

Όνοματεπώνυμο: Κωστή Αδαμαντία

Σχολή:Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Τμήμα:Τμήμα Αρχειονομίας,Βιβλιοθηκονομίας ,Μουσειολογίας

Εξάμηνο:9

ΑΕΜ:Β2017011

**«Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΑΠΟ ΤΑ ΑΡΧΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ
ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ»**

Διδάσκουσα: Ευδοκία Χ. Λεοντιάδου

ΚΕΡΚΥΡΑ 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3	
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:		
ΤΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	7	
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:		
ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΙΔΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ	13	
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:		
ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ.....	19	
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:		
ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ		
Μέρος 1: τραγικοί συγγραφείς.....	27	
Μέρος 2: κωμικοί συγγραφείς.....	35	
Μέρος 3: ο πολιτικός χαρακτήρας του αθηναϊκού θεάτρου.....	37	
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:		
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΗΜΕΡΑ.....	41	
 ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....		50
 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....		52

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο δημιουργήθηκε αρχικά για την κάλυψη των ειδικών αναγκών των δημοσίων παραστάσεων, κυρίως λατρευτικού αλλά και κοσμικού χαρακτήρα¹. Η αφορμή για την ανάπτυξη του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα, ήταν η λατρεία ενός θεού, του Διονύσου, θεού της γονιμότητας και του κρασιού.

Ο Διόνυσος, όπως μαρτυρούν οι αρχαίες πηγές, φαίνεται να είχε συνοδούς που έμοιαζαν με ανθρωπόμορφα ζώα. Ακόμα και ο ίδιος ο θεός σε κάποιες αναπαραστάσεις παρουσιάζεται με κέρατα ή στεφανωμένος με κληματόβεργες. Είναι λοιπόν φανερό πως η λατρεία του Διονύσου εμπεριείχε στοιχεία παλιότερων μορφών λατρείας, όπως της ζωολατρίας και της δεντρολατρίας. Πολλά επίθετα συνόδευαν τον θεό Διόνυσο, κάποια από αυτά ήταν αιγοβόλος, σταφυλίτης, ταυρομέτωπος, ενώ το πιο διαδεδομένο ήταν το Βάκχος. Στις αγροτικές περιοχές τιμούσαν τον Διόνυσο ως μεγάλο θεό ενώ λέγεται ότι στις τάξεις των γεωργών και των κτηνοτρόφων η λατρεία του επισκίαζε την λατρεία των υπόλοιπων θεών του Ολύμπου. Ο Διόνυσος είχε πάντοτε μαζί του μια συνοδεία / παρέα, τον θίασο. Αυτοί οι συνοδοί ήταν οι Βάκχες, που ζούσαν στα βουνά και εκεί οργίαζαν μαζί με τον θεό. Επίσης είχε και άλλους συνοδούς, οι οποίοι κρατούσαν ένα κοντάρι, το θύρσο, στο πάνω μέρος του οποίου ήταν τυλιγμένα φύλλα κισσού. Οι πιο πιστοί όμως ακόλουθοι του θεού, που ήταν πάντοτε πλάι του, ήταν οι Σάτυροι και οι Σειληνοί. Οι σύντροφοι αυτοί τις περισσότερες φορές παρουσιάζονται ως ανθρωπόμορφα ζώα, κυρίως ως τράγοι ή άλογα, αφού ο τράγος είχε στα αρχαία χρόνια πολύ στενή σχέση με την λατρεία του θεού Διονύσου². Εδώ εντοπίζουμε και τις ρίζες των τραγικών χορών.

Στις θρησκευτικές τελετές που γίνονταν τον Δεκέμβριο στην ύπαιθρο και τον Μάρτιο στην πόλη προς τιμήν του Διονύσου, οι οπαδοί του θεού προσποιούνταν με τραγούδι και χορό ότι είναι σάτυροι ή μαινάδες (τρελές γυναίκες). Πριν την έναρξη της τελετής έπρεπε πρώτα να ολοκληρωθούν κάποια τελετουργικά. Αρχικά, πριν την ιεροτελεστία αποδίδονταν ένας διθύραμβος, δηλαδή ένα θρησκευτικό και λατρευτικό

¹ Tonio Holscher, *Κλασική Αρχαιολογία*, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 206.

² Γιάννης Κορδάτος, *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, Αθήνα, 1974.

άσμα που τραγουδούσε ο ιερός θίασος των πιστών του Διονύσου, με συνοδεία αυλού, χορεύοντας γύρω από τον βωμό του θεού. Την απόδοση της αφήγησης αναλάμβανε ο πρώτος των χορευτών, ο εξάρχων, που έκανε την αρχή στο τραγούδι, ενώ Χορός, ο οποίος αποτελούνταν από πενήντα χορευτές μεταμφιεσμένους σε τράγους, εκτελούσε κυκλικά τον διθύραμβο³ που ήταν αφιερωμένος στον Διόνυσο. Αυτή η μορφή θεατρικής παράστασης γρήγορα κέρδισε το κοινό και απέκτησε δημοτικότητα, με αποτέλεσμα ο Πεισίστρατος να προβεί στην δημιουργία του πρώτου θεάτρου όπου θα αποδίδονταν πιο οργανωμένα οι διθύραμβοι προς τιμήν του θεού. Ειδικότερα, ο Πεισίστρατος μετέτρεψε την γιορτή αυτή, σε διαγωνισμό για την καλύτερη τραγωδία το 538 π.Χ. Έτσι, το 534 π.Χ. έχουμε τον πρώτο διαγωνισμό τραγωδίας, με τον πρώτο νικητή να είναι ένας θεατρικός συγγραφέας ο Θέσπης. Από τότε και στο εξής η θεατρική παράσταση και γενικά το θέατρο ως πολιτισμικό μέσο, απέκτησε νέα σημασία και νόημα⁴.

Ενδιαφέρον για την εξέλιξη του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα έχει όμως και ο τρόπος με τον οποίο αναδείχθηκε στην πολιτική εξουσία ο Πεισίστρατος. Από τον 8^ο αιώνα και έπειτα, η θρησκευτική λατρεία άρχισε να λαμβάνει έντονα πολιτικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, οι ευγενείς της Αττικής θεωρούσαν τον Διόνυσο ως ξένο θεό και τον μισούσαν, επειδή λατρευόταν από τους γεωργούς που ανήκαν σε χαμηλότερη κοινωνική τάξη. Άλλαξαν τον ρόλο του Διονύσου ως θεού της γεωργίας και τον έδωσαν στην θεά Δήμητρα. Όταν κυβέρνησε την Αττική ο Δράκων, που εκπροσωπούσε τα συμφέροντα των ευγενών, απέκλεισε την διονυσιακή λατρεία, θεωρώντας την ξένη και δίνοντας περισσότερη έμφαση στην λατρεία άλλων θεών του Ολύμπου. Η άποψη ότι ο Διόνυσος ήταν ξένος θεός, προερχόμενος από την Ασία ήταν διαδεδομένη εκείνη την εποχή και όπως βλέπουμε εξυπηρετούσε και πολιτικά συμφέροντα. Η πολιτική κρίση που ενυπήρχε στην Αττική οδήγησε το 561 π.Χ., να αναλάβει την εξουσία ο Πεισίστρατος, εκπρόσωπος των μικραγροτών και των κτηνοτρόφων. Αυτός θέσπισε την λατρεία του Διονύσου ως παλλαϊκή στην πόλη και παναγροτική στην ύπαιθρο, σε όλη την Αττική. Επανάφερε τα Μεγάλα Διονύσια στην πόλη και τα Μικρά Διονύσια στην ύπαιθρο, τα

³ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012.

⁴ «Το θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα», MyTheatro.gr, <https://www.mytheatro.gr/theatro-arxaia-ellada/>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

οποία είχαν προηγουμένως καταργηθεί από τους ευγενείς. Το διονυσιακό ιερατείο για την τέλεση της λατρείας του θεού ονομάστηκε θιάσος και τα μέλη του θιασώτες⁵.

Παρατηρούμε λοιπόν και γλωσσολογικά την συγγένεια της λατρείας του θεού Διονύσου με τον θέατρο. Η σχέση της θρησκευτικής λατρείας με την γέννηση και την εξέλιξη του θεάτρου αποδεικνύει και την σημαντικότητά του για τις αρχαίες κοινωνίες, για τις οποίες η λατρεία των θεών και αυτό που σήμερα εμείς ονομάζουμε μυθολογία ήταν η σημαντικότερη γνωσιολογική βάση, ο τρόπος με τον οποίο εξηγούσαν όλα τα φυσικά φαινόμενα γύρω τους. Ο Πεισίστρατος ενίσχυσε την διονυσιακή λατρεία, προσπαθώντας να παραμερίσει τα συμφέροντα και τις θρησκευτικές λειτουργίες των αριστοκρατών της Αθήνας. Οι τελευταίοι ονόμασαν χλευαστικά τον διθύραμβο, τραγωδία, ενώ οι οπαδοί του Πεισίστρατου το ονόμαζαν ιερό δράμα ή απλά δράμα⁶. Το χλευαστικό όνομα που έδωσαν οι αριστοκράτες στον διθύραμβο επικράτησε κατά τα επόμενα χρόνια. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο διθύραμβος είχε λαϊκό, λατρευτικό χαρακτήρα και από αυτόν παράγονται τα τρία είδη της δραματικής ποίησης: η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα⁷. Από κοινωνική και πολιτική άποψη, τα προγονικά στοιχεία του θεάτρου συνδέονται με τις λαϊκές τάξεις που λάτρευαν τον Διόνυσο και το δημοκρατικό πολίτευμα.

Με την παραγωγή γραπτών έργων σύμφωνα με κανόνες κωδικοποιημένων λογοτεχνικών ειδών αναπτύχθηκε στην αρχαία Ελλάδα μια πραγματική δραματουργία με υψηλή θεατρική τεχνική τόσο στη σύνθεση όσο και στην θεατρική και λογοτεχνική επεξεργασία. Τα θεατρικά έργα γράφονταν με την προοπτική μιας πρόσληψης που δεν προϋπέθετε μαζική ανάγνωση και η δημοσιοποίηση τους πραγματοποιούνταν κυρίως μέσω της δημόσιας εκτέλεσής τους, δηλαδή της θεατρικής παράστασης⁸. Το θέατρο αποτελούσε ένα σύνθετο σύστημα με το κείμενο να αποτελεί το βασικό και αναπόσπαστο συστατικό του. Διάφοροι συντελεστές συμμετείχαν σε αυτό το σύνθετο σύστημα του θεάτρου με διακριτούς ρόλους και λειτουργίες όπως αυτές της μουσικής σύνθεσης, της εκτέλεσης χορογραφίας, της σκηνικής και σκηνοθετικής οργάνωσης. Το

⁵ Κορδάτος, ό.π

⁶ Κορδάτος, ό.π

⁷ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012.

⁸ Franco Montanari, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 2008, σελ. 321.

αποτέλεσμα αυτής της σύνθετης οργάνωσης, σε συνδυασμό με τα ηχητικά (τραγούδι, μουσική συνοδεία, θόρυβοι, αντιδράσεις κοινού) και τα οπτικά (χειρονομίες, κινήσεις, κουστούμια, μάσκες, χρήση των διαφόρων συνθηκών του φωτός) ευρήματα ήταν μοναδικό και προκαλούσε μεγάλη θεαματικότητα. Ωστόσο από το αρχαίο θέατρο έφθασε ως τις μέρες μας στην ουσία μόνο η λογοτεχνική συνιστώσα, δηλαδή το κείμενο αλλά και αυτό σε πολύ περιορισμένο βαθμό. Οι φιλολογικές και ιστορικές πηγές μπορούν να βελτιώσουν την γνώση μας και για άλλες πληροφορίες σχετικά με την προετοιμασία, τη σκηνοθεσία και την εκτέλεση του θεατρικού έργου. Η αρχαιολογική έρευνα καθορίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια τα χαρακτηριστικά των αρχιτεκτονικών μερών και των επαγγελματικών μέσων που ήταν απαραίτητα για την εκτέλεση των θεατρικών παραστάσεων⁹.

Σύμφωνα με αυτά λοιπόν στην παρούσα εργασία, μελετώντας ένα κομμάτι της σχετικής βιβλιογραφίας και διεξάγοντας άρα μια βιβλιογραφική έρευνα, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις ρίζες του θεάτρου και να αναλύσουμε τον τρόπο που διεξάγονταν οι θεατρικές παραστάσεις από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Αρχικά, θα γίνει μια αναφορά στα αρχιτεκτονικά μέρη του αρχαίου θεάτρου αλλά και σε διάφορα τεχνικά μέσα που συνέβαλαν στις παραστάσεις. Στην συνέχεια, θα διακρίνουμε τα είδη θεάτρου που επικρατούσαν στην αρχαιότητα, αλλά θα αναλύσουμε και την οργάνωση των θεατρικών παραστάσεων εκείνης της εποχής. Έπειτα θα σκιαγραφήσουμε τους σημαντικότερους συγγραφείς της αρχαιότητας και θα επισημάνουμε ορισμένα από τα πιο σημαντικά έργα τους. Τέλος, θα γίνει μια προσπάθεια παρουσίασης του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου και πως εν τέλει εξελίχθηκε το θέατρο από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας.

⁹ Montanari, ό.π σελ. 322.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

ΤΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τα θέατρα στην αρχαία Ελλάδα κτίζονταν σε πλαγιές λόφων στην ύπαιθρο και χωρούσαν πολλές χιλιάδες θεατές. Ήταν χτισμένα σε ημικυκλικό σχήμα με σειρές καθισμάτων κλιμακωτά από πέτρα¹⁰. Το θέατρο ως ο χώρος που αφιερώνονταν στην διεξαγωγή δραματικών παραστάσεων, παρουσίαζε μια σύνθετη μορφή η οποία διακρίνονταν από τρία βασικά αρχιτεκτονικά στοιχεία: το θέατρον ή κοίλον, την ορχήστρα και την σκηνή¹¹.

Βασικό δομικό στοιχείο ήταν το κυρίως θέατρον ή κοίλον, που προοριζόνταν για τους θεατές. Αρχικά οι θεατές στέκονταν ή κάθονταν σε ανηφορικές πλαγιές ή ίσως πάνω και σε ξύλινες εξέδρες, ενώ αργότερα όταν τα θέατρα έγιναν μεγαλύτερα και λίθινα, η θέση του θεάτρου επιλέγονταν έτσι ώστε οι θέσεις που κάθονταν οι θεατές να λαξεύονται στην πλαγιά κάποιου φυσικού λόφου. Το κοίλον περιέκλειε ως τόξο με ημικυκλική μορφή, την κυκλική ορχήστρα και δεν συνδέονταν με τη σκηνή, σχηματίζοντας έτσι στις δύο πλευρές της εισόδους (πάροδοι)¹². Το κοίλον αποτελούνταν από λίθινες κερκίδες που ήταν ομόκεντρες και κατευθύνονταν προς την ορχήστρα έχοντας θέα το προσκήνιον και με τη βοήθεια κλιμάκων-σκάλων οι θεατές έφταναν εύκολα στις θέσεις τους¹³. Τα εδώλια (καθίσματα) των θεατών περιβάλλαν ημικυκλικά την ορχήστρα και ήταν κτισμένα αμφιθεατρικά ακολουθώντας την πλαγιά του λόφου.

Το θέατρον ήταν χωρισμένο σε ζώνες, δηλαδή σε έναν κάθετο και έναν οριζόντιο άξονα. Χωρίζονταν με ένα ή δύο διαζώματα (πλατείς οριζόντιοι διάδρομοι) (άνω και κάτω διάζωμα) που έφεραν κιγκλιδώματα¹⁴ σε δύο ή τρεις ζώνες για να είναι πιο εύκολη η κυκλοφορία των θεατών. Οι σειρές των εδωλίων διακόπτονταν κάθετα από κλίμακες που εξασφάλιζαν την άνετη και ταχύτερη πρόσβαση των θεατών στις διάφορες θέσεις του

¹⁰ «Το θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα», MyTheatro.gr, <https://www.mytheatro.gr/theatro-arxaia-ellada/>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹¹ Franco Montanari, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 2008, σελ. 327.

¹² Tonio Holscher, *Κλασική Αρχαιολογία*, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 207.

¹³ Montanari, ό.π σελ. 328.

¹⁴ Holscher, ό.π σελ. 207

θεάτρου. Τα τμήματα των εδωλίων ανάμεσα στις κλίμακες ονομάζονταν κερκίδες¹⁵. Στην κατώτερη σειρά εδωλίων, δηλαδή στην προεδρία, βρίσκονταν τα καθίσματα των πρόεδρων, τιμητικές θέσεις που προορίζονταν για πρόσωπα με κύρος όπως οι ιερείς και οι επίσημοι και ήταν ιδιαίτερα προβεβλημένα¹⁶. Το ημικυκλικό σχήμα του θεάτρου εξασφάλιζε στους θεατές την πλήρη ορατότητα της ορχήστρας και του προσκηνίου αλλά και γενικά την ορατότητα μεταξύ των θεατών, πράγμα που συνέβαλε στο να μπορούν εύκολα να παρακολουθούν ο ένας τις αντιδράσεις του άλλου, στις διάφορες φάσεις της παράστασης. Επιπλέον, το σχήμα του θεάτρου ενίσχυε την καλή ακουστική του χώρου και οι θεατές μπορούσαν να έχουν άριστη ακρόαση ακόμα και από τις πιο απομακρυσμένες σειρές¹⁷.

Ο χώρος που εμφανιζόταν ο Χορός της παράστασης και οι πρωταγωνιστές ονομάστηκε ορχήστρα, και πήρε το όνομά της από την λέξη όρχησις που σήμαινε χορός¹⁸. Ήταν δηλαδή ο χώρος όπου ο Χορός ορχούνταν και τραγουδούσε και αρχικά είχε κυκλικό σχήμα, όμως έπειτα περιορίστηκε (αν και όχι πάντα) σε ανοιχτό ημικύκλιο. Βρισκόταν ανάμεσα στο κοίλο και την σκηνή και συνήθως χαμηλότερα από την τελευταία. Γίνονται διάφορες υποθέσεις ότι τα λυρικά μέρη της τραγωδίας προέρχονταν από την χορική-λυρική μορφή του διθυράμβου, η οποία εκτελούνταν σε κύκλο από μέλη του Χορού, ωστόσο η ορχήστρα σαν αρχιτεκτονικό στοιχείο πρέπει να θεωρείται το πρωταρχικό μέρος που προορίζονταν για θεατρικές παραστάσεις¹⁹. Ο Χορός εισερχόταν στην ορχήστρα από δύο πλευρικές διόδους, που ονομάζονταν πάροδοι. Ένα άλλο δομικό στοιχείο της ορχήστρας ήταν η θυμέλη, που βρισκόταν στο κέντρο και ήταν στην ουσία ένας βωμός αφιερωμένος στον θεό Διόνυσο²⁰. Από αυτήν ο Χορός, διαιρεμένος σε δύο ημιχόρια με τον επικεφαλής (κορυφαίος/α) χόρευε και τραγουδούσε με την συνοδεία

¹⁵ «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lykl1per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹⁶ Holscher, ό.π σελ. 207

¹⁷ Montanari, ό.π σελ. 328.

¹⁸ Παναγιώτης Χαλούλος, «Ο χώρος του αρχαίου θεάτρου», Μαθήματα Ιστορίας, <http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹⁹ Montanari, ό.π σελ 328.

²⁰ «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lykl1per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

μουσικών οργάνων, κυρίως του αυλού²¹.

Τέλος, βασικό μέρος του αρχαίου θεάτρου ήταν και η σκηνή. Ως σκηνή χαρακτηρίζονταν το σύνολο που αποτελούνταν από διάφορες αποθήκες θεατρικών μέσων και αποθήκες κουστουμιών και άλλων υλικών²², καθώς και από τα παρασκήνια των υποκριτών που βρίσκονταν δεξιά και αριστερά της²³. Μέχρι τα τέλη του 4^{ου} αιώνα π.Χ., η σκηνή ήταν ένα ξύλινο επίμηκες οικοδόμημα. Πίσω από τη σκηνή υπήρχε ένας τοίχος που παρίστανε την πρόσοψη ενός κτηρίου, συνήθως ναού ή ανακτόρου δύο ορόφων με μία ή τρεις θύρες. Από εκεί εισέρχονταν τα πρόσωπα που έρχονταν από τα ανάκτορα, ενώ τα υπόλοιπα πρόσωπα έμπαιναν από τις δύο παρόδους²⁴. Το προσκήνιο ήταν μια σειρά από κίονες μπροστά από την σκηνή που έφερε τρεις πύλες από όπου έβγαιναν οι ηθοποιοί. Κατά μήκος του τοίχου που βρίσκονταν πίσω από την σκηνή, υπήρχε το λογείο ένα ξύλινο και αργότερα μαρμάρινο υπερυψωμένο δάπεδο, όπου δρούσαν οι ηθοποιοί. Δεξιά και αριστερά του, υπήρχαν οι περιάκτοι, δηλαδή δοκάρια που έφεραν ζωγραφικούς πίνακες και παρίσταναν χώρους που δεν παρουσιάζονταν στον τοίχο του κεντρικού οικοδομήματος της σκηνής, όπως η ύπαιθρος και το λιμάνι. Στην οροφή, υπήρχε ένας χώρος που ονομάζονταν θεολόγειον και από εκεί εμφανιζόταν ένας υποκριτής που παρίστανε έναν θεό²⁵. Η σκηνή είναι προφανές ότι προστέθηκε μετά την εισαγωγή του υποκριτή ως συνομιλητή του Χορού και πρέπει να θεωρείται στοιχείο μεταγενέστερο της ορχήστρας²⁶.

Για την διεξαγωγή των τραγικών παραστάσεων επιπλέον, χρησιμοποιούνταν διάφορα σκηνικά τεχνάσματα. Αρχικά από μια μηχανή που βρίσκονταν στην οροφή, μπορούσε να εμφανίζεται κάποιος θεός, σαν από μηχανής θεός²⁷. Η μηχανή αυτή επέτρεπε τον

²¹ Παναγιώτης Χαλούλος, «Ο χώρος του αρχαίου θεάτρου», Μαθήματα Ιστορίας, <http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

²² Montanari, ό.π σελ. 328.

²³ Παναγιώτης Χαλούλος, «Ο χώρος του αρχαίου θεάτρου», Μαθήματα Ιστορίας, <http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

²⁴ «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lykl1per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

²⁵ Παναγιώτης Χαλούλος, «Ο χώρος του αρχαίου θεάτρου», Μαθήματα Ιστορίας, <http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

²⁶ Montanari, ό.π σελ. 328.

²⁷ Παναγιώτης Χαλούλος, «Ο χώρος του αρχαίου θεάτρου», Μαθήματα Ιστορίας, <http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

μετεωρισμό του υποκριτή από ψηλά και ο ηθοποιός, ως θεός έδινε λύση στο δράμα²⁸. Με ένα άλλο μηχανήμα το εκκύκλημα, δηλαδή μια εξέδρα που έφερε ρόδες, μπορούσαν να παρουσιάζονται τα αποτελέσματα μια σκηνής που διαδραματίζονταν στο προσκήνιο, κάνοντας έτσι ορατό το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος. Τέλος, μια καταπακτή που βρίσκονταν στο πατάρι του λογείου, έδινε τη δυνατότητα σε κάποιον υποκριτή να παριστάνει την ψυχή ενός νεκρού που ερχόταν να μιλήσει στους ήρωες του έργου. Στην καταπακτή ο ηθοποιός ανέβαινε με κλίμακες, οι οποίες ονομάζονταν, κλίμακες του Χάρωνα²⁹.

Μέσω της αρχαιολογικής έρευνας, έχουν έρθει στην επιφάνεια πολλά από τα αρχαία θέατρα στα οποία άνθισε ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός από την νότια Ιταλία ως την Μικρά Ασία. Κάποια θέατρα όπως στις Συρακούσες, στο Ταυρομένιο και στην Πομπηία ανάγονται στον 4^ο αιώνα π.Χ. όταν τα θέατρα έγιναν μνημειώδη και πιο κομψά διακοσμημένα. Αντίθετα, τους προηγούμενους αιώνες 6^ο και 5^ο αιώνα π.Χ. , τα θέατρα πρέπει να είχαν πολύ πιο απλοϊκή μορφή και κατασκευή. Παράδειγμα αποτελεί η σκηνή που δεν ήταν λίθινη, αλλά ξύλινη. Από τα λίθινα θέατρα που σώζονται, επιβιώνουν σχεδόν κατά πλειοψηφία το μέρος του κοίλου και της ορχήστρας³⁰. Δύο αξιοσημείωτα παραδείγματα μεγαλοπρεπών θεάτρων που σώζονται είναι τα θέατρα της Επιδαύρου και του Διονύσου στην Αθήνα, που είχαν την δυνατότητα να φιλοξενήσουν έως και 17 χιλιάδες θεατές³¹.

Το καλύτερα διατηρημένο αρχαίο θέατρο που σώζεται είναι το θέατρο της Επιδαύρου. Σύμφωνα με τον Πausανία χτίστηκε από τον αρχιτέκτονα Πολύκλειτο τον νεότερο. Είχε χωρητικότητα 13.000 θεατών και χωριζόταν σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περιλάμβανε 21 σειρές καθισμάτων για τους θεατές και προοριζόταν κυρίως για τον λαό. Το άλλο μέρος αποτελούνταν από 34 σειρές καθισμάτων και προοριζόταν για τους ιερείς και τους άρχοντες, δηλαδή για δημόσια πρόσωπα και άτομα με κύρος. Ακόμα και σήμερα

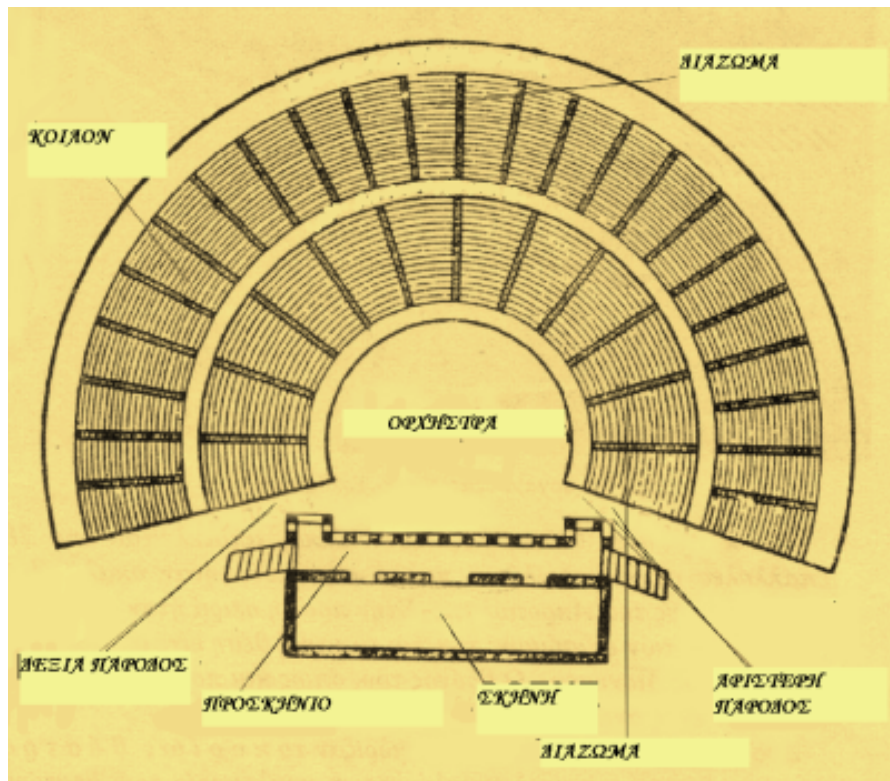
²⁸ Montanari, ό.π σελ. 335.

²⁹ Παναγιώτης Χαλούλος, «Ο χώρος του αρχαίου θεάτρου», Μαθήματα Ιστορίας, <http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

³⁰ Montanari, ό.π σελ. 328.

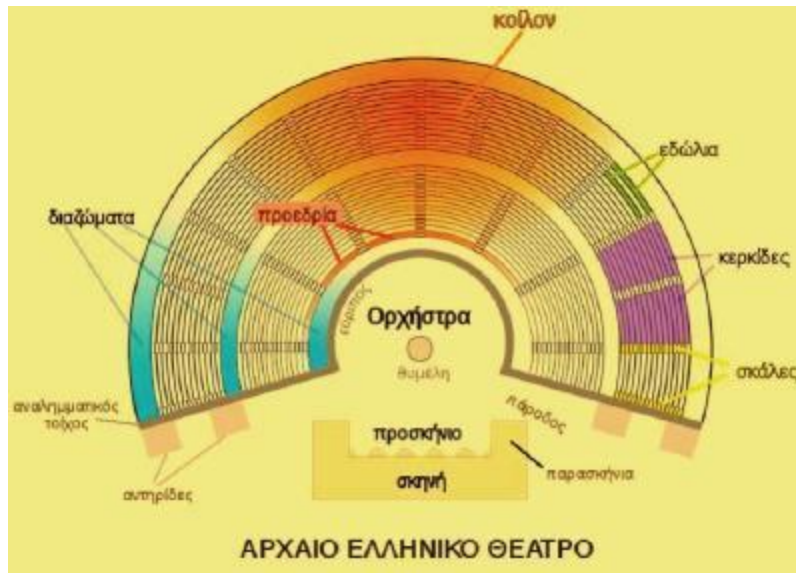
³¹ Στο ίδιο, σελ. 329.

διαθέτει πολύ καλή ακουστική, λόγω του ημικυκλικού του σχήματος και της άρτιας κατασκευής του³².

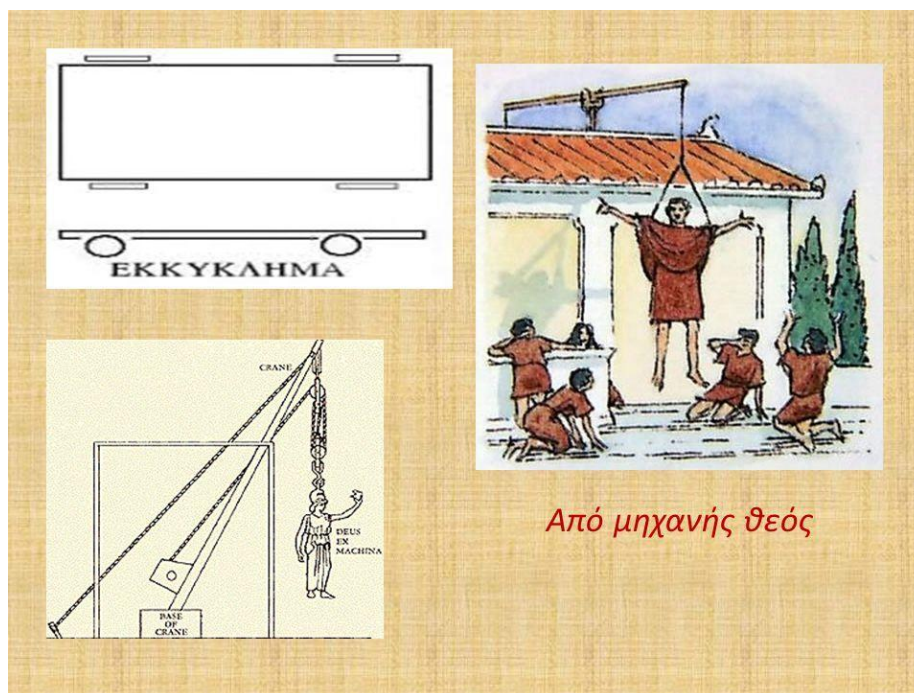


Εικόνα 1: Κάτοψη του αρχαίου θεάτρου.

³² Παναγιώτης Χαλούλος, «Ο χώρος του αρχαίου θεάτρου», Μαθήματα Ιστορίας, <http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm>, (προσπέλαση: 10.01.2022).



Εικόνα 2: Τα μέρη του αρχαίου θεάτρου.



Από μηχανής θεός

Εικόνα 3: Σκηνικά Τεχνάσματα στο αρχαίο θέατρο

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΙΔΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Τον 5^ο αιώνα π.Χ. η Αθηνά κατάφερε να εδραιώσει την κυριαρχία της στο Αιγαίο, εξαιτίας της εγκαθίδρυσης του δημοκρατικού πολιτεύματος και λόγω της Αττικής-Δηλιακής συμμαχίας, όπου της έδωσε τη δυνατότητα να υπερισχύει. Η Αττική έτσι έφτασε στο απόγειο της πολιτικής, οικονομικής και καλλιτεχνικής της αίγλης, πράγμα που εκτός άλλων είχε ως αποτέλεσμα να αναπτυχθεί περισσότερο από ότι αλλού το αρχαίο δράμα³³. Η οικονομική και πολιτική άνθιση που γνώριζε εκείνη την περίοδο η Αττική της επέτρεψε να επιδοθεί στην πολιτισμική ανάπτυξη, μέρος της οποίας ήταν και το θέατρο. Έτσι λοιπόν, τρία είδη θεάτρου μπόρεσαν να ανθίσουν και να αναπτυχθούν στην κλασική Αθήνα, η τραγωδία, το σατυρικό δράμα και η κωμωδία.

Η τραγωδία και η κωμωδία ήταν τα δύο είδη που γνώρισαν την μεγαλύτερη αποδοχή στην Αθήνα κατά τον 5^ο και 4^ο αιώνα π.Χ. Αυτή η επιτυχία εξασφαλιζόταν με την μεγάλη ανταπόκριση των Αθηναίων πολιτών και των πολιτών από άλλες περιοχές,

³³ Franco Montanari, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 2008, σελ. 322.

που συνέρρεαν στα θέατρα³⁴. Μετά την επικράτηση της ριζοσπαστικής δημοκρατίας, την επομένη των Περσικών πολέμων, αυξήθηκε η συμμετοχή των πολιτών στην πολιτική και θεσμική ζωή της Αθήνας και έτσι το θέατρο αποτέλεσε μια μορφή ψυχαγωγίας και στοχασμού όπου οι πολίτες είχαν την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με βασικά πολιτικά ζητήματα που αφορούσαν όλη την κοινωνία³⁵.

Αρχικά, το θεατρικό είδος της τραγωδίας γνώρισε μεγάλη ακμή κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ., δηλαδή στην περίοδο μεταξύ των Περσικών πολέμων και του τέλους του Πελοποννησιακού πολέμου (490-404 π.Χ.). Σε αυτή την εποχή έδρασαν και οι τρεις μεγαλύτεροι τραγικοί ποιητές και οι μοναδικοί από τους οποίους σώζονται έργα τους ακέραια, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης και ο Αισχύλος. Εκείνη την περίοδο, με την θέσπιση των θεωρικών από τον Περικλή, δηλαδή την πληρωμή των εισιτηρίων των φτωχών Αθηναίων από το δημόσιο, το θέατρο αποτέλεσε μια μορφή σχολείου για τον απλό λαό, μορφώνοντας τα λαϊκά στρώματα. Αυτός ήταν και ο λόγος που πολλοί συντηρητικοί διανοούμενοι κατέκριναν το θέατρο και δεν υποστήριζαν αυτόν τον παιδευτικό του ρόλο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον ίδιο τον Πλάτωνα³⁶. Τον ακόλουθο αιώνα (4^{ος} αιώνας π.Χ.) υπήρξαν επίσης παραγωγές έργων τραγωδίας όμως χαμηλότερου επιπέδου από του 5^{ου} αιώνα, καθώς επίσης εδραιώθηκε και η συνήθεια να ξανά παίζονται κάποια από τα παλαιότερα δράματα που είχαν γνωρίσει επιτυχία. Με αυτόν τον τρόπο κατάφεραν τα έργα των τριών μεγάλων δραματουργών του 5^{ου} αιώνα π.Χ. να επιβιώσουν ανά τους αιώνες³⁷.

Τα θέματα της τραγωδίας πήγαζαν κυρίως από μυθικές ηρωικές αφηγήσεις, όπως αυτές για τον Τρωικό πόλεμο ή των γεγονότων που συνδέονται με την Θήβα, τα οποία αποτέλεσαν και το υλικό των ποιημάτων του επικού κύκλου. Το θλιβερό τέλος, είναι ένα χαρακτηριστικό που επαναλαμβάνεται στις τραγωδίες και σχετίζεται είτε με την καταδίκη στην δυστυχία είτε με τον θάνατο του πρωταγωνιστή ή άλλων προσώπων. Υπήρχαν ωστόσο και περιπτώσεις που η τραγωδία είχε θετική έκβαση, όπως στις

³⁴ Στο ίδιο, σελ. 323.

³⁵ Στο ίδιο, σελ. 324.

³⁶ Γιάννης Κορδάτος, *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, Αθήνα, 1974, σελ. 241.

³⁷ Montanari, ό.π σελ. 323.

Ευμενίδες του Αισχύλου που ολοκληρωνόταν με καθησυχαστικό τρόπο και δικαιολογούνταν οι αποτρόπαιες πράξεις του Αγαμέμνονα και των Χοηφόρων ή ακόμα και στην Άλκηστη του Ευριπίδη που το τέλος της τραγωδίας ήταν ευτυχές. Γενικά υπήρξαν πολλοί τραγικοί οι οποίοι πραγματεύθηκαν το ίδιο θέμα καθώς το είδος της τραγωδίας τους περιόριζε στην σφαίρα του μύθου, όμως οι ιδεολογικές διαφορές και ο τρόπος εκτέλεσης του θέματος εξακολουθούσαν να είναι έντονες μεταξύ των ποιητών. Ο κάθε ποιητής είχε το δικαίωμα να επεμβαίνει στην μυθική παράδοση με προσωπικές τροποποιήσεις οι οποίες θα έκαναν την ιστορία πιο λειτουργική έτσι ώστε να μεταδοθεί καταλλήλως το ιδεολογικό του μήνυμα και ο δραματουργικός του στόχος. Άρα στην ουσία ο μύθος δεν ήταν ο αυτοσκοπός της τραγωδίας αλλά λειτουργούσε ως πομπός νοημάτων που σχετίζονταν με τις ηθικές αξίες, την κοινωνική πραγματικότητα και την υπαρξιακή και θεολογική προβληματική. Υπήρχαν βέβαια και κάποιες σπάνιες εξαιρέσεις που αντί για μυθολογικό θέμα, ήταν εμπνευσμένες από ιστορικά γεγονότα και συνδέονταν κυρίως με την παρατεταμένη σύγκρουση μεταξύ της Ελλάδας και της Περσικής Αυτοκρατορίας. Ένα τέτοιο έργο ήταν το «Μιλήτου Άλωσιν» του Φρύνιχου που είχε θέμα την συνθηκολόγηση της μικρασιατικής ελληνικής πόλης Μιλήτου, στο τέλος της ιωνικής επανάστασης (199- 494 π.Χ). Δύο ακόμα έργα με κεντρικό θέμα την ναυμαχία της Σαλαμίνας όπου οι Έλληνες κατανίκησαν τον πανίσχυρο περσικό στόλο (480 π.Χ), ήταν «οι Πέρσες» του Αισχύλου και «οι Φοίνισσες» του Φρύνιχου³⁸. Στις τραγωδίες που είχαν ιστορικό θέμα υπήρχε έντονα μια λογοτεχνική διαμεσολάβηση με συμβολικό χαρακτήρα και τα γεγονότα πολλές φορές μυθοποιούνταν, γεγονός που συντέλεσε σε μια καθολική οπτική του κόσμου, η οποία υπερέβαινε το τυχαίο και το πρόσκαιρο.

Γενικά στην τραγωδία, κεντρικό ρόλο είχε το μήνυμα που ήθελε να μεταδώσει ο ποιητής. Οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων και η σχέση τους με τον θείο αλλά και τα προβλήματα εξουσίας, οδύνης, δικαιοσύνης και ελευθερίας ήταν κάποια από τα βασικά θέματα που προβλημάτιζαν τους τραγικούς ποιητές. Με την τραγωδία οι θεατές είχαν την ευκαιρία να εσωτερικεύσουν ένα γεγονός που τους προκαλούσε πάθος και έντονα

³⁸ Στο ίδιο, σελ. 324.

συναισθήματα και μέσω αυτής της εσωτερίκευσης μπορούσαν να φτάσουν στην κάθαρσιν, δηλαδή στην απελευθέρωση της ψυχής τους από τα αισθήματα του πόνου και του φόβου³⁹.

Το δεύτερο είδος θεάτρου, ήταν αυτό του σατυρικού δράματος. Για το συγκεκριμένο είδος σώζονται μαρτυρίες ήδη από τον 6^ο αιώνα π.Χ., ωστόσο με αφετηρία τουλάχιστον τον 5^ο αιώνα το σατυρικό δράμα, ως προς την παρουσίαση και την σύνθεση, συνδέθηκε με την τραγωδία⁴⁰. Ακέραια σωζόμενο σατυρικό δράμα, ήταν «ο Κύκλωπας» του Ευριπίδη, σώζονται όμως και μερικά αποσπάσματα από έργα του Αισχύλου («Δικτυουλκοί» και «Ισθμιασται») και του Σοφοκλή («Ιχνευταί»)⁴¹. Κατά το Β' μισό του 4^{ου} αιώνα, αυτό το είδος θεάτρου αυτονομήθηκε από την τραγωδία και έπαψε να περιλαμβάνει μυθικά θέματα⁴².

Το σατυρικό δράμα ως είδος συνδεδεμένο με την καταγωγή και την ανάπτυξη της τραγωδίας, χαρακτηρίζονταν από την παρωδία μυθολογικών θεμάτων για αυτό και χαρακτηρίζονταν ως τραγωδία παίζουσα. Το σατυρικό δράμα είναι μια πιο απλή και ακατέργαστη μορφή της τραγωδίας για αυτό τον 5^ο αιώνα και αρχές του 4^{ου} π.Χ. παρουσιάζονταν στο τέλος μιας τραγικής τριλογίας, καθώς η παρωδία βοηθούσε στο να μετριαστεί η συναισθηματική φόρτιση των θεατών που είχε προκληθεί από την τραγωδία. Σε παραστάσεις σατυρικού δράματος ήταν παρών πάντα ένας Χορός από Σατύρους (δηλαδή τραγόμορφων ανθρώπων) με αρχηγό τον Σιληνό, οι οποίοι φέρονταν με ασέβεια και αλαζονεία και στην συνέχεια αποδεικνύονταν δειλοί και άνανδροι. Το κωμικό στοιχείο των παραστάσεων λοιπόν οφείλονταν κυρίως στους Σατύρους που δεν δίσταζαν να χρησιμοποιούν ασεβή και τολμηρά σχόλια και να φέρονται απρεπώς. Χαρακτηριστική ήταν η όρχηση του σατυρικού Χορού, η σίκιννις⁴³.

Τέλος, η κωμωδία ήταν το θεατρικό είδος που κατάφερε να εξελιχθεί θεματικά και τεχνικά ως την ύστερη ελληνιστική εποχή και να μεταβιβαστεί χωρίς διακοπή στον ρωμαϊκό κόσμο. Ειδικότερα, η κωμωδία χωρίζονταν σε δύο ή ακόμα και τρεις φάσεις,

³⁹ Montanari, ό.π σελ. 325.

⁴⁰ Στο ίδιο, σελ. 323.

⁴¹ Στο ίδιο, σελ. 325.

⁴² Στο ίδιο, σελ. 323.

⁴³ Montanari, ό.π σελ. 325.

βάση θεματικών, υφολογικών και χρονολογικών κριτηρίων. Η Αρχαία Κωμωδία, περιλάμβανε έργα ποιητών που έδρασαν τον 5^ο αιώνα και στις αρχές του 4^{ου} και από αυτούς γνωρίζουμε τα ονόματα περίπου 40 ποιητών. Την Αρχαία Κωμωδία εκπροσωπούν οι 11 σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, αλλά και πολλά αποσπάσματα. Για την Μέση Κωμωδία, δηλαδή την κωμική παραγωγή μεταξύ του Αριστοφάνη και του Μένανδρου, γνωρίζουμε περίπου 50 ποιητές και σώζονται μόνο αποσπάσματα. Τέλος, η Νέα Κωμωδία που αρχίζει με τον Μένανδρο (321 π.Χ.) και φτάνει ως τα μέσα του 3^{ου} αιώνα⁴⁴.

Η κωμωδία ως θεατρικό είδος είχε σκοπό να προκαλέσει το γέλιο των θεατών και προκαλούσε συναισθηματική μέθεξη στους θεατές αντίστοιχη με αυτήν που τους δημιουργούσε το τραγικό πάθος. Το κωμικό στοιχείο λειτουργούσε ως μέσο απελευθέρωσης από τις εσωτερικές εντάσεις αλλά και ως σταθεροποιητής της ανθρώπινης ψυχής⁴⁵. Ένας κωμικός δημιουργός είχε στην κατοχή του μεγάλη ποικιλία δραματουργικών μέσων έτσι ώστε να μπορέσει να προκαλέσει το γέλιο του θεατή. Μπορούσε να βασιστεί στην φαντασία του, να χρησιμοποιήσει τεχνάσματα και αυτοσχέδια θεατρικά ευρήματα αλλά και σχόλια άμεσης αποτελεσματικότητας όπως λογοπαίγνια, λάγνη γλώσσα και λεκτική επιθετικότητα. Γενικά η κωμωδία είχε μεγαλύτερη ελευθερία στην σύνθεση και στη δομή από ότι η τραγωδία. Πράγματι, ο Αριστοφάνης μπόρεσε εύκολα να εκμεταλλευτεί στις δυνατότητες που του παρείχε η κωμωδία ως προς την θεατρική επινόηση και τη χρήση του ύφους και της γλώσσας. Τα θέματα της κωμωδίας αφορούσαν κυρίως προβληματικές που συνδέονταν με την επικαιρότητα, όπως ήταν οι κοινωνικές αντιθέσεις, ο πόλεμος και η ειρήνη, η πολιτική και μέσα από την παράσταση μπορούσαν εύκολα να υποβληθούν στην κρίση του κοινού. Τα πρόσωπα που υποδύονταν οι υποκριτές, αποτελούσαν γελοιογράφηση δημόσιων προσώπων, τα οποία ο ποιητής είχε στόχο να κρίνει, μέσα από την γελοιοποίηση των ελαττωμάτων και των λαθών τους δηλαδή μέσα από σκληρή σάτιρα (ιαμβική ιδέα) και να τα στοχοποιήσει ακόμη και με ονομαστικές αναφορές (ονομαστί κωμωδεύν). Στις κωμωδίες πολλές φορές δεν έλειπε και το φανταστικό και ουτοπικό στοιχείο, όπως για παράδειγμα τα ζώα που μιλούσαν στις

⁴⁴ Στο ίδιο, σελ. 323.

⁴⁵ Στο ίδιο, σελ. 325.

«Σφήκες», στους «Βατράχους» και στις «Όρνιθες» του Αριστοφάνη. Η Αρχαία Κωμωδία όμως γενικά είχε πολιτικό χαρακτήρα και ο άμεσος στόχος της ήταν να γελάσει το κοινό⁴⁶



Εικόνα 4: Απεικόνιση σκηνών σατυρικού δράματος



Εικόνα 5: Αναπαράσταση κωμικής παράστασης.

⁴⁶ Montanari, ό.π σελ. 326.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ:

ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Η δραματουργία πριν καθιερωθούν οι δημόσιοι αγώνες, είχε ήδη αποκτήσει μεγάλη αποδοχή και ήταν σε υψηλό επίπεδο. Οι τραγικοί διαγωνισμοί θεσμοθετήθηκαν για πρώτη φορά το 535 π.Χ. από τον Αθηναίο τύραννο, Πεισίστρατο. Ήταν στην ουσία θεατρικοί αγώνες οι οποίοι τελούνταν κατά τα Μεγάλα Διονύσια, δηλαδή κατά τις θρησκευτικές εορτές που γίνονταν προς τιμήν του θεού Διονύσου. Με την θεσμοθέτηση τους όλοι οι πολίτες κινητοποιούνταν σε συγκεκριμένες περιόδους του έτους. Κατά την περίοδο της τυραννίδας η ρύθμιση του Πεισίστρατου ενισχύθηκε, ίσως για να μπορέσει

να εξασφαλιστεί η λαϊκή συναίνεση και εδραιώθηκε περαιτέρω όταν το δημοκρατικό καθεστώς ήκμασε στην Αθήνα τον 5^ο αιώνα π.Χ. Έτσι λοιπόν οι θεσμοθετημένες πλέον παραστάσεις πρόσφεραν στον αθηναϊκό λαό την ευκαιρία να τις οικειοποιηθεί και να επιβεβαιώσει την δημοκρατική ταυτότητα της περιοχής με την επιδίωξη για ισότητα και να επικυρώσει την νομιμότητα της μεγάλης επιρροής της Αθήνας πάνω στις υποτελείς πόλεις⁴⁷.

Ως τα μέσα του 5^{ου} αιώνα υπήρχε μόνο μια ευκαιρία για αγώνα που αρχικά ήταν τραγικός και στην συνέχεια έγινε κωμικός. Η θρησκευτική γιορτή των Μεγάλων ή εν άστει Διονυσίων γιορτάζονταν την άνοιξη κατά τον μήνα Ελαφηβολίωνα (Μάρτιος- Απρίλιος) και κατά τον μήνα Ποσειδώνα (Δεκέμβριο-Ιανουάριο) γιορτάζονταν τα Μικρά ή κατ' αγρούς Διονύσια. Ο τραγικός αγώνας θεσπίστηκε για πρώτη φορά το 535 π.Χ. με αφορμή αυτές τις γιορτές που γίνονταν προς τιμήν του θεού Διονύσου. Το 480 π.Χ. εισήχθη και ο διαγωνισμός των κωμικών ποιητών στα Μεγάλα Διονύσια και θεσπίστηκε γύρω στο 442 π.Χ., σχεδόν ένα αιώνα μετά την αναγνώριση του τραγικού αγώνα. Ο κωμικός αγώνας γίνονταν κατά τη διάρκεια των Αθηναίων, μια οργιαστική γιορτή των Αθηνών, δηλαδή γυναικών που τις πιάνει βακχικό ντελίριο (ένα άλλο όνομα των Μαινάδων ή των Βάκχων), γιορτή που ήταν επίσης αφιερωμένη στον θεό Διόνυσο και τελούνταν κατά τον μήνα Γαμηλίωνα (Ιανουάριο- Φεβρουάριο)⁴⁸.

Οι αγώνες των Αθηναίων διοργανώνονταν πριν την έναρξη των Μεγάλων Διονυσίων που τελούνταν την άνοιξη, και ήταν αποκλειστικά κωμικοί και με ταπεινότερο χαρακτήρα από τους τραγικούς καθώς συμμετείχαν λιγότεροι θεατές. Έτσι τα Αθήναια αποτελούσαν ένα είδος προκαταρτικής επίδειξης πριν τον μεγάλο αγώνα που θα ακολουθούσε λίγους μήνες μετά, κατά την διάρκεια των Μεγάλων Διονυσίων⁴⁹. Οι αγώνες γενικά διαρκούσαν πέντε ημέρες, όμως κατά την διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου (431- 404 π.Χ.) και εξαιτίας των οικονομικών δυσχερειών, η διάρκεια των αγώνων μειώθηκε στις τρεις ημέρες⁵⁰. Η πρώτη μέρα ξεκινούσε με τον αγώνα του διθυράμβου όπου δέκα Χοροί, που ο κάθε ένας αντιπροσώπευε μια από τις δέκα αθηναϊκές φυλές, διαγωνίζονταν

⁴⁷ Franco Montanari, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 2008, σελ. 327.

⁴⁸ Robert Flaceliere, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα, 1990, σελ. 247.

⁴⁹ Montanari, ό.π σελ. 329.

⁵⁰ Στο ίδιο, σελ. 330.

εκτελώντας τους διθυράμβους των ποιητών που συμμετείχαν στον αγώνα⁵¹. Οι επόμενες τρεις ημέρες ήταν αφιερωμένες στον τραγικό αγώνα. Κάθε μέρα δηλαδή παρουσιάζονταν μια τετραλογία που συνέθετε ο κάθε ένας από τους τρεις ποιητές (αργότερα τέσσερις ή πέντε) που συμμετείχαν. Οι τετραλογίες περιλάμβαναν τρεις τραγωδίες, που πολλές φορές πραγματεύονταν τον ίδιο μύθο (τριλογία με θεματική συνοχή) και ένα σατυρικό δράμα⁵². Τέλος, την πέμπτη και τελευταία ημέρα διεξάγονταν ο κωμικός αγώνας, όπου ο κάθε ποιητής διεκδικούσε το βραβείο με μια κωμωδία ο κάθε ένας. Μετά τον Πελοποννησιακό πόλεμο οι κωμωδίες παρουσιάζονταν μια κάθε μέρα μετά το σατυρικό δράμα κάθε τετραλογίας⁵³.

Πριν την διεξαγωγή των αγώνων, ακολουθούνταν μια συγκεκριμένη διαδικασία προετοιμασίας. Αρχικά ο επώνυμος άρχοντας επέλεγε, μεταξύ των πιο οικονομικά ευκατάστατων Αθηναίων, τους χορηγούς οι οποίοι αναλάμβαναν τα έξοδα για την εκπαίδευση του Χορού και την συγκρότηση της παράστασης. Οι χορηγοί είχαν το δικαίωμα να αρνηθούν τον διορισμό τους και να υποδείξουν έναν αντικαταστάτη τους που θεωρούσαν πιο εύπορο καθώς επίσης μπορούσαν να προτείνουν και την αντιδόσιν, δηλαδή την ανταλλαγή των περιουσιών τους⁵⁴. Σπάνια όμως γίνονταν αυτό καθώς το αξίωμα του χορηγού είχε μεγάλο κύρος και θα τους προσέδιδε δημόσια τιμή σε περίπτωση νίκης. Σε δεύτερο στάδιο ο επώνυμος άρχοντας εξέταζε τα κείμενα των υποψηφίων που ήταν υποχρεωμένοι να παρουσιάσουν μια τετραλογία. Οι τρεις καλύτεροι επιλέγονταν από τον άρχοντα και τους παραχωρούνταν οι απαραίτητοι υποκριτές για την διεξαγωγή της παράστασης. Όλη αυτή η προκαταρκτική διαδικασία ολοκληρώνονταν με τον προαγώνα, μια γενική παράσταση των ποιητών και των ομάδων τους που γίνονταν στο Ωδείον, σε ένα χώρο κοντά στο θέατρο. Εκεί κάθε ποιητής δήλωνε πάνω σε μια εξέδρα, το όνομα του, την υπόθεση των έργων του και τα ονόματα αυτών που θα τα ερμήνευαν. Ο προαγώνας αυτός λειτουργούσε σαν μια αφίσα που θα «διαφήμιζε» την παράσταση⁵⁵. Στην συνέχεια ξεκινούσε η προετοιμασία των δραμάτων,

⁵¹ Στο ίδιο, σελ. 329.

⁵² Flaceliere, ό.π σελ. 249.

⁵³ Στο ίδιο, σελ. 330.

⁵⁴ Flaceliere, ό.π σελ. 252.

⁵⁵ Flaceliere, ό.π σελ. 253.

με δοκιμές των υποκριτών και εκπαίδευση του Χορού από τον χοροδιδάσκαλο⁵⁶.

Οι υποκριτές, δηλαδή τα άτομα που ενσάρκωναν τα πρόσωπα του δράματος, δρούσαν μπροστά από το σκηνικό οικοδόμημα. Μετά από κάποιο καιρό ωστόσο όλη η παράσταση εκτελούνταν από έναν μόνο ηθοποιό, αργότερα από δύο επαγγελματίες και τέλος από τρεις (καινοτομία του Αισχύλου και του Σοφοκλή). Σε αντίθεση με τις τραγικές, οι κωμικές παραστάσεις μπορούσαν να διεξαχθούν και με τέσσερις υποκριτές. Το πιο σημαντικό πρόσωπο του δράματος ερμηνεύονταν από τον πρωταγωνιστή και οι δευτερεύοντες ρόλοι, από τον δευτεραγωνιστή και τον τριταγωνιστή. Ένας υποκριτής είχε την δυνατότητα να ερμηνεύσει περισσότερους από έναν ρόλους⁵⁷. Καμία γυναίκα δεν έπαιζε στις τραγωδίες ή στις κωμωδίες και έτσι οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άνδρες που φορούσαν μάσκα⁵⁸.

Οι υποκριτές χρησιμοποιούσαν διάφορα σκεύη κατά την διεξαγωγή των κωμικών και τραγικών παραστάσεων. Αρχικά, τις μάσκες τα λεγόμενα προσωπεία που συμβολικά εξέφραζαν την ιδέα της έκστασης που απαιτούσε την αποξένωση του πιστού από τον ίδιο του τον εαυτό, μια ιδέα δηλαδή σύμφωνη με το διονυσιακό περιβάλλον. Οι υποκριτές φορώντας τα προσωπεία είχαν την δυνατότητα να ερμηνεύσουν πολλά διαφορετικά πρόσωπα με γρήγορες εναλλαγές, αλλά οι μάσκες λειτουργούσαν και ως μέσο ενίσχυσης και παραμόρφωσης της φωνής τους. Η εφαρμογή του προσωπείου μείωνε την δυνατότητα των υποκριτών να χρησιμοποιήσουν τις εκφραστικές κινήσεις του προσώπου τους, με αποτέλεσμα να δίνουν έμφαση κυρίως στις σωματικές κινήσεις. Ένα άλλο υλικό στοιχείο μιας παράστασης, ήταν τα κουστούμια. Οι ηθοποιοί ντύνονταν με φανταχτερά και εντυπωσιακά κουστούμια, έτσι ώστε να τραβούν την προσοχή κάθε παρευρισκόμενου, ακόμα και από τις πιο απομακρυσμένες σειρές. Συγκεκριμένα στις κωμωδίες οι υποκριτές ντύνονταν με ένα επιβλητικό κουστούμι που έφερε μια χοντρή κοιλία και έναν φαλλό και τα προσωπεία τους ήταν αρκετά χονδροειδή⁵⁹.

Ο Χορός, δηλαδή το δεύτερο βασικό μέρος του δράματος, μετά τους υποκριτές, δρούσε στην ορχήστρα όπου παρέμενε και καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Την

⁵⁶ Montanari, ό.π σελ. 330.

⁵⁷ Στο ίδιο, σελ. 331.

⁵⁸ Flaceliere, ό.π σελ. 252.

⁵⁹ Στο ίδιο, σελ. 331.

εποχή του Αισχύλου, τα μέλη του Χορού ήταν δώδεκα και αργότερα με τον Σοφοκλή αυξήθηκαν σε δεκαπέντε. Ο Χορός καθοδηγούνταν από τον κορυφαίο, ο οποίος είχε όμως και τη δυνατότητα να χωριστεί και σε δύο ημιχόρια με τον παραστάτη, να βρίσκεται στην κορυφή του κάθε ημιχορίου. Σε αυτή την περίπτωση ο κορυφαίος συμμετείχε ενεργά στο δράμα και συνομιλούσε με τους ηθοποιούς. Στις τραγικές παραστάσεις, ο Χορός ενσάρκωνε τους κατοίκους της πόλης ενώ στις κωμικές μπορούσε να ενσαρκώνει και ζώα ή άλλα όντα⁶⁰.

Διορισμένα με κλήρωση, μέλη από τις δέκα φυλές, αποτελούσαν την κριτική επιτροπή. Το κοινό είχε την δυνατότητα να επηρεάζει την κριτική επιτροπή κατά την διάρκεια της παράστασης μέσω της επιδοκίμασias ή αποδοκίμασias κάθε έργου. Μετά το τέλος του διαγωνισμού, απονέμονταν τρία έπαθλα. Το πρώτο δίνονταν στον καλύτερο ποιητή, το δεύτερο στον χορηγό και το τελευταίο στον καλύτερο υποκριτή της παράστασης. Το έπαθλο ήταν ουσιαστικά ένα στεφάνι κισσού με συμβολικό χαρακτήρα και πολλές φορές συνοδεύονταν και από ένα χρηματικό έπαθλο. Σύντομες αναφορές, οι «διδασκαλίας» στα ονόματα των ποιητών, των υποκριτών και των χορηγών και στα αποτελέσματα του αγώνα, χαράσσονταν σε επιγραφές που τοποθετούνταν σε κάποιον δημόσιο χώρο⁶¹.

Το κοινό, τέλος έπαιζε σημαντικό ρόλο στις παραστάσεις. Γενικά στο αρχαίο θέατρο είχαν πρόσβαση όλοι οι Αθηναίοι πολίτες αλλά και πολίτες άλλων περιοχών εκτός Αθηνών. Τα Μεγάλα Διονύσια γιορτάζονταν την άνοιξη, μια εποχή δηλαδή που ξανάρχιζε η εμπορική ναυτιλία και μεγάλος αριθμός ατόμων από άλλες περιοχές συνέρρεε στην πόλη. Το γεγονός αυτό έδινε την ευκαιρία στο δημοκρατικό καθεστώς της Αθήνας, να ασκήσει προπαγάνδα και να αναδείξει την πολιτική, οικονομική και κοινωνική του υπεροχή. Οι ποιητές ήταν υποχρεωμένοι να ακολουθούν τις προτιμήσεις του κοινού, όσον αφορά τα θέματα της παράστασης γιατί στα πλαίσια του διαγωνισμού, το κοινό ήταν ικανό να επηρεάσει την τελική απόφαση της κριτικής επιτροπής⁶². Οι γυναίκες αν και δεν μπορούσαν να συμμετάσχουν στο θέατρο ως υποκριτές, γίνονταν

⁶⁰ Montanari, σελ. 331.

⁶¹ Στο ίδιο, σελ. 332.

⁶² Στο ίδιο, σελ. 333.

δεκτές ως θεατές και κάθονταν στα πιο ψηλά σκαλοπάτια. Οι θέσεις στην πρώτη σειρά ήταν κρατημένες για τους ιερείς και τους άρχοντες, αλλά και για άτομα που είχαν το δικαίωμα της προεδρίας είτε ήταν Αθηναίοι είτε ξένοι. Επιπλέον οι έφηβοι, οι μέτοικοι και οι βουλευτές κατείχαν ένα δικό τους τομέα στις κερκίδες του θεάτρου, όπως και κάθε μια από τις δέκα φυλές είχε τον δικό της χώρο στο θέατρο⁶³.

Συγκεκριμένα, οι παραστάσεις της τραγωδίας εκτελούνταν ως εξής: αρχικά με τον πρόλογο, δηλαδή ένα αυτόνομο επεισόδιο που διευκόλυνε τους θεατές να εισαχθούν ομαλά στο θέμα της παράστασης και στην υπόθεση. Στη συνέχεια ακολουθούσε η πάροδος, το τραγούδι δηλαδή με το οποίο ο Χορός εισέρχονταν στην ορχήστρα και συνοδεύονταν από χορευτικές κινήσεις των χορευτών. Το κυρίως μέρος αποτελούνταν από τρία έως πέντε επεισόδια και στάσιμα στα οποία περιλαμβάνονταν οι διάλογοι και οι μονόλογοι των υποκριτών σε ιαμβικό τρίμετρο, προωθώντας έτσι την πλοκή του δράματος⁶⁴. Κατά τη διάρκεια των επεισοδίων τα πρόσωπα του δράματος συγκρούονταν, διέπρατταν το τραγικό λάθος και επιζητούσαν την επέμβαση των ανώτατων δυνάμεων⁶⁵. Οι εκτενείς λόγοι των ηθοποιών, ονομάζονταν ρήσεις, ενώ οι σύντομοι και περιεκτικοί διάλογοι λέγονταν στιχομυθία και αναλογούσε ένας στίχος σε κάθε ηθοποιό. Αντιλαβή, τέλος ονομάζονταν όταν γίνονταν αλλαγή του ομιλητή στο εσωτερικό του ίδιου στίχου⁶⁶. Πολλές φορές οι υποκριτές εκτελούσαν και λυρικά μονοδικά άσματα ή διωδίες και τριωδίες⁶⁷ ή συντόνιζαν τον κομμόν, ένα πένθιμο τραγούδι όπου ένα πρόσωπο θρηνούσε μόνο του ή εναλλάξ με τον κορυφαίο του Χορού⁶⁸. Τα στάσιμα παρουσιάζονταν ταυτόχρονα με τα επεισόδια και αποτελούσαν το χορικό μέρος που εκτελούνταν στην ορχήστρα. Εδώ περιλαμβάνονταν ορχηστικές κινήσεις με τη συνοδεία τραγουδιού σε λυρικό μέτρο. Σε αυτή τη φάση της τραγωδίας ο Χορός έκανε δύο αντίστροφες στροφές με τη συνοδεία του τραγουδιού, ενώ υπήρχε και η δυνατότητα της μιας στροφής, της

⁶³ Flaceliere, ό.π σελ. 254.

⁶⁴ Montanari, ό.π σελ. 334.

⁶⁵ «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lyk11per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

⁶⁶ Montanari, ό.π σελ. 334.

⁶⁷ Στο ίδιο, σελ. 335.

⁶⁸ «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lyk11per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

επωδού⁶⁹. Κατά τη διάρκεια των στάσιμων ο Χορός, τραγουδούσε, φιλοσοφούσε για την ζωή και απεύχονταν την συμφορά⁷⁰. Η τραγωδία, έκλεινε με την έξοδο, όπου ο Χορός και οι υποκριτές εγκατέλειπαν την ορχήστρα και την σκηνή, αντίστοιχα⁷¹.

Για την δομή της κωμωδίας δεν υπάρχουν πολλές πηγές, ωστόσο από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη μπορούμε να καταλήξουμε σε αρκετά συμπεράσματα. Η δομή της κωμωδίας φαίνεται να ήταν λιγότερο αυστηρή και επεξεργασμένη από αυτή της τραγωδίας και χαρακτηρίζονταν από μεγαλύτερη ελευθερία με πρωτότυπες σκηνές λύσεις. Δύο φαίνεται να ήταν τα βασικά μέρη της κωμωδίας. Αρχικά, όπως και στην τραγωδία, η κωμωδία ξεκινούσε με ένα πρόλογο που αποτελούσε μια αυτόνομη πρώτη σκηνή και εισήγαγε τους θεατές στην υπόθεση. Κατά την πάροδο δηλαδή την είσοδο του Χορού, ο Χορός μπορούσε να συνομιλεί με τα πρόσωπα που βρίσκονταν στην σκηνή και δεν περιορίζονταν αποκλειστικά σε ένα λυρικό τραγούδι όπως συνέβαινε στην τραγωδία. Την πάροδο ακολουθεί ο κωμικός αγώνας όπου δύο ή περισσότερα άτομα φιλονικούν με διαλόγους που αφορούν το θέμα που πραγματεύεται η κωμωδία και εδώ ο Χορός λειτουργεί ως μεσολαβητής τους⁷². Ο κωμικός αγώνας ξεκινούσε με ένα εισαγωγικό τραγούδι από τον Χορό, την ωδή με τον οποίο δίνονταν ο λόγος σε ένα από τα αντιπαρατιθέμενα πρόσωπα του αγώνα. Πολλές φορές η ρήση ενός προσώπου διακόπτονταν από τις παρεμβάσεις κάποιου αντιπάλου και έκλεινε με έναν ταραγμένο τρόπο (πνίγος). Το τέλος του κωμικού αγώνα το καθορίζει ο Χορός αφού έχει πάρει την τελική απόφαση του για την αντιπαράθεση. Με την έξοδο των υποκριτών από τη σκηνή ουσιαστικά το πρώτο μέρος της κωμωδίας τελείωνε. Ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο μέρος, εκτελούνταν η παράβασης, δηλαδή μια παρέλαση του Χορού μπροστά από το κοινό. Το δεύτερο μέρος αποτελούνταν από μικρά κωμικά επεισόδια και χορικά που περιστρέφονταν γύρω από τα θέματα που είχαν προαναφερθεί στον κωμικό αγώνα του πρώτου μέρους. Η κωμική θεατρική παράσταση ολοκληρώνονταν με την πραγματοποίηση μιας καταληκτήριας πομπής (κώμος) που γίνονταν από τον

⁶⁹ Montanari, ό.π σελ. 335.

⁷⁰ «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lyk11per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

⁷¹ Montanari, ό.π σελ. 335.

⁷² Montanari, ό.π σελ. 335.

πρωταγωνιστή και τον Χορό οι οποίοι κατευθύνονταν προς ένα συμπόσιο ή μια γιορτή. Έτσι η κωμωδία έκλεινε ευτυχώς και επιτυχώς⁷³.



Εικόνα 6: Τραγικό προσωπείο.

⁷³ Στο ίδιο, σελ. 336.



Εικόνα 7: Κομικό προσωπείο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:

ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Μέρος 1: τραγικοί συγγραφείς

Ο Θέσπης θεωρείται ο πατέρας της τραγωδίας και κατέχει κυρίαρχη θέση στην ιστορία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Έκανε την πρώτη του εμφάνιση στα Μεγάλα Διονύσια του 535 π.Χ., στον πρώτο τραγικό διαγωνισμό που θέσπισε ο Πεισίστρατος⁷⁴. Ήταν ο πρώτος που στάθηκε απέναντι από τον Χορό και αποκρίθηκε σε πεζό λόγο με μορφή διαλόγου ενώ μέχρι τότε όλα είχαν μορφή τραγουδιού μέσω των διθυράμβων. Ο Θέσπης αργότερα έγραψε έργα σε μορφή διαλόγου και οργάνωσε έναν θίασο και περιόδευσε στον ελλαδικό χώρο παρουσιάζοντας την νέα αυτή μορφή τέχνης. Από τα έργα που σώζονται από τις απαρχές του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα, γνωστές τραγωδίες είναι αυτές του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη ενώ οι κωμωδίες αποδίδονται κυρίως στον Αριστοφάνη και στον Μένανδρο⁷⁵.

Ο Αισχύλος (525- 456 π.Χ.) ήταν ο πρώτος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές του 5^{ου} αιώνα. Πριν από αυτόν, ανάμεσα στο τέλος του 6^{ου} και τις αρχές του 5^{ου} αιώνα έδρασαν και άλλοι τραγικοί ποιητές, για τους οποίους όμως, όπως και για τον Θέσπη, γνωρίζουμε ελάχιστες πληροφορίες. Γεννήθηκε πιθανότατα το 525/24 π.Χ. στον αττικό δήμο της Ελευσίνας και η οικογένειά του ανήκε στην τάξη των γαιοκτημόνων. Τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια συμπίπτουν με την περίοδο παρακμής της τυραννίδας των Πεισιστρατιδών και την ακμή των δημοκρατικών μεταρρυθμίσεων του Κλεισθένη. Με βάση αυτές, ένα μεγαλύτερο κομμάτι των πολιτών μπορούσαν να συμμετάσχουν στις

⁷⁴ Franco Montanari, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 2008, σελ. 347.

⁷⁵ «Το θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα», MyTheatro.gr, <https://www.mytheatro.gr/theatro-arxaiia-ellada/> , (προσπέλαση: 10.01.2022).

πολιτικές διαδικασίες⁷⁶. Πολέμησε στην μάχη του Μαραθώνα το 490 π.Χ. και σε άλλες μάχες των Περσικών Πολέμων. Η πρώτη του εμφάνιση έγινε στους τραγικούς αγώνες της 70^{ης} Ολυμπιάδας, δηλαδή ανάμεσα σε 499 και 496 π.Χ. Αξίζει να σημειωθεί ότι λίγες φορές πήρε τα πρωτεία σε δραματικούς αγώνες. Αιτία για αυτό ήταν το γεγονός ότι ούτε οι δημοκρατικοί ούτε οι ολιγαρχικοί τον συμπαθούσαν και ως αποτέλεσμα είχε πολλούς εχθρούς. Επισκέφτηκε δύο φορές την Σικελία και την αυλή του βασιλιά Ιέρωνα, μία το 476/75 π.Χ. και μια περίπου το 458 π.Χ. Λέγεται πως τα ταξίδια του αυτά και η παραμονή του στην Σικελία έγιναν λόγω της δίωξης που εκκρεμούσε εις βάρος του στην Αθήνα, εξαιτίας μια δικής του «ασέβειας» προς το ιερατείο της Ελευσίνας⁷⁷. Πιθανότατα, δεν επέστρεψε ποτέ στην Αθήνα και πέθανε περί το 455 στην Γέλα της Σικελίας⁷⁸. Οι Αθηναίοι αναγνώρισαν την αξία του κάποια χρόνια μετά τον θάνατό του και τίμησαν την μνήμη του με μπρούτζινο αδριάντα στο νέο καλλιμάρμαρο θέατρο. Η πνευματική κληρονομιά του Αισχύλου απασχολούσε τους Αθηναίους για πολλούς αιώνες και συνεχίζει να μας απασχολεί μέχρι και σήμερα⁷⁹.

Ουσιαστικά, ο Αισχύλος είναι ο πρώτος για τον οποίο έχουμε σαφείς και αξιόπιστες πληροφορίες ενώ μας έχουν παραδοθεί και ακέραια δράματα⁸⁰. Ήταν μυημένος στα Ελευσίνια μυστήρια και μαραθωνομάχος και έγραψε ενενήντα έργα από τα οποία σώζονται τα επτά. Τα σωζόμενα έργα του ανήκουν στην περίοδο της ωριμότητας του ποιητή και όχι στην πρώιμη καλλιτεχνική του περίοδο⁸¹. Αρχικά η τριλογία «Ορέστεια» (Αγαμέμνων, Χοηφόροι και Ευμενίδες), «Πέρσαι», «Ικέτιδες», «Προμηθεύς Δεσμώτης» και «επτά επί Θήβας»⁸². Στον Αισχύλο αποδίδονται και κάποιες δραματουργικές καινοτομίες. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Montanari «η εισαγωγή του δεύτερου υποκριτή ή δευτεραγωνιστή και η μεγαλύτερη έκταση που αφιερώθηκε στα επεισόδια παράλληλα με την μείωση της λυρικής συνιστώσας, έτσι ώστε να αποκτήσει

⁷⁶ Montanari, ό.π σελ. 351.

⁷⁷ Γιάννης Κορδάτος, *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, Αθήνα, 1974, σελ. 201

⁷⁸ Montanari, ό.π σελ. 352.

⁷⁹ Κορδάτος, ό.π σελ 220.

⁸⁰ Montanari, ό.π σελ. 349.

⁸¹ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 77.

⁸² «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lyk11per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

μεγαλύτερη πνοή η εξέλιξη της δράσης μέσω λεκτικών αντιπαραθέσεων και αντιτιθέμενων πράξεων, ή η εγκατάλειψη της λεγόμενης ασύνδετης τριλογίας, δηλαδή μιας τραγικής τριλογίας τα δράματα της οποίας δεν είχαν σαφή συνοχή, υπέρ της θεματικά συνεκτικής τριλογίας, η οποία διεπόταν από θεματική ενότητα και των τριών δραμάτων»⁸³. Η εισαγωγή του δευτεραγωνιστή, εξυπηρέτησε το θέατρο, καθώς οι μύθοι ήταν τόσο μεγάλοι, που ήταν αδύνατον ένας και μόνο ηθοποιός να υποκρίνεται τον πρωταγωνιστή από την αρχή μέχρι το τέλος⁸⁴. Η αισχύλεια τραγωδία ακμάζει την περίοδο των θριάμβων του ελληνικού κόσμου ενάντιων των βαρβάρων. Για αυτό και αντικατοπτρίζει το πατριωτικό και θρησκευτικό κλίμα της εποχής εκείνης⁸⁵.

Όσον αφορά το έργο «Πέρσαι», αποτελεί το μεσαίο δράμα της τριλογίας με τους άλλους δύο τίτλους να είναι «ο Φινεύς» και «ο Γλαύκος». Μαζί με την τριλογία παραστάθηκε και το σατιρικό δράμα «Προμηθεύς Πυρκαεύς»⁸⁶. Στους «Πέρσαι», περιγράφεται η σκηνή κατά την οποία στην πρωτεύουσα της περσικής αυτοκρατορίας, Σούσα, καταφτάνουν τα νέα σχετικά με την πανωλεθρία της εκστρατείας του Ξέρξη στην Ελλάδα και την καταστροφή του περσικού στόλου στην Σαλαμίνα. Η αφήγηση γίνεται με πολλές λεπτομέρειες και παραστατικότητα. Στο τέλος, ο ίδιος ο Ξέρξης εμφανίζεται στην σκηνή ενώ ο χορός μαζί με την βασίλισσα Άτοσσα και τους γέροντες αξιωματούχους πενθούν. Στο συγκεκριμένο έργο, η δράση περιορίζεται στο ελάχιστο και πρωταρχικό ρόλο παίζουν ο διάλογος και η αφήγηση ενώ όλο το έργο χαρακτηρίζεται από μια στατικότητα. Όλα αυτά μπορούν να θεωρηθούν δραματουργία αρχαϊκής μορφής. Το βασικό γνώρισμα του έργου που του προσδίδει και την δραματική του αποτελεσματικότητα είναι το ότι περιγράφει την ιστορία από την πλευρά των ηττημένων και όχι των νικητών. Έτσι εξηγείται και το ότι σε αυτήν την τραγωδία απουσιάζει η μορφή του πρωταγωνιστή. Πιστεύεται ότι αυτή η απουσία πρωταγωνιστή προσπαθεί εμμέσως να αναδείξει τον ηρωισμό της Ελλάδας και συγκεκριμένα της Αθήνας που

⁸³ Montanari, ό.π σελ. 350.

⁸⁴ Κορδάτος, ό.π σελ. 219.

⁸⁵ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 81.

⁸⁶ Κορδάτος, ό.π σελ. 206.

κατάφερε να αντιμετωπίσει την περσική εισβολή⁸⁷. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι το έργο έχει και πολιτική υπόσταση. Ο Αισχύλος, αποφεύγει να αναφέρει κάποιον ως αρχηγό του ελληνικού στόλου, κάποιον που με τον στρατηγικό του σχεδιασμό κατάφερε να οδηγήσει τους Έλληνες στην νίκη. Πιστεύεται ότι έτσι τονίζεται έμμεσα πως η συμβολή του Θεμιστοκλή στην ναυμαχία ήταν ανύπαρκτη. Πολλοί θεωρούσαν τον Θεμιστοκλή προδότη εκείνη την εποχή ανάμεσα στους οποίους και ο Περικλής, ο οποίος ήταν φίλος του Αισχύλου⁸⁸.

Στην αισχύλεια τραγωδία, ο άνθρωπος έχει την ευθύνη για τις πράξεις του, για τις οποίες πρέπει να πληρώσει⁸⁹. Πυρήνα αυτής της κατάστασης αποτελεί η θεϊκή βούληση. Οι θεοί (και κυρίως ο Δίας) είναι αίτιοι των τιμωριών του ανθρώπου που δεν υποτάσσεται στους νόμους και φέρεται υβριστικά. Ο Αισχύλος θεωρεί ότι το κακό που βρίσκει τους ανθρώπους είναι μια πράξη δικαιοσύνης από την πλευρά των θεών, η βούληση των οποίων είναι απόλυτη και κυριαρχεί τον ανθρώπινο κόσμο. Έτσι, ο πόνος και το κακό είναι μέσο με το οποίο οι θεοί διδάσκουν την δικαιοσύνη στους ίδιους τους ανθρώπους, αλλά και στους απογόνους τους. Οι συνέπειες των ασεβών πράξεων πλήττει ολόκληρο το γένος, συνεχίζει να ακολουθεί τους απογόνους του παραβάτη. Αυτό το βλέπουμε και στα έργα του «Ορέστεια» και «Επτά επί Θήβας». Η λογική αυτή του γένους, που χαρακτηρίζει την αρχαϊκή εποχή φαίνεται να ξεπερνιέται στην πιο ώριμη σκέψου του Αισχύλου και συγκεκριμένα στο τέλος του έργου που έγραψε λίγο πριν πεθάνει, την «Ορέστεια». Εκεί η πόλη, η κοινότητα των πολιτών και οι πολιτικοί της θεσμοί φαίνονται να υπερβαίνουν το γένος και να είναι σε θέση να το απαλλάξουν από την τιμωρία⁹⁰. Βλέπουμε δηλαδή πως ένας πολιτικός, κοσμικός θεσμός «λύνει την θεϊκή κατάρα». Ενυπάρχει λοιπόν εδώ η ιδέα ότι η ανθρώπινη κοινωνία έχει την δύναμη να συνυπάρχει με ίσους όρους με τον κόσμο των θεών.

Ο Σοφοκλής (496 – 405 π.Χ.) ήταν ο τελειότατος των τραγικών σύμφωνα με τον Ξενοφώντα. Γεννήθηκε το 497/96 π.Χ. στον αττικό δήμο του Κολωνού και ανήκε σε

⁸⁷ Montanari, ό.π σελ. 355.

⁸⁸ Κορδάτος, ό.π σελ. 207.

⁸⁹ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 81.

⁹⁰ Montanari, ό.π σελ. 366- 367.

ευκατάστατη οικογένεια, λαμβάνοντας και αντίστοιχη μόρφωση. Την περίοδο που η Αθήνα απέκτησε ηγεμονική θέση στον ελλαδικό χώρο, ο Σοφοκλής κατείχε σημαντικά πολιτικά αξιώματα⁹¹. Πιστεύεται ότι τον διακατείχαν δημοκρατικά φρονήματα και απεχθανόταν την τυραννία⁹². Πέθανε σε προχωρημένη ηλικία, το 406 π.Χ.

Πιστεύεται ότι από τους τρεις βασικούς τραγικούς ποιητές του 5^{ου} αιώνα, ο Σοφοκλής ήταν ο πιο παραγωγικός, έχοντας γράψει περίπου 120 έργα, ενώ έχαιρε μεγάλης εκτίμησης και αποδοχής από το αθηναϊκό κοινό⁹³. Η πρώτη του εμφάνιση έγινε το 468 π.Χ., με μια τετραλογία, η οποία περιλάμβανε και το έργο «Τριπτόλεμος», κερδίζοντας τον διασημότερο και μεγαλύτερο τότε Αισχύλο⁹⁴. Βέβαια, ο Γ. Κορδάτος αναφέρει (έχοντας ως πηγή τον Πλούταρχο) πως την νίκη αυτή την πήρε ο Σοφοκλής με οχλοκρατικά μέσα, διότι ο Κίμων που εκείνη την περίοδο ήταν πολιτικά ισχυρός δεν ήθελε να κερδίσει ο Αισχύλος, τον οποίο εχθρευόταν πολιτικά. Παρόλο λοιπόν που οι κριτές προτίμησαν την τριλογία του Αισχύλου, η φασαρία που δημιούργησε ο Κρίτων οδήγησαν τον Σοφοκλή στην νίκη⁹⁵. Όσον αφορά τις καινοτομίες που εισήγαγε, ο Σοφοκλής αύξησε τον αριθμό των υποκριτών από δύο σε τρεις (τριταγωνιστής) αλλά και των μελών του Χορού από 12 σε 15, χωρίζοντάς τον επίσης και σε δύο ημιχόρια με έναν επικεφαλής για το καθένα, τον παραστάτην. Επίσης περιόρισε τα άσματα του Χορού, αυξάνοντας έτσι τον διάλογο. Σε αυτόν αποδίδεται και η επιστροφή στην τριλογία χωρίς να υπάρχει πάντα αυστηρή θεματική συνοχή, πράγμα που έδινε στον δημιουργό μεγαλύτερη ελευθερία σκέψης και έκφρασης⁹⁶. Ακέραια έχουν διασωθεί επτά έργα του Σοφοκλή: «Τραχίνιαι», «Αντιγόνη», «Οιδίπους Τύραννος», «Ηλέκτρα», «Φιλοκτήτης», «Αίας» και «Οιδίπους επί Κολωνώ»⁹⁷, ενώ σώζεται και μεγάλος αριθμός αποσπασμάτων του έργου του.

Στα έργα του Σοφοκλή η έκβαση των πραγμάτων εξαρτιόνταν από τις επιλογές

⁹¹ Στο ίδιο, σελ. 396.

⁹² Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 82.

⁹³ Montanari, ό.π σελ. 395.

⁹⁴ Montanari, ό.π σελ. 395.

⁹⁵ Κορδάτος, ό.π σελ. 221.

⁹⁶ Montanari, ό.π σελ. 397.

⁹⁷ «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lyk11per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

και την βούληση των ίδιων των ηρώων ενώ οι υπερβατικές δυνάμεις εξακολουθούσαν να έχουν ρυθμιστικό ρόλο στη δράση. Έτσι η τραγωδία εξαρτάται από την σύγκρουση του ατόμου με τον εαυτό του ή με τους άλλους. Οι ήρωες του Σοφοκλή είναι εξαιρετικά τραγικές προσωπικότητες, που ορθώνουν το ανάστημά τους απέναντι σε δυνάμεις ισχυρότερες από τους ίδιους, όντας έτσι καταδικασμένοι να αποτύχουν, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι εγκαταλείπουν⁹⁸. Οι άνθρωποι παρουσιάζονται ως έρμαια της θείας βούλησης και ως όντα που αντιλαμβάνονται την οδύνη και τελικώς αποδέχονται την ανωτερότητα του θείου. Αυτό εξηγείται ίσως από το γεγονός ότι ο Σοφοκλής ήταν πολύ θρήσκος. Θεωρούσε πως χωρίς τους θεούς του Ολύμπου, ο ανθρώπινος κόσμος θα καταστραφεί, ενώ όλα τα φυσικά φαινόμενα τα θεωρούσε υπό το πρίσμα του θείου⁹⁹. Παρόλο που η ανθρώπινη μοίρα παρουσιάζεται δυσοίωνη, και παρόλη την θρησκευτικότητα του έργου του, ο Σοφοκλής επηρεάστηκε, όπως είναι λογικό, και από τις τάσεις της εποχής του. Επηρεαζόμενος έτσι από τους σοφιστές, υιοθέτησε και έναν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα στο έργο του. Έτσι, ο άνθρωπος παρουσιάζεται να κατανοεί την φύση της ύπαρξής του και να αγωνίζεται για να αποκτήσει όλο και περισσότερα πεδία ελευθερίας και ανεξαρτησίας¹⁰⁰.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής ακριβώς της αντίθεσης ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο, είναι το έργο του «Αντιγόνη». Εδώ διαφαίνεται η δραματική αντίθεση ανάμεσα στις ανθρώπινες επιδιώξεις και τα θεϊκά σχέδια¹⁰¹. Σε αυτό το έργο, που διαδραματίζεται στη Θήβα, όταν αποκαλύπτονται τα αμαρτήματα του Οιδίποδα, οι δύο γιοί του, Ετεοκλής και Πολυνείκης, αναλαμβάνουν από κοινού την εξουσία. Σύντομα όμως συγκρούονται και αλληλοσκοτώνονται. Ο Κρέοντας απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη, η Αντιγόνη όμως όντας αδερφή του και υπακούοντας τον ηθικό νόμο, τον θάβει. Ο Κρέοντας καταδικάζει σε θάνατο την Αντιγόνη για αυτή της την πράξη, ποινή που όταν εκτελείται οδηγεί τον Αίμονα, μνηστήρα της Αντιγόνης και γιο του Κρέοντα, στην αυτοκτονία. Ο θάνατος του Αίμονα οδηγεί και στην αυτοκτονία της μητέρας του,

⁹⁸ Montanari, ό.π σελ. 412.

⁹⁹ Κορδάτος, ό.π σελ. 223.

¹⁰⁰ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 87

¹⁰¹ Montanari, ό.π σελ. 413.

Ευρυδίκης αλλά και στην μεταμέλεια του Κρέοντα¹⁰². Παρουσιάζεται έτσι η σύγκρουση ανάμεσα σε ηθικούς, άγραφους, θεϊκούς και σε γραφτούς, ανθρώπινους νόμους. Ο άνθρωπος (Αντιγόνη) πληρώνει με θάνατο την υπακοή στους ηθικούς νόμους του θείου, οι οποίοι παρουσιάζονται τελικά πιο ισχυροί από τους κοσμικούς νόμους της Πολιτείας¹⁰³. Υποστηρίζεται από κάποιους ότι εδώ υπάρχει μια «κρυμμένη» κριτική προς τον ηθικό σχετικισμό των σοφιστών της εποχής¹⁰⁴.

Ο Ευριπίδης (484- 406 π.Χ.), είναι ο τελευταίος χρονικά από τους μεγάλους τραγικούς του 5^{ου} αιώνα π.Χ.¹⁰⁵. Οι γονείς του ανήκαν στην τάξη των γαιοκτημόνων και ήταν εύποροι, πράγμα που έδωσε στον Ευριπίδη την δυνατότητα να αποκτήσει υψηλού επιπέδου μόρφωση. Μορφώθηκε όσο λίγοι νέοι του καιρού του, ξεκινώντας την πνευματική μελέτη από πού μικρή ηλικία¹⁰⁶. Δίδαξε την πρώτη του τριλογία στους τραγικούς αγώνες του 455 π.Χ. Συνολικά συμμετείχε σε 22 αγώνες, λαμβάνοντας όμως την πρώτη θέση μόλις 5 φορές. Πιστεύεται ότι δεν έχαιρε ιδιαίτερη εκτίμηση από το αθηναϊκό κοινό λόγω των αιρετικών του ιδεών και πεποιθήσεων, σε συνδυασμό με τον δύστροπο και ακοινώνητο χαρακτήρα του. Αυτά τα χαρακτηριστικά συνέβαλαν και στο να μην αναλάβει ποτέ σημαντικά πολιτικά ή λατρευτικά αξιώματα. Πέθανε το 406 π.Χ. στην Μακεδονία, όπου είχε πάει στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου. Το έργο του εκτιμήθηκε και έγινε ευρέως αποδεκτό μετά τον 4^ο αιώνα π.Χ. και στην ελληνιστική εποχή.

Ο Ευριπίδης, ως στοχαστής, ήταν οπαδός της επιστημονικής έρευνας και της διαρκούς κριτικής. Για αυτόν τον λόγο τα συντηρητικά κομμάτια της αθηναϊκής κοινωνίας τον εχθρεύονταν¹⁰⁷. Κατέκρινε την τυφλή πίστη σε δοσμένους κανόνες του παρελθόντος και αντίθετα ενθάρρυνε τον άνθρωπο να ψάχνει διαρκώς την αλήθεια μέσω της έρευνας. Έφερε νεωτερικές αλλαγές σε κάθε τομέα. Τα έργα του δεν επιδίωκαν να κολακέψουν την συντηρητική τάξη της Αθήνας. Χρησιμοποίησε την γλώσσα του λαού

¹⁰² Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 84.

¹⁰³ Κορδάτος, ό.π σελ. 222.

¹⁰⁴ Montanari, ό.π σελ. 413.

¹⁰⁵ Στο ίδιο, σελ. 417.

¹⁰⁶ Κορδάτος, ό.π σελ. 226.

¹⁰⁷ Κορδάτος, ό.π σελ. 229.

σε αντίθεση με τον Αισχύλο¹⁰⁸. Δεν ακολούθησε την αρχαϊκή παράδοση, αλλά κρατώντας τα βασικά στοιχεία του μύθου ενδιαφερόταν για το σήμερα, το παρόν και όχι το παρελθόν. Δεν έδινε έμφαση σε περασμένα μεγαλεία, αλλά στον άνθρωπο της εποχής του και στα προβλήματά του. Σε αυτό, στο ότι δηλαδή οι ήρωες του παρουσιάζονται πιο γήινοι, διαφέρει από τον Σοφοκλή και τον Αισχύλο¹⁰⁹. Παρά το γεγονός ότι πολλοί τον κατηγορούν ως μισογύνη, με βασικούς επικριτές του τον Αριστοφάνη και τον Πλάτωνα, ο Γ. Κορδάτος υποστηρίζει πως ίσχυε ακριβώς το αντίθετο. Πως είναι από τους πρώτους που πάλεψαν για την απελευθέρωση της γυναίκας. Αυτό φανερώνεται και από τα έργα του «Μήδεια» και «Άλκηστις». Κατέκρινε επίσης την παιδεραστία και την δουλεία, σε έργα του που δυστυχώς δεν μας έχουν σωθεί. Βλέπουμε λοιπόν ότι μέσω του έργου του περνούμε ριζοσπαστικές, προοδευτικές και καινοτόμες ιδέες για την αθηναϊκή κοινωνία.

Ο Ευριπίδης στα έργα του ψυχογραφούσε τους χαρακτήρες, έδινε έμφαση στην πλοκή και μείωσε την παρέμβαση του Χορού. Έφερε και άλλους νεωτερισμούς στην θεατρική τεχνική. Πρώτος εφάρμοσε τον πρόλογο, που έδινε μια πρώτη ιδέα στους θεατές για το τι θα ακολουθούσε και τον «από μηχανής θεό» που έφερνε λύση στα προβλήματα των ανθρώπων. Επίσης προσπάθησε να καταργήσει την υποχρεωτικότητα του σατυρικού δράματος, ως συμπληρώματος μιας τριλογίας. Στην θέση του επιχείρησε να εισάγει ένα ελαφρύ δράμα, κάτι ανάμεσα σε κωμωδία και τραγωδία¹¹⁰. Από τα έργα του σώζονται τέσσερις τραγωδίες που εμπνέονται από τον Τρωικό πόλεμο: «Τρωάδες», «Εκάβη», «Ανδρομάχη» και «Ρήσος» και πέντε τραγωδίες από τον μυθικό κύκλο των Ατρείδων: «Ιφιγένεια η εν Αυλίδι», «Ιφιγένεια η εν Ταύροις», «Ορέστης», «Ηλέκτρα», «Ελένη» και μια από τον οίκο των Λαβδακιδών: «Φοίνισσαι». Άλλα έργα του είναι η «Άλκηστις», «ο Ιππόλυτος», «η Μήδεια», «Βάκχαι», «Ικέτηδες», «Ίων», «Ηρακλείδαι», «Ηρακλής» και το σατυρικό δράμα «Κύκλωψ»¹¹¹.

Καθ' όλη την διάρκεια του 5^{ου} αιώνα π.Χ., υπήρξαν και άλλοι τραγικοί ποιητές, οι οποίοι όμως δεν έφτασαν στο επίπεδο των τριών μεγάλων.

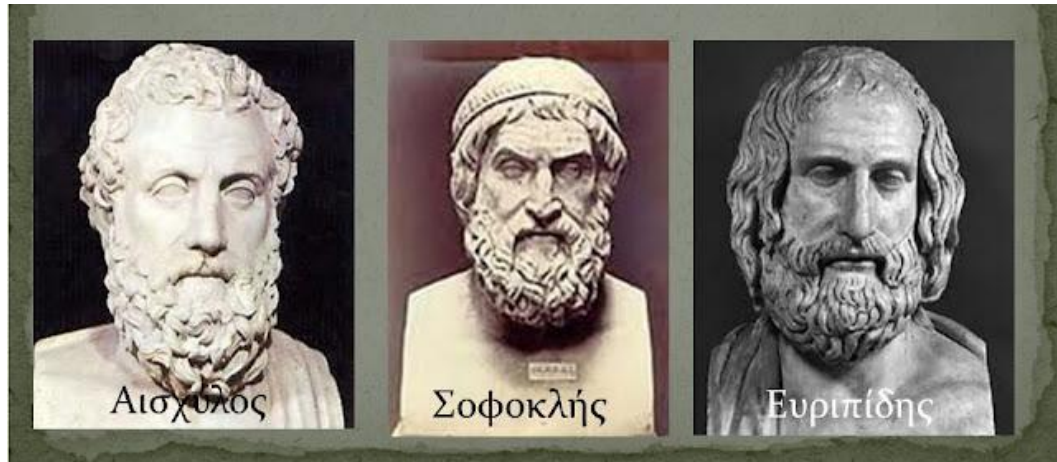
¹⁰⁸ Στο ίδιο, σελ. 230.

¹⁰⁹ Στο ίδιο, σελ. 231.

¹¹⁰ Κορδάτος, ό.π σελ. 237.

¹¹¹ «Το αρχαίο θέατρο και η πορεία του», https://www.asda.gr/lyk11per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia, (προσπέλαση: 10.01.2022).

Συγκεκριμένα, στα χρόνια του Σοφοκλή έζησαν ο Νεόφρων από τη Σικυώνα, ο Ίων από τη Χίο, ο Αχαιός από την Ερέτρια, και ο Αγάθων από την Αθήνα. Τέλος, τραγωδίες έγραψε και ο Κριτίας (450-403 π.Χ.), ο Αθηναίος ρήτορας και σοφιστής, ο οποίος ήταν και ένας από τους τριάκοντα τυράννους¹¹².



Εικόνα 8: Οι τρεις μεγάλοι τραγικοί.

¹¹² Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 97.

Μέρος 2: κωμικοί συγγραφείς

Για τους πρώτους κωμικούς συγγραφείς δεν έχουμε πληροφορίες, καθώς δεν σώθηκαν κάποια έργα τους ή αρχαίες πηγές που να μας δίνουν στοιχεία. Αυτό που γνωρίζουμε με σιγουριά είναι ότι οι πρώτες κωμωδίες παρουσιάζονταν από ιδιώτες, επειδή δεν επιτρεπόταν να παίρνουν μέρος στους δραματικούς αγώνες. Οι πρώτες αυτές κωμωδίες πιστεύεται ότι σατίριζαν τους ευγενείς και για αυτό οι τελευταίοι αντέδρασαν μέχρι και περνώντας νόμο που απαγόρευε να φτιάχνονται οι κωμωδίες. Από το 487 π.Χ. και ύστερα, μετά την νίκη του Μαραθώνα, ισχυροποιήθηκε η δημοκρατική παράταξη και έδωσε στην κωμωδία ίσα δικαιώματα με την τραγωδία. Η αρχαία παράδοση θεωρεί πρώτους κωμωδιογράφους της Αττικής τον Χιωνίδα, τον Εκφαντίδη και τον Μάγνη. Ο πρώτος κωμωδιογράφος που έδωσε καλλιτεχνική μορφή στην κωμωδία ήταν ο Κράτης. Μετά από αυτόν υπήρξε ο Κρατίνος, τον οποίον ανταγωνιζόταν ο Αριστοφάνης. Σύγχρονοί του ήταν και ο Φερεκράτης, ο Εύπολις και ο Τηλεκλείδης¹¹³. Ο Αριστοφάνης ήταν όμως ο σημαντικότερος από τους κωμωδιογράφους τόσο της εποχής του, όσο και των επόμενων.

Ο Αριστοφάνης, γεννήθηκε το 445 π.Χ. στο δήμο Κυδαθηναίων της Αθήνας. Ήταν γόνος εύπορης οικογένειας και ανήκε στην αριστοκρατική τάξη και την συντηρητική παράταξη, ασκώντας κριτική μέσω του έργου του στους δημοκράτες. Έγραψε το πρώτο του έργο στην ηλικία των 18 ετών και κέρδισε το δεύτερο βραβείο. Στα είκοσι του χρόνια έγραψε το έργο «Αχαρνής», και το παρουσίασε, όπως και το πρώτο, με το ψευδώνυμο Καλλίστρατος λόγω του νεαρού της ηλικίας του¹¹⁴. Για τον ιδιωτικό του βίο δεν γνωρίζουμε πολλές πληροφορίες και τα ελάχιστα στοιχεία που έχουμε στα χέρια μας προέρχονται κυρίως από τα ίδια του τα έργα και τις υποθέσεις των κωμωδιών του¹¹⁵.

Την περίοδο της νιότης του Αριστοφάνη, η Αθήνα βρίσκεται στο απόγειο της

¹¹³ Κορδάτος, ό.π σελ. 249-255.

¹¹⁴ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 103.

¹¹⁵ Παππάς Γ. Θ., *Αριστοφάνης ο ποιητής και το έργο του*, Αθήνα, 2016, σελ. 39

πνευματικής, πολιτικής και στρατιωτικής της ύπαρξης. Είναι η εποχή των σοφιστών και του Σωκράτη και του Περικλή. Στην αρχή της ζωής του λοιπόν, ο Αριστοφάνης βιώνει την «χρυσή εποχή» της ακμάζουσας Αρχαίας Αθήνας. Αυτό στην συνέχεια επρόκειτο να αλλάξει, αφού θα ξεκινούσε ο Πελοποννησιακός Πόλεμος. Ο ποιητής έζησε όλα τα γεγονότα της περιόδου μέχρι και την περίοδο παρακμής της αθηναϊκής δημοκρατίας. Βίωσε λοιπόν τόσο την ακμή, όσο και την παρακμή της πόλης, πράγμα που επηρέασε βαθιά τον ίδιο και τα έργα του¹¹⁶.

Ο Αριστοφάνης μέσω του έργου του προσπαθούσε να αντικατοπτρίσει την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του και της πόλης του. Οι Αθηναίοι έβλεπαν στα έργα του μια αντανάκλαση της καθημερινότητάς τους. Ο βασικός ήρωας του Αριστοφάνη είναι ο απλός καθημερινός Αθηναίος πολίτης. Το έργο του χαρακτηριζόταν από ατελείωτη φαντασία, λεκτικό πλούτο και ποικιλία, την λεπτή ειρωνεία και σάτιρα καθώς και από άσεμνες σκηνές. Στο στόχαστρο της ειρωνείας του έμπαιναν οι πολιτικοί και στρατιωτικοί ηγέτες του καιρού του, οι δημοκρατικοί, οι σοφιστές και άλλοι διανοούμενοι όπως ο Σωκράτης και ο Ευριπίδης. Υποστηρίζει το χαμένο μεγαλείο της παλιάς Αθήνας, παραμένοντας προσκολλημένος στις παραδόσεις¹¹⁷. Ήταν υποστηρικτής της ολιγαρχικής παράταξης αλλά και των Σπαρτιατών κατά την διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου. Όντας ο ίδιος συντηρητικός, εχθρευόταν τους σοφιστές που θεωρούσε ότι μόλυναν την νεολαία¹¹⁸.

Ο Αριστοφάνης είναι αδιαμφισβήτητα ο μεγαλύτερος Έλληνας κωμικός ποιητής. Ο Πλάτωνας, αναγνωρίζοντας την σημαντικότητά του, του δίνει εξέχουσα θέση στο Συμπόσιο. Ο θαυμασμός για τον Αριστοφάνη πέρασε και στις επόμενες περιόδους, φτάνοντας μέχρι την Αναγέννηση αλλά και τις μέρες μας, όπου ακόμα παίζονται πολλά από τα έργα του¹¹⁹. Έγραψε πάνω από σαράντα κωμωδίες, από

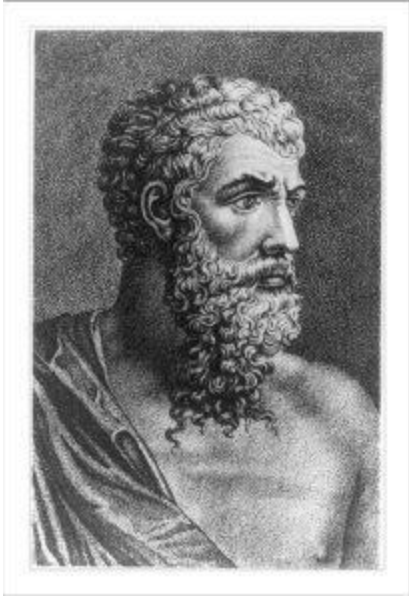
¹¹⁶ Στο ίδιο, σελ. 40.

¹¹⁷ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 108.

¹¹⁸ Κορδάτος, ό.π σελ. 258.

¹¹⁹ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 109.

τις οποίες σώζονται σήμερα οι έντεκα. Αξίζει να αναφερθεί ότι είναι ο μοναδικός αρχαίος κωμωδιογράφος του οποίου σώζονται ολόκληρα έργα¹²⁰. Αυτά είναι τα: «Αχαρνείς», «Ιππείς», «Νεφέλαι», «Σφήκες», «Ειρήνη», «Όρνιθες», «Λυσιστράτη», «Θεσμοφοριάζουσαι», «Βάτραχοι», «Εκκλησιάζουσαι» και «Πλούτος»¹²¹.



Εικόνα 9: Ο μεγάλος κωμικός, Αριστοφάνης.

¹²⁰ Παππάς, ό.π σελ. 43.

¹²¹ Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012, σελ. 107.

Μέρος 3: ο πολιτικός χαρακτήρας του αθηναϊκού θεάτρου

Μετά την εδραίωση των θεατρικών παραστάσεων στην κοινωνική και πολιτική ζωή της δημοκρατικής Αθήνας, τα δραματικά κείμενα του 5^{ου} αιώνα π.Χ., απέκτησαν και πολιτικό χαρακτήρα. Καθιστούσαν δηλαδή έναν καθρέπτη της κοινωνίας και των γεγονότων που διαδραματίζονταν σε αυτήν. Μέσα από τις παραστάσεις οι πολίτες είχαν την ευκαιρία για μίμηση και αντανάκλαση του εαυτού τους, για στοχασμό και κρίση, αντίστοιχα όπως και στην Εκκλησία του Δήμου¹²².

Οι ποιητές όφειλαν να υπολογίζουν τον ρόλο που τους απέδιδε το κοινό, ως καθοδηγητή και συμβούλου στην ζωή της πόλης και να τον εκμεταλλεύονται έτσι ώστε να μπορούν να τους εμψύχσουν την δική τους ιδεολογία. Οι αναφορές στην πολιτική επικαιρότητα κατά την διάρκεια των παραστάσεων ήταν υπαρκτές, αλλά ο βαθμός τους διέφερε στην τραγωδία και στην κωμωδία. Οι θεατρικές παραστάσεις της τραγωδίας, ήταν περιορισμένες στο μυθολογικό θέμα και έτσι η πολιτική ιδεολογία μπορούσε να παρουσιαστεί μόνο συμβολικά, κυρίως μέσα από έμμεσους υπαινιγμούς. Η ιδεολογική προβληματική στην τραγωδία αφορούσε κυρίως τα χρόνια ζητήματα της ανθρώπινης σκέψης. Αντίθετα, μέσα από την κωμωδία, ο ποιητής είχε την δυνατότητα να μπορεί πιο άμεσα να κάνει λόγο για την πολιτική επικαιρότητα, καθώς διακωμωδώντας την πραγματικότητα, μπορούσε να κάνει εύκολα αναφορά στις εκάστοτε ιδεολογικές αξίες της εποχής¹²³. Αυτή η δυνατότητα βέβαια διευκολυνόταν και από την ελευθερία που πρόσφερε στους δημιουργούς το δημοκρατικό πολίτευμα, και άλλαξε μετά την κατάρρευσή του και την επικράτηση των ολιγαρχικών στα πολιτικά πράγματα της Αθήνας¹²⁴.

Ένα παράδειγμα που διαφαίνεται ο πολιτικός χαρακτήρας της τραγωδίας, είναι ξεκάθαρα οι «Πέρσες» του Αισχύλου. Το γεγονός ότι το συγκεκριμένο έργο είχε ιστορικό θέμα, έδωσε στον Αισχύλο τη δυνατότητα να μπορέσει εύκολα να κάνει αναφορές στην

¹²² Montanari, ό.π σελ. 342.

¹²³ Montanari, ό.π σελ. 342.

¹²⁴ Παππάς, ό.π σελ. 40.

σύγχρονη πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, στους «Πέρσες» παριστάνεται η άφιξη της είδησης της ελληνικής νίκης στην Σαλαμίνα, στην περσική αυλή. Τη χορηγία της τραγωδίας είχε αναλάβει ο Περικλής που ήταν οπαδός του Θεμιστοκλή και συνεχιστής της πολιτικής του, για συμμετοχική και δημοκρατική ζωή. Μέσα από το έργο ουσιαστικά γίνεται εξύμνηση του Θεμιστοκλή όσον αφορά την πολιτική και στρατιωτική του ικανότητα και επισημαίνεται ο ρόλος που είχε για την νίκη της Αθήνας στην Σαλαμίνα. Σε πολλές τραγωδίες επίσης, μπορούμε να επισημάνουμε αναφορές σε καταστάσεις εσωτερικής και εξωτερικής πολιτικής, που σε συνδυασμό με άλλες πηγές μας βοηθούν να ορίσουμε διάφορα ιστορικά γεγονότα και να καταλάβουμε τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς του ποιητή. Παράδειγμα αποτελούν οι «Ευμενίδες» (458 π.Χ.) του Αισχύλου που παραστάθηκαν σε μια περίοδο κρίσιμη για την επικράτηση της δημοκρατίας και του αθηναϊκού ιμπεριαλισμού αλλά και σε μια περίοδο όπου γίνονταν προσπάθεια να περιοριστούν οι εξουσίες του Αρείου Πάγου. Συγκεκριμένα, στις «Ευμενίδες», ο διάδοχος του θρόνου του Άργους, Ορέστης, έρχεται στην Αθήνα για να δικαστεί για μητροκτονία, ενώπιον του Αρείου Πάγου όμως τελικά αθωώνεται και δηλώνει αιώνια πίστη στην Αθήνα. Στις κωμωδίες, ο πολιτικός χαρακτήρας είναι πιο εμφανής και έντονος. Ήδη πριν τον Αριστοφάνη, κωμικοί ποιητές έθεταν στο στόχαστρο και γελοιοποιούσαν πολιτικά και σύγχρονα δημόσια πρόσωπα. Για παράδειγμα, σε αποσπάσματα του Κρατίνου, του Καλλία και του Τηλεκλείδη¹²⁵, στοχοποιείται ένας ανερχόμενος ηγέτης, ο Περικλής αλλά και το περιβάλλον του, όπως η Ασπασία που παρουσιάζεται ως εταίρα, ο φιλόσοφος Αναξαγόρας που δικάστηκε για αθεΐα και ο γλύπτης Φειδίας που κατηγορήθηκε για κατάχρηση των χρημάτων που προορίζονταν για την κατασκευή της Ακρόπολης¹²⁶. Μετά την έκρηξη του Πελοποννησιακού πολέμου το 431 π.Χ, το πολιτικό στοιχείο στις κωμωδίες αυξήθηκε και η σατιρική επιθετικότητα στράφηκε εναντίον αυτών που προκάλεσαν τον πόλεμο. Μετά τον θάνατο του Περικλή το 429 π.Χ, η επιθετικότητα αυτή στράφηκε εναντίον των δημαγωγών που κληρονόμησαν την εξουσία, όπως ήταν ο Κλέων και ο Υπέρβολος.

Ωστόσο, παρά την έντονη στοχοποίηση των πολιτικών που κατείχαν την εξουσία, δεν

¹²⁵ Στο ίδιο, σελ. 343.

¹²⁶ Στο ίδιο, σελ. 344.

ήταν πάντα εύκολα εμφανής η πραγματική πολιτική στάση των κωμικών ποιητών. Υπάρχουν δύο υποθέσεις: αρχικά ότι οι κωμικοί ποιητές ανήκαν στην συντηρητική παράταξη καθώς ασκούσαν σκληρή κριτική προς τους δημοκρατικούς, αλλά και επειδή έτειναν να παρουσιάζουν την οπτική των αγροτών και των ιππέων γαιοκτημόνων, δύο τάξεων που πλήττονταν από τον πόλεμο. Η δεύτερη υπόθεση ήταν οι κωμωδιογράφοι να ανήκαν στην αντιπολίτευση επειδή ακριβώς μέσα από το επάγγελμα τους αναγκάζονταν να στρέφονται εναντίον αυτών που κατείχαν την εξουσία. Παρά τις υποθέσεις αυτές, το μόνο σίγουρο ήταν ότι οι κωμικοί ποιητές σχεδόν πάντα έρχονταν σε σύγκρουση με τα πολιτικά πρόσωπα τα οποία σατίριζαν στις παραστάσεις τους. Ένα παράδειγμα αποτελεί η αγωγή του Κλέωνα προς τον Αριστοφάνη το 426 π.Χ. Μέσα από την κωμωδία του Αριστοφάνη με τίτλο «Βαβυλώνιου» η οποία ανέβηκε ενώπιον των εκπροσώπων των συμμάχων της Αττικής και Δηλιακής συμμαχίας¹²⁷, παρουσιάστηκαν τα βάσανα των συμμάχων που είχαν γίνει υποτελείς της πόλης τυράννου. Ο Κλέωνας θεώρησε ότι επρόκειτο για μια δημόσια κατηγορία που απευθύνονταν σε αυτόν, καθώς ο ίδιος είχε ζητήσει το 427 π.Χ την σφαγή των κατοίκων της Μυτιλήνης επειδή είχαν αποστατήσει. Παρόλα αυτά ο Αριστοφάνης στα τελευταία έργα του, έπαψε να επικεντρώνεται τόσο σε πολιτικά συμβάντα, κάνοντας μια νέα αρχή για την κωμωδία, περισσότερο ουδέτερη και υπερρεαλιστική¹²⁸.

¹²⁷ Montanari, ό.π σελ. 344.

¹²⁸ Στο ίδιο, σελ. 345.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΗΜΕΡΑ

Η ιστορία του σύγχρονου θεάτρου στην Ελλάδα, ξεκινά μετά την Επανάσταση του 1821. Παρά την μεγάλη αναταραχή και τις άσχημες καταστάσεις που επικρατούσαν στην Ελλάδα μετά την Επανάσταση, φαίνεται ότι υπήρξε μια νέα θεατρική κίνηση που περιοριζόνταν κυρίως στα Επτάνησα και την Κρήτη από νέους δημιουργούς, που παρουσίαζαν κωμικά ή σατιρικά έργα¹²⁹.

Ο ενετοκρατούμενος χώρος της Κρήτης και των Επτανήσων, έδωσε την δυνατότητα σε πολλά άτομα να στραφούν προς τα πνευματικά κέντρα της Ιταλίας και να σπουδάσουν στα πανεπιστήμια της Ιταλίας και ιδιαίτερα της Πάντοβα. Στην Κρήτη, την εποχή μετά την επανάσταση παρατηρήθηκε μια μεγάλη θεατρική κίνηση, με έργα που περιλάμβαναν όλα τα είδη δραματουργίας που ήκμαζαν στην Ιταλία εκείνη την εποχή, από τραγωδίες έως και εκκλησιαστικό δράμα. Από τις κρητικές τραγωδίες σήμερα σώζονται τρεις και αυτές είναι η «Ερωφίλη» του Χορτάτση, ο «Βασιλεύς Ροδολίνος» του Τρωΐλου και ο «Νανιανός Κώδιξ». Κρητικές κωμωδίες σώζονται επίσης τρεις, με την παλαιότερη να είναι «ο Κατσούρμπος» του Χορτάτση και να ακολουθεί «ο Στάθης» και η ποιμενική κωμωδία «Γύπαρης». Η «θυσία του Αβραάμ» είναι επίσης ένα έργο του κρητικού θεάτρου, γραμμένο ίσως από τον Κορνάρο το 1635. Λίγο πριν την πτώση της Κρήτης, άρχισε να αναπτύσσεται και στα Επτάνησα η δραματουργία. Ένα σημαντικό έργο της Επτανησιακής σκηνής ήταν το «Ευγενία» του ζακυνθινού Θεοδώρου Μοντσελέζε. Στην περιοχή της Κεφαλονιάς, σώζεται ο πρόλογος μιας κωμωδίας, αλλά και δύο θεατρικά έργα του σημαντικότερου Επτανήσιου συγγραφέα του 18ου αιώνα, Πέτρου Κατσαΐτη, «Η Ιφιγένεια» (1720) και «ο Θυέστης» (1721) και ένα έμμετρο κείμενο, το «Κλαθμός Πελοποννήσου». Στην Κέρκυρα τέλος, σώζεται μόνο μια θεατρική μαρτυρία.

¹²⁹ « Η ιστορία του θεάτρου στην σύγχρονη Ελλάδα», MyTheatro.gr, <https://www.mytheatro.gr/istoria-theatroy/>, (προσπέλαση: 10.01.2022)

Η περίοδος του Διαφωτισμού, ήταν αυτή που οδήγησε στην αποκρυστάλλωση της εθνικής συνείδησης και διαμόρφωσε νέα ιδεολογικά και πολιτισμικά δεδομένα σε όλους τους τομείς. Συγκεκριμένα, ο νεοελληνικός διαφωτισμός αναπτύχθηκε και εκφράστηκε μέσα από τρεις ξεχωριστές περιόδους. Αρχικά, την βάση αποτέλεσαν οι γλωσσομαθείς Φαναριώτες που είχαν ζήσει και μεγαλώσει στην Δύση. Σε αυτή την περίοδο λοιπόν, το σύγχρονο θέατρο εισήχθη από την Δύση, ως ένα καινούργιο είδος της κοσμικής λογοτεχνίας με τη μορφή αναγνώσματος. Τα θέματα που περιστρέφονταν γύρω από αυτό το είδος λογοτεχνίας ήταν κυρίως αυτά του πολιτικού στοχασμού και της ηθικής φιλοσοφίας, θέματα που απασχολούσαν έντονα τους Φαναριώτες και χαρακτηρίζονταν από μια διάθεση ανανέωσης του λόγου. Σε μια δεύτερη φάση η λογοτεχνική παραγωγή θα στραφεί στην μετάφραση δυτικών λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων. Γενικότερα, την περίοδο αυτή έγινε ολοένα και πιο ισχυρή η ανάγκη για διδαχή, τέρψη και σύνδεση με την αρχαία ελληνική κληρονομία. Συγκεκριμένα στο θέατρο του 19ου αιώνα, υπάρχει μια έντονη ιδεολογική φόρτιση και περιστρέφεται γύρω από φιλοσοφικά ερωτήματα και προβληματισμούς της εποχής. Το νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα λοιπόν, λόγω της επανάστασης του 1821 και της δημιουργίας του εθνικού κράτους, περιείχε έντονο εθνικό ρόλο με αποτέλεσμα να δίνεται έμφαση στα ιστορικά θέματα, έτσι ώστε να αποκρυσταλλωθεί η εθνική ταυτότητα και να ενσωματωθούν τα στοιχεία του ελληνισμού στο έθνος¹³⁰.

Το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, άλλαξε ριζικά μετά το πέρασμα στον 20^ο αιώνα και την καθιέρωση της Αθήνας ως πρωτεύουσα της Ελλάδας. Κατά τον 20^ο αιώνα ιδρύθηκαν στην Ελλάδα, οι πρώτες μεγάλες θεατρικές σκηνές με το Βασιλικό Θέατρο (Εθνικό) να αποτελεί την βάση για την μετέπειτα εξέλιξη του σύγχρονου θεάτρου. Μετά την δημιουργία των θεατρικών σκηνών στην Αθήνα, ξεκίνησε μια διαδικασία επένδυσης σε ευρωπαϊκά έργα και θεματολογία που ως τότε παρουσιάζονταν στις μεγάλες

¹³⁰ « Αρχαίο και Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο»,

<http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF.pdf>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

Ευρωπαϊκές σκηνές¹³¹. Έτσι δόθηκε η δυνατότητα στους νεόκοπους αστούς να έρθουν σε επαφή με τον ευρωπαϊκό μουσικό πολιτισμό. Η ανάγκη για εξευρωπαϊσμό σε συνδυασμό με τις προσπάθειες για δημιουργία ντόπιας μουσικής και θεατρικής παραγωγής οδήγησαν τελικά στην δημιουργία των τεσσάρων ειδών του σύγχρονου θεάτρου: του κωμειδυλλίου, του Αθηναϊκού τραγουδιού, της Αθηναϊκής επιθεώρησης και της οπερέτας. Τα τρία από τα τέσσερα είδη είναι μουσικό-θεατρικά. Στα πλαίσια αυτά, και καθώς αναπτύσσονταν το ελληνικό θέατρο τον 20^ο αιώνα, εμφανίστηκαν πολλοί νέοι και σπουδαίοι καλλιτέχνες (π.χ. Κυβέλη και Κοτοπούλη).

Στο θέατρο του 20^{ου} αιώνα, γενικά υπήρξε μια τάση να παρουσιάζονται ξανά οι αρχαίες διάσημες ελληνικές τραγωδίες και κωμωδίες, ωστόσο σε αυτά τα πλαίσια κατάφερε να εμφανιστεί και να εξελιχθεί ένα νέο είδος θεάτρου, το κωμειδύλλιο. Το κωμειδύλλιο έφερε έντονα κωμικά στοιχεία και αποτελούσε μια ελληνική εκδοχή της ρομαντικής κομεντί. Το συγκεκριμένο είδος εμφανίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και ήταν ένα ελαφρύ ελληνικό μουσικό έργο, με ηθογραφικό περιεχόμενο. Οι σκηνές του κωμειδυλλίου εξελίσσονταν κυρίως στην ύπαιθρο, γεγονός που γοήτευε τους κατοίκους της πόλης. Ως είδος το κωμειδύλλιο ήταν επηρεασμένο και από την αρμενική οπερέτα. Σημαντικοί συγγραφείς αυτού του είδους, ήταν ο Δ. Κορομηλάς με τα έργα του «ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας» και «Η τύχη της Μαρούλας», αλλά και ο Σπυρίδωνας Περσιάδης με το έργο του «Γκόλφω»¹³².

Την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, το είδος του κωμειδυλλίου άρχισε να παρακμάζει και τότε κατάφερε να αναπτυχθεί ένα νέο είδος θεάτρου, αυτό της επιθεώρησης. Η επιθεώρηση έχει τις ρίζες της στην Αθήνα, και αρχικά αποτελούσε μια

¹³¹ «Η ιστορία του θεάτρου στην σύγχρονη Ελλάδα», MyTheatro.gr, <https://www.mytheatro.gr/istoria-theatro/>, (προσπέλαση: 10.01.2022)

¹³² «Αρχαίο και Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο», <http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BE.pdf>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

σατιρική εκδοχή του κωμειδυλλίου, στη συνέχεια όμως πήρε μορφή μουσικού θεάτρου με έντονα στοιχεία μιούζικαλ, γεγονός που έφερε το σύγχρονο ελληνικό θέατρο πιο κοντά στην Ευρώπη. Η επιθεώρηση αποτελούνταν κυρίως από αυτόνομες θεατρικές σκηνές, τα «νούμερα», πράγμα που την διαχώριζε από το κωμειδύλλιο που ήταν ένα έργο με αρχή-μέση και τέλος. Η πρώτη ελληνική επιθεώρηση θεωρείται το έργο «Λίγο απ' όλα» του Μ. Λάμπρου που παραστάθηκε το 1894, αργότερα ακολούθησε μια περίοδος σιωπής του συγκεκριμένου είδους και επανεμφανίστηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με μεγάλη απήχηση ως σήμερα. Χαρακτηριστικό επίσης του θεατρικού είδους της επιθεώρησης ήταν ότι δίνονταν στη μουσική και το τραγούδι αντίστοιχη έμφαση με αυτή του λογοτεχνικού κειμένου. Το γεγονός αυτό έφερε μεγάλη επιτυχία στις επιθεωρήσεις και τα τραγούδια απέκτησαν μεγάλο κοινό και ακροαματικότητα. Γενικότερα, στην επιθεώρηση χρησιμοποιούνταν ατόφιες οι μελωδίες των ευρωπαϊκών οπερέτων και προσαρμόζονταν πάνω τους οι ελληνικοί στίχοι, και σπάνια οι δημιουργοί παράλλασαν μια μελωδία. Ένας τέτοιος δημιουργός ήταν ο Γ. Ξενόπουλος, που θεωρούσε ότι με την διασκευή των μελωδιών θα χάνονταν ο χαρακτήρας της μουσικής. Το έργο «Εγώ είμαι η νέα γυναίκα» του Θεόφραστου Σακελλαρίδη το 1908, αποτελεί επίσης ένα παράδειγμα αυτής της πρακτικής, καθώς η μελωδία έχει παρθεί ατόφια από το ιταλικό τραγούδι «Birbantella». Το τρίτο και τελευταίο μουσικό-θεατρικό είδος της εποχής, ήταν αυτό της οπερέτας. Η οπερέτα εμφανίστηκε στην Ελλάδα ήδη από το 1870, και έγινε γρήγορα αγαπητή στο κοινό καθώς ενίσχυσε την προσπάθεια εξευρωπαϊσμού του ελληνικού θεάτρου, με τρόπο ελαφρύ και ευχάριστο. Μια πρώτη προσπάθεια οπερέτας έγινε το 1908 από τον Αντώνιο Νίκα, ο οποίος ανέβασε το έργο «Μαμζέλ Νιτούς» του Herne, με διευθυντή ορχήστρας τον Θ. Σακελλαρίδη. Ο Σακελλαρίδης μετά το 1913 εγκατέλειψε το είδος της επιθεώρησης και στράφηκε αποκλειστικά στην οπερέτα. Με την οπερέτα, δίνονταν πλέον βάση στην δημιουργία πρωτότυπης ευρωπαϊκής μουσικής, γραμμένη από έλληνες συνθέτες και εγκαταλείφθηκε η πρακτική της επιθεώρησης όπου χρησιμοποιούνταν ξένες επιτυχίες, όποτε και έχουμε στην Ελλάδα αυτή την εποχή μια πιο συστηματική και δημιουργική επεξεργασία. Τα νέα τραγούδια αγαπήθηκαν αρκετά και το ελληνικό κοινό στράφηκε στην αναζήτηση της πρωτότυπης μουσικής. Το

περιεχόμενο της οπερέτας ήταν κυρίως κωμικό, ανάλαφρο, με ωραίες μελωδίες και χαρούμενο τέλος. Σημαντικός δημιουργός του θεατρικού είδους της οπερέτας είναι αναμφίβολα ο Θ. Σακελλαρίδης με έργα όπως το «Στα Παραπήγματα», το «Πικ- Νικ», «Ο βαφτιστικός» κ.α. Εξίσου σημαντικός συνθέτης ήταν και ο Ν. Χατζηαποστόλου με τις επιτυχημένες οπερέτες του «Μοντέρνα Καμαριέρα», «οι ερωτευμένοι» κ.α.¹³³.

Μετά την δεκαετία του 1950, οι κοινωνικές και οι πολιτικές συνθήκες στην Ελλάδα, σταθεροποιήθηκαν. Μετά τον εμφύλιο πόλεμο η Ελλάδα πέρασε μια φάση εκσυγχρονισμού, αντίστοιχη με της υπόλοιπης Ευρώπης. Η ελληνική πόλη άλλαξε ριζικά με τα νέα διαμερίσματα να μεταλλάσσουν τον τρόπο ζωής των κατοίκων και να δίνεται πλέον έμφαση στο μικρό και κλειστό οικογενειακό περιβάλλον, με έντονες ενδοοικογενειακές συγκρούσεις. Αυτή η αλλαγή φάνηκε και στην δραματουργία της εποχής, καθώς με τις νέες αυτές συνθήκες οι δραματουργοί εμπνεύστηκαν και συμπεριέλαβαν στα έργα τους το όνειρο για μια καλύτερη ζωή αλλά και την νοσταλγία την προηγούμενης μορφής ζωής που περιορίζονταν στις γειτονιές.

Η σκηνική δράση στην νεοελληνική δραματουργία εξελίσσονταν σε ένα μοναδικό σκηνικό χώρο, μια παράδοση που κυριάρχησε και στο θέατρο του μεσοπολέμου και συνεχίζεται ακόμα και σήμερα. Αυτό οφείλονταν στην έλλειψη τεχνικών μέσων, με αποτέλεσμα τα έργα να γράφονται εναρμονισμένα με τις υπάρχουσες συνθήκες. Στο σύγχρονο θέατρο κυριαρχεί ο σκηνικός χώρος του αστικού σαλονιού, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε και από τα έργα του Γ. Ξενόπουλου που διαδραματίζονται στο σαλόνι καλών επτανησιακών οικογενειών. Ένας άλλος σκηνικός χώρος που παρατηρούνταν συχνά ήταν αυτός της λαϊκής αυλής, όπως στο έργο του Χορν «Φυντανάκι». Μέσα από την παράσταση της λαϊκής αυλής, τα πάθη της οικογένειας

¹³³ « Αρχαίο και Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο»,

<http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF.pdf>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

εγκαταλείπουν τον κλειστό οικογενειακό κύκλο και διευρύνονται, περικλείοντας πιο πολλά άτομα για την λύση του ατομικού προβλήματος¹³⁴.

Το θεατρικό είδος που επικράτησε στην μεταπολεμική εποχή, ήταν αυτό της κωμωδίας εξαιτίας των νέων κωδίκων συμπεριφοράς, όπως η περιγραφή του Έλληνα μικροαστού. Παράλληλα με την κωμωδία, εμφανίστηκε και μια νέα γραφή η οποία σχετίζεται άμεσα με το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν¹³⁵. Αρχικά, ο Κουν μαζί με τον Γιάννη Τσαρούχη και τον Διονύσιο Δεβάρη, ίδρυσαν ένα θεατρικό εργαστήριο, την Λαϊκή Σκηνή που είχε στόχο της αξιοποίηση της λαϊκής ελληνικής παράδοσης. Μέσα από το εργαστήριο αυτό, κατάφεραν να ανέβουν σημαντικές παραστάσεις όπως η «Ερωφίλη» και η «Άλκηστις». Αργότερα, το 1942, στην αρχή της Γερμανικής κατοχής ο Κάρολος Κουν πήρε την πρωτοβουλία για την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης¹³⁶. Ο πρώτος παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, δόθηκαν στο θέατρο Μουσούρη, και ταυτόχρονα δημιουργήθηκε ένας όμιλος φίλων και οπαδών του Θεάτρου Τέχνης, που αποτέλεσε και το μόνιμο κοινό του θεάτρου αργότερα¹³⁷. Λόγω της Γερμανικής Κατοχής, ο Κουν αναγκάστηκε το 1945 να διακόψει την λειτουργία του θεάτρου. Παρόλα αυτά ο Κουν κατάφερε να ξεπληρώσει σύντομα τα χρέη του Θεάτρου Τέχνης και το 1954 κατάφερε να αποκτήσει δική του στέγη, στο υπόγειο του «Ορφέα»¹³⁸, μια αίθουσα που υιοθέτησε την κυκλική σκηνή όπως αυτή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Γενικότερα, το Θέατρο

¹³⁴ «Θέατρο και νέοι, επαγγελματική προοπτική και δράση» <http://doeplayer.gr/7222583-Syghrono-elliniko-theatro.html>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹³⁵ «Θέατρο και νέοι, επαγγελματική προοπτική και δράση», <http://doeplayer.gr/7222583-Syghrono-elliniko-theatro.html>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹³⁶ « Αρχαίο και Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο», <http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BE.pdf>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹³⁷ «Θέατρο και νέοι, επαγγελματική προοπτική και δράση», <http://doeplayer.gr/7222583-Syghrono-elliniko-theatro.html>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹³⁸ « Αρχαίο και Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο», <http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BE.pdf>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

Τέχνης είχε μεγάλη επιρροή και στην δραματουργία αλλά και στον σκηνικό τρόπο και ύφος της παράστασης¹³⁹.

Τομή για το σύγχρονο ελληνικό θέατρο αποτέλεσε αναμφίβολα το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Πριν το πόλεμο όπως είδαμε το θέατρο χωρίζονταν σε δύο μεγάλες κατηγορίες: το κοινωνικό-ηθογραφικό θέατρο και το ηθογραφικό (π.χ. Ξενόπουλος), σε συνδυασμό με κάποιες απόπειρες ιστορικού δράματος (π.χ. Τερζάκης) και ιστορικού θεάτρου (π.χ. Μελάς). Μετά το 1951 κυριάρχησε στην αθηναϊκή σκηνή κυρίως η φαρσοκωμωδία.

Τα οράματα που είχε για το θέατρο του ο Κουν, υλοποιήθηκαν κυρίως με το έργο του Ιακώβου Καμπανέλλη, «Η Αυλή των Θαυμάτων». Την δεκαετία του 1960 το ελληνικό θέατρο έγινε πιο ριζοσπαστικό, καθώς για πρώτη φορά παρουσιάστηκαν τόσο συγγραφείς που προβληματίζονταν έντονα από την σύγχρονη πραγματικότητα. Οι συγγραφείς αυτοί ήταν απόλυτα αποκομμένοι από το ψυχολογικό και ρεαλιστικό θέατρο και οι ήρωες στα έργα τους συμπύκνωναν στον ρόλο τους υπερατομικές καταστάσεις. Κατάφεραν να δουν την ελληνική πραγματικότητα ως μια σύγχρονη κοινωνία μέσα στο ευρύτερο παγκόσμιο σύστημα¹⁴⁰. Τα επόμενα χρόνια μέχρι και το 1971 φαίνεται η θεατρική παραγωγή να είναι φτωχή, εξαιτίας της υπάρχουσας πολιτικής κατάστασης της δικτατορίας του 1967 που έκανε του διανοούμενους να σωπάσουν και να γίνουν διστακτικοί. Το βάρος της δραματουργίας μετατοπίστηκε από φανερά φαινόμενα και πάθη της καθημερινής ζωής, στην παρουσίαση του εσωτερικού της ψυχής του σύγχρονου Έλληνα¹⁴¹. Ωστόσο η θεατρική δραστηριότητα στην Ελλάδα, τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα φαίνεται να ήταν πιο ρευστή και τολμηρή, με έντονα τα νεωτεριστικά στοιχεία και δίνοντας την ευκαιρία τους ηθοποιούς και τους σκηνοθέτες να

¹³⁹ «Θέατρο και νέοι, επαγγελματική προοπτική και δράση», <http://docplayer.gr/7222583-Syghrono-elliniko-theatro.html>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹⁴⁰ « Αρχαίο και Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο», <http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BE.pdf>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹⁴¹ «Θέατρο και νέοι, επαγγελματική προοπτική και δράση», <http://docplayer.gr/7222583-Syghrono-elliniko-theatro.html>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

πειραματιστούν¹⁴².

Μέσα από αυτή την πρόοδο που σημειώθηκε στο ελληνικό θέατρο στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, κατάφεραν να δημιουργηθούν σε όλη την Ελλάδα μεγάλες θεατρικές σκηνές. Μερικά από τα πιο γνωστά θέατρα στην Αθήνα είναι το Εθνικό Θέατρο, το Θέατρο Badminton, το Θέατρο Παλλάς, το Θέατρο Άκροπολ και το Ηρώδειο Θέατρο. Στην Θεσσαλονίκη σημαντικά θέατρα αποτελούν το Αριστοτέλειο Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και το Θέατρο Αυλαία. Στην υπόλοιπη Ελλάδα επίσης υπάρχουν πολλά μεγάλα και σημαντικά θέατρα¹⁴³. Ο βασικός κρατικός φορέας που σχετίζεται με το θέατρο είναι το Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού που έχει δημιουργήσει το Θεατρικό Δίκτυο. Το δίκτυο αυτό περιλαμβάνει όλες τις μορφές θεάτρου και συμβάλει στην προώθηση της συμμετοχής των διάφορων θεατρικών σχημάτων σε διεθνή Φεστιβάλ. Το Θεατρικό Δίκτυο αποτελείται κυρίως από το Θέατρο Βορείου Ελλάδος, την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Εθνικό Θέατρο, το Θεατρικό Μουσείο και άλλους σημαντικούς φορείς που παράγουν θεατρικές παραστάσεις. Στο δίκτυο αυτό συμβάλλουν και πολλοί ερευνητικοί φορείς όπως οι θεατρικές Πανεπιστημιακές σχολές, οι σχολές δραματικής τέχνης, το Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (ΔΕΣΜΟΙ) και το Διαβαλκανικό Φεστιβάλ φοιτητικού θεάτρου¹⁴⁴.

Γενικά, το διάστημα από την αρχή της παραγωγής του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου δηλαδή μετά την Επανάσταση του 1821 μέχρι και σήμερα, εμφανίστηκαν και παρουσιάστηκαν πολλοί θεατρικοί συγγραφείς που άφησαν το στίγμα τους ανά τους αιώνες. Τον 19^ο αιώνα σημαντικοί συγγραφείς αποτέλεσαν ο Ι. Ζαμπέλιος με τα έργα του «Τιμολέων» και «Ρήγας Θεσσαλός» αλλά και ο Ρίζος Νερουλός με τα έργα του «Ασπασία» και «Πολυξένη». Λίγο αργότερα εμφανίστηκε και ο συγγραφέας Αλέξανδρος Σούτσος με τα σατιρικά έργα του «ο Άσωτος», «ο Ατίθασος ποιητής» και «ο

¹⁴² « Η ιστορία του θεάτρου στην σύγχρονη Ελλάδα», MyTheatro.gr, <https://www.mytheatro.gr/istoria-theatro/>, (προσπέλαση: 10.01.2022)

¹⁴³ «Θέατρο και νέοι, επαγγελματική προοπτική και δράση» <http://doeplayer.gr/7222583-Syghrono-elliniko-theatro.html>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

¹⁴⁴ « Αρχαίο και Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο», <http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF.pdf>, (προσπέλαση: 10.01.2022).

Πρωθυπουργός» αλλά και άλλοι σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα. Με το πέρασμα στον 20^ο αιώνα εμφανίζονται νέοι συγγραφείς με ακόμα πιο πλούσια θεματογραφία. Τα θέματα που πραγματεύονταν τώρα σχετίζονταν κυρίως με τις οικογενειακές συγκρούσεις, τις επιπτώσεις των πολέμων και την τάση της Ελλάδας να εξευρωπαϊστεί¹⁴⁵. Κάποιοι από αυτούς ήταν η Στέλλα Βιολάντη, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος με το έργο του «Ποπολάρως» και ο Σπύρος Μελάς με τα έργα του «ο Γιός του Ίσκιου» και «ο Παπαφλέσσας». Αργότερα, μέσα από τα έργα του «Φυντανάκι» και «Σέντζας», ο Παντελής Χορν, κατάφερε να ενσωματώσει κωμικά στοιχεία στο δράμα. Σημαντικοί επίσης δραματουργοί του 20^{ου} αιώνα αποτέλεσαν ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Δημήτριος Ψαθάς αλλά και ο Άγγελος Τερζάκης.

Κλείνοντας, αξίζει να επισημάνουμε ότι η αρχιτεκτονική του σύγχρονου θεάτρου κατάφερε να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες. Οι αρχιτέκτονες για να δοθεί λύση στα προβλήματα που απασχολούσαν τις θεατρικές παραστάσεις του παρελθόντος και να βελτιωθούν οι συνθήκες, κλήθηκαν να σχεδιάσουν νέα σύγχρονα θέατρα. Στο εγχείρημα αυτό συνέβαλλαν αρκετά οι σύγχρονες τεχνικές προσεγγίσεις καθώς μέσα από την τεχνολογία οι αρχιτέκτονες μπορούσαν να προβλέψουν τις συνθήκες σε κάθε σημείου του χώρου του θεάτρου. Μέσα λοιπόν από αυτόν τον νέο σχεδιασμό το πρότυπο του αρχαίου θεάτρου με την σταθερή κλίση και τον απόλυτο κυκλικό σχεδιασμό κατάφερε να αντικατασταθεί από έναν νέο χώρο με πιο δυναμική μορφή, που μπορούσε εύκολα να ρυθμίσει τις αδυναμίες του παλαιότερου τύπου θεάτρου. (π.χ. ενίσχυση ακοής, οπτικής)

¹⁴⁶

¹⁴⁵ « Η ιστορία του θεάτρου στην σύγχρονη Ελλάδα», MyTheatro.gr, <https://www.mytheatro.gr/istoria-theatro/>, (προσπέλαση: 10.01.2022)

¹⁴⁶ « Αρχαίο και Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο», <http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF.pdf>, (προσπέλαση: 10.01.2022).



Εικόνα 10: Το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι το θέατρο και οι θεατρικές παραστάσεις άλλαξαν και εξελίχθηκαν για να ανταποκριθούν στο πλαίσιο της εποχής τους και επομένως και στις «απαιτήσεις» και τις ανάγκες των θεατών που τις παρακολουθούσαν. Ωστόσο, είναι εμφανές πως τα θεμέλια του σύγχρονου θεάτρου βρίσκονται στο αρχαίο ελληνικό θέατρο και ως προς τη μορφή και ως προς το περιεχόμενο.

Συγκεκριμένα, διαπιστώνουμε αρκετές αναλογίες και ομοιότητες ανάμεσα στο αρχαίο και το σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Αρχικά, όσον αφορά την θεματολογία και στις δύο περιπτώσεις θεάτρου, φαίνεται να καταπιάνεται με μεγάλα, υπαρξιακά ερωτήματα και εσωτερικές ανθρώπινες συγκρούσεις και αναζητήσεις, αλλά και με πολιτικά ζητήματα όπως είναι η ειρήνη, ο πόλεμος και η εξουσία. Ο θεατρικός χώρος είναι αναμφισβήτητα ένα κοινό σημείο αρχαίου και σύγχρονου θεάτρου. Η σκηνή, ο αμφιθεατρικός χώρος των θεατών, τα παρασκήνια και τα θεατρικά εφέ ή μηχανήματα

αποτελούν κοινούς τόπους όπως και διάφορα θεατρικά μέσα, δηλαδή τα κοστούμια, τα σκηνικά κλπ. Άλλο ένα διαχρονικό χαρακτηριστικό των θεατρικών παραστάσεων είναι ο παιδευτικός και ψυχαγωγικός χαρακτήρας τους. Αυτό ικανοποιεί την ανάγκη του κοινού να έρθει σε επαφή, να ταυτιστεί και να προσπαθήσει να γνωρίσει τα έντονα πάθη και συναισθήματα που εκφράζονται μέσω των ηρώων των θεατρικών παραστάσεων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο θεατής οδηγείται στην προσωπική κάθαρση. Αυτή η διαδικασία γέμιζε τα θέατρα στην αρχαιότητα και αυτή τα γεμίζει και στις μέρες μας.

Από την άλλη, διαπιστώνουμε και ορισμένες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στο αρχαίο και στο σύγχρονο θέατρο. Στις μέρες μας η υποκριτική τέχνη έχει γίνει ένα αντικείμενο διδασκαλίας, ένα επάγγελμα, με αποτέλεσμα να υπάρχουν διαφορετικές σχολές σκέψης και τάσεις στην υποκριτική τέχνη. Κάτι τέτοιο δεν ίσχυε τα αρχαία χρόνια όπου το θέατρο είχε κυρίως λατρευτικό και ψυχαγωγικό χαρακτήρα. Επίσης, το μοντέρνο θέατρο χαρακτηρίζεται από πληθώρα θεατρικών ειδών με δυσδιάκριτα πολλές φορές όρια. Επιπλέον έχει αλλάξει πλέον και η δομή και η οργάνωση των θεατρικών έργων τα οποία έχουν πάρει μια πιο ελεύθερη και χαλαρή μορφή με αποτέλεσμα η σύνδεση των μερών του έργου να μην είναι τόσο έντονη και διακριτή. Τέλος, η σημαντικότερη διαφοροποίηση είναι η έλλειψη κάποιας σύνδεσης του μοντέρνου θεάτρου με το θρησκευτικό στοιχείο και με θρησκευτικού χαρακτήρα τελετές. Όπως είδαμε στην παρούσα εργασία, το αρχαίο θέατρο ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με την λατρεία του θεού Διονύσου. Στις μέρες μας θα μπορούσαμε να πούμε πως ισχύει και το αντίθετο, αφού δεν είναι λίγες οι φορές που η επίσημη εκκλησία ή άλλοι ανεπίσημοι θρησκευτικοί φορείς αντιτίθενται έντονα σε σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις.

Για να καταλήξουμε, το θέατρο μέσα από την πορεία του στον χρόνο παρουσιάζεται ως ένας θεσμός με ακλόνητη διάρκεια. Αυτό συμβαίνει επειδή έως έναν βαθμό απαντάει στα προαιώνια μεγάλα ανθρώπινα ερωτήματα ενώ ταυτόχρονα έχει παιδευτικό χαρακτήρα τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό και πολιτικό επίπεδο. Έτσι, εκτιμούμε ότι ως θεσμός το θέατρο θα συνεχίσει να υπάρχει δυναμικά μεταλλασσόμενο και εξελισσόμενο, αποκτώντας νέες μορφές και διαστάσεις για να προσαρμόζεται και να ανταπεξέρχεται στις διαρκώς μεταβαλλόμενες κοινωνικές

συνθήκες και ανάγκες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Flaceliere R., *Ο Δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα, 1990.
- Holscher T., *Κλασική Αρχαιολογία*, Θεσσαλονίκη, 2005.
- Kito H. D. F., *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα, 1989.
- Lesky A., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 1985.
- Montanari F., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 2008.
- Ιακόβ Δ. Ι., *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Αθήνα, 1998.
- Κορδάτος Γ., *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, Αθήνα, 1974.
- Παππάς Θ., *Αριστοφάνης ο ποιητής και το έργο του*, Αθήνα, 2016.

- Στέφος Α.- Χαριτίδου Γ.- Στεργίουλης Ε., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Αθήνα, 2012.
- Χουρμουζιάδης Ν. Χ., *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα, 1984.

Ηλεκτρονικές Πηγές

- <https://www.mytheatro.gr/theatro-arxaia-ellada/>
- https://www.asda.gr/lyk11per/Computer_Lab/Theater/theater.htm#erminia
- <http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm>
- <https://www.mytheatro.gr/istoria-theatro/>
- <http://blogs.sch.gr/2lykmeso/files/2014/01/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%A3%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF.pdf>
- <http://docplayer.gr/7222583-Syghrono-elliniko-theatro.html>
- <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/45>

Προέλευση Εικόνων

- **Εικόνα 1:**
<https://theancientwebgreece.wordpress.com/2015/03/30/%CF%84%CE%BF-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%BF-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD/>
- **Εικόνα 2:**
<https://theancientwebgreece.wordpress.com/2015/03/30/%CF%84%CE%BF-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%BF-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD/>

[E%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF-%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD/](https://www.hartismag.gr/hartis-14/theatro/paizontas-me-th-gynaika#)

- **Εικόνα 3:** <https://slideplayer.gr/slide/5624493/>
- **Εικόνα 4:** <https://www.hartismag.gr/hartis-14/theatro/paizontas-me-th-gynaika#>
- **Εικόνα 5:**
https://antonispetrides.wordpress.com/2013/05/01/old_comedy_an_experimental_genre/
- **Εικόνα 6:**
<http://ancienttheater.culture.gr/el/parastaseis-arxaiotita/item/101-pws-itan-ta-pros-wpeia>
- **Εικόνα 7:**
<http://ancienttheater.culture.gr/el/parastaseis-arxaiotita/item/101-pws-itan-ta-pros-wpeia>
- **Εικόνα 8:** https://mousikovlog.blogspot.com/2018/03/blog-post_27.html
- **Εικόνα 9:** <https://argolikivivliothiki.gr/2014/06/24/aristophanes/>
- **Εικόνα 10:** <https://maroussi-news.gr/eortastika-eisithria-theatro-karolos-koun/>