτική επιτροπή η οποία έκρινε τους νικητές. Η κριτική επιτροπή εκλεγόταν ως εξής: Μερικές ημέρες πριν την γιορτή, καταρτιζόταν ένας κατάλογος, υποψήφιων για την κριτική επιτροπή, πολιτών από τις δέκα φυλές⁴².

Τα ονόματα γράφονταν επάνω σε πινακίδια και τοποθετούνταν σε δέκα υδρίες, που σφραγίζονταν ενώπιον των πρυτάνεων και των χορηγών και φυλάγονταν στον οπισθόδομο του Παρθενώνα. Οι υδρίες μεταφέρονταν στο θέατρο πριν από την έναρξη των παραστάσεων, έπειτα ο επώνυμος Άρχοντας έβγαζε ένα όνομα από κάθε υδρία μπροστά σε όλους τους θεατές. Οι δέκα αυτοί πολίτες αποτελούσαν την επιτροπή και καλούνταν να

41 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, ο.π. σσ. 45 κ. εξ.

42 Προτείνονταν πενήντα πολίτες από κάθε φυλή και συνεπώς ο πλήρης κατάλογος περιελάμβανε τα ονόματα πεντακοσίων πολιτών.

δώσουν τον νεομισμένο όρκο ότι θα έκριναν αμερόληπτα, δίκαια και αντικειμενικά⁴³. Στο τέλος των δραματικών αγώνων καθένας από τους δέκα κριτές έγραφε σε ειδική πινακίδα, κατά σειρά προτίμησης, τα ονόματα των ποιητών και χορηγών και την έριχνε σε ειδική υδρία. Έπειτα κληρώνονταν οι πέντε από μόνο από αυτές τις πινακίδες (οι άλλες πέντε ακυρώνονταν), που καθόριζαν τελικά το αποτέλεσμα των αγώνων.

Το αποτέλεσμα το ανακοίνωνε αμέσως ο κήρυκας. Αν οι πολίτες που απαρτίζανε την επιτροπή έκριναν με δικαιοσύνη και αμεροληψία, δεν το γνωρίζουμε. Η κρίση τους πάντως στηρίζονταν σε ένα γνήσιο και ανόθευτο ένστικτο αξιολόγησης καθώς και σε μια άρτια οικείωση με την θεατρική παράδοση της Αθήνας. Ίσως υπήρχαν περιπτώσεις δωροδοκίας των μελών της επιτροπής, όπως η περίπτωση στην οποία κέρδισε ως χορηγός ο Μειδιάς δωροδοκώντας τους κριτές⁴⁴. Εξάλλου κριτήρια για την νίκη δεν ήταν μόνο η αξία του έργου αλλά και η γενναιοδωρία του χορηγού, τη ικανότητα των υποκριτών και τη σωστή εκπαίδευση των χορευτών. Επίσης η κρίση της επιτροπής επηρεαζόταν καμιά φορά από τις επιδοκimasίες ή τις αποδοκimasίες του κοινού, γεγονός που επικρίνει αυστηρότατα ο λάτων⁴⁵.

Στο τέλος των αγώνων ο επώνυμος άρχοντας καλούσε τους νικητές - ποιητή και χορηγό - και τους στεφάνωνε μπροστά στο κοινό. Η πολιτεία χάριζε στο χορηγό-νικητή αναμνηστικό τρίποδα, όπως γίνονταν στους διθυραμβικούς αγώνες και ο ποιητής έπαιρνε από το κράτος κάποιο χρηματικό βραβείο, που αργότερα καθιερώθηκε ως επίσημο έπαθλο από τον ρήτορα και πολιτικό Λυκούργο.

Η νίκη ενός ποιητή και του χορηγού του σ' ένα δραματικό αγώνα αποτελούσε μεγάλη τιμή. Οι χορηγοί μάλιστα - φροντίζοντας την υστεροφημία τους - επάνω στις υποδοχές ή στις βάσεις των τριπόδων τους χάραζαν επιγραφές που περιείχαν το όνομά τους, τη νίκη τους, το είδος του χορού (τραγικός, σατυρικός, κωμικός), τη φυλή τους, το χοροδιδάσκαλο και τον αυλητή που τους βοήθησε στην παράσταση⁴⁶. Τους τρίποδες τους, οι χορηγοί, τους τοποθετούσαν στο τέμενος του Διονύσου ή του Απόλλωνα ή συχνότερα στην οδό Τριπόδων ως αναθηματικό δώρο για ανάμνηση της νίκης.

43 Δημοσθ. *Κατά Μειδ.* Παρ. 17. Από ένα χωρίο του Λυσία (TV. 3) συμπεραίνουμε επίσης ότι δεν δινόταν και τόσο μεγάλη σημασία στην μυστικότητα της ψηφοφορίας.

44 Δημ. ο.π., παρ. 5,17 και 65. Έκπληξη προκαλεί συχνά το γεγονός ότι ο «Οιδίπους Τύραννος» και η «Μήδεια» - δύο από τις καλύτερες τραγωδίες του παγκόσμιου θεάτρου - δεν κέρδισαν το πρώτο βραβείο.

45 Νομ. 659 a-c και 700c - 701a.

46 Σ' αυτές τις επιγραφές φαίνεται ότι στηρίχθηκε αργότερα ο Αριστοτέλης για την σύνταξη των χαμένων έργων του «Νίκαι Διονυσιακαί» και «Διδασκαλίας».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2°

Οι θεατές του τραγικού θεάτρου

Οι θεατές του θεάτρου αποτελούσαν τους αποδέκτες των μηνυμάτων των έργων, όπως αυτά εκφράζονταν μέσα από την υπόθεση που διαδραματίζονταν ζωντανά στη σκηνή. Αποτελούσαν τον αντικειμενικό σκοπό και το σημείο αποδοχής των δημιουργών όλων των έργων που σκοπό είχαν να παίξουν με τα συναισθήματά τους, να τους κάνουν να συλλογισθούν, να αφυπνισθούν και να τους κατευθύνουν προς συγκεκριμένους νοητούς προορισμούς.

Το τραγικό θέατρο θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως ένα εθνικό και θρησκευτικό εργαλείο μέσω του οποίου ο ποιητής εξέφραζε την αγάπη προς την πατρίδα και την λατρεία προς τους θεούς, δραματικές εικόνες διανθισμένες από ένταση, συναίσθημα και υπερηφάνεια. Ήταν απόλυτα φυσιολογική και δικαιολογημένη η αγάπη που εξέφραζαν οι πολίτες προς το θέατρο γενικά και ειδικότερα προς την τραγωδία. Όπως φυσιολογική και αναμενόμενη θεωρείται η μεγάλη αξία που αποδόθηκε στο τραγικό είδος όχι μόνο σε εθνικό αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο.

Μέσω του μύθου και της πραγματικότητας, τα οποία οι ποιητές χρησιμοποίησαν με μαεστρία και περισσή τέχνη, το τραγικό θέατρο σαγήνεψε το κοινό του με την πολυπλοκότητα και την ευφυΐα της πλοκής των έργων του.

2.1 Ο όρος «κοινό» και οι ερμηνείες του

Ο όρος «κοινό» γενικά μπορεί να έχει ποικιλία ερμηνειών σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Το κοινό των πολιτιστικών εκδηλώσεων αποτελείται από το σύνολο των ανθρώπων που παρακολουθούν την καλλιτεχνική εμπειρία ή και μετέχουν σε αυτή. Το κοινό μπορεί να αποτελείται από όλους εκείνους με τους οποίους ένα άτομο ή ένας οργανισμός έχει κάποιο είδος επικοινωνίας.

Για ένα καλλιτεχνικό οργανισμό, όπως είναι το θέατρο, το κοινό μπορεί να περιλαμβάνει όλους εκείνους που υποστηρίζουν την τέχνη του θεάτρου με οποιονδήποτε τρόπο ή που έχουν ειδικό ενδιαφέρον για την ανάπτυξη όλων των τεχνών. Στον ορισμό του κοινού με αυτό τον τρόπο, οι παρευρισκόμενοι στην εκάστοτε θεατρική παράσταση έχουν φυσικά κεντρικό ρόλο, όμως ο ορισμός αυτός αναφέρεται επίσης και σε εκείνους με λιγότερο άμεση σύνδεση με την παράσταση καθεαυτό, όπως είναι οι χορηγοί, άλλοι καλλιτεχνικοί

οργανισμοί, φίλοι ή μέλη ή επιτροπές του καλλιτεχνικού χώρου⁴⁷. Αυτή η προσέγγιση βλέπει το κοινό σαν να συμμετέχει σε μια συναλλαγή με τον δημιουργό ή το ίδιο το θέατρο. Αυτή η θέση υποδηλώνει ότι οι άνθρωποι επιλέγουν τη συγκεκριμένη μορφή τέχνης, η οποία τους ενδιαφέρει και επιθυμούν να συμμετάσχουν και είναι πρόθυμοι να προσφέρουν κάτι σε αντάλλαγμα γι' αυτή τη συμμετοχή.

Οι παράγοντες που επηρεάζουν την επιλογή και την συχνότητα επίσκεψης των ανθρώπων που ενδιαφέρονται να συμμετάσχουν ενεργά σε ένα πολιτιστικό δρώμενο, όπως είναι το θέατρο, είναι πολλοί και ποικίλοι: υπάρχουν οι δημογραφικοί παράγοντες, σχετικά με την ηλικία, την καταγωγή, το μορφωτικό επίπεδο, την οικονομική τους κατάσταση. Υπάρχουν επίσης οι ψυχολογικοί παράγοντες, σχετικά με τη σχέση των ατόμων με τον πολιτισμό και την διάθεση ελεύθερου χρόνου και ψυχαγωγίας. Ενδέχεται επίσης να είναι προσωπικοί και πολιτιστικοί παράγοντες οι οποίοι επηρεάζονται από το άμεσο περιβάλλον και την οικογένεια και τέλος, κοινωνικοί και περιβαλλοντικοί, σχετικά με την κοινωνική θέση και την οικονομική κατάσταση των ατόμων⁴⁸.

Σύμφωνα με έναν άλλο διαχωρισμό, οι παράγοντες που επηρεάζουν το κοινό του θεάτρου διακρίνονται σε εξωτερικούς, ανάλογα με την ηλικία, το φύλο, τη μόρφωση, την καταγωγή, την επαγγελματική ενασχόληση και κυρίως την κοινωνική και οικονομική κατάσταση. Επίσης είναι εσωτερικοί και αφορούν στην προσωπικότητα, τη συναισθηματική κατάσταση, στις πολιτιστικές και θρησκευτικές πεποιθήσεις, καθώς και στις προσωπικές εμπειρίες⁴⁹.

Το κοινό του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και πιο συγκεκριμένα του 5^{ου} αι. π.Χ., βρισκόταν σε μια τελείως διαφορετική θέση και προοπτική από το σύγχρονο θεατρικό κοινό. Το τραγικό έργο περιβεβλημένο από έναν εθνικό και θρησκευτικό μανδύα, μιλούσε κατευθείαν μέσα στην ψυχή του θεατή διεγείροντάς την με τέτοιο τρόπο που την οδηγούσε πολλές φορές σε έκσταση. Η τραγωδία διεγείρει στην ψυχή των θεατών τον *έλεο* και το *φόβο*. Οι θεατές δηλαδή βλέποντας τον ήρωα να πάσχει - που είχε συνήθως υψηλά και ευγενή αισθήματα, αλλά συντρίβονταν από κάποια κληρονομική ενοχή ή από κάποια μοιραία «ύβρη» ή «αμαρτία» - νιώθανε ζωνρή συμπάθεια προς αυτόν και βαθιά ανησυχία για την τύχη του. Τελικά όμως επέρχονταν η κάθαρση. Ο ποιητής με την τέχνη του έδινε τέτοια

47 Ε. Γούναρη, *Το κοινό του πολιτισμού, διαδικασίες παραγωγής και διαμόρφωσης*, Διπλ. Εργ., ΕΑΠ, Πάτρα 2012, σσ. 18-20.

48 Α. Αθανασοπούλου, *Πολιτιστικό Πλαίσιο*, Πάτρα 2002, σ. 120.

49 Δ. Πικοπούλου-Τσολάκη, *Πολιτισμός και εκπαίδευση*, Πάτρα 2002, σ. 36.

τροπή στην εξέλιξη της υπόθεσης και τέτοια λύση στην πλοκή του δράματος, που ο ήρωας έπεφτε με αξιοπρέπεια υποκύπτοντας στη μοίρα του. Η ψυχή των θεατών, που ήταν συγκλονισμένη από τον έλεο και τον φόβο καθαιρούνταν από τα παθήματα αυτά με την δοκιμασία που πέρασε - καταπραΰνονταν και ανακουφίζονταν. Στο τέλος της παράστασης οι θεατές σηκώνονταν από το θέατρο με μεγαλύτερη γνώση και βαθύτερη πείρα, ηθικά καλύτεροι και πνευματικά ωριμότεροι⁵⁰.

Επομένως η οπτική γωνία μέσα από την οποία «βλέπει» μια θεατρική παράσταση το κοινό, έχει να κάνει κυρίως με την ποιότητα της ψυχής που διακατέχει τον κοινωνικό περίβολο, εντός του οποίου λαμβάνει χώρα το θεατρικό δρώμενο.

2.2 Θεατές και τραγωδία

Τα τραγικά έργα που παριστάνονταν στα Διονύσια ήταν ανάλογα με το κοινό και την εκάστοτε περίσταση και αντλούσαν το υλικό τους από την κοινή εμπειρία και τη γνώση των χιλιάδων ανθρώπων που τα παρακολουθούσαν - τα όρια αυτά θα τα χαρακτηρίζαμε στενά, συγκριτικά με τις εκπληκτικά πολυπληθείς πληροφορίες που προσφέρονται στον σημερινό άνθρωπο. Τα θέματα των τραγωδιών πιθανόν να φαίνονται στον σύγχρονο άνθρωπο απόμακρα και περίεργα, αλλά για τους Έλληνες του 5^{ου} αι. π.Χ. που συγκεντρώνονταν στα Διονύσια ήταν κοινό κτήμα των ποιητών, των υποκριτών και των θεατών. Αυτό ήταν εμφανέστατο στους τραγικούς ποιητές τους οποίους απασχολούσε το παρελθόν, όχι όπως εμείς το ξέρουμε σήμερα, αλλά όπως το έβλεπε η κοινωνία για την οποία έγραφαν.

Στις πρώτες δεκαετίες του 5^{ου} αι. π.Χ. η ιστορία του άμεσου παρελθόντος γινόταν συχνά δράμα, με ισχυρό αντίκτυπο στους θεατές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της Μιλήτου όταν το 494 π.Χ. ξεσηκώθηκε εναντίον της περσικής αυτοκρατορίας, δέχθηκε από τον εχθρό πολιορκίες και βίαιες επιθέσεις. Οι περισσότεροι άντρες σκοτώθηκαν, οι γυναίκες και τα παιδιά εξανδραποδίσθηκαν. Η Αθήνα δεν είχε καταφέρει να τους βοηθήσει. Μερικά χρόνια αργότερα ο ποιητής Φρύνιχος έγραψε μια τραγωδία για την Μίλητο με το τίτλο *Μιλήτου Άλωσης*. Ο Ηρόδοτος μας πληροφόρησε για το πώς δέχθηκε το κοινό το έργο: Όλοι οι θεατές ξέσπασαν σε δάκρυα και τον τιμώρησαν με πρόστιμο χιλίων δραχμών γιατί τους θύμιζε τις συμφορές τους, και έβγαλαν απόφαση να μην ξανανεβαστεί το έργο από κανένα.

Όπως αποδεικνύεται από την απαγορευτική ενέργεια του κράτους των Αθηναίων, το

50 Γ. Μαρκαντωνάκης, *Εισαγωγή στην Αττική Τραγωδία*, σσ. 43-44.

έργο αυτό απαγορεύτηκε γιατί πλησίαζε επικίνδυνα στις συνειδήσεις των θεατών. Από τις τραγωδίες που μας σώζονται σήμερα διαπιστώνουμε ότι οι ποιητές αντλούσαν τα θέματα τους από τους μύθους, τις ιστορίες του μακρινού παρελθόντος, που στην παιδία και την σκέψη των Ελλήνων καταλάμβαναν περισσότερο χώρο από ότι η πρόσφατη ιστορία τους. Συχνά διαπιστώνουμε ότι υπήρχε άμεση σχέση μύθου και θεατών αν ο μύθος εξηγούσε την προέλευση κάποιας γνωστής ιεροτελεστίας ή άλλου χαρακτηριστικού της ζωής τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τραγωδία *Ευμενίδες* (458 π.Χ.) του Αισχύλου, όπου εδώ ο ποιητής παρουσιάζει τον Ορέστη στην Αθήνα για να δικαστεί για τον φόνο της μητέρας του. Η Αθηνά, προστάτιδα θεά της Αθήνας, σαν πρόεδρος του δικαστηρίου διστάσει τον κήρυκα να κηρύξει την έναρξη της δίκης. Ακούγεται ο ήχος της σάλπιγγας και οι θεατές δεν παρακολουθούν πια ένα θεατρικό έργο αλλά συμμετέχουν ενεργά στη σύνθεση του δικαστηρίου, που γι' αυτούς εξακολουθεί να ταυτίζεται με τον Άρειο Πάγο. Διαπιστώνουμε λοιπόν εδώ ότι ο ποιητής χειρίζεται τον μύθο με χαρακτηριστικό τρόπο με σκοπό να διεγείρει την υπερηφάνεια ή τον πατριωτισμό των Αθηναίων.

Η Αθήνα παρουσιάζεται ως ο υπερασπιστής των αδυνάτων και των καταπιεσμένων, και η πατρίδα της δημοκρατίας και της ελευθερίας. Η τραγωδία εδώ χρησιμοποιείται για να προκαλέσει στους θεατές συναισθήματα υπέρ των θεσμών της πατρίδας και της πίστης προς τους θεούς και συγκεκριμένα προς την Αθηνά, επιβεβαιώνοντας την δυναμική του θεάτρου και ειδικότερα της τραγωδίας. Επίσης οι παλιοί μύθοι από τους οποίους οι δραματουργοί αντλούσαν τις υποθέσεις των έργων τους, ήταν κοινή κληρονομιά, ένα πλούσιο υλικό που όλοι θεωρούσαν κοινό κτήμα, αν και οι αλληλοσυγκρουόμενες μαρτυρίες δεν μας επιτρέπουν να κρίνουμε μέχρι πιο σημείο οι θεατές γνώριζαν τις λεπτομέρειες⁵¹.

Ένα στοιχείο της τραγωδίας μέσω του οποίου ο ποιητής μπορεί και αποκαλύπτει το βαθύ νόημα της ζωής μέσα από τη δική του οπτική ματιά και εντυπώνει την τέλεια σφραγίδα στο νόημα της, είναι ο χαρακτήρας του δράματος. Τέτοιοι χαρακτήρες, όπως είναι ο Προμηθέας, η Αντιγόνη κ.α., δίνουν την δυνατότητα στον ποιητή να εκφράσει τη ζωή μέσα από συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Μια τραγωδία δεν μπορεί να θεωρείται αξιόλογη όταν στερείται την ποίηση εκείνη που έρχεται σαν αναγκαίο εκχύλισμα μιας βαθύτερης ζωής. Όλη αυτή η προοπτική έρχεται και αποτυπώνεται μέσα στην ψυχολογία του θεατή, ο οποίος γίνεται μάρτυρας της έκφρασης της σκέψεως και της ίδιας της ψυχής του δημιουργού, μέσου των χαρακτήρων του έργου.

Ο τραγικός ήρωας διακατέχεται από μια ανεπίγνωστη ορμή, που τον αναγκάζει να

51 I. C. Baldry. *The Greek Tragic Theater*, London 1971, σσ. 106 κ. εξ.

αναζητήσει το πεπρωμένο του με την καταστροφή (Αντιγόνη, Προμηθέας κτλ). Ο τραγικότερος όλων των ποιητών θεωρούνταν ο Ευριπίδης. Οι χαρακτήρες των ηρώων του παρουσιάζουν συχνά αστάθεια (Ιφιγένεια εν Αυλίδι), άλλοτε πάλι φθάνουν στα όρια της μοχθηρίας (ο Μενέλαος στον Ορέστη) και άλλοτε δεν προσαρμόζονται στην ψυχική ιδιοσυγκρασία του προσώπου. Για τον Ευριπίδη η ύψωση της τραγικότητας στα ακρότατα όρια της, ήταν ταυτόσημη με το θάνατο της τραγωδίας. Ο Ευριπίδης στηρίζονταν στην εντύπωση που προκαλούσε η σκηνογραφία με τον πλούσιο διάκοσμο. Οι ήρωες των τραγωδιών του Ευριπίδη ήταν άνθρωποι που ζούσαν στην πραγματική ζωή και γι' αυτό πολύ ορθά είπαν ότι ο Ευριπίδης ήταν αυτός που ανέβασε το θεατή στη σκηνή. Ήταν ο πιο συμπαθής τραγικός ποιητής των θεατών γιατί παρουσίαζε τον ανθρώπινο πόνο και καλούσε τον θεατή να τον συμμεριστεί. Στη *Μήδεια* ο Ευριπίδης αναγκάζει τον θεατή να αισθανθεί το τραγικό δέος έτσι όπως μόνο ο Αθηναίος του 5^{ου} αι. π.Χ. θα μπορούσε να αντιληφθεί.

Το θέατρο έχει παρελθόν και παρόν. Η σύσταση όμως του παρελθόντος είναι τελείως διαφορετική από αυτή του παρόντος. Το θεατρικό έργο πρέπει να το δούμε όπως και όλα τα έργα της τέχνης μέσα στο χρόνο, όπου τα πιο πολλά πεθαίνουν και λίγα είναι αυτά που επιζούν. Ο χρόνος ο οποίος είναι συντηρητής και καταστροφέας. Παρελθόν του θεάτρου θεωρείται ότι ακριβώς νίκησε το χρόνο ενώ παρόν, αντίθετα, είναι ότι περνάει από μπροστά μας, είναι ο χρόνος που παρασύρει αδιάκοπα το εφήμερο και το διαρκές μέσα στο ίδιο γίγνεσθαι. Ο χρόνος είναι ο πιο μεγάλος καταλύτης, δεν χαρίζεται σε τίποτα και γι' αυτό στη δική του κρίση υπόκεινται όλα. Το τραγικό έργο είναι αυτό που εκφράζει καλύτερα από όλα τα είδη, το αθάνατο και το δραματικό ταυτόχρονα, μέσα από τις συγκρούσεις των χαρακτήρων και τις εκπληκτικές αποκορυφώσεις του δράματος, όπως αυτό εξελίσσεται πάνω στη σκηνή μπροστά στα εντυπωσιασμένα μάτια των θεατών.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε ένα χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής θρησκείας, άμεσα σχετιζόμενης με την τραγωδία. Το τελετουργικό μέρος (συμπεριλαμβανομένης και της τελετουργίας του θεάτρου) ήταν σταθερό και άλλαζε εύκολα, ενώ η θρησκευτική πίστη ήταν ρευστή και μεταβάλλονταν διαρκώς. Οι ιστορίες για θεούς και ήρωες έπαιρναν συνεχώς νέα μορφή και κύριοι δράστες της διαδικασίας αυτής ήταν οι ποιητές. Η ελληνική λέξη *ποιητής* σημαίνει *δημιουργός* και όταν ο Αριστοτέλης περιγράφει τον δραματουργό ως «δημιουργό ιστοριών» (*Ποιητική*, παρ. 9) τον βάζει στην ίδια θέση με τους επικούς και χορικούς ποιητές, που είχαν ήδη πλάσει και ξαναπλάσει τις ιστορίες πριν από αυτόν. Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο τα ίδια θέματα επαναλαμβάνονταν παίρνοντας διαφορετική μορφή, όπως π.χ. έχουμε τους τίτλους έργων που αναφέρονται στον Οιδίποδα

δώδεκα διαφορετικών ποιητών και ίσως υπήρχαν και περισσότερα. Μπορεί τα παλιά θέματα να έπαιρναν καινούργιες μορφές αλλά διατηρούνταν πάντα ένας βασικός πυρήνας: όπως λέει ο Αριστοτέλης, την Κλυταιμνήστρα πρέπει να την σκοτώσει ο Ορέστης. Το να απομακρυνθούν μαζί ο Ορέστης με τον Αίγισθο σαν δύο καλοί φίλοι, δεν ήταν δυνατόν να συμβεί στην τραγωδία. Είναι αδύνατον.

Χρησιμοποιώντας τέτοιου είδους τεχνικές, οι τραγικοί ποιητές εξίταραν το κοινό και κρατούσαν αμείωτο το ενδιαφέρον του. Όπως π.χ στους *Βατράχους* το ενδιαφέρον που παρουσίαζε το έργο για τους θεατές, οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στην ένταση ανάμεσα στο γνωστό και στο καινούργιο⁵². Οι τραγικοί ποιητές ήταν δραματουργοί και όχι φιλόσοφοι που έγραφαν δραματικά έργα. Επομένως, η σκέψη του δραματουργού δεν ήταν αφηρημένη αλλά καθορίζονταν από το υλικό που χρησιμοποιούσε είτε αυτό ήταν χρώμα, είτε πέτρα είτε μια ιστορία. Στη σκέψη του ποιητή, και δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία γι' αυτό, ασκούσαν επιρροή πολλοί παράγοντες οι οποίοι τον χαρακτήριζαν, όπως τοπικός πατριωτισμός, θρησκευτικές ή ηθικές πεποιθήσεις ή θέσεις, και πάνω από όλα οι δυνατότητες και οι περιορισμοί που υπήρχαν στο ανέβασμα ενός έργου.

Η τραγωδία με την υψηλή ηθική και θρησκευτική διάθεση της «φιλανθρωπίας»⁵³ που προκαλεί στις ψυχές των θεατών, επιφέρει καθαρό και εξάγνιση⁵⁴ και κατ' ακολουθία, ανάταση του εσωτερικού τους κόσμου προς τη σφαίρα του θείου. Με αυτό τον τρόπο ενισχύονται οι διαθέσεις της ψυχής προς το αγαθό και διαπαιδαγωγείται ο άνθρωπος προς την αρετή. Ο ποιητής με την μαγεία της τέχνης του «καθαίρει» αυτού του είδους τα παθήματα και συνεπώς κάνει την ψυχή του θεατή να δοκιμάσει όχι πάθη χωρίς βαθύτερο νόημα, άλογα και απειθάρχητα, αλλά συναισθήματα που πηγάζουν από την σύλληψη ενός βαθύτερου ηθικού και θρησκευτικού νοήματος⁵⁵.

52 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, o.k. σσ. 112 κ. εξ.

53 Αριστ., *Ποιητ.* 1452b, 30.

54 Οι θεατές της τραγωδίας που νιώθουν έντονα και ζουν βαθιά τα πάθη των ηρώων της γίνονται ηθικότεροι, γιατί τα πάθη αυτά επιφέρουν μετριασμό στα δικά τους πάθη και τα μετασχηματίζουν σε «ενάρετες διαθέσεις» - όπως παρατηρεί χαρακτηριστικά ο Lessing, Πβ. Δ. Βερναρδάκη, *Ευριπίδου δράματα*, τομ. Α' *Φοίνισσαι*. Αθήνα 1988, σσ. λα' κ.εξ.

55 Βλ. αναλυτικά Θεοδώρου Γ. Παππά Αριστοφάνης. Το ήθος και οι αξίες του Αριστοφανικού ήρωα σσ. 118-131.

2.3 Ηθοποιοί - χορός - θεατές: αδιάσπαστο σύνολο στην Τραγωδία ⁵⁶

Το ανέβασμα ενός έργου στα Διονύσια αποτελούσε ένα αυτοτελές γεγονός, στο οποίο οι ηθοποιοί, ο χορός και οι θεατές συμμετείχαν με τον δικό τους τρόπο. Οι τρεις αυτές ομάδες αποτελούσαν ένα αδιάσπαστο σύνολο, , το οποίο πρέπει να διασπασθεί για να εξετάσουμε τον κάθε ένα από αυτούς τους παράγοντες ξεχωριστά.

Ο ηθοποιός και συγκεκριμένα ο τραγικός ηθοποιός (στην κωμωδία το παίξιμο θεωρούνταν ξεχωριστή τέχνη), στα πρώτα χρόνια μιας τραγικής παράστασης υπήρχε μόνο ένας, και αυτός ήταν ο ίδιος ο ποιητής. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο Αισχύλος αύξησε τον αριθμό των ηθοποιών σε δύο, και ο Σοφοκλής σε τρεις (*Ποιητική*, παρ. 4). Το 449 π.Χ. καθιερώθηκε βραβείο ηθοποιίας και έκτοτε το όνομα του πρωταγωνιστή αναφέρεται μαζί με το όνομα του ποιητή και του χορηγού στις επιγραφές. Με αυτό τον τρόπο ξεκίνησε το επάγγελμα του ηθοποιού και μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα κυριάρχησε στο θέατρο.

Ο χορός στις σημερινές παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, δεν είναι παρά ένας μπελάς που μπερδεύεται στα πόδια των ηθοποιών σε διαλογικές σκηνές ή που απαγγέλλει ασαφείς ωδές όχι με απόλυτο συγχρονισμό, ενώ οι θεατές περιμένουν να ξεκινήσει η παράσταση ξανά. Αυτή η αντίληψη για το χορό όμως δεν επικρατούσε στην αρχαιότητα. Στις τραγωδίες που σώθηκαν διαπιστώνουμε ότι μπορεί η σημασία που είχε ο χορός για την πλοκή του έργου να μειώθηκε, όπως μειώθηκε ποσοτικά και το μέρος του έργου που αναλογούσε στον χορό, αλλά είμαστε σίγουροι ότι σε όλη τη διάρκεια του 5^{ου} αι. π.Χ. αποτελούσε οργανικό μέρος της παράστασης, που συνέβαλε εξίσου με τους ηθοποιούς στο όλο γεγονός.

Οι θεατές του αρχαίου ελληνικού θεάτρου ήταν γενικά άνθρωποι με κριτική ματιά. Η παράσταση που παρακολουθούσαν θα πρέπει να είχε ποικίλο νόημα για μια τέτοια ποικιλία ανθρώπων. Το κοινό απαρτιζόταν από ανθρώπους που ανήκαν σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και με διαφορετικά εισοδήματα, γυναίκες, άντρες, παιδιά, δούλοι και ελεύθεροι. Οποσδήποτε δεν είχαν όλοι οι θεατές μια κριτική ματιά για την παράσταση. Υπήρχαν και αυτοί που μπορεί να αδιαφορούσαν ή και να κοιμόνταν στην παράσταση, αλλά γενικά οι πιο πολλοί από αυτούς είχαν ενεργή συμμετοχή στο έργο και ζούσαν από πολύ κοντά τον συναγωνισμό των έργων στις γιορτές.

56 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, ο.π, σσ. 81 - 85.

2.3.1 Ηθοποιοί

Το επάγγελμα του ηθοποιού ξεκίνησε από το 449 π.Χ. με την καθιέρωση του βραβείου ηθοποιίας και την εγγραφή του ονόματος του στις επιγραφές δίπλα από τα ονόματα των χορηγών και των ποιητών, όπως ήδη αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο.

Τρία πράγματα είναι αυτά που μπορούμε να επισημάνουμε σε αυτή την εξέλιξη. Το πρώτο είναι η αποκλειστική χρήση αντρών ηθοποιών. Παρά την ύπαρξη επιβλητικών γυναικείων χαρακτήρων στα έργα, όπως η Κλυταιμνήστρα, η Ηλέκτρα, η Εκάβη, η Μήδεια κ.α., γυναίκες ηθοποιοί δεν υπήρχαν. Όλους του γυναικείου ρόλους τους υποδύονταν άντρες διότι θεωρούνταν αδιανόητο για μια Αθηναία να «παριστάνει» σε δημόσιο χώρο.

Το δεύτερο εντυπωσιακό στοιχείο είναι η εξαιρετικά σημαντική θέση του πρωταγωνιστή που διαδέχθηκε τον ποιητή σε αυτή τη θέση. Μόνο αυτός θεωρούνταν ότι «παρίστανε» το έργο, οπότε μόνο αυτός μπορούσε να κερδίσει το βραβείο. Στον 4^ο αι. π.Χ. διάσημοι ηθοποιοί μπορούσαν να απαιτούν υπερβολικές αμοιβές όπως επίσης μπορούσαν να συμμετάσχουν σε κρατικές αποστολές, ένα γεγονός που υπογράμμιζε τη σημασία του ηθοποιού για την εποχή.

Το πιο αξιοσημείωτο στοιχείο είναι το τρίτο: αφότου οι ηθοποιοί έγιναν τρεις, παρέμειναν τόσοι. Αυτό βέβαια δεν σήμαινε ότι υπήρχαν μόνο τρία πρόσωπα στο έργο. Συνήθως υπήρχαν διπλάσιοι ή και τριπλάσιοι ρόλοι, που οι ηθοποιοί μοιράζονταν μεταξύ τους. Υπήρχαν επίσης και μερικοί «επιπλέον» ηθοποιοί, βουβά πρόσωπα, που ο αριθμός τους ποίκιλε ανάλογα με την γενναιοδωρία του χορηγού. Οι δραματικοί ποιητές αντιμετώπιζαν δυσκολίες μερικές φορές με τον κανόνα των τριών ηθοποιών. Απαιτούσε αστραπιαία αλλαγή μάσκας και κουστουμιού μέσα στο χώρο της σκηνής, ενώ έξω από το χώρο αυτό απαγγέλλονταν λίγοι στίχοι γεγονός που προκαλούσε μερικές περιέργες και αδικαιολόγητες σιωπές⁵⁷.

Πως όμως ήταν η εμφάνιση του ηθοποιού σε μια τραγική παράσταση; Μπορούμε μόνο να σχηματίσουμε μια γενική ιδέα για τον ηθοποιό όπως πρέπει να ήταν, όταν οι τραγωδίες που έχουν σωθεί ανεβάστηκαν για πρώτη φορά.

Οι ηθοποιοί κατά την διάρκεια της παράστασης φορούσαν μάσκες. Η μάσκα ήταν από λινό ύφασμα ή από φελλό ή ακόμα από ξύλο. Καμιά από τις μάσκες δεν σώθηκε παρά μόνο αντίγραφα σε μάρμαρο ή τερακότα που έγιναν για ένα σκοπό όπως για να αφιερωθούν σε ένα θεό. Η μάσκα κάλυπτε όλο το κεφάλι ή το μεγαλύτερο μέρος του κι εκεί κολλούσαν και τα

57 Pickard-Gambridge, *the Dramatic Festival in Athens*, London & New York 1946, σ. 178.

μαλλιά (δεν χρησιμοποιούσαν χωριστές περούκες). Ο λόγος χρήσης της μάσκας παραπέμπει σε θρησκευτική ή μαγική προέλευση. Από την άλλη, η παράδοση αναφέρει ότι ο Θέσπις, ο δημιουργός της τραγωδίας, στην αρχή χρησιμοποίησε μόνο βάψιμο με άσπρο μόλυβδο και μόνον αργότερα στράφηκε στις μάσκες. Με οποιοδήποτε τρόπο και αν καθιερώθηκε η χρήση της μάσκας στο δράμα, οι μάσκες διατηρήθηκαν και οι Έλληνες τις θεωρούσαν αυτονόητο εξάρτημα γιατί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο είχαν τη θέση τους: ήταν το λογικό μέσο για έναν επιδιωκόμενο σκοπό. Αυτό που είχε σημασία για τους θεατές, που δεν είχαν προγράμματα για να τους καθοδηγούν, ήταν η ανάγκη για γρήγορη αναγνώριση. Ξέροντας κάπως την υπόθεση, μπορούσαν να αναγνωρίσουν αμέσως, ποιο πρόσωπο είχαν μπροστά τους. Το πιο σημαντικό ήταν ότι μόνο οι μάσκες έδιναν τη δυνατότητα στον ηθοποιό να αλλάζει ταυτότητα, έτσι ώστε οι θεατές που τον είχαν παρακολουθήσει σαν Αφροδίτη, μπορούσαν να τον δεχτούν λίγο αργότερα σαν Φαίδρα και ακόμα αργότερα, σαν Θησέα⁵⁸.

Σύμφωνα με την παράδοση, ο Αισχύλος επινόησε την ενδυμασία των ηθοποιών⁵⁹. Αυτή απαρτιζόταν από ένα εσωτερικό ένδυμα (ρόμπα) που έφτανε συνήθως έως το έδαφος και ονομάζονταν σύρμα και ένα χειριδωτό χιτώνα που έφτανε έως τα γόνατα. Όλη η αμφίεση ήταν στολισμένη με ποικίλα κεντήματα, που σχημάτιζαν ραβδώσεις, ελικοειδείς γραμμές, φοίνικες, σφίγγες κ.ά. και είχε μια παραδοσιακή μεγαλοπρέπεια. Τα χρώματα της ενδυμασίας ήταν έντονα και τα κοσμήματα εντυπωσιακά. Διάφορα παραγεμίσματα εξόγκωναν το σώμα δίνοντας το πελώριες διαστάσεις για λειτουργικούς και οπτικούς λόγους. Το εσωτερικό ένδυμα που έφτανε έως τα πέλματα, αν επρόκειτο για θεούς και ήρωες, ήταν φτιαγμένο από πορφυρό ύφασμα. Δενόταν με ειδική ζώνη λίγο κάτω από το στήθος και σχημάτιζε ελαφρούς κυματισμούς και αιθέριες πτυχώσεις. Το εξωτερικό ένδυμα άλλοτε ήταν ιμάτιο, που το έριχναν στον δεξιό ώμο με τέτοιο τρόπο ώστε να καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του σώματος και άλλοτε ήταν μια κοντή χλαμύδα, που έπεφτε στον αριστερό ώμο και έφτανε λίγο πάνω από τα γόνατα⁷².

Ότι περιγράφηκε έως τώρα ήταν η γενική μορφή. Αυτό που πρέπει να τονίσουμε όμως είναι ότι ο ηθοποιός πάνω από όλα ήταν μια φωνή, που έφτανε πέρα από την ορχήστρα στις πιο απομακρυσμένες σειρές του απέραντου θεάτρου. Η φωνή του λοιπόν ήταν η σημαντικότερη του ιδιότητα, το προσόν που τον έκανε ηθοποιό και καθόριζε αποφασιστικά τις προοπτικές του στο επάγγελμα.

Για να μπορέσει να βελτιώσει τη φωνή του ένας ηθοποιός, περνούσε ένα στάδιο

58 Σούδα. λ. Αισχύλος. Επίσης, Αθην. 21 Ε.

59 Για τα είδη ιματισμού βλ. Πολυδ. IV. 116-117.

σχολαστικής εξάσκησης, νηστείας και διατροφής εκμεταλλευόμενος ταυτόχρονα, κάθε ευκαιρία για πρόβα. Η δυνατή φωνή ήταν το πρώτο απαραίτητο στοιχείο, έτσι που να μπορεί να ακούγεται σ' όλο το θέατρο χωρίς όμως ο ηθοποιός να καταβάλλει προσπάθεια. Ο ηθοποιός έπρεπε να μπορεί να αλλάζει τη φωνή του από γεροντική σε νεανική, από αντρική σε γυναικεία. Έπρεπε να είναι εξίσου αποδοτικός στην επιχειρηματολογία και την αφήγηση, τις δύο χρήσεις του έναρθρου λόγου που μετρούσαν περισσότερο στο θέατρο, όπως και στην δημόσια ζωή της πόλης. Εκτός από την ικανότητα του λόγου, έπρεπε να έχει και γνώσεις μουσικής, να είναι έμπειρος στην απαγγελία και να τραγουδάει διάφορους ρυθμούς με τη συνοδεία αυλού.

Το επάγγελμα του ηθοποιού, όπως και εκείνο του μουσικού, έγινε με την πάροδο του χρόνου πολύ σημαντικό. Σε σύντομο χρονικό διάστημα, οι ηθοποιοί, οι μουσικοί ενώθηκαν σε θιάσους και άρχισαν να περιτρέχουν όλη την Ελλάδα. Μερικών καλλιτεχνών η φήμη απλώθηκε έξω από τα σύνορα της πόλης και γι' αυτό χρησιμοποιήθηκαν σε επίσημες αποστολές και σε άλλες διπλωματικές δραστηριότητες⁶⁰.

2.3.2 Χορός

Οι πληροφορίες που σώθηκαν από την αρχαιότητα σχετικά με την εξέλιξη του χορού κατά την πρώιμη περίοδο, είναι πενιχρές. Γι' αυτό το λόγο έχουμε πλήρη άγνοια ως προς τον αριθμό και το ρόλο του χορού στις παλαιότερες δραματικές παραστάσεις. Ειδικότερα για τον αριθμό των χορευτών, μερικοί ερευνητές βασιζόμενοι σε ένα χωρίο του Πολυδεύκη υποστήριξαν ότι ανερχόταν σε πενήντα. Κατά τον Πολυδεύκη ο χορός παρέμεινε πεντηκονταμελής ως την παράσταση των «Ευμενιδών» του Αισχύλου, που προκάλεσε πανικό στους θεατές, οπότε με ειδικό νόμο οι Αθηναίοι περιόρισαν έκτοτε τον αριθμό του χορού. Άλλοι στηριζόμενοι στο γεγονός ότι οι τραγικοί χοροί προήλθαν από τους διθυραμβικούς που είχαν πενήντα μέλη, παραδέχονται ότι ο αριθμός αυτός διατηρήθηκε για πολύ. Ωστόσο η μαρτυρία της Σούδας ότι ο Σοφοκλής περιόρισε τον αριθμό τους σε δεκαπέντε φαίνεται αναμφισβήτητη.

Γεγονός πάντως είναι ότι από τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. ο αριθμός των χορευτών σταθεροποιήθηκε σε δεκαπέντε μέλη⁶¹.

60 Είναι γνωστές λ.χ. οι διπλωματικές δραστηριότητες των καλλιτεχνών Νεοπτόλεμου και Αριστόδημου στη μακεδονική αυλή. Πβ. Δημ. *Περί Ειρ.* 6.

61 Το πιθανότερο είναι ότι πρώτος ο Αισχύλος μείωσε τον αριθμό του χορού (πβ. Αριστ. *Ποιητ.* 1449a 17) και ύστερα ο Σοφοκλής σταθεροποίησε τον αριθμό των μελών σε δεκαπέντε.

Όσον αφορά το ρόλο τους, ο χορός είχε σαφώς πιο σύνθετο και ασαφή ρόλο από τους ηθοποιούς απ' όσο μας αφήνει να εννοήσουμε η δήλωση του Αριστοτέλη ότι ο χορός ήταν το αντίστοιχο του ηθοποιού.

Εν' μέρει, οι χορευτές έμοιαζαν με τους ηθοποιούς και ήταν και αυτοί μέσα στο έργο. Όμως, είχαν με τους ηθοποιούς εμφανείς διαφορές σε όλα τα επίπεδα: τα μέλη του χορού τα προμήθευε ο χορηγός, τους ηθοποιούς το κράτος. Εκπαιδεύονταν από τον εκπαιδευτή του χορού, οι ηθοποιοί μάλλον από τον πρωταγωνιστή. Η θέση τους ήταν η ορχήστρα, η θέση των ηθοποιών ήταν ο χώρος πλάι στην σκηνή.

Από ιστορική άποψη, βρισκόμαστε μπροστά σε δύο στοιχεία που συνεργάστηκαν για την δημιουργία του δράματος αλλά ποτέ δεν συμφιλιώθηκαν απόλυτα, με αποτελέσματα ανώμαλα, τα οποία γίνονταν ολοένα και λιγότερο ανεκτά, όσο μεγάλωνε ο ρεαλισμός στο θέατρο. Ήταν αναπόφευκτο να πάψει με τον καιρό ο χορός να είναι συγχρόνως εντός και εκτός του έργου και τελικά τοποθετήθηκε εκτός, αλλά η διπλή του λειτουργία ήταν βασικό στοιχείο της τραγωδίας με την μορφή που είχε τον 5^ο αι. π.Χ. Ο χορός ήταν τότε η συνδετική ύλη, που έδενε οργανικά όλη την παράσταση.

Οι ποιητές και οι δάσκαλοι του χορού με τον λόγο, την μουσική και τον χορό δημιούργησαν περίπλοκους συνδυασμούς ήχου και θεάματος. Για τους Αθηναίους θεατές οι συνδυασμοί αυτοί ήταν από μόνοι τους συναρπαστικοί, σαν εξαίσια δείγματα δεξιοτεχνίας. Ο ποιητής ύψωνε τη σκέψη των θεατών στο καθολικό επίπεδο της κοινής μυθολογίας και της θρησκευτικής τους παράδοσης- περιοχή όπου ο σύγχρονος αναγνώστης εύκολα σαστίζει και χάνεται.

Για τους Αθηναίους του 5^{ου} αι. π.Χ. η τραγωδία παρέμεινε μια επέκταση της ακμάζουσας ακόμη τέχνης του χορωδιακού τραγουδιού, περιορισμένη από το ενοποιητικό πλαίσιο του χορού.

Η συνεχιζόμενη παρουσία του χορού ήταν αυτή που συγκρατούσε το δράμα σε μια συγκεντρωμένη ενότητα δράσης. Για την ακρίβεια, όχι μόνο η παρουσία αλλά και το συνεχιζόμενο θέαμα των κινήσεων του χορού, θα πρέπει να αντανakλούσαν κάθε μεταβολή καταστάσεων και ψυχικών διαθέσεων σ' όλο το έργο⁶².

62 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, ο.π, σσ. 91- 95.

2.3.3 Θεατές

Υπάρχουν πολλά ερωτήματα που χρήζουν απαντήσεως σχετικά με τους θεατές και τη συμπεριφορά τους, τις αντιδράσεις τους απέναντι στην τραγωδία και το ρόλο που έπαιζαν στο όλο γεγονός.

Ο Αριστοτέλης αντιδιαστέλλει δύο τύπους θεατρικού κοινού. Τους μορφωμένους και τους λαϊκούς τύπους που τους παίρνει από τεχνίτες, εργάτες και άλλα παρόμοια επαγγέλματα.

Ο Θεόφραστος στους *Χαρακτήρες* του, μας δίνει μερικές σύντομες περιγραφές συγκεκριμένων ανθρώπινων τύπων μέσα στο πλήθος: του άξεστου, που σφυρίζει αποδοκιμαστικά όταν όλοι οι άλλοι χειροκροτούν και χτυπάει τα χέρια του όταν όλοι οι άλλοι κάνουν ησυχία. Του χαζού που κοιμάται την ώρα της παράστασης και εξακολουθεί να κοιμάται στο τέλος, μέσα στο άδειο θέατρο. Όπως προείπαμε στην αρχή του παρόντος (σ. 7), οι θεατές στο μεγαλύτερο μέρος τους ήταν σκεπτόμενοι, με κριτική διάθεση και ενεργητική παρουσία στην παράσταση. Η παράσταση ήταν για τους θεατές ένας συναγωνισμός που ξυπνούσε όλα τα συναισθήματα που ξυπνά ένας αγώνας. Επιπλέον, ήταν ένας αγώνας όπου οι συναγωνιζόμενοι ήταν στην πλειοψηφία τους οικία πρόσωπα για την πλειονότητα των θεατών. Ανάμεσα στους ηθοποιούς, τους χορευτές, τους χορηγούς ή στους ποιητές, πιθανότατα να συγκαταλέγοντας κάποιος συγγενής ή φίλος από το θεατρικό κοινό. Όλα τα έργα του Αριστοφάνη με την σάτιρά τους για τον Ευριπίδη ή τις κοροϊδίες τους για κάποιον αδέξιο ηθοποιό ή τσιγκούνη χορηγό, αποδεικνύουν την ζωντανή, κριτική ατμόσφαιρά, που επικρατούσε στα ειδώλια του θεάτρου στους δραματικούς αγώνες.

Οι θεατές συμμετείχαν σε μια κοινή ιεροτελεστία κατά τη διάρκεια της παράστασης, και γι' αυτό δεν έχουμε μαρτυρίες για ομαδικό θόρυβο αλλά έχουμε πάμπολλες μαρτυρίες για άτακτο θόρυβο θεατών, όπως χειροκροτήματα, φωνές, επιδοκimasίες ή αποδοκιμαστικά σφυρίγματα, χτυπήματα στα καθίσματα με τις φτέρνες. Ο Πλάτων στο έργο του *Νόμοι* (659 a), εκφράζει την αποδοκimasία του για τους κριτές που τους επηρέαζε ο «θόρυβος του πλήθους». Από τον Αριστοφάνη μπορούμε να συμπεράνουμε τι ήταν κυρίως αυτό που προκαλούσε τις αποδοκimasίες ή τον θυμό του κοινού.

Στους *Βατράχους* (στ. 1008), ο Αισχύλος εμφανίζεται να ρωτά: «γιατί πρέπει να θαυμάζει κανείς έναν ποιητή;» Για την δεξιοτεχνία και τις σωστές συμβουλές του» απαντά ο Ευριπίδης. Δεξιοτεχνία ή αδεξιότητα ήταν κάτι που οι θεατές παρακολουθούσαν με κριτικό μάτι ή αυτί. Η αντίδραση ήταν ακόμα εντονότερη σε «συμβουλές» με τις οποίες ή συμφωνούσαν ή τις βρίσκane εξοργιστικές.

Λόγια ή ωδές που εξυμνούσαν τη Αθήνα, ήταν για τον ποιητή ένας εύκολος τρόπος για να κερδίσει το χειροκρότημα. Όμως συνέβαινε το αντίθετο. , Ο Σενέκας μας αφηγείται πως ο θυμός των θεατών για μερικούς στίχους που εξυμνούσαν το χρήμα, παρ' ολίγον να σταματούσε την παράσταση ενός έργου του Ευριπίδη, αν ο ίδιος ο ποιητής δεν παρενέβαινε για να τους παρακαλέσει να περιμένουν να δουν τι ακριβώς θα συνέβαινε σε αυτόν, που είχε ξεστομίσει αυτούς τους στίχους.

Πάντως ήταν γεγονός ότι οι αγαπημένοι του λαού ήταν οι μεγάλοι τραγικοί ποιητές και κυρίως ο Σοφοκλής, που σπάνια ή και ποτέ δεν έγραφε απλώς για να ευχαριστήσει το λαό.

Όλα αυτά αφορούσαν στους θεατές που έπαιρναν θέση κριτικού και έκριναν το τραγικό έργο «απ' έξω». Στην τραγωδία δεν υπήρχε η άμεση συμμετοχή των θεατών που βλέπουμε στην κωμωδία του 5^{ου} αι. π.Χ., όπου ο χορός κουβέντιαζε με θόρυβο, καθημερινά θέματα με τους θεατές και οι ηθοποιοί αστειεύονταν μαζί τους ή ακόμα τους πετούσαν σύκα και γλυκά.

Όταν η τραγωδία ξεπήδησε από το χορωδιακό τραγούδι, η ουσία της αλλαγής ήταν η καθιέρωση φανταστικών καταστάσεων. Στα Μεγάλα Διονύσια, οι Αθηναίοι θεατές έκαναν την ίδια μετατόπιση περνώντας από τον συναγωνισμό διθυραμβικών χορών χωρίς μάσκες, στους ηθοποιούς και στους τραγικούς χορούς με μάσκες.

Το ερώτημα που γεννάται εδώ, είναι με τι τρόπο συμμετείχαν οι θεατές σε φανταστικές καταστάσεις και ποια ήταν η διαφορά στη στάση τους από τη μια στιγμή στην άλλη. Στην περίπτωση αυτή αρκεί να προβληθούν σύμβολα, που έχουν πλήρως αφομοιωθεί από το κοινό όπως για παράδειγμα τα λόγια ενός μεγάλου ποιητή, που τα απαγγέλλει ένας μεγάλος ηθοποιός, ιδίως όταν πρόκειται για πράγματα τα οποία είναι ήδη γνωστά στους θεατές. Όπως για παράδειγμα το έργο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, που για πρώτη φορά παραστάθηκε το 458 π.Χ., αρχίζει με έναν νυχτοφύλακα. Στους θεατές όμως ήταν ήδη γνωστός από την *Οδύσσεια*, μόνο που εκεί τον είχε τοποθετήσει ο Αίγισθος σ' ένα βράχο κοντά στη θάλασσα να παρακολουθεί για την επιστροφή του ελληνικού στόλου⁶³. Ο Αισχύλος εδώ τον προσαρμόζει στα θεατρικά δρώμενα της παράστασης του, τοποθετώντας τον στην στέγη του παλατιού στο Αργος, το οποίο προς το παρόν την αναπαριστά η σκηνή. Κατά τον μονόλογο του νυχτοφύλακα, ο οποίος λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια της υπηρεσίας του την νύχτα, οι θεατές έχουν τη αίσθηση ότι είναι πράγματι σκοτάδι αν και υπάρχει φως εκεί που κάθονται. Αυτή είναι η μαγεία του θεάτρου, που απλώνεται στις πλαγιές της Ακρόπολης και μαγεύει τους παρευρισκόμενους χωρίς την χρήση κάποιου φωτιστικού τεχνάσματος ή μιας ρεαλιστικής σκηνής, αλλά μόνο με τον λόγο.

63 Ομηρ., *Οδύσσεια*, IV, 524.

Αυτό το οποίο αισθάνονταν οι θεατές της συγκεκριμένης παράστασης κατά την εξέλιξή της, ήταν μια συναισθηματική μέθεξη. Η μέθεξη όμως αυτή, που πραγματοποιείται μέσω της τραγικής ποίησης είναι κάτι διαφορετικό από την αποδοχή μιας μίμησης της πραγματικής ζωής. Μελετητές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας έχουν προβεί σε επανερμηνείες για μερικές από τις σωζόμενες τραγωδίες, για να δικαιολογήσουν ορισμένες αντιφάσεις, που θεώρησαν ακραίες και ανέφικτες. Όπως για παράδειγμα στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, το γεγονός ότι ενώ το παλάτι σε μια σκηνή καταρρέει, αργότερα μπαίνουν μέσα άνθρωποι που συμπεριφέρονται σαν να είναι άθικτο. Οι ερμηνείες που δίνονται από αυτούς τους μελετητές για να δικαιολογήσουν τα «αδύνατα» αυτά σημεία είναι ευφυής, αλλά περιττές. Όταν η φαντασία εξάπτεται και καθοδηγείται από τον λόγο, παρουσιάζει μια ευκίνησία που δεν την έχει όταν βρίσκεται κάτω από τους περιορισμούς του ρεαλισμού - παρουσιάζει δηλ. μια ικανότητα να προπορεύεται χρονικά ή να ξεχνά το παρελθόν για να συγκεντρώνεται στο παρόν. Όπως στο παράδειγμά μας, παραβλέπει την κατάρρευση του παλατιού (δεν υπάρχουν πουθενά ίχνη ερειπίων ή σπασμένες πλάκες και τούβλα να μας την θυμίζουν) και προχωρεί σε όσα συμβαίνουν αμέσως μετά⁶⁴.

Ο P. Arnott αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το θέατρο είναι ένα άδαιο κέλυφος, όπου ο δραματουργός μπορεί να τοποθετήσει τις ιδέες του, στήνοντας το σκηνικό με λέξεις και ξεπερνώντας όλους τους τοπικούς και χρονικούς περιορισμούς» και προσθέτει ότι ο Αισχύλος προχώρησε περισσότερο απ' όλους εκμεταλλευόμενος την ελευθερία του θεατή⁶⁵.

Το δράμα μπορεί να πάρει πολλές μορφές, που κάθε μια από αυτές έχει τον δικό της τρόπο για να χρησιμοποιεί το θέατρο και να απορροφά τους θεατές. Η μορφή του δράματος έτσι όπως εξελίχθηκε στην αττική τραγωδία, δεν μπορεί να συμπαρασταθεί με άλλες μορφές, οι οποίες χρησιμοποίησαν το θέατρο σαν «άδαιο κέλυφος». Ήταν μια μοναδική εξέλιξη η οποία πραγματοποιήθηκε στο αρχαίο ελληνικό θέατρο με την μορφή της τραγωδίας, και η οποία ήταν εναρμονισμένη πλήρως με το ελληνικό πνεύμα, που ενσάρκωνε τον συνδυασμό ελευθερίας και περιορισμού, ο οποίος χαρακτήριζε όλες τις πτυχές της τέχνης του 5^{ου} αι. π.Χ.

Ο Αριστοτέλης σωστά έβλεπε την ενότητα σαν καίριο χαρακτηριστικό της τραγωδίας η οποία απευθυνόταν στην ελεύθερη φαντασία του θεατή, αλλά η κύρια τάση της ήταν να κάνει αυτή την φαντασία να συγκεντρώνεται σ' ένα μοναδικό στόχο. Επομένως, μέσα από την δραματική πλοκή του έργου και κάτω από την «ομπρέλα» των τριών ηθοποιών, με τον πρωταγωνιστή στο επίκεντρο της προσοχής, με κυριότερο απ' όλα, τον χορό, ο οποίος είχε

64 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, ο.π. σσ. 103-104.

65 P. Amott, *Αρχαιοελληνικές Θεατρικές Συμβάσεις*, σ. 108.

ενωτικό και όχι διασπαστικό ρόλο, η δράση συγκρατούνταν μέσα σε ένα ενιαίο πλαίσιο και συνέδεε ηθοποιούς και θεατές σε κοινή εμπειρία⁶⁶.

2.4 Σύνθεση και χαρακτήρας των Θεατών

Ο Περικλής είχε την φαινή ιδέα να οικοδομήσει ένα ειδικό κτήριο για την εκτέλεση συναυλιών και μουσικών αγώνων, το περίφημο Ωδείο. Μέσα στο κτήριο αυτό θα γίνονταν αργότερα και οι σχετικές εκδηλώσεις που προέβλεπε ο προάγων, που ήδη αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας⁶⁷, των τραγικών ποιητών. Η ανέγερση του Ωδείου προς την ανατολική πλευρά του διονυσιακού θεάτρου είχε ως αποτέλεσμα να επέλθουν στο θέατρο μερικές σημαντικές τροποποιήσεις. Κρίθηκε αναγκαίο αρχικά να μετακινηθεί ο άξονας του θεάτρου προς τα δυτικά, ενώ ταυτόχρονα αποκλείστηκε για πάντα η επέκτασή του ανατολικότερα. Η ορχήστρα «απωθήθηκε» βορειότερα και «σφηνώθηκε» στην πλαγιά του λόφου της Ακρόπολης. Έτσι το κοίλο έγινε περισσότερο απότομο και κάπως απρόσφορο για την κατασκευή καθισμάτων για τους θεατές. Πιθανότατα εκείνη την εποχή αρχίζουν να κατασκευάζονται τα πρώτα λίθινα έδρανα, αν και υπάρχει ρητή μαρτυρία του Αριστοφάνη ότι υπήρχαν σε χρήση «ξύλινα εδώλια» από τις τελευταίες δεκαετίες του 5^{ου} αι. π.Χ⁶⁸. Ίσως τα πρώτα πέτρινα καθίσματα αποτέλεσαν αρχικά τιμητικές θέσεις για τους ιερείς του θεού και τους άλλους επισήμους⁶⁹. Ύστερα από την πάροδο του χρόνου τα «ξύλινα ικρία» αντικαταστάθηκαν βαθμιδόν με πέτρινα. Όλες αυτές οι μετατροπές του θεάτρου επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την σύνθεση αλλά και τον χαρακτήρα των θεατών. Το θεατρικό κοινό ανάλογα με την διευκόλυνση και τις ανέσεις που του παρείχε το θέατρο, προσέρχονταν αθρόα ή όχι για την παρακολούθηση των παραστάσεων. Αν και τελικά επικρατούσε η αγάπη που έτρεφε για το είδος αυτό του θεάματος, που πολλές φορές παρέβλεπε το γεγονός της πιθανής έλλειψης άνεσης κατά την διάρκεια της παράστασης και προσέρχονταν στο θέατρο αγόγγυστα.

2.4.1 Σύνθεση θεατών

Το θέατρο του Διονύσου μετά την ανακατασκευή του από τον Λυκούργο μπορούσε να

66 H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, ο.π., σ. 105.

67 Της παρούσας εργασίας, Κεφάλαιο 2^ο, σ. 12.

68 Αριστοφ., *Θεσμοφορ.* 395-6 και σχετικά αρχαία σχόλια.

69 A. Pickard-Cambritlege, *The Theater* κτλ, ο.π., σ. 19.

φιλοξενήσει περίπου είκοσι χιλιάδες θεατές⁷⁰. Ο Πλάτων κάνει λόγο για «τριών μυριάδων θεατών» εξαίροντας ίσως την νίκη του Αγάθωνα με σκόπιμη υπερβολή. Πάντως ο αριθμός ήταν πράγματι πολύ μεγάλος, γιατί εκτός από τους Αθηναίους παρακολουθούσαν, τους πιο επίσημους τουλάχιστον δραματικούς αγώνες, και πολλοί σύμμαχοι και ξένοι.

Αυτό που δεν γνωρίζουμε με σιγουριά είναι αν επιτρέπονταν η είσοδος στο θέατρο των γυναικών, των παιδιών και των δούλων. Μερικοί ορμώμενοι από κάποιους στίχους του Αριστοφάνη, υποστηρίζουν ότι οι γυναίκες και τα παιδιά δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις - ιδιαίτερα τα σατυρικά δράματα και τις κωμωδίες. Αντίθετα όμως σώζεται ρητή μαρτυρία του Πλάτωνα ότι οι τραγωδίες έβλεπαν όχι μόνο γυναίκες αλλά και παιδιά και δούλοι⁷¹.

Άλλωστε οι δραματικές παραστάσεις ήταν αναπόσπαστο μέρος θρησκευτικής εκδήλωσης, και συνεπώς κάθε απαγόρευση συμμετοχής σ' αυτές ανεπίτρεπτη. Οι βωμολοχίες των κωμωδιών και οι άσεμνες κινήσεις και χειρονομίες των Σατύρων είχαν επίσης θρησκευτικό σκοπό - να τέρψουν δηλ. τον Διόνυσο. Υπήρξαν βέβαια μερικοί που συνηγορούσαν ν' απαγορευθεί με νόμο η παρουσία παιδιών στις διδασκαλίες των κωμωδιών και των σατυρικών δραμάτων, όπως φαίνεται σαφώς από το σχετικό χωρίο των Πολιτικών του Αριστοτέλη⁷².

Σε κάθε όμως περίπτωση η παρακολούθηση των έργων γινόταν από πληθώρα θεατών, Αθηναίων και μη, όπως συμπεραίνουν οι μελετητές από την πολιτιστική και πνευματική γενικά νοοτροπία του Έλληνα, ως πνευματικά καλλιεργημένος και θρήσκος πολίτης, που ήταν.

2.4.2 Χαρακτήρας θεατών

Το θέατρο γενικά είναι ένα «ιδιάζον πολιτισμικό σύστημα» και κατέχει ξεχωριστή θέση μεταξύ των υπολοίπων τεχνών, καθώς δεν είναι δυνατόν να διαχωριστεί η διαδικασία παραγωγής και πρόσληψής του, με αποτέλεσμα καμία θεατρική παράσταση να μην μπορεί να επαναληφθεί «αυτούσια και αναλλοίωτη» με κάποια άλλη. Συγκριτικά με τις άλλες

70 Ο Λυκούργος διαχειρίστηκε τους δημόσιους πόρους της Αθήνας από το έτος 338 ως το έτος 326 π. Χ. και στη διάρκεια της περιόδου αυτής φαίνεται ότι συντελέστηκε η αναμόρφωση του διονυσιακού θεάτρου. Βλ. Α. Pickard-Cambridge, *The Theater* κτλ, ο.π., σ. 136-174. Επίσης H.-D. Blumc, ο.π σ. 68.

71 *Νόμ.* VII 817 C και *Γ'οργ.* 502 D. Πβ επίσης *Βίο Αισχ.* 9 και *Πολυδ.* IV 110. Για την προσέλευση των παιδιών πβ. επίσης *Μεν. Λυσκ.* 965-967. Πβ. επίσης, στο Κεφ. I^β, σ. 14 της παρούσας εργασίας.

72 *Αριστ. Πολιτ.*, VII 7.

τέχνες, το θέατρο είναι από τη φύση του ένα «δύστροπο πολυσύστημα», το οποίο αντλεί αυτούσια και ανομοιογενή σημεία της κοινωνικής πραγματικότητας.

Επιπρόσθετα, πριν από την πραγματοποίηση του θεατρικού συμβάντος, απαιτείται, η «minimum γνώση» ενός κοινού κώδικα μεταξύ πομπού και δέκτη, ώστε να γίνει εφικτή η διαδικασία της επικοινωνίας. Η ανθρωπολογική βάση του θεάτρου έγκειται στον ηθοποιό και στον θεατή- τα δύο αυτά σημεία του θεατρικού κώδικα είναι τα μόνα απαραίτητα για να μην αλλοιωθεί η ουσία της θεατρικής τέχνης, ενώ σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, ο θεατής είναι ακόμη πιο σημαντικός και από τον ίδιο τον ηθοποιό. Με αυτά τα δεδομένα, αντιλαμβανόμαστε ότι ο θεατής αποτελεί κυρίαρχο συστατικό στοιχείο της θεατρικής διαδικασίας, ενώ το μορφωτικό του επίπεδο, οι προσδοκίες, οι εμπειρίες και τα δημογραφικά του χαρακτηριστικά επηρεάζουν το ίδιο το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα⁷³.

Ο θεατής, διαμέσου της οπτικής του, είναι αυτός που αποδίδει σε έναν πραγματικό χώρο πλασματικές λειτουργίες και διαστάσεις. Είναι αυτός που καλείται να αποκωδικοποιήσει το σύνολο των θεατρικών σημείων που συνιστούν το θεατρικό συμβάν, το οποίο συντελείται στη βάση μιας επικοινωνιακής διαδικασίας που βασίζεται στην αλληλεπίδραση του δέκτη (θεατή) με τον πομπό (το σύνολο του θεάματος επί σκηνής). Οι μελέτες γύρω από το θεατρικό κοινό έχουν επικεντρωθεί κυρίως στην προσέγγιση του θεατή ως «σημείο» μέσα στο πολύμορφο σημειωτικό σύστημα του θεατρικού κώδικα, καθώς και στη φύση και τον βαθμό της εμπλοκής του κατά τη διάρκεια της παράστασης και τις διαφοροποιήσεις που λαμβάνουν χώρα μέσα στον ιστορικό χρόνο⁷⁴.

Οι θεατές του αθηναϊκού θεάτρου του 5^{ου} αι. π.Χ. εξέφραζαν με έναν έντονο τρόπο την επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία τους, δημιουργώντας αναπόφευκτα θόρυβο και οχλαγωγία⁷⁵. Οι Αθηναίοι δεν δίσταζαν να επιδοκιμάζουν τους άξιους ηθοποιούς με επαινετικές ιαχές και ν' αποδοκιμάζουν, επίσης, με σφυρίγματα και ποδοκροτήματα τους αδέξιους και ανίκανους υποκριτές. Μερικές φορές τόσο ενθουσιάζονταν οι θεατές, ώστε ζητούσαν όρθιοι την επανάληψη μερικών στίχων ή σκηνών⁷⁶. Φυσικά μέσα στο πλήθος υπήρχαν και ακαλλιέργητοι άνθρωποι που ενοχλούσαν με τους άξεστους τρόπους τους, τους διπλανούς τους. Υπήρχαν ακόμα και ταραχοποιοί νέοι, που πήγαιναν στις παραστάσεις κυρίως για

73 Ε. Βιάννη, *Το θεατρικό κοινό: Η περίπτωση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας 1998- 2007*, Θεσσαλονίκη 2009. σ. 35.

74 Ο.7t., σσ. 36-37.

75 Πλατ. Νομ. 700 C.

76 Κατά πληροφορία του Κικέρωνα (Tusc. Disp. IV. 63) ο Σωκράτης κάποτε σηκώθηκε και ζήτησε επίμονα την επανάληψη τριών στίχων του Ευριπίδη.

θόρυβο και φασαρία⁷⁷.

Έχει διαπιστωθεί ακόμα και σήμερα, ότι οι παράγοντες που αποτρέπουν συνήθως το ακαλλιέργητο «μη κοινό» από τη συμμετοχή του σε θεατρικές ή άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις είναι κυρίως ψυχολογικοί: το «μη κοινό» νιώθει πως οι πολιτιστικές εκδηλώσεις δεν εμπίπτουν στα ενδιαφέροντά του, πως θα πρέπει να καταβάλει ιδιαίτερη προσπάθεια για να τις κατανοήσει, πως θα νιώσει άβολα και δεν θα ξέρει πώς να αντιδράσει. Ακριβώς αυτό συνέβαινε και στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. Υπήρχαν αυτοί που παρακολουθούσαν την παράσταση με πλήρη επίγνωση της πράξης τους, όπως υπήρχαν και αυτοί που πήγαιναν για να κάνουν απλώς φασαρία και να τραβήξουν την προσοχή των υπολοίπων. Ήταν φυσικό πάντως μέσα σε ένα τόσο ετερόκλητο πλήθος ανθρώπων να αναφύονται παρεξηγήσεις - ακόμα και σοβαρές φιλονικίες - ιδίως ανάμεσα στους πιο θερμόαιμους οπαδούς των χορηγών. Κατά κανόνα όμως αποφεύγονταν οι αντεγκλήσεις και οι χειροδικίες γιατί ο χώρος θεωρούνταν ιερός και η παράσταση είχε θρησκευτικό χαρακτήρα. Υπήρχε επίσης και μια κατηγορία ανθρώπων που δεν πήγαινε στις παραστάσεις, αν και αυτοί ήταν πολλοί λίγοι και ήταν άνθρωποι κυρίως περιθωριακοί και ακαλλιέργητοι⁷⁸.

Ωστόσο εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, το κοινό που παρακολουθούσε τους δραματικούς αγώνες ήταν κατά κανόνα σοβαρό, κόσμιο και προσεχτικό. Σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις αποδοκίμαζε έντονα στίχους που έθιγαν την παραδοσιακή θρησκεία. Ο Αισχύλος λίγο έλειψε να λιθοβοληθεί γιατί μερικοί στίχοι του θεωρήθηκαν ότι αποκάλυπταν μυστικά των ελευσίνιων μυστηρίων και ο Ευριπίδης επικρίθηκε δριμύτατα διότι στους πρώτους στίχους της «Μελανίπτης» του, άφηνε υπαινιγμούς για ανυπαρξία του Δία. Αντίθετα οι θεατές εκδήλωναν ασυγκράτητο ενθουσιασμό, όταν άκουγαν στίχους που περιείχαν ιδέες ευγενείς και υψηλές, όπως στην περίπτωση της «Αντιγόνης» του Σοφοκλή και της «Εκάβης» του Ευριπίδη.

77 Για τη διατήρηση της τάξης στο θέατρο υπήρχαν ειδικοί υπάλληλοι, οι λεγόμενοι ραβδοφόροι ή Ραβδούχοι, οι οποίοι επενέβαιναν όταν γινόταν φασαρία.

78 Ε. Βιάννη, *Το θεατρικό κοινό*: κτλ., ο.π., σ. 39.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Η επίδρασή του τραγικού θεάτρου στη ζωή των θεατών

Το τραγικό θέατρο αποτελούσε έναν θεσμό για την πόλη της Αθήνας στην καλύτερη περίοδο της ιστορίας της⁷⁹. Το μεγαλείο της πόλης το μαρτυρούσαν οι δημόσιοι χώροι της, όπως ήταν τα ιερά της Ακρόπολης, τα διάφορα δημόσια κτήρια στην αγορά και το θέατρο.

Το θέατρο συγκέντρωνε εκείνη την λαμπρή περίοδο για την Αθήνα τη μεγαλύτερη μάζα των επισκεπτών συγκριτικά με άλλες πόλεις, ειδικά κατά την περίοδο των δραματικών αγώνων. Επομένως ήταν φυσικό να ασκεί μια πολύ μεγάλη και καθοριστική επιρροή επί των πολιτών όλων των κοινωνικών τάξεων και μορφωτικών επιπέδων. Σε συνάρτηση με την επικαιρότητα των θεμάτων που διαπραγματεύονταν τα δραματικά έργα, μπορεί να φανταστεί κανείς πόσο καθοριστικό υπήρξε το θέατρο για τον κοινωνικό περίγυρο που το κατέκλυζε, πόσο το επηρέαζε και σε τι βαθμό καθόριζε τόσο τον ρυθμό και τον τρόπο σκέψης των πολιτών στην καθημερινότητά τους όσο και την καλλιέργεια του πνευματικού τους ορίζοντα.

Επιπροσθέτως, η λάμψη της τραγωδίας της Αθήνας του 5^{ου} π.Χ., δικαιολογεί την εξάπλωση της και πέρα από τα αττικά σύνορα, τα οποία αποδείχθηκαν πολύ στενά για να κρατήσουν το μεγαλειώδες αυτό επίτευγμα του αττικού θεάτρου.

3.1 Ο ρόλος της τραγωδίας στην Αθηναϊκή δημοκρατία ως έκφραση της καθημερινότητας των πολιτών

Το πολίτευμα της Αθήνας ήταν δημοκρατικό, κάτι που αποτέλεσε επίτευγμα και καύχημα των θεσμών και των ίδιων των πολιτών της. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τον *Επιτάφιο λόγο* του Περικλή που ο ίδιος ο Θουκυδίδης τον βάζει να εκφωνήσει. Ο Θουκυδίδης συναινεί στον ισχυρισμό ότι η Αθήνα επιδεικνύει μια εικόνα δημοκρατικής

79 Η περίοδος αυτή της Αθήνας ήταν όταν είχε τον ηγετικό ρόλο επί των ελληνικών πόλεων στην νίκη επί των Περσών εισβολέων, κάτι που αποθανατίστηκε από τον Αισχύλο στους *Πέρσες* του. Η δύναμη της καθρεφτίστηκε με την μεταμόρφωση της πρωτοκαθεδρίας της σε επικυρίαρχη δύναμη υπό την καθοδήγηση του Περικλή, και στην συνέχεια ακολούθησε ο ολέθριος Πελοποννησιακός πόλεμος εναντίον της Σπάρτης και των συμμάχων της, 431- 404 π.Χ., που καθρεφτίζεται σε μερικά έργα του Ευριπίδη.

κοινότητας, που ξεπερνάει όλες τις άλλες στην καλλιέργεια των τεχνών⁸⁰. Αν λάβουμε υπόψη μας τον πληθυσμό ως σύνολο, ο ισχυρισμός ότι η Αθήνα ήταν δημοκρατία τίθεται υπό αμφισβήτηση από ορισμένους μελετητές, όπως είναι ο H. C. Baldry, ο οποίος ισχυρίζεται ότι η άποψη ότι η Αθήνα ήταν δημοκρατία, δεν έχει υπόσταση. Όπως υποστηρίζει, οι μισοί περίπου από τον πληθυσμό ήταν δούλοι χωρίς κανένα πολιτικό δικαίωμα, ίσως είκοσι με τριάντα χιλιάδες ήταν «μέτοικοι», μη Αθηναίοι, που ζούσαν στην Αττική με ορισμένα (όχι πλήρη) δικαιώματα πολίτη και οι υπόλοιποι, που δεν ξεπερνούσαν τις σαράντα χιλιάδες, ήταν οι πολίτες με τις οικογένειες τους και ήταν ουσιαστικά αυτοί που αποτελούσαν το πολιτικό σώμα των ενήλικων αρρένων στους οποίους θα μπορούσε να εφαρμοστεί ο όρος «δημοκρατία». Ακόμα και μέσα στα πλαίσια αυτής της δημοκρατικής ομάδας υπήρχαν διαχωριστικές γραμμές - δεν υπήρχε μόνο η τυπική διάκριση σε «φυλές» και η γεωγραφική διαίρεση σε «δήμους» αλλά και η ιεραρχία των τάξεων με βάση τον πλούτο. Λιγότερο καθορισμένη, όχι όμως και λιγότερο σημαντική, ήταν η ισχυρή προκατάληψη που ευνοούσε την ευγενική καταγωγή και που, κατά το μεγαλύτερο μέρος του 5^{ου} αι. π.Χ., εφοδίαζε την ηγεσία των περισσοτέρων τομέων της καθημερινής ζωής με άτομα «καλών οικογενειών».

Παρά τις αντίθετες απόψεις ορισμένων μελετητών ως προς το δημοκρατικό πολίτευμα της Αθήνας του 5^{ου} αι. π. Χ., γεγονός αποδεκτό από όλους αποτελεί η θέση ότι η Αθήνα αποτελούσε συμπαγέστερη και περισσότερο ολοκληρωμένη κοινωνία σε σύγκριση με τις περισσότερες σημερινές δημοκρατίες. Και αυτή η θέση είναι εξαιρετικά σημαντική για την μελέτη του αττικού θεάτρου και συγκεκριμένα της τραγωδίας.

Ανάμεσα στους πολίτες της Αθήνας υπήρχαν ελάχιστα σημάδια της αντίθεσης του «εμείς» και του «εσείς», που προκαλεί απάθεια και αδιαφορία στη ζωή πολλών κοινωνιών της σύγχρονης εποχής. Οι πολίτες της Αθήνας εκείνη την εποχή συναθροίζονταν και συμμετείχαν στα κοινά όπως αποδεικνύουν οι μαζικές συναθροίσεις τους στην Βουλή των πεντακοσίων, οι οποίες γίνονταν στην καρδιά της πόλης και συμμετείχαν οι περισσότεροι από αυτούς. Οποιοσδήποτε πολίτης εξάλλου είχε το δικαίωμα να εκλέγει και να παίζει σημαντικό ρόλο για ορισμένο χρόνο είτε ως μέλος της ίδιας της Βουλής είτε ως λειτουργός σε ανώτερο ή κατώτερο αξίωμα. Συνοπτικά, ολόκληρο το πολιτικό σώμα είχε το δικαίωμα και μπορούσε να αισθάνεται ότι μετείχε απευθείας στη διαχείριση των υποθέσεων του.

Κάτι ανάλογο συνέβαινε με τις τραγικές παραστάσεις όπου μετείχε το μεγαλύτερο μέρος του πολιτικού σώματος, κάτι που μεταφράζεται με μαζική συσσώρευση των πολιτών

80 Θουκ. *Επιταφ.* II. 40, 41.

στα θεατρικά δρώμενα, με την ενεργό συμμετοχή τους στο εκάστοτε τραγικό έργο το οποίο ασκούσε σαφείς επιρροές στην καθημερινή ζωή τους.

Η Αθηναϊκή δημοκρατία από οικονομική άποψη, έχει χαρακτηριστεί από ορισμένους ιστορικούς ως μια κλειστή επιχείρηση που λειτουργούσε προς το συμφέρον των πολιτών της. Οι πολίτες της ήταν και διαχειριστές και μέτοχοι της. Εδώ έχουμε έναν τύπο οργάνωσης που έδινε το δικαίωμα σε όλους τους πολίτες να συμμετάσχουν εξίσου. Ο πλούτος που είχε η πόλη και η διαχείριση του, γινόταν με τον τρόπο που αναφέραμε και συνδεόταν άρρηκτα με το προβάδισμα της Αθήνας στις τέχνες και ειδικότερα στο θέατρο. Η πόλη - κράτος της Αθήνας συσώρευσε μεγάλο πλούτο όταν οι εισφορές των συμμαχικών ελληνικών πόλεων - κρατών για την κοινή τους άμυνα απέναντι στην Περσία μετατράπηκε ουσιαστικά σε φόρο υποτέλειας. Επιπροσθέτως αρκετοί από τους πολίτες της απέκτησαν μεγάλη περιουσία από την οποία είχαν την υποχρέωση να συνεισφέρουν ένα μέρος προς όφελος των υπολοίπων πολιτών. Μεγάλο ποσοστό των χρημάτων αυτών επενδύονταν στις τέχνες, ένα γεγονός που δικαιολογείται από τον μεγάλο ενθουσιασμό που αισθάνονταν για αυτές.

Συγκεκριμένα στο θέατρο, η γένεση και η εξέλιξη της τραγωδίας συνδέονταν άμεσα με τις γιορτές του Διόνυσου, μέσω των οποίων διεξάγονταν οι δραματικοί αγώνες. Η χρηματοδότηση των δραματικών αγώνων γίνονταν από τους χορηγούς, όπως ήδη αναφέραμε στην παρούσα εργασία. Αν και οι απόψεις περί γένεσης της τραγωδίας δίστανται¹⁰¹ για να μπορέσουμε να εντοπίσουμε το εύρος του κόστους επ' ακριβώς, οι μελετητές έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι οι ιδιωτικές χρηματοδοτήσεις και γενικά η διανομή του δημοσίου χρήματος είχε να κάνει με την επένδυση στην πνευματική καλλιέργεια των πολιτών, μέσω κυρίως της παρακολούθησης και συμμετοχής τους στους δραματικούς αγώνες. Όλο αυτό το σύστημα κατανομής του δημοσίου πλούτου ομοιογενώς προς τις τέχνες, επηρέασε τον τρόπο σκέψης και έκφρασης του πολιτικού σώματος, με άμεσο αποτέλεσμα την ανύψωση του ηθικού και εθνικού τους φρονήματος καθώς και την καλλιέργεια μιας ανώτερης πνευματικά, κάστας πολιτών.

Η παιδεία των αρχαίων Αθηναίων ήταν υψηλής στάθμης και αυτό αποτελούσε τον κυριότερο λόγο, που έδιναν τόσο μεγάλη σημασία στις τέχνες γενικά αλλά και επέτρεπαν ουσιαστικά να τους «κατευθύνουν» στη λήψη αποφάσεων ακόμα και για θέματα που άπτονται της καθημερινής τους ζωής. Είναι λίγο δύσκολο για τους σύγχρονους ανθρώπους να αντιληφθούν σε βάθος την σημαντικότητα, που είχε για τους Αθηναίους ειδικότερα αλλά και για τους Έλληνες γενικά, η επαφή τους με τις τέχνες και πιο συγκεκριμένα με το θέατρο που τόσο λάτρευαν. Αντιλαμβανόμαστε έστω και θεωρητικά το βαθμό επίδρασης του

τραγικού έργου στη ζωή του πολίτη.

Εκείνο που είχε ιδιαίτερη σημασία στην εκτέλεση ενός έργου και σαφώς ασκούσε την αμεσότερη επιρροή στο θεατρικό κοινό, ήταν η χρήση της ανθρώπινης φωνής ως μέσου επικοινωνίας και μετάδοσης της περιγραφής της υπόθεσης του. Οι αρχαίοι Έλληνες υπερτερούσαν στον τομέα αυτό, σε σύγκριση με το άναρθρο πλάσμα που είναι ο σημερινός άνθρωπος¹⁰². Η λαμπρή χρησιμοποίηση του προφορικού λόγου, τις πιο πολλές φορές σε χώρους ανοιχτούς, ήταν το κύριο χαρακτηριστικό της γεμάτης ζωντάνιας πολιτικής των αρχαίων Ελλήνων, όπως και αυτού που σήμερα ονομάζουμε λογοτεχνία τους. Τα πιο πολλά από τα λογοτεχνικά είδη που δημιούργησαν οι Έλληνες προέκυψαν από καταστάσεις που ερμηνεύονταν με τραγούδι ή ομιλία. Το έπος, λόγου χάρι, προέκυψε από την απαγγελία μπροστά σε ευγενείς ή μπροστά σε πλήθη εορταστών ή η ρητορεία που προέκυψε από τον πολιτικό αντίλογο στην εκκλησία του δήμου ή στα δικαστήρια, ο φιλολογικός διάλογος από τις συζητήσεις στην αγορά ή στην παλαίστρα, το δράμα από τις γιορτές του Διόνυσου στο υπαίθριο θέατρο του, κ.α. Στο χώρο του δράματος κάθε μια από τις κύριες χρήσεις των λέξεων (αφήγηση, ρητορεία, επιχείρημα, τραγούδι) είχε την θέση της στο συνεκτικό ιστό ενός δραματικού έργου.

Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ μια απλή γιορτή ή ένα απλό ψυχαγωγικό δρώμενο, ήταν θα λέγαμε ψυχαγωγικό με την κυριολεκτική όμως έννοια του όρου. Διαμόρφωνε συνειδήσεις και την ίδια στιγμή διαμορφωνόταν από τη συλλογική συνείδηση. Η επίδραση επομένως μεταξύ θεατών και έργου ήταν αλληλένδετη και αλληλοεπιδρώμενη. Συνδυάζοντας τη θρησκεία, την κοινωνική και πολιτική κριτική με την εκπαίδευση και τον πολιτισμό, έγινε κόμβος, ένα σημαντικό σταυροδρόμι για τις συνιστώσες που παράγουν συνήθως πολιτισμική δράση. Από αυτή την άποψη το τραγικό έργο ενσωμάτωσε τους κανόνες της πόλης και την ίδια στιγμή έκρινε την ίδια την κοινωνία και τις ενέργειές της. Και όλα αυτά, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του Διόνυσου, του επαναστάτη θεού, που η λατρεία του εκφράστηκε με φρενίτιδα και οργιώδη μανία, μια λατρεία και ταυτόχρονα μια αμφισβήτηση της πατριαρχικής εξουσίας όπως αυτή διαφαίνεται στις πράξεις των ηρωίδων του στην αττική τραγωδία. Βέβαια, ο πιθανός στόχος των τραγικών ποιητών ίσως δεν ήταν η ανατροπή αλλά ο αποτρεπτικός χαρακτήρα εξορκισμός των ασυνείδητων καταπιεσμένων ενεργειών του θηλυκού απέναντι στην έντονη και αδιαμφισβήτητη πατριαρχική κοινωνία, όπως ήταν το αθηναϊκό κράτος. Όμως, είναι αναμφισβήτητο ότι οι θίασοι του Διόνυσου διέθεταν έναν έντονο θηλυκό χαρακτήρα και ενίοτε χρησιμοποιήθηκαν, όπως και η λατρεία του θεού, ως φορείς λαϊκισμού της τυραννικής εξουσίας, τόσο στην

κορινθιακή όσο και στην αττική γη⁸¹.

Συνολικά θεωρούμενο, το θέατρο είναι θρέμμα της δημοκρατία, όπως ήδη αναφέρθηκε στην παρούσα εργασία. Αυτή η σχέση του ήταν που καθόριζε τον τρόπο λειτουργίας του όπως διαπιστώνεται μέσα από την ακμή του για σχεδόν έναν αιώνα, διαγράφοντας παράλληλη τροχιά με το ίδιο το πολίτευμα. Οι αθηναίοι πολίτες συμμετείχαν στην νομοθετική, δικαστική και εκτελεστική εξουσία, αλλά ταυτόχρονα, εντός του θεάτρου, βίωναν τη συλλογικότητα της δραματικής τέχνης, ασκούσαν στην αντιπαράθεση πολιτικών και κοινωνικών ιδεών, στο διάλογο και στην επικοινωνία. Η ίδια η πολιτεία με τη συμμετοχή της αναγνώριζε τόσο την αισθητική όσο και την εκπαιδευτική και πολιτιστική αξία της θεατρικής τέχνης. Το δράμα άνθησε και έφτασε σε ύψη τελειότητας στην Αθήνα του 5ου αι. π.Χ. γιατί ακριβώς δεν ήταν περιθωριακή ή τυχαία κοινωνική δραστηριότητα προς τέρψιν εξίσου τυχαίων θεατών. Κατείχε κεντρική θέση στις σκέψεις και στις δαπάνες μιας συμπαγούς κοινωνίας. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το αττικό δράμα τελικά δεν ήταν μόνο μια μορφή τέχνης, όπως στη σημερινή εποχή, αλλά ένας κοινωνικός θεσμός⁸². Η σύνδεση του τραγικού είδους πραγματοποιήθηκε με δεδομένα του ηρωικού έπους που αποδίδονταν στο θέατρο του Διονύσου, κάτω από το «άγρυπνο πνεύμα των θεών» και με το βλέμμα πάνω στην κοινωνία της αθηναϊκής δημοκρατίας. Η πολιτική άνθηση, όταν ο λαός είναι συσπειρωμένος, όπως συνέβαινε στο αττικό θέατρο, τον οδηγεί να γίνει ρυθμιστής μοίρας του. Έτσι πιθανώς μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη θέση που κατείχαν στις ελληνικές τραγωδίες τα μεγάλα εθνικά προβλήματα του πολέμου, της ειρήνης, της δικαιοσύνης, της φιλοπατρίας, αλλά και οι διαμάχες γύρω από τα μεγάλα πολιτικά ζητήματα.

Όσον αφορά στη συμμετοχή του πολίτη - θεατή σε αυτή τη μορφή τέχνης, ο J.P. Vernant τονίζει τον ιδιαίτερο ρόλο του χορού στο δράμα ως εκπροσώπου της πόλης. Στην τεχνική της τραγωδίας υπάρχει μια πόλωση ανάμεσα στον συλλογικό και ανώνυμο χορό, που εκφράζει τους φόβους, τις ελπίδες, τις κρίσεις, τα συναισθήματα των θεατών, αυτών δηλαδή που συνθέτουν την κοινότητα των πολιτών της Αθήνας, και στον πρωταγωνιστή ο οποίος είναι ένας ήρωας μιας άλλης εποχής, που δεν έχει κανένα σχεδόν κοινό σημείο με τη συνηθισμένη κατάσταση του πολίτη. Η δράση του προσώπου αυτού αποτελεί το κέντρο της τραγωδίας. Από τη μια διακρίνουμε τον λυρισμό των χορικών και από την άλλη, με τους υποκριτές του δράματος, έχουμε μια διαλογική μορφή, που από μετρικής άποψης είναι πιο κοντά στον πεζό λόγο. Στα πλαίσια που θέτει η τραγωδία, ο ήρωας παύει να λειτουργεί ως

81 <http://www.el.Wikipedia.org>, *Αρχαίο Ελ.ηνικό Θέατρο*.

82 <http://www.el.Wikipedia.org>, *ο.π.*

πρότυπο, γενόμενος τελικά ένα πρόβλημα για τον εαυτό του και για τους άλλους. Η ατομική τους αναζήτηση είναι μια επανάσταση για τη ζωή της κοινότητας και η ολοκλήρωσή της διαμορφώνει μια νέα τάξη πραγμάτων που αφομοιώνονται στην κοινωνική δομή και γίνονται τρόπος ζωής. Αν ο ήρωας επιλέξει τη στατικότητα και την αδράνεια επαναπαυμένος στις δάφνες του, τότε η ίδια η εξέλιξη τον καταργεί. Η συνήθης αντίδραση ενός τέτοιου ήρωα στις ανάγκες της εξέλιξης είναι η διαμόρφωση μιας τυραννικής συμπεριφοράς, η οποία μεταβιβάζεται στους θεατές και εντάσσεται στην καθημερινότητα τους.

Τα προγενέστερα της τραγωδίας λογοτεχνικά έργα ήταν βασισμένα στον μονόλογο. Με την εμφάνιση του πολιτεύματος της δημοκρατίας στην Αθήνα, γράφτηκαν οι τραγωδίες που είναι έργα βασισμένα στον διάλογο. Το ακροατήριο που παρακολουθεί μια τραγωδία διδάσκεται ουσιαστικά την λειτουργία της δημοκρατίας. Μέσα από την παρακολούθηση ενός τραγικού έργου ο θεατής ουσιαστικά εντάσσεται στην πλοκή ενεργά και μετέχει στο δράμα νοιώθοντας την αγωνία των συντελεστών. Αυτονόητο είναι να δημιουργείται ένας ισχυρός δεσμός «εξάρτησης» με τη δραματική παράσταση και να ενεργεί στην καθημερινή του ζωή δίνοντας λύσεις, σε παρόμοια συμβάντα, με αυτά που βίωσε στο θέατρο.

Αντιλαμβάνεται λοιπόν κανείς τον βαθμό επίδρασης της τραγωδίας στην καθημερινή ζωή του πολιτικού σώματος της Αθήνας αλλά και των ξένων θεατών που παρέστησαν στις δραματικές παραστάσεις.

3.2 Ο ρόλος της τραγωδίας στην αγωγή και την πνευματική ανύψωση του θεατή

Στην κλασσική αρχαιότητα είναι γνωστός ο ρόλος της τέχνης και ειδικότερα της τραγωδίας στην αγωγή και στην πνευματική ανύψωση του κοινού. Με έναν τέτοιο χαρακτήρα, η τραγωδία γίνεται το κέντρο μιας πραγματικότητας που συνδέει σε συλλογικότητες τα μεμονωμένα άτομα. Το γεγονός ότι το καλλιτεχνικό δημιούργημα είναι συνήθως μήνυμα επικοινωνίας ανάμεσα στον τραγικό ποιητή και στους θεατές, μεταβάλλει την τραγική τέχνη σε σύμβολο και την τοποθετεί στο κέντρο μιας λειτουργίας που είναι ιδιαίτερα κοινωνική. Μια κοινωνιολογική μελέτη για την τέχνη παρουσίασε το 1921 ο Charles Lalo⁸³.

83 Βλ. *L'art et la vie sociale*, Paris 1921. Βέβαια για την κοινωνική σημασία και την αποστολή της τέχνης έγραψαν και άλλοι, ακόμη και πριν από τον Lalo. Είναι πολύ χαρακτηριστικές οι απόψεις του A. Comte και στα *Cours de philosophie positive*, τομ. 6, Paris 1842, σ. 882, όπου αναφέρει τα εξής: «με την εξύμνηση των θαυμάτων του ανθρώπου στην κατάκτηση της φύσεως από αυτόν και στο ασυγκράτητο φαινόμενο της

Η τραγωδία επομένως αποδεικνύεται και επιστημονικά ότι αποτελούσε κομμάτι του κοινωνικού σώματος της αθηναϊκής κοινωνίας και επιδρούσε καταλυτικά στην καλλιέργεια της αγωγής και την διαμόρφωση του πνευματικού επιπέδου του πολίτη. Για να μπορέσουμε να αντιληφτούμε τον βαθμό επίδρασης της τέχνης και ειδικότερα της τραγωδίας στην αγωγή του πολίτη θα πρέπει να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στην εκπαίδευση των νέων της αρχαίας Αθήνας.

Στην αρχαία Αθήνα του 5ου αι. π.Χ. καθιερώθηκε ένα εκπαιδευτικό σύστημα με βασικές συνιστώσες τις γραμματικές γνώσεις, τη μουσική αγωγή και την γύμναση του σώματος, που αποτελεί τη βάση της εκπαίδευσης μέχρι σήμερα, ενώ η εισαγωγή του παιδιού στις ηθικές αξίες ξεκινούσε από το οικείο περιβάλλον. Ο σκοπός της αγωγής ήταν η ελεύθερη ανάπτυξη της ανθρώπινης προσωπικότητας, η αρμονική και τέλεια ανάπτυξη σώματος και πνεύματος. Σημαντικό ρόλο σ' αυτή την προσπάθεια για την καλλιέργεια των παιδιών είχαν οι δάσκαλοι, που εξειδίκευαν τον τρόπο και το περιεχόμενο της διδασκαλίας, με αποκορύφωμα την εκπαιδευτική αντίληψη των μεγάλων φιλοσόφων. Όπως αναφέρει ο Πλάτωνας: «Στην Αθήνα, οι άνθρωποι με φροντίδα και επιμέλεια διδάσκουν και νουθετούν τα παιδιά. Πρώτα - πρώτα η τροφός, η μητέρα, ο παιδαγωγός και ο ίδιος ο πατέρας φροντίζουν πως θα γίνει καλό παιδί, διδάσκοντάς του το δίκαιο και το άδικο, το ωραίο και το άσχημο». Ύστερα απ' αυτά, όταν τα παιδιά φτάσουν στην κατάλληλη ηλικία, οι γονείς τα στέλνουν στα σπίτια των δασκάλων, όπου οι γραμματιστές φροντίζουν να μάθουν γραφή και ανάγνωση, οι κιθαριστές με το να διδάσκουν λύρα τα κάνουν πιο εκλεπτυσμένα και προσπαθούν να εξοικειώσουν την ψυχή τους με το ρυθμό και την αρμονία. Ακόμα τα παιδιά συχνάζουν στα γυμναστήρια και τις παλαίστρες, όπου οι παιδοτρίβες κάνουν τα σώματά τους πιο δυνατά για να μην αναγκάζονται να δειλιάζουν εξαιτίας της κακής σωματικής κατάστασης»⁸⁴.

Οι Αθηναίοι φρόντιζαν ώστε η παιδευτική επίδραση προς τους νέους να ασκείται και στην κοινωνική ζωή, μέσα από τις θρησκευτικές τελετές και γιορτές, όπως ήταν η γιορτές του Διονύσου, στις οποίες οι νέοι συμμετείχαν ενεργά χορεύοντας και ψάλλοντας. Εξάλλου,

κοινωνικοποίησε του, η αληθινή αισθητική ιδιοφυΐα, που ενεργοποιείται από το θετικό μυαλό, θα βρει στο εξής μια γόνιμη πηγή νέας και ισχυρής εμπνεύσεως η οποία θα είναι ικανή για μια δημοτικότητα που ποτέ πριν δεν ήταν δυνατή, στο μέτρο που θα είναι απόλυτα συνεπής με το ευγενικό ένστικτο της ουσιαστικής μας ανωτερότητας καθώς και με το σύνολο των λογικών μας πεποιθήσεων». Μετά τον Comte, η πρώτη κοινωνιολογική απόπειρα θεωρήσεως της τέχνης, με υποτυπώδη δεδομένα και ανάλογη επιτυχία, έγινε από τον J. M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Paris 1990.

84 Πλάτ., *Πρωταγόρας*, 325c-326c.

το θέατρο προσέδιδε και εντύπωνε στους νέους την αίσθηση της τάξης, της ωραιότητας και της πνευματικής καλλιέργειας.

Το πρώτο στάδιο εκπαίδευσης ήταν της προσχολικής και σχολικής ηλικίας. Την πρώτη την αναλάμβανε η μητέρα ή η τροφός και αποσκοπούσε στην καλλιέργεια των έμφυτων ικανοτήτων του παιδιού, στη μεταλαμπάδευση της πίστης στους θεσμούς και τις αξίες, και στην προετοιμασία του να δεχθεί τη σχολική εκπαίδευση, που άρχιζε συνήθως στα επτά χρόνια. Μέχρι αυτή την ηλικία η αγωγή των παιδιών ήταν κοινή, στη συνέχεια όμως τα δύο φύλα διαχωρίζονταν. Τα αγόρια διδάσκονταν ποικίλες γνώσεις από ειδικούς δασκάλους, ενώ τα κορίτσια συνέχιζαν τη εκπαίδευση μέσα στην οικογένεια, με σκοπό να μάθουν να οργανώνουν και να διαχειρίζονται τις υποθέσεις του σπιτιού, αφού συνήθως δεν ήταν εφικτό να πάρουν ανώτερη μόρφωση. Η αγωγή ήταν ηθική και πρακτική. Η νέα έπρεπε να μένει συνεχώς στο σπίτι, ασχολούμενη με την υφαντική, την πλεκτική και τη ραπτική. « Ελάχιστα να βλέπει, ελάχιστα να ακούει, ελάχιστα να λέει » και μ' αυτό τον τρόπο αποδείκνυε τη σωφροσύνη της, όπως αναφέρει ο Ξενοφώντας⁸⁵. Ωστόσο, τα κορίτσια των πολύ εύπορων οικογενειών λάμβαναν στοιχειώδεις γνώσεις γραφής, ανάγνωσης, μυθολογίας και μάθαιναν να κάνουν λογαριασμούς και να απαγγέλλουν ποιήματα.

Η σχολική αγωγή ήταν ιδιωτική και οι γονείς πλήρωναν τους δασκάλους, ενώ η διαμόρφωση της προσωπικότητας του παιδιού μέσα από το σχολείο επηρεαζόταν σε ένα μεγάλο μέρος από τη δυναμική της ομάδας. Αξιοσημείωτο είναι ότι μέχρι τα μέσα του 5ου π.Χ. αιώνα οι νέοι Αθηναίοι λάμβαναν μόνο τη στοιχειώδη εκπαίδευση. «Οι Αθηναίοι Περικλής, Φειδίας, Σοφοκλής, που γεννήθηκαν το 490 π.Χ. και που διέπρεψαν στην πολιτική, στις τέχνες και στα γράμματα, δεν είχαν λάβει παρά μια μόρφωση όχι ανώτερη των σύγχρονων δημοτικών σχολείων»⁸⁶.

Ο Παιδαγωγός, έμπιστος δούλος, συνόδευε το παιδί στο Διδασκαλείο μέχρι τα δεκαπέντε του χρόνια, κουβαλούσε τα πράγματά του, το πρόσεχε στο δρόμο και στην ανάγκη το τιμωρούσε, παραμένοντας στο σχολείο μέχρι το τέλος των μαθημάτων, η διάρκεια των οποίων ήταν εξάωρη.

Από τον πρώτο του δάσκαλο, το γραμματιστή, ο μικρός Αθηναίος μάθαινε ανάγνωση, συλλαβισμό, γραφή, καλλιγραφία, ορθογραφία και αριθμητική. Οι μαθητές ήταν υποχρεωμένοι να κάθονται σε δίφρους (σκαμνιά), έχοντας στα γόνατά τους τα πινακίδια πάνω στα οποία έγραφαν.

85 Ξενοφ., *Οικονομικός*, κεφ. Ι Ι.

86 H. Marrou, *Histoire de l' Education dans l'Antiquité*, Paris 1948, σ. 93 κ. εξ.

Οι γραμματιστές κάθονταν σε καθίσματα, τους λεγόμενους θρόνους ή κλισμούς, και τους επέβλεπαν. Τα πινακίδια ήταν αλειμμένα με κερί και επάνω σε αυτό το υλικό χαράσσονταν τα γράμματα με τη βοήθεια της γραφίδας.

Η γραφίδα ήταν ένα αντικείμενο μυτερό από τη μια πλευρά, ώστε να μπορεί εύκολα ο μαθητής να χαράσσει τα γράμματα και πλατύ από την άλλη για να ισιώνει το κερί και να μπορεί να ξαναγράψει.. Οι μαθητές οι οποίοι δεν διέθεταν πινακίδιο με κερί, συνέλεγαν όστρακα από τα κεραμικά εργαστήρια ή από τον δρόμο, τα οποία και πάλι μπορούσαν να τα χαράξουν ή να γράψουν πάνω σ' αυτά με μελάνι.

Απαραίτητο στοιχείο για την εκπαιδευτική ολοκλήρωση θεωρούσαν οι Αθηναίοι τη μουσική, η οποία σύμφωνα με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη εμπνέει στις ψυχές την αίσθηση της αρμονίας, της τάξης, της ωραιότητας και περιορίζει τα ανθρώπινα πάθη. Τη μύηση στην τέχνη της μουσικής αναλάμβανε ο Κιθαριστής, που εξασκούσε τον μικρό Αθηναίο στο τραγούδι, τη λύρα, την εκμάθηση και την απαγγελία των ποιημάτων του Ομήρου, του Θέογνη και του Σόλωνα.

Τη σωματική εκγύμναση των μαθητών φρόντιζε ο Παιδοτρίβης. Οι γυμναστικές ασκήσεις στην Παλαίστρα καλλιεργούσαν το αθλητικό πνεύμα και την άμιλλα, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην ισορροπία δύναμης και χάριτος. Προετοίμαζε μάλιστα τους μαθητές και για τη συμμετοχή τους σε αθλητικούς αγώνες, με σκοπό οι καλύτεροι να λάβουν μέρος στους Ολυμπιακούς.

Η μέθοδος διδασκαλίας την οποία χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι γραμματιστές βασιζόταν στην τεχνική της απομνημόνευσης. Οι μαθητές ήταν υποχρεωμένοι να αποστηθίσουν την αλφάβητο, όχι μόνο με την κανονική σειρά (α, β, γ...) αλλά και με την αντίστροφη (ω, ψ, χ...). Στη συνέχεια προχωρούσαν στην εκμάθηση της ανάγνωσης και της γραφής των συλλαβών και κατέληγαν σε ολόκληρες λέξεις. Με την πάροδο του χρόνου σταδιακά ο μαθητής προέβαινε στην ανάγνωση και κατανόηση κειμένων.

Ο γραμματιστής ήταν αυστηρός και απαιτούσε από τους μικρούς Αθηναίους υπακοή και συμπεριφορά που χαρακτήριζε ενάρετο άνθρωπο αλλά και καλό πολίτη. Συχνά η συμμόρφωση των μικρών μαθητών γινόταν με μη αποδεκτές μεθόδους, όπως απεικονίζεται σε οιοδήποτε της εποχής. Μέσα από αυτές τις μεθόδους και την διαδικασία της εκπαίδευσης των νέων της Αθήνας του 5^{ου} αι. π.Χ., προστίθεται η παρακολούθηση και συμμετοχή τους στις διονυσιακές γιορτές, ως μέρος της πνευματικής καλλιέργειας τους.

Αντιλαμβάνεται κανείς την μεγάλη σημασία που έδιναν οι πρόγονοί μας στο είδος της τραγωδίας και στην βαρύτητά της, όταν συνειδητοποιεί τον μεγάλο αριθμό συμμετεχόντων

στις δραματικές παραστάσεις και στην αίγλη που πλαισίωνε τους πιο σημαντικούς τραγικούς ποιητές, όπως τον Σοφοκλή, τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη.

3.3 Η επέκταση της θεατρικής δραστηριότητας πέρα από τα όρια της Αττικής. Η πορεία της έως σήμερα.

Η μεταγενέστερη ιστορία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, και ειδικότερα της τραγωδίας, οπωσδήποτε δεν είναι λιγότερο σύνθετη και προβληματική από την περίοδο που ήδη εξετάστηκε. Σήμερα έχουμε περισσότερες χειροπιαστές μαρτυρίες - πολλά ερείπια θεάτρων, πολλά «μνημεία» - αλλά δεν έχουμε τις βασικές, πρωταρχικές πηγές πληροφόρησης, τα θεατρικά έργα. Μπορούμε να αναφέρουμε μερικές από τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στο θέατρο του 5^{ου} αι. π.Χ. και σ' ότι ακολούθησε, ελπίζοντας ότι η αντίθεση αυτή θα κάνει πιο ανάγλυφη την περιγραφή του τραγικού δράματος στην Αθήνα την εποχή που παραστάθηκαν τα έργα που μας έχουν σωθεί.

Το θέατρο του Διονύσου πλάι στην Ακρόπολη εξακολούθησε να λειτουργεί μέχρι τον 4^ο μ.Χ. και υπέστη ποικίλες αλλαγές και ανακαινίσεις, που έχουν αφήσει την σφραγίδα τους στον χώρο του θεάτρου, όπως τον ξέρουμε σήμερα. Οι γιορτές και οι δραματικοί αγώνες συνεχίστηκαν αν και οι λεπτομέρειες της μεταγενέστερης οργάνωσής τους είναι ασαφείς.

Η πιο εντυπωσιακή εξέλιξη ήταν η επέκταση της θεατρικής δραστηριότητας και πέρα από την Αττική, μέχρι που με τον καιρό έφτασε και στην τελευταία γωνιά του ελληνόφωνου κόσμου. Στον 4^ο αι. ή και αργότερα, χτίστηκαν δεκάδες θέατρα - όχι μόνο τεράστιες κατασκευές όπως εκείνες στη Επίδαυρο ή στην Μεγαλόπολη στην Πελοπόννησο ή στην Πέργαμο κοντά στις Τουρκικές ακτές, αλλά και άλλες, που το μέγεθος τους ποικίλει ανάλογα με τις ανάγκες κάθε κοινότητας. Ακόμα και στην μικρότερη πόλη, το θέατρο πλέον θεωρούνταν απαραίτητο δημόσιο κτήριο. Στα πολλά αυτά θέατρα συνέχισαν να ανεβαίνουν πάμπολλα θεατρικά έργα σε δραματικούς αγώνες τοπικών εορτών - κυρίως προς τιμή του Διονύσου, του Απόλλωνα ή και κάποιου άλλου θεού.

Στις συνηθισμένες τοπικές εορτές προστέθηκαν άλλες, συχνά πολύ μεγαλύτερες, χρηματοδοτούμενες από ισχυρούς χορηγούς ή οργανωμένες προς τιμήν πριγκίπων και βασιλιάδων. Για αιώνες το δράμα και η μουσική στο θέατρο αποτελούσαν την κυριότερη ψυχαγωγία και την δημοφιλέστερη πολιτιστική εκδήλωση σ' ολόκληρο τον ελληνόφωνο κόσμο.

Σ' όλες αυτές τις εκδηλώσεις που λάμβαναν χώρα σε διάφορα μέρη του ελλαδικού

χώρου, η τραγωδία εξακολουθούσε να κατέχει τον πρώτο ρόλο και ενώ δεν σώθηκαν θεατρικά έργα, εκτός από ελάχιστα αποσπάσματα, πιστεύεται ότι η κυριαρχία της ήταν αναμφισβήτητη. Το γράψιμο της τραγωδίας, όπως και το θέατρο, εξαπλώθηκε από την Αθήνα και άνθησε στην Αλεξάνδρεια και αλλού.

Ο 5^{ος} αι. π.Χ. χαρακτηρίστηκε ως η «μεγάλη εποχή της τραγωδίας», μιας και είναι η εποχή που τα δραματικά δημιουργήματα της έφτασαν έως εμάς ενώ τα δημιουργήματα του 4^{ου} αι. και της Ελληνιστικής εποχής δεν έφτασε κανένα. Το σύνολο των έργων που ανεβάστηκαν τότε, των θεατών που τα παρακολούθησε, των χρημάτων που ξοδεύτηκαν, ήταν πολύ μεγαλύτερο παρά ποτέ. Εάν ερμηνεύσουμε όλη αυτή την δραστηριότητα και από ποιοτικής άποψης, τότε βρίσκουμε σημαντικές μεταβολές που εξηγούν γιατί ο 5^{ος} αι. ξεχωρίζει, συγκριτικά με την μεταγενέστερη εποχή. Η διαφοροποίηση εντοπίζεται και στα δραματικά έργα που ανεβάστηκαν στην Αθήνα σε σύγκριση με αυτά που ανεβάστηκαν σε άλλες πόλεις έξω από τα όρια της Αττικής.

Ένας σημαντικός λόγος που εξηγεί την λάμψη που προσέδωσαν οι Αθηναίοι στην τραγωδία τον 5^ο αι., ήταν η ωραιοποίηση της. Όταν ο Αθηναίος πολιτικός Λυκούργος αναστήλωσε το θέατρο του Διονυσίου στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αι. και τοποθέτησε πέτρινα αγάλματα και πέτρινη μόνιμη σκηνή, το διακόσμησε με αγάλματα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη ενώ συγχρόνως καθιέρωσε ένα έγκυρο κείμενο των έργων τους. Η επανεμφάνιση παλαιότερων έργων, που αρχικά είχε επιτραπεί σαν εκδήλωση τιμής προς τον Αισχύλο, επεκτάθηκε στον 4^ο αι. και στους άλλους δύο μεγάλους τραγικούς, στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη, και έτσι άρχισε το έθιμο (περίπου το 386 π.Χ.) να παριστάνεται κάθε χρόνο στα εν' Άστυ Διονύσια μια τραγωδία, έργο ενός από τους τρεις «μεγάλους» σαν εισαγωγή στον διαγωνισμό καινούργιων έργων. Αυτό ήταν καθιερωμένο μέρος του προγράμματος στα 341 - 339 π.Χ.⁸⁷.

Στην Ελληνιστική εποχή, οι δραματικοί αγώνες μεταξύ ηθοποιών που έπαιζαν έργα του 5^{ου} αι. π.Χ., καθιερώθηκαν στην Αθήνα και αλλού. Αυτή η συνεχώς αυξανόμενη τάση στην «κλασσική» τραγωδία, μπορεί να χαρακτηριστεί σημάδι παρακμής. Η θρησκευτική προσήλωση στην τραγωδία του 5^{ου} αι. σήμαινε ότι υπήρχε ένα πρότυπο που έπρεπε να αντιγράφουν, αλλά που κανείς δεν μπορούσε να το φτάσει. Αν και δημιουργήθηκαν καινούργιες αποδόσεις και ερμηνείες των παλιών μύθων και μερικές φορές αντλούσαν από τον μύθο καινούργια θέματα, τα οποία εμφανίζονται ανάμεσα στους τίτλους έργων του 5^{ου}

87 Μια επιγραφή μας πληροφορεί για την χρονολογία αυτή ότι επί τρία συνεχή χρόνια ο δραματογράφος που επιλέγονταν ήταν ο Ευριπίδης. Βλ. H. C. Baldry, ο.π. σ. 176.

αι., η δημιουργική περιπλάνηση στο μυθικό περιβάλλον, φαίνεται ότι αντικαταστάθηκε στο μεγαλύτερο μέρος της από παθητική μίμηση των παλιών δημιουργών και πιο πολύ του Ευριπίδη. Δεν είναι περίεργο που οι περισσότερες θεατρικές παραστάσεις του 100 μ.Χ. περίπου, ήταν επαναλήψεις παλιών έργων και ένα αιώνα αργότερα η δημιουργία καινούργιων έργων είχε σχεδόν σταματήσει.

Μερικά καινούργια έργα γράφτηκαν για να διαβάζονται παρά για να παριστάνονται, κατά τον Αριστοτέλη⁸⁸, η κύρια όμως λειτουργία τους, όπως και των επαναλήψεων, ήταν να προβάλλεται ο ηθοποιός. Η αυξανόμενη σπουδαιότητα του ηθοποιού, ακόμα και στον 5° αι., είναι φανερή από την θέσπιση των βραβείων ηθοποιίας που απονέμονταν μαζί με τα έπαθλα των θεατρικών έργων. Στην εποχή του Αριστοτέλη το επάγγελμα του ηθοποιού είχε κατά πολύ ξεπεράσει όλα τα άλλα, σαν το κυρίαρχο στοιχείο του θεάτρου και βλέπουμε τον μεγάλο φιλόσοφο να λυπάται βαθιά γιατί έφτασαν στο σημείο οι ηθοποιοί να αξίζουν περισσότερο από τους δραματουργούς. Αναφέρεται ότι ο Πώλος, ο μεγαλύτερος ηθοποιός του 4^{ου} αι., πήρε αμοιβή ένα τάλαντο για μια διήμερη εμφάνιση. Με τα χρόνια οι ηθοποιοί έφτασαν στο σημείο να πιστεύουν ότι είχαν το δικαίωμα της προσθήκης ή της παρεμβολής στο κείμενο κάνοντας διάφορες υποδείξεις στον δραματουργό. Από τον 3° αι. και μετά, οι ηθοποιοί μαζί με άλλες ομάδες επαγγελματιών - ποιητές, μουσικοί, απαγγελείς στίχων, τραγουδιστές του χορού και εκπαιδευτές των ηθοποιών - σχημάτισαν τις συντεχνίες των καλλιτεχνών του Διόνυσου. Οι συντεχνίες αυτές είχαν τοπικές έδρες αλλά τα μέλη τους προέρχονταν από διαφορετικά μέρη. Υπήρχε έντονος ανταγωνισμός μεταξύ τους, αλλά συλλογικά είχαν ισχυρή θέση και απολάμβαναν πολλά προνόμια. Τα προνόμια των μελών μιας συντεχνίας περιελάμβαναν απαλλαγή από την στρατιωτική θητεία, ασυλία, ασφάλεια του ατόμου τους και της περιουσίας τους. Τιμούνταν και επευφημούνταν από τον λαό και σε περιπτώσεις δημοσίων τελετών, παρέλαυναν ντυμένη στην πορφύρα και στο χρυσάφι. Με τον καιρό, στον 1° αι. μ. Χ., οργανώθηκε ένας σύνδεσμος των καλλιτεχνών του Διονύσου σ' ολόκληρο τον ελληνορωμαϊκό κόσμο.

Τα ερωτήματα που εύλογα μας έρχονται στο νου για την πορεία της τραγωδίας μετά τον 5° αι. π.Χ. πέρα από τα όρια της Αττικής, πέρα δηλ. από την κουλτούρα και πνευματική καλλιέργεια των Αθηναίων θεατών και συντελεστών, είναι ποιες αλλαγές έγιναν στο ανέβασμα του τραγικού έργου, στο στυλ και στις μεθόδους οργάνωσης της παράστασης καθώς η τραγωδία είχε γίνει ήδη το ορθόδοξο πρότυπο και ο ηθοποιός ανέβηκε στην κορυφή.

88 Αριστ., *Περί Ρητορικής*, III, 12.

Κρίνεται ως αδύνατος ο διαχωρισμός των δύο προσώπων που στην ουσία είναι ένα - του ηθοποιού, που φιλοδοξεί περιβληθεί με την εκτίμηση του θεατρικού κοινού και του χαρακτήρα που υποδύεται. Οι ικανότητες του ηθοποιού αναδεικνύονταν μέσα από την εύγλωττη ρητορική και το τραγούδι. Υπήρξε όμως και μια έμμεση εξέλιξη: παράλληλα με την άνοδο του ηθοποιού, ήλθε και η μετατροπή του ρόλου τον οποίον υποδύονταν. Το θεατρικό κοινό δεν αντιμετώπιζε πια τον παραδοσιακό μύθο σαν ζωντανή πραγματικότητα. Οι βασιλιάδες και οι βασίλισσες του έγιναν πλάσματα ενός άλλου κόσμου τα οποία ήταν απόμακρα. Οι ήρωες δεν προκαλούσαν πια τον έλεον και τον φόβο γιατί παρόλη την μεγαλοσύνη τους ήταν πια σαν τους συνηθισμένους ανθρώπους αλλά εξακολουθούσαν να προκαλούν την απορία και την φρίκη γιατί ήταν τόσο μακρινοί.

Έτσι δημιουργήθηκε ο τραγικός ήρωας, με την μορφή που παρουσιάστηκε στο θεατρικό κοινό της Ελληνιστικής και Ρωμαϊκής θεατρικής τέχνης. Η μεταβολή φαίνεται ότι άρχισε στα τέλη του 4^{ου} αι. π. Χ., περίπου την εποχή που ο Λυκούργος ξανάκτισε το θέατρο του Διονύσου και το έκανε πέτρινο. Τότε άρχισε να χρησιμοποιείται ένας νέος τύπος τραγικής μάσκας, με αφύσικο ψηλό μέτωπο σκεπασμένο με πυκνές τούφες μαλλιών. Ακολούθησαν και άλλες μετατροπές όπως το στόμα της μάσκας που έχασκε ανοικτό και με ορθάνοικτα μάτια, το παραφούσκωμα του στήθους και της κοιλιάς για να μεγαλώνει ο όγκος του σώματος του ηθοποιού κ.α.

Η μεταμόρφωση του ηθοποιού - ήρωα προχώρησε τόσο που μπορούσε να σηκωθεί ο ηθοποιός αρκετά ψηλά μετά από την βασική μεταβολή στην κατασκευή του θεάτρου η οποία έγινε στην Ελληνιστική εποχή: η μεταβολή αυτή ήταν η ανύψωση μπροστά από την σκηνή ενός πάλκου το οποίο βρίσκονταν περίπου είκοσι πόδια πιο ψηλά από την ορχήστρα. Το θεατρικό έργο και οι χαρακτήρες του αποτελούσαν τώρα έναν ξεχωριστό κόσμο, σαφώς πιο ορατό στο θεατρικό κοινό, αλλά απομακρυσμένο απ' αυτούς εξ' αιτίας του κενού των δώδεκα ποδιών.

Εδώ τέθηκε ένα ιστορικό πρόβλημα αντίστοιχο με το πρόβλημα ανεβάσματος του έργου, που αντιμετωπίζει ένας σκηνοθέτης σημερινής αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: όταν μπήκε σε χρήση η ανυψωμένη σκηνή, ποια ήταν η λειτουργία και η φυσική θέση του χορού; Ο περιορισμός του ρόλου του χορού στο θεατρικό έργο στον 5^ο αι. π.Χ. οδήγησε στη μείωση της χορωδιακής ωδής. Πρέπει να θυμόμαστε ότι μια αυξανόμενη αναλογία τραγωδιών που ανέβαιναν στη σκηνή, ήταν επαναλήψεις και στις επαναλήψεις αυτές ο χορός δεν θα μπορούσε να λείπει ακόμη και στις διαλογικές σκηνές, αν και ο αριθμός των χορών θα μπορούσε να είχε μειωθεί. Ίσως ο χορός να διατηρήθηκε σε καινούργια έργα αλλά σίγουρα

επανεμφανίστηκε στην Ρωμαϊκή τραγωδία. Η θέση του χορού στην υπερυψωμένη σκηνή, είναι ένα αίνιγμα για το οποίο έχουν προταθεί πολλές λύσεις αλλά καμιά απ' αυτές δεν είναι απόλυτα πειστική - τέτοιες απόψεις- ερωτήσεις είναι οι εξής: συναντιόνταν χορός και ηθοποιοί επάνω στην σκηνή; έμενε μήπως κάτω στην ορχήστρα; ή με κάποιο τρόπο κινούνταν μεταξύ του ενός επιπέδου και του άλλου;⁸⁹

Όποια και αν ήταν η απάντηση, ο χορός έπαψε πλέον να αποτελεί την γέφυρα μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών και να συνδέει όλους τους συντελεστές σε ένα ενιαίο σύνολο.

Με την αλλαγή των πολιτικών συνθηκών, από τον 1ο αι. π.Χ. και εξής, ατονεί και η αντίστοιχη θεατρική παράδοση. Το ενδιαφέρον όμως του θεατρικού κοινού το κέρδιζαν πάντα μορφές σκηνικής παρουσίας που είχαν δραματικό χαρακτήρα. Οι δραματικές παραστάσεις επέζησαν και συνέχισαν να εξελίσσονται, εκφράζοντας κάθε φορά τη συγκεκριμένη πραγματικότητα μέσα στην οποία λειτουργούσαν. Ίσως, όμως, ο καθοριστικότερος παράγοντας για τη μετάδοση ολόκληρων έργων και τη διατήρησή τους στο χρόνο υπήρξε η αδιάλειπτη παρέμβαση των φιλοσόφων-μελετητών, οι οποίοι, από , τον Αριστοτέλη έως τους Αλεξανδρινούς, συγκέντρωσαν και ανέλυσαν τα κείμενα της τραγωδίας διασφαλίζοντας έτσι την επιβίωσή τους. Τα τραγικά έργα μελετήθηκαν και διατηρήθηκαν από αυτούς σαν ένας πολιτιστικός θησαυρός της αττικής θεατρικής τέχνης. Στο λατινόφωνο κόσμο η αρχαία τραγωδία έγινε γνωστή μέσα από τη μετάφραση και την προσαρμογή των θεμάτων της στα έργα των Ρωμαίων ποιητών.

Στην πορεία των χρόνων που ακολούθησαν τα τραγικά έργα συνέχισαν να ασκούν στο θεατρικό κοινό μια «πολιτιστική» επιρροή και να εκπέμπουν μια λάμψη, που έκανε όλες τις άλλες μορφές της σύγχρονης θεατρικής τέχνης να ωχριούν.

Οι πολυάριθμες επεξεργασίες και μεταφορές των θεμάτων της αρχαίας τραγωδίας που επιχειρήθηκαν έως σήμερα αποδεικνύουν τη δυναμικότητά τους και την δύναμη προβολής τους επάνω στον άνθρωπο. Πρόκειται για θέματα διαχρονικά, σχετικά με βασικά προβλήματα και συγκινήσεις του ανθρώπου. Σπουδαίοι στοχαστές, όπως ο Γκαίτε (1749-1832), ο Έγκελς (1770-1831), ο Νίτσε (1844-1900) κ.ά., έβρισκαν στις αρχαίες τραγωδίες αστείρευτη πηγή σκέψεων για τη μοίρα του ανθρώπου, τη φύση της τέχνης, τη σύγκρουση των αντιθέτων. Θεατρικές προσαρμογές ή μεταγραφές των τραγικών έργων σε νέα έργα ή όπερες έχουμε από τον 16ο και 17ο αι., ενώ το 19ο έως και σήμερα, αναβιώνει η τραγωδία σε συνδυασμό με τη φιλολογική έρευνα σε πανεπιστημιακούς κύκλους (Πανεπιστήμιο του Κέμπριτζ, της Οξφόρδης, του Εδιμβούργου κ.ά.). Παραστάσεις κλασικών τραγωδιών δίνο-

⁸⁹ Βιτρούβιος, *Αρχιτεκτονική*, V, 6.

νται με επιτυχία στα σύγχρονα θέατρα από αξιόλογους σκηνοθέτες⁹⁰.

Βέβαια, σε κάθε εποχή οι σκηνοθέτες προβάλλουν κάποια χαρακτηριστικά σε βάρος κάποιων άλλων και οι διασκευές των έργων διαφέρουν ως προς το πνεύμα και την έμπνευση, ανάλογα πάντοτε με το κλίμα, τη χρονική στιγμή, τις συνθήκες και τη συγκεκριμένη πνευματική ομάδα που δραστηριοποιείται. Κάτι ανάλογο, εξάλλου, συνέβη και στην αρχαιότητα: η τραγωδία ανανεώθηκε από τους μεγάλους τραγικούς όταν ήταν πλέον ώριμη για κάτι τέτοιο, ακριβώς γιατί άλλαξαν οι συνθήκες και η θεώρηση του κόσμου. Προσπάθειες αναβίωσης της τραγωδίας από το Μεσοπόλεμο και μετά έγιναν και γίνονται ακόμη: στο Φεστιβάλ Θεάτρου των Συρακουσών (ξεκίνησε το 1914), στις Δελφικές Γιορτές (το 1927 από τον Άγγελο Σικελιανό και τη γυναίκα του Εύα Πάλμερ), ενώ από το 1954 καθιερώθηκε το αρχαίο δράμα στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου και τον επόμενο χρόνο στο Φεστιβάλ Αθηνών.

Σε όλες τις περιπτώσεις η λογοτεχνική μορφή του τραγικού είδους έμεινε σε γενικές γραμμές ίδια, όπως ακριβώς και το πνεύμα που τη ζωντάνευε. Σήμερα, σε όλο σχεδόν τον κόσμο, παίζονται τα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Είκοσι πέντε αιώνες μετά, αξιόλογοι δημιουργοί εμπνέονται από την αρχαία τραγωδία, συνεχίζουν να γράφουν τραγωδίες και να δανείζονται από τους Έλληνες τους τίτλους, τα θέματα, τις υποθέσεις και τα πρόσωπα. Γράφονται *Ηλέκτρες* και *Αντιγόνης* ή δημιουργούνται έργα νεότερα, με σύγχρονη μορφή, εμπνευσμένα από τους μύθους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (π.χ. *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ευγένιου θ' Νιλ, *Η Οικογενειακή Συγκέντρωση* του Τ.Σ. Έλιοτ, *Οι Μύγες* του Ζαν-Πολ Σαρτρ, δημιουργήματα εμπνευσμένα από το μύθο των Ατρείδων). Στα έργα όμως αυτά δεν βρίσκουμε τους εκφραστικούς τρόπους και την ιδιότυπη δομή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Ωστόσο, η αναβίωση της τραγωδίας με οποιαδήποτε μορφή, η αναμφισβήτητη επικαιρότητά της και η διαχρονικότητά της, αποδεικνύουν ότι αυτή αποτελεί εξαίρετο δημιούργημα του ανθρώπινου πνεύματος.

Η τραγική ποίηση μπόρεσε να επιβιώσει ανά τους αιώνες (καθόλου εύκολα αλλά σίγουρα διατηρώντας αλώβητες τις βασικές της αρχές και αξίες), επεξεργαζόμενη, σταθερά, θέματα μέσα από την ελληνική μυθολογία αλλά και την αρχαία ελληνική πραγματικότητα. Οι θεατές μπαίνοντας στο θέατρο με σκοπό να παρακολουθήσουν μια τραγική παράσταση, είχαν στο νου τους πάντα το «πολιτιστικό» περιβάλλον μέσα στο οποίο θα διεξάγονταν το

90 Σκηνοθέτες όπως ο Πίτερ Χολ (Αγγλία), ο Πέτερ Στάιν (Γερμανία), ο Ρόμπερτ Γουίλσον (Αμερική), ο Ταντάσι Σουζούκι (Ιαπωνία), ενώ στην Ελλάδα την αρχαία τραγωδία ανέδειξαν ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Κάρολος Κουν.

έργο. Η αίσθηση του θείου κυριαρχούσε πάντα στην τραγωδία και άγγιζε την ψυχή του θεατή, καθώς αυτός παρατηρούσε τα δρώμενα στη σκηνή και την ορχήστρα από τους υποκριτές και τον χορό αντίστοιχα.

Έτσι κάθε παρατήρηση οδηγεί τελικά στη σχέση της τραγωδίας με τον μύθο. Εκεί βρίσκονται οι ρίζες της ουσίας της, από εκεί προέρχονται τα ιδιαίτερα προτερήματα και οι αδυναμίες της, εκεί έγκειται η διαφορά της αττικής τραγωδίας από οποιαδήποτε άλλη δραματική ποίηση, που έκτοτε εμφανίστηκε και πιθανόν να εμφανισθεί και στο μέλλον. Πολλοί μελετητές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας πιστεύουν ότι είναι λάθος να απαιτούμε την υπεροχή του κλασικού για τα δράματα της Αθήνας, λάθος να παράγουμε από αυτά την έννοια του δραματικού, και λάθος να θέλουμε να αμφισβητούμε ότι οι τρεις τελευταίοι αιώνες έχουν αναδείξει ποίηση ισάξια με την τραγική. Μόνο συνολικά η τραγωδία είναι αναντίρρητα ανώτερη από τη δραματική ποίηση κάθε άλλης εποχής, καθώς όχι μόνο είναι η τελευταία υψηλή ποίηση που παρουσίασαν οι αρχαίοι Έλληνες, αλλά χρειάστηκε μιάνιση χιλιετία ώσπου ένας Δάντης να φέρει στον κόσμο κάτι συγκρίσιμο. Μιλάει μέσα από αυτήν το συναίσθημα και η σκέψη ενός ολόκληρου λαού, έτσι όπως αυτή βιώθηκε μέσα από τα μάτια των πολιτών της Αθήνας κυρίως, και του υπόλοιπου ελλαδικού χώρου αργότερα, και η εποχή κατά την οποία ανθεί, συνιστά την ακμή του λαού της και την λάμψη του πολιτισμού της.

Ολόκληρη η ιστορική πορεία των αρχαίων Ελλήνων εκβάλλει στην εποχή που άκμασε η τραγωδία και συνειρμικά ολόκληρη η πορεία της αρχαίας ελληνικής ποίησης εκβάλλει στην ίδια την τραγωδία. Έτσι δεν είναι μόνο ένα ιστορικό αντικείμενο με εντελώς ξεχωριστή σημασία, αλλά και κάθε θεωρητική έρευνα, όχι μόνο της δραματικής ποίησης αλλά της ποίησης εν γένει, θα είναι ατελής, αν δεν έχει κατανοήσει την αττική τραγωδία. Δεν μπορεί να το επιτύχει αυτό από μόνη της, ακόμη και αν είχε τις καλύτερες προθέσεις. Η κλασσική φιλολογία όμως χάνει το δικαίωμα να απορρίπτει την ανυπόστατη ποίηση και την κενή επίδειξη πνεύματος, αν η ίδια δεν επιτελεί το καθήκον της και δεν μεταβιβάζει τη σωστή, την ιστορική κατανόηση της φιλοσοφικής θεώρησης της αττικής τραγικής ποίησης, πάνω στη βάση της οποίας μπορεί κατόπιν να ενεργεί με απόλυτη ελευθερία.

Αν εξετάσουμε καθ' αυτήν την καλλιτεχνική θεωρία του Αριστοτέλη, πρέπει αναμφίβολα να θαυμάσουμε το απέραντο μεγαλείο του μεγάλου αυτού φιλοσόφου. Ποιος δεν θα ήθελε να αναζωογονηθεί από αυτήν, όταν βλέπει τους υπερμοντέρνους να βασανίζονται μάταια με το πρόβλημα της ηδονής από τα τραγικά θέματα; Πώς θα γινόταν να μην υπάρχει σημαντική αλήθεια στο σημείο όπου συμφωνούν ο Αριστοτέλης με τον Goethe;

Πρέπει, όμως, να παραδεχθεί κανείς ότι η *κάθαρσις* δεν μπορεί να είναι από καλλιτεχνική άποψη καθοριστικό στοιχείο του δράματος. Ακόμη και αν ήθελε να αναγνωρίσει ως κύριο καλλιτεχνικό χαρακτηριστικό τα πάθη, μέσω των οποίων το δράμα γίνεται αποτελεσματικό, η ατυχής σύζευξη του *φόβου* και του *ελέου* θα έμενε παρ' όλα αυτά ανεπαρκής¹¹⁷.

Συγκεντρώνοντας τα πορίσματα των παρατηρήσεων μας, μας μένει να δώσουμε μια απάντηση στο ερώτημα «τι είναι η αττική τραγωδία και τελικά σε τι βαθμό επηρέασε τον θεατή μέσα από την ενεργητική παρατήρηση;»

Μια αττική τραγωδία είναι ένα αυτοτελές τμήμα του ηρωικού μύθου ποιητικά επεξεργασμένο σε υψηλό ύφος. Προορίζονταν να παρασταθεί από έναν χορό Αθηναίων πολιτών και δύο έως τρεις υποκριτές, ως μέρος της δημόσιας λατρείας του Διονύσου, στο ιερό του θεού.

Αυτός είναι αναμφίβολα ένας ορισμός, στον οποίο δεν μπορεί να βασιστεί καθόλου η αισθητική θεωρία, η οποία επικεντρώνεται στην πολυπρισματική ανάλυση της σχέσης της κοινωνίας με την θεατρική τέχνη, που θα αναζητήσει, μάλλον αμέσως και αβασάνιστα σε αυτήν, τα στοιχεία εκείνα που θεωρεί ουσιώδη. Η αισθητική θεωρία θέλει και αυτή να δώσει έναν ορισμό της τραγωδίας, όπως η φιλολογία που είναι η επιστήμη η οποία ασχολείται κυρίως με την αττική τραγωδία, και η οποία μας διαβεβαιώνει ότι είναι ουσιώδη όλα όσα ήταν δεδομένα στους ποιητές ως νόμοι, και επομένως επηρέασαν τα έργα τους, όπως, για παράδειγμα, η ικανότητα των χορευτών, ο περιορισμένος αριθμός των υποκριτών, ο τόπος και ο χρόνος της παράστασης. Η αισθητική θεωρία έχει την αποστολή να αποδείξει με τρόπο κατανοητό την αναγκαιότητα καθεμιάς από τις προϋποθέσεις που θα συμπεριλάβει στον ορισμό· η φιλολογία, όμως, έχει έμπρακτα εκπληρώσει τη δική της αποστολή, όταν καταδείξει στα συγκεκριμένα προϊόντα, δηλαδή τις τραγωδίες, την παρουσία κάθε επιμέρους χαρακτηριστικού, το οποίο έχει συμπεριλάβει στον ορισμό: προπαντός, όμως, πρέπει να εξηγήσει τη γένεση κάθε μεμονωμένου στοιχείου και βέβαια να αποδείξει όχι μόνο τη θεωρητική αλλά και την ιστορική του αναγκαιότητα.

Ως προς τον βαθμό επίδρασης του θεατή ως ενεργή μονάδα, από την αττική τραγωδία, αποτελεί ολοκληρωμένη απόδειξη η τοποθέτηση του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του, όπου χωρίς αμφιβολία ο φιλόσοφος είχε παρατηρήσει με οξυδέρκεια και με πολύ εκλεπτυσμένο αισθητήριο την επίδραση που ασκούσε μια τραγωδία στο κοινό ή ακόμη στον ίδιο, όταν την διάβαζε κατ' ιδίαν. Η επίδραση αυτή δεν ήταν άμεσα αισθητή στους ποιητές και στους θεατές. Οποσδήποτε ο ποιητής που προσέφερε ένα έργο στο κοινό για τη γιορτή ή με τη συμμετοχή του στους δραματικούς αγώνες, επιδίωκε κάτι υψηλότερο από το να

χειροκροτηθεί και να στεφανωθεί ως νικητής. Οπωσδήποτε επιθυμούσε να γίνει δάσκαλος και παιδαγωγός του λαού του αλλά αυτό ορίζεται από το λειτούργημα του ως ποιητή και όχι ως τραγικού δραματουργού. Οι θεατές περίμεναν επίσης και αναγνώριζαν με παρόμοιο τρόπο την επίδραση της ποίησης. Αυτό όμως που περίμεναν από την τραγωδία ως τραγωδία, έγκειται στην εξωτερική της αφορμή, την οποία ο Αριστοτέλης (δικαιολογημένα αν αναλογιστούμε τις απόλυτες απόψεις του) δεν λαμβάνει υπόψη, αλλά εμείς πρέπει να την υπολογίσουμε. Η τραγωδία ως ένα μέρος της διονυσιακής λατρείας είναι προφανές ότι είναι, με τη βαθύτερη σημασία της λέξης, ηθοπλαστική.

Αυτό όμως δεν πρέπει να το αποδίδουμε στην διονυσιακή λατρεία, καθώς αυτή όχι μόνο απαιτούσε ένα σατυρικό έργο, αλλά και ακούνταν για πολύ καιρό σε αυτό, χωρίς να προϋποθέτει κάτι, υπό την αυστηρή έννοια, ηθοπλαστικό. Ακόμη λιγότερο επιτρέπεται η επίδραση αυτή να συμπεριλαμβάνεται στον ορισμό της τραγωδίας, η οποία συνδράμει ακόμα και σήμερα στον πολιτισμό και στην πνευματική ανάταση του ανθρώπου.

Προς το τέλος του 4^{ου} αι. π.Χ. οι χορηγοί έπαψαν να υπάρχουν, όχι μόνο στη Αθήνα αλλά και στις άλλες ελληνικές πόλεις, οπότε η διεύθυνση των δραματικών αγώνων ανατέθηκε σε έναν οργανωτή εορτών, τον αγωνοθέτη. Τους αγώνες τους χρηματοδοτούσε πλέον εξ' ολοκλήρου το κράτος αλλά ο τρόπος λειτουργίας του μας είναι σχεδόν άγνωστος. Η γιορτές του Διονύσου εξακολουθούσαν να κατέχουν ηγετική θέση μεταξύ των διαφόρων πολιτιστικών δραστηριοτήτων αλλά παρουσίαζε μερικές σημαντικές διαφορές.

Μετά την κατάκτηση της πόλης από τους Μακεδόνες, η Αθήνα είχε χάσει ένα μεγάλο μέρος της παλιάς της αίγλης, αν και οι τελετουργίες εξακολουθούσαν να συνεχίζονται σαν κάτι το τυπικό αλλά είχαν χάσει εντελώς την σπουδαιότητα που είχαν παλιά. Οι θεατές συνέχισαν να συρρέουν στο θέατρο για να ψυχαγωγηθούν - πάνω από όλα όμως για να παρακολουθήσουν και να θαυμάσουν τις περίεργες φιγούρες των ηθοποιών στη υψωμένη σκηνή, καθώς υποδύονταν ήρωες και ηρωίδες του πολύ μακρινού παρελθόντος. Η εποχή μετά τον 5^ο αι. π.Χ. μπορεί να χαρακτηριστεί ως η παρακμή της τραγωδίας, που συγκρινόμενη με την εποχή του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, ξεχωρίζει σαν ένα προϊόν μιας φάσης που δεν έχει το ανάλογο της σε πιο πρόσφατες εποχές.

Στα νεώτερα χρόνια, η τεχνολογία έδωσε τη δυνατότητα στους θεατές του θεάτρου να ξεπεράσουν μία από τις βασικές διαφορές ανάμεσα στον σύγχρονο και στον αρχαίο κόσμο - το τεράστιο μέγεθος του πλήθους των θεατών. Σήμερα με την χρήση του μικροφώνου η φωνή του ηθοποιού φθάνει σε όλους τους χώρους του θεάτρου όσο μεγάλο και αν είναι αυτό.

Επίσης, μέσω της τηλεόρασης μπορεί ακόμα και ο πιο μακρινός θεατής, όπου και αν είναι σε ολόκληρο τον κόσμο, να παρακολουθήσει οποιαδήποτε θεατρική παράσταση επιθυμεί, χωρίς να κουραστεί καθόλου. Με τον τρόπο αυτό ξεπεράστηκε το πρόβλημα της συγκέντρωσης ολόκληρης της κοινότητας στο θέατρο διότι ο ίδιος ο ηθοποιός ήρθε μέσα σε κάθε σπίτι, σε κάθε μαγαζί όσο μακριά και αν είναι αυτό. Αυτές τις δυνατότητες δεν τις είχαν οι αρχαίοι Έλληνες. Πρέπει επομένως να εξετάσουμε τις δυνατότητες του σύγχρονου ανθρώπου του 21^{ου} αι. μ.Χ. με τις αντίστοιχες των αρχαίων Ελλήνων του 5^{ου} αι. π.Χ., για να μπορέσουμε να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη άποψη για το μέγεθος του κατορθώματος των αρχαίων Ελλήνων.

Στην αρχαιότητα το θέατρο παρουσίαζε γενικά μια γιορτινή όψη. Η ορχήστρα, η σκηνή και το κοίλο ήταν καθαρά και στολισμένα. Οι θεατές έφερναν στεφάνια προς τιμή του θεού Διόνυσου και ήταν όλοι ντυμένοι με τα γιορτινά τους ρούχα⁹¹. Πολλοί από τους θεατές έφερναν από τα σπίτια τους μαξιλάρια για να κάθονται άνετα, και αν ο ήλιος ήταν κάπως έντονος, τότε έφερναν από τα σπίτια τους σκιάδια⁹².

Εν αντιθέσει με τους αρχαίους, οι περισσότεροι σύγχρονοι θεατές αντιμετωπίζουν το γεγονός της συμμετοχής τους σε μια θεατρική παράσταση σαν ένα απλό τρόπο ψυχαγωγίας και τίποτα παραπάνω. Αυτό εξάλλου μαρτυρείται και από το γεγονός ότι τα θέατρα σήμερα δεν ξεχωρίζουν από τα υπόλοιπα κτήρια ψυχαγωγίας ούτε και οι θεατές ντύνονται γιορτινά ή προετοιμάζονται ανάλογα. Αντιλαμβάνεται λοιπόν κανείς πόσο διαφορετικά αντιμετώπιζαν οι αρχαίοι μας πρόγονοι το γεγονός και πόσο σημαντικό θεωρούνταν για αυτούς η συμμετοχή τους σε αυτό.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι θεατές του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και ειδικότερα της αρχαία ελληνικής τραγωδίας του 5^{ου} αι. π.Χ. στην Αθήνα, αποτέλεσαν τους αποδέκτες της πνευματικής και πολιτιστικής ακτινοβολίας, που εξέπεμψε το τραγικό έργο μέσα από τη φωνή των υποκριτών, η οποία αποτέλεσε το φερέφωνο του μεγαλείου των ποιητών της.

91 Πρβ. Δημ. Κατά Μειδ., 52

92 Σπάνια οι αχτίνες του ηλίου ήταν καυτές διότι οι διονυσιακές γιορτές λάμβαναν χώρα κυρίως την άνοιξη, οπότε ο ήλιος ήταν ευπρόσδεκτος.

Η ίδια η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτέλεσε το πολιτιστικό προϊόν, της Αθήνας στις ημέρες της ακμής της, ένα προϊόν που το διοργάνωσαν οι ίδιοι οι αντιπρόσωποι του λαού της και τη χρηματοδότησε η πολιτεία από τους πόρους της και τους πλούσιους πολίτες της. Ήταν μια μαζική συγκέντρωση ανθρώπων η οποία έφερνε κοντά χιλιάδες πολίτες, που συμμετείχαν ενεργά και που είχαν στενή σύνδεση με ότι έβλεπαν και άκουγαν. Η τραγική παράσταση μπορεί να χαρακτηριστεί, ταυτόχρονα, ένα πολιτικό γεγονός και μια θρησκευτική τελετουργία, στην οποία όλοι οι πολίτες της έπαιρναν μέρος με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο.

Το τραγικό θέατρο αποτέλεσε το έδρανο πάνω στο οποίο βρήκε βήμα η φωνή του ποιητή και μέσω αυτού του ίδιου του λαού της Αθήνας και μεταγενέστερα, ολόκληρου του ελλαδικού τόπου, η οποία εξέφρασε την αγάπη για την οικογένεια, τη σύζυγο και τον σύζυγο, τους γονείς, αλλά πάνω από όλα εξέφρασε την αγάπη για την πατρίδα και την λατρεία για τους θεούς.

Ο σκοπός της δημιουργίας του θεατρικού έργου δεν ήταν άλλος από την εμφύτευση στην ψυχή του θεατή του συναισθήματος της εθνικής υπερηφάνειας και της θρησκευτικής οργιαστικής λατρείας. Μέσω της «ιεροτελεστίας» της παρακολούθησης μιας παράστασης, ο θεατής γινόταν μαθητής και ταυτόχρονα, πιστός οπαδός της διονυσιακής λατρείας στην οποία μούνταν από μικρό παιδί. Το τραγικό θέατρο τον δίδασκε τον σεβασμό στις αρχές και στους νόμους του κράτους, την υπακοή απαρέγκλιτα στους άρχοντες της πόλης του, την αυτοθυσία και τον σεβασμό στα ιερά των θεών και της οικογενείας.

Η πολιτεία με την ουσιαστική συμμετοχή της αναγνώριζε τόσο την αισθητική όσο και την εκπαιδευτική αξία της θεατρικής τέχνης. Το δράμα άνθησε και έφτασε σε ύψη τελειότητας στην Αθήνα του 5ου αι. ακριβώς επειδή δεν ήταν περιθωριακή ή ασήμαντη κοινωνική δραστηριότητα που σκοπό είχε την επιφανειακή ευχαρίστηση μερικών αδιάφορων θεατών. Αντίθετα, κατείχε την πιο σημαντική θέση στις κοινωνικές και πολιτιστικές δραστηριότητες της πολιτείας.

Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η τραγωδία ήταν ένας κοινωνικός θεσμός με θρησκευτικές προεκτάσεις και τεράστια επικοινωνιακή δύναμη. Επιτυγχάνεται η σύνδεση της τραγωδίας με την πολιτική δράση, όταν ο απλός πολίτης γίνεται ρυθμιστής της ίδιας της ζωής του χωρίς διαμεσολαβήσεις και κρατικές παρεμβάσεις. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να κρίνουμε τη σημαντικότητα του θεάτρου στην καθημερινή ζωή και δράση του απλού πολίτη αλλά και στη λήψη σημαντικών αποφάσεων για το μέλλον της ίδιας της πόλης από τους άρχοντές της. Επιπροσθέτως, το κτήριο του θεάτρου προσέδιδε αίγλη και μεγαλοπρέπεια στην ίδια την πόλη και έκανε υπερήφανους τους κατοίκους της.

Στην Αθήνα του 5ου αι. π.Χ. βλέπουμε το θέατρο να λειτουργεί σαν ένα είδος «λαϊκού κοινοβουλίου». Οι δημιουργοί των τραγωδιών, στηριζόμενοι στους μύθους, που έχουν τις ρίζες τους σε παλιότερες εποχές και αναπλάθοντας τους, σύμφωνα με τις ανάγκες τους, θέσανε όλο το αθηναϊκό κοινωνικοπολιτικό σύστημα (με θεσμούς, ήθη, έθιμα, θρησκευτικά και πολιτικά πιστεύω), σε κρίση.

Οι ποιητές χτυπούσαν την αλαζονεία των πολιτικών αρχόντων της Αθήνας σε σχέση με την επεκτατική εξωτερική της πολιτική, χτυπούσαν ολόκληρο το πολιτικό σύστημα, προειδοποιούσαν τους ηγέτες της πόλης σχετικά με την πολιτική φλυαρία τους, ενώ την ίδια στιγμή, ερευνούσαν το ζήτημα της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, την πόλη και τον ίδιο τον εαυτό του.

Άμεσοι αποδέκτες των παραπάνω ήταν οι Αθηναίοι πολίτες, οι οποίοι στην εκκλησία του δήμου καλούνταν να πάρουν αποφάσεις για την τύχη της πόλης τους, ενώ, οι ίδιοι, αντιδρούσαν σε αυτά που έβλεπαν στο θέατρο διότι πέρα από θεατές ήταν ενσυνείδητοι και ενεργοί πολίτες, οι οποίοι μετέφεραν τα ερεθίσματα από τη σκηνή στο στίβο του πολιτικού βίου.

Μέσα από την συνοπτική έρευνα που πραγματοποιήθηκε στην παρούσα εργασία, μπορούμε με μια σχετική ασφάλεια να αναφέρουμε ορισμένους από τους σημαντικότερους λόγους στους οποίους οδηγηθήκαμε, βάση των οποίων το θέατρο άνθισε και μεγαλούργησε στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. Ένας από τους λόγους αυτούς ήταν η πολιτική και θρησκευτική «υποδομή» των Αθηναίων που τους επέτρεψε να δεχθούν με ανοιχτό μυαλό και διαύγεια πνεύματος τις ιδέες του πολιτισμού, του έθνους και της θρησκείας, που εξέφραζε η εκάστοτε τραγική παράσταση.

Η ιδέα της ανωτερότητας της πόλης σε σύγκριση με τις υπόλοιπες κοινωνίες, ήταν ένας ακόμα λόγος που ώθησε τον Αθηναίο πολίτη να διακρίνει τις μεγαλειώδεις εθνικές και θρησκευτικές ιδέες, οι οποίες στόλιζαν κάθε τραγικό έργο. Το αποτέλεσμα ήταν να αφομοιώνει γρήγορα και αγόγγυστα κάθε πρωτότυπη ιδέα που είχε να κάνει με το μεγαλείο και την αίγλη της πόλης.

Η Αθήνα ως κοιτίδα της φιλοσοφίας και αρωγός των σημαντικότερων φιλοσοφικών ρευμάτων, αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης. Σε γρήγορο χρονικό διάστημα και χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες, οι ικανοί ποιητές της τραγωδίας κατάφεραν να μεταδώσουν το μικρόβιο του θεάτρου και κατ' επέκταση την λατρεία της δραματικής τέχνης σε όλους τους πολίτες, οι οποίοι δεν ήταν απλοί παθητικοί δέκτες αλλά είχαν έντονη ενεργή συμμετοχή σε κάθε παράσταση.

Σίγουρα όμως δεν θα είχε το θέατρο τόσο μεγάλο αντίκρισμα στους πολίτες της Αθήνας εάν δεν το ευνοούσε το πολίτευμα της, η δημοκρατία.

Η αρχαία αθηναϊκή δημοκρατία είχε έξι βασικά γνωρίσματα: Ισηγορία: (Δυνατότητα ίσου χρόνου και λόγου σε όλους τους πολίτες) Ισονομία: (Ισότητα των πολιτών απέναντι στους νόμους). Ισοκρατία: (Ισο βάρος των πολιτών στις αποφάσεις της πολιτείας, δηλ. ίσα πολιτικά δικαιώματα). Διαφάνεια των δημόσιων δεδομένων. Δημοσιότητα όλων των δημόσιων λειτουργιών. Διαβούλευση πριν από τη λήψη αποφάσεων.

Όλα αυτά τα βασικά γνωρίσματα της δημοκρατίας, έδωσαν τη δυνατότητα στους πολίτες της Αθήνας να δεχθούν όλα τα οφέλη της θεατρικής τέχνης και θωράκισαν την κρίση τους κεντρίζοντας και ενεργοποιώντας ταυτόχρονα την περιέργεια και την δίψα τους για μάθηση. Οπότε αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο Αθηναίος πολίτης είχε κάθε δικαίωμα επάνω στα «κοινά» της πόλης καθώς και ενημέρωση επί παντός επιστητού. Το ίδιο το θέατρο ήταν ο θεσμός εκείνος που προωθούσε το πολιτικό σώμα να συμμετέχει σε όλα τα κοινά δρώμενα και στις λήψεις αποφάσεων της ηγεσίας της πόλης. Γνωστοποιούνταν τα πάντα και ο πολίτης αισθανόταν κομμάτι της πόλης του, η οποία ανέπνεε στους ρυθμούς που ο ίδιος της επέβαλε.

Αξίζει εδώ να αναφέρουμε και τον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας με την χρήση του όρου *κάθαρση* ο οποίος απέβη σημείο αντιλεγόμενο μεταξύ διαφόρων ιστορικών. Οι κυριότερες θεωρίες που έχουν ειπωθεί σχετικά είναι οι ακόλουθες:

α) Ηθικοπαιδαγωγική (ηθικοθησκευτική)⁹³: Η τραγωδία με τον *έλεο* και τον *φόβο* καθώς και με την υψηλή ηθική και θρησκευτική διάθεση της «φιλάνθρωπίας» που προκαλεί στις ψυχές των θεατών, επιφέρει ηθικό καθαρμό, εξάγνιση και ανάταση του εσωτερικού τους κόσμου με φορά προς τη σφαίρα του θείου⁹⁴. Με αυτό τον τρόπο ενισχύονται οι διαθέσεις της ψυχής προς το αγαθό και διαπαιδαγωγείται ο άνθρωπος προς την αρετή.

β) Ψυχοφυσιολογική (παθολογική, ψυχοθεραπευτική, οποιοπαθητική): σύμφωνα με την θεωρία αυτή η ψυχή των θεατών καθώς βιώνει τα έντονα συναισθήματα των τραγικών ηρώων αποτοξινώνεται και ανακουφίζεται από ότι δυσάρεστο και φορτικό φέρει, όπως συμβαίνει κατά την εκτέλεση μιας φυσιολογικής λειτουργίας του οργανισμού⁹⁵. Η τραγωδία

93 Την ερμηνεία της κάθαρσης υιοθέτησαν μεγάλοι δραματουργοί όπως ο Milton, ο Corneille, ο Racine, κ.α

94 Οι θεατές της τραγωδίας που νιώθουν έντονα και ζουν βαθιά τα πάθη των ηρώων της γίνονται ηθικότεροι, γιατί τα πάθη αυτά επιφέρουν μετριασμό στα δικά τους πάθη και τα μετασχηματίζουν σε «ενάρετες διαθέσεις». Πβ. Δ. Βερναρδάκη, *Ευριπίδου Δράματα*, τομ. Α' Φοίνισσαι, Αθήνα 1988, σσ, λα' κ.εξ.

95 Σύμφωνα με την θεωρία αυτή το τραγικό θέαμα τέρπει την ψυχή των θεατών, γιατί με την επενέργειά του τα συναισθήματα του ελέου και του φόβου αποβάλλουν ότι βλαβερό και στενόχωρο περιέχουν και γίνονται διαθέσεις ήρεμες, ανώδυνες- δημιουργώντας ένα αίσθημα ανακούφισης.

ενεργεί θεραπευτικά και σαν φάρμακο καθαρίζει και θεραπεύει τα πάθη, που αποτελούν για την ψυχή ότι περίπου οι βλαβεροί χυμοί για το σώμα. γ) Αισθητική (ηθικοαισθητική)⁹⁶: κατά την θεωρία αυτή η ηδονή που χαρίζει η τραγωδία επειδή πηγάζει από την σύλληψη ενός ποιητικά εκφρασμένου υψηλού νοήματος της ανθρώπινης μοίρας, υψώνει το θεατή σε μια ανώτερη ηθική και πνευματική σφαίρα. Τα συναισθήματα στην περίπτωση αυτή δε συγκρούονται αλλά συμφιλιώνονται μέσα στη καθαρή ουσία μιας έλλογης και σύμμετρης συγκίνησης η οποία δεν διασπά αλλά αντίθετα αποκαθιστά την εσωτερική αρμονία του κόσμου της ψυχής. Οι ήρωες της τραγωδίας συγκλονίζουν τον θεατή διότι αναγνωρίζει μέσα σε αυτούς κάτι από τον εαυτό του και γιατί η τραγική μοίρα τους συμβολίζει την τύχη που θα μπορούσε να ήταν και δική του.

Βλέπουμε λοιπόν καθαρά, πια ήταν η σχέση των καλλιτεχνών ή καλλιτεχνικών ρευμάτων με την κοινωνία. Μια σχέση που επιδίωκε ως αποτέλεσμα την αφύπνιση των πολιτών-θεατών και την συνειδητοποίηση τους ότι ως μέλη μιας κοινωνίας όφειλαν να συμμετέχουν στα κοινά και να εκφράζουν ελεύθερα την γνώμη τους. Μέσα από το δράμα, δίνονταν η δυνατότητα στον ποιητή να αγγίξει την ψυχή του θεατή και αυτό αποτελούσε από μόνο του ένα μεγάλο ανθρώπινο επίτευγμα.

Τα θεατρικά έργα της αρχαίας Ελλάδας, δημιούργησαν πολιτισμό και εκπαίδευσαν την ψυχή και το μυαλό των πολιτών, που είχαν την τύχη να βιώσουν την ξεχωριστή αυτή εμπειρία, η οποία δημιουργήθηκε και ξεκίνησε το ταξίδι της από την κοιτίδα του πολιτισμού, την Αθήνα, με προορισμό το κόσμο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. Αθανασοπούλου, Πολιτιστικό Πλαίσιο, Πάτρα 2002

E. Βιάννη, Το θεατρικό κοινό: Η περίπτωση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος 1998-2007, Θεσσαλονίκη 2009

E. Γούναρη, Το κοινό του πολιτισμού, διαδικασίες παραγωγής και διαμόρφωσης, Διπλ. Εργ., ΕΑΠ, Πάτρα 2012

I. Θ. Κακριδή, Σκηνική Τέχνη των Ελλήνων, Αθήνα 1989

B. A. Καλόγερό, Αισθητική Ερμηνεία της Αρχαίας Τραγωδίας, Θεσσαλονίκη 1957 **Γ.**

96 E. Παπανούτσου, *Η κάθαρση των παθών, μέσα στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας*, Νέα Εστία, (Ιαν-Φεβ 1953). Επίσης του ίδιου, *Φιλοσοφία και παιδεία*, Αθήνα 1958, σσ. 279 κ.εξ.

Κορδάτου, *Η αρχαία Τραγωδία και Κωμωδία*, 2^η εκδ., Αθήνα 1974
Τ. Λιγνάδη, *Θεατρολογικά*, Αθήνα 1978
Γ. Μαρκαντωνάκης, *Εισαγωγή στην Αττική Τραγωδία*, Αθήνα 1991
Θ. Παπτιτάς, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Gutenberg, Αθήνα 2016
Ε. Παπανούτσου, *Η κάθαρση των παθών, μέσα στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας*, Νέα Εστία, (Ιαν-Φεβ 1953)
Του ιδίου, *Φιλοσοφία και παιδεία*, Αθήνα 1958
Δ. Πικοττούλου-Τσολάκη, *Πολιτισμός και εκπαίδευση*, Πάτρα 2002
Α. Φλώρου, *Η κλασσική τραγωδία και το σύγχρονο δράμα*, Θεσσαλονίκη 1972

Ξενόγλωσση:

P. Arnott, *Αρχαιοελληνικές Θεατρικές Συμβάσεις*, Oxford, University Press, 1962
Του ιδίου, *Αρχαία Ελληνικά Σκηνικά Ήθη στον 5^ο αι. π.Χ.*, Oxford 1962
H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, London 1971
M. Biember, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961
H. -D Blume, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, μτφρ. Μ. Ιατρού, Αθήνα 1986
A. Comte, *Cours de Philosophie Positive*, τομ. 6, Paris 1842
A. Cook, *Zeus. A study in Ancient Religion I*, Cambridge 1941
J. M. Guyau, *L'art au Point de Vue Sociologique*, Paris 1990
N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Αθήνα 1965
H. Marrou, *Histoire de l'Education dans l'Antiquité*, Paris 1948
H. W Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977
Pickard-Gambridge, *the Dramatic Festival in Athens*, Oxford 1953,
Του ιδίου, *the theater of Dionysos in Athens*, Oxford 1946,
F. Robert, *Les etudes classiques*, Paris 1964
J. de Romilly, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 1976
W.B.L. Webster, *Σκηνοθεσία στο Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*, London 1956
Του ιδίου, *Ο Αρχαίος Ελληνικός Χορός*, London 1970 www.el.Wikipedia.org, *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*.
H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theater*, London 1971, σ. 30.