

# Αρχαίο ελληνικό θέατρο

Το **αρχαίο ελληνικό θέατρο**, θεσμός της αρχαιοελληνικής πόλης-κράτους, *διδασκαλία* και τέλεση θεατρικών παραστάσεων, επ' ευκαιρία των εορτασμών του Διονύσου, αναπτύχθηκε στα τέλη της αρχαϊκής περιόδου και διαμορφώθηκε πλήρως κατά την κλασική περίοδο -κυρίως στην Αθήνα. Φέρει έναν έντονο θρησκευτικό και μυστηριακό χαρακτήρα κατά τη διαδικασία της γέννησής του, αλλά και έναν εξίσου έντονο κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα κατά την περίοδο της ανάπτυξής του.



Άποψη του θεάτρου της Επιδαύρου

## Τα μέρη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου

Τα κύρια μέρη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου ήταν η **σκηνή**, η **ορχήστρα** και το **κοίλον**, με τα ακόλουθα επιμέρους μέρη:

Η **σκηνή**: ορθογώνιο, μακρόστενο κτήριο, που προστέθηκε κατά τον 5ο αι. π.Χ. στην περιφέρεια της ορχήστρας απέναντι από το κοίλον. Στην αρχή ήταν ισόγεια και χρησιμοποιούταν μόνο ως αποδυτήρια, όπως τα σημερινά παρασκήνια και τα καμαρίνια.

Το **προσκήνιο**: μια στοά με κίονες μπροστά από τη σκηνή. Ανάμεσα στα διαστήματα των κίωνων βρίσκονταν θυρώματα και ζωγραφικοί πίνακες (τα σκηνικά).

Τα θυρώματα του προσκήνιου απέδιδαν τρεις πύλες, από τις οποίες έβγαιναν οι υποκριτές. Το προσκήνιο ήταν αρχικά πτυσσόμενο, πιθανώς ξύλινο.

Τα **παρασκήνια**: τα δύο άκρα της σκηνης που προεξέχουν δίνοντάς της σχήμα Π στην κάτοψη.

Οι **πάροδοι**: οι διάδρομοι δεξιά και αριστερά από τη σκηνή που οδηγούν στην ορχήστρα. Συνήθως σκεπάζονταν με ασπίδες.

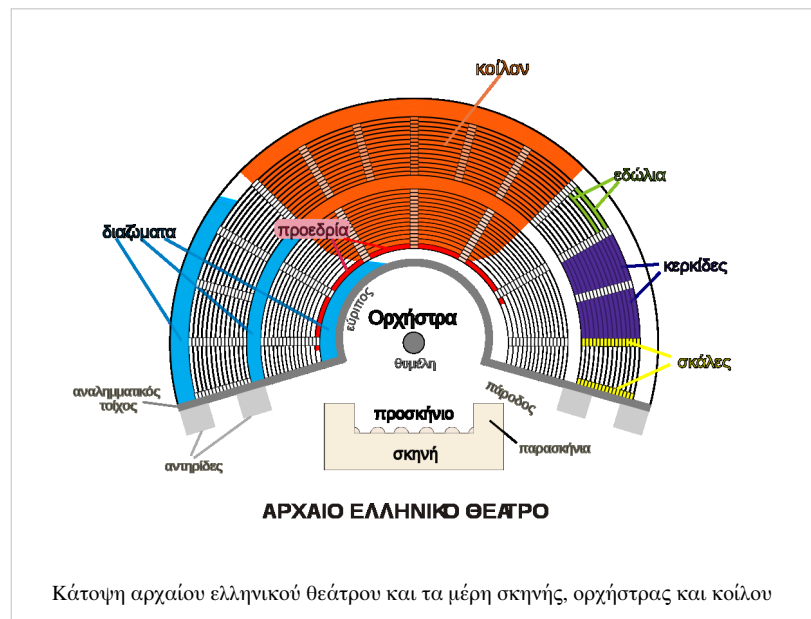
Η **ορχήστρα**: Η ημικυκλική (ή κυκλική, π.χ. Επίδαυρος) πλατεία στο κέντρο του θεάτρου. Συνήθως πλακόστρωτη. Εκεί δρούσε ο χορός.

Η **θυμέλη**: ο βωμός του Διονύσου στο κέντρο της ορχήστρας.

Ο **εύριπος**: αγωγός αποροής των υδάτων στην περιφέρεια της ορχήστρας από το μέρος του κοίλου.

Το **κοίλον**: όλος ο αμφιθεατρικός χώρος (με τα εδώλια, τις σκάλες και τα διαζώματα) γύρω από την ορχήστρα όπου κάθονταν οι θεατές.

Οι **αναλημματικοί τοίχοι**: οι τοίχοι στήριξης του εδάφους στα άκρα του κοίλου.



Κάτοψη αρχαίου ελληνικού θεάτρου και τα μέρη σκηνης, ορχήστρας και κοίλου

Οι **αντηρίδες**: πυργοειδείς τοίχοι κάθετοι προς τους αναλημματικούς που χρησιμεύουν στην καλύτερη στήριξη τους.

Τα **διαζώματα**: οριζόντιοι διάδρομοι που χωρίζουν τις θέσεις των θεατών σε οριζόντιες ζώνες.

Οι **σκάλες**: κλιμακωτοί εγκάρσιοι διάδρομοι για την πρόσβαση των θεατών στις θέσεις τους.

Οι **κερκίδες** : ομάδες καθισμάτων σε σφηνοειδή τμήματα που δημιουργούνται από τον χωρισμό των ζωνών με τις σκάλες.

Τα **εδώλια**: τα καθίσματα, οι θέσεις των θεατών.

Η **προεδρία** : η πρώτη σειρά των καθισμάτων όπου κάθονταν οι επίσημοι.

## Το θέατρο του Διονύσου

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τις παραμέτρους που χαρακτηρίζουν το αρχαίο θέατρο στην ανάπτυξή του, θα χρησιμοποιήσουμε ως παράδειγμα το θέατρο του Διονύσου, καθώς οι σωζόμενες τραγωδίες και κωμωδίες του 5ου και του 4ου π.Χ. αι. γράφτηκαν -τουλάχιστον οι περισσότερες- για να παιχτούν στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα. Το θέατρο του Διονύσου θεμελιώθηκε πιθανώς τον 6ο π.Χ. αι., στην περίοδο της δυναστείας των Πεισιστρατιδών. Έκτοτε ανοικοδομήθηκε και επεκτάθηκε πολλές φορές, και έτσι είναι δύσκολο να καθορίσουμε ποια ήταν η αρχική μορφή του.

Το θέατρο ήταν αρχικά μόνο ένα μέρος του περιβόλου ή τεμένους του Διονύσου. Ο περίβολος περιείχε μόνο τον αρχαιότερο ναό του Διονύσου και ένα θυσιαστικό βωμό. Αργότερα προστέθηκε μια αίθουσα ή στοά εξαλείφοντας τον παλαιότερο ναό και χτίστηκε ένας δεύτερος ναός επεκτείνοντας τα όρια του περιβόλου νότια. Η ψηλότερη σειρά θέσεων του θεάτρου υψωνόταν περίπου 35 μέτρα επάνω από το χαμηλότερο μέρος του περιβόλου, και πριν από την κατασκευή της στοάς και της σκηνής οι θεατές μπορούσαν να δουν το ναό και το θυσιαστικό βωμό από το θέατρο. Το πιο σημαντικό για τους Αθηναίους βέβαια ήταν το γεγονός ότι ο ίδιος Διόνυσος (αντιπροσωπευόμενος από το λατρευτικό του άγαλμα στην μπροστινή σειρά) μπορούσε να βλέπει όχι μόνον τις παραστάσεις που δίνονταν προς τιμήν του, αλλά και τις θυσίες που προσφέρονταν στο βωμό του.

Στα μέσα του 5ου αι. π.Χ., ανοικοδομώντας την αρχαία ακρόπολη, ο Περικλής έχτισε το *ωδείον* ανατολικά του θεάτρου. Αυτό το κτήριο ήταν κατά προσέγγιση τετραγωνικό στη μορφή με μια στέγη που περιγράφηκε ως πυραμιδική ή κωνική. Το *ωδείον* του Περικλή χρησιμοποιήθηκε ποικιλοτρόπως. Μία από τις χρήσεις του ήταν η τέλεση του *προαγώνος*, μια τελετή στην οποία οι δραματικοί ποιητές ανήγγειλαν τους τίτλους των έργων τους και εισήγαγαν τους ηθοποιούς τους. Επίσης, τα μέλη του χορού περίμεναν στο *ωδείον* για να κάνουν την είσοδό τους στη σκηνή.

Καθώς η ελληνική δραματουργία γεννήθηκε ταυτόχρονα με το χορό, το σημαντικότερο κομμάτι απόδοσης του έργου ήταν η ορχήστρα, δηλαδή η θέση για το χορό, (*όρχησις*). Ο τραγικός χορός συνίστατο από 12 ή 15 άτομα (χορευτές), πιθανώς νέους λίγο πριν τη στρατιωτική τους θητεία, μετά από μερικά χρόνια εκπαίδευσης. Οι Αθηναίοι άλλωστε διδάσκονταν τραγούδι και χορό από πολύ νεαρή ηλικία. Σε αντίθεση με τον πολυπληθή χορό, υπήρχαν μόνο τρεις ηθοποιοί στην αθηναϊκή τραγωδία του 5ου Π.Κ.Ε. αιώνα. Η αρχική λέξη που απέδιδε την έννοια "ηθοποιός" ήταν υποκριτής, και υποδήλωνε τον ηθοποιό που απαντούσε στον χορό. Ο Θέσπης λέγεται πως εισήγαγε και ήταν ταυτόχρονα ο πρώτος ηθοποιός, ο *πρωταγωνιστής*. Η εισαγωγή ενός δεύτερου ηθοποιού (*δευτεραγωνιστής*) αποδίδεται στον Αισχύλο και του τρίτου (*τριταγωνιστής*) στον Σοφοκλή. Από τη μακρινή αρχαιότητα δεν έχουν διασωθεί έργα με έναν μόνο ηθοποιό, αν και οι *Πέρσες* του Αισχύλου απαιτούν μόνο δύο ηθοποιούς.

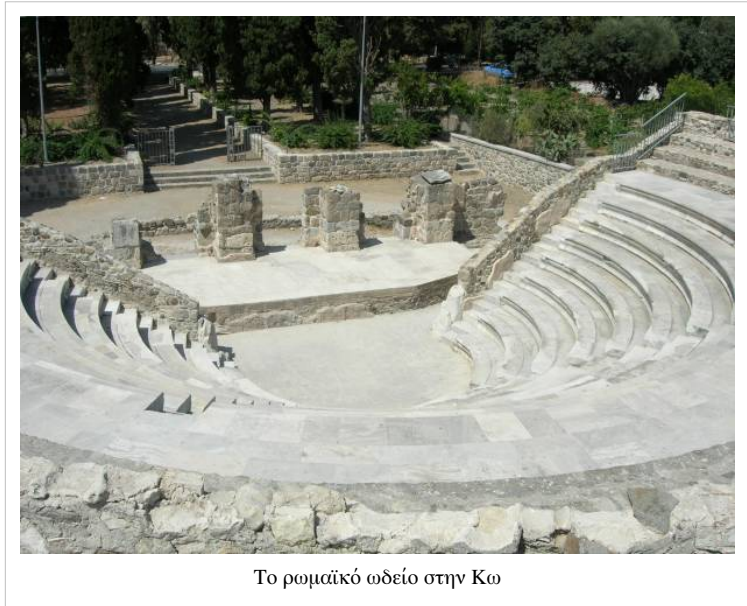
Συνήθως κάθε ηθοποιός ανέλαμβανε να υποδυθεί διάφορους ρόλους, και είναι συνήθως δυνατό να διαιρεθούν τα μέρη ομιλίας της ελληνικής τραγωδίας σύμφωνα με τους χαρακτήρες που βρίσκονται επί σκηνής. Συχνά η απόδοση των ρόλων είχε μια εσωτερική θεματική ενότητα, σχετική με το έργο. Αυτός είναι πιθανώς ο λόγος που οι θεατές μπορούσαν να ξεχωρίζουν τους ηθοποιούς, παρά το γεγονός ότι ήταν καλυμμένοι με κοστούμια και μάσκες, καθώς υπήρχε βραβείο για τον καλύτερο ηθοποιό το 449 Π.Κ.Ε. Σε ιδιαίτερες περιπτώσεις ένας

ενιαίος ρόλος μπορούσε να καταταχθεί σε δύο ή περισσότερους ηθοποιούς, όπως στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.

Οι τραγικοί ποιητές του 5ου π.Χ. αι., ειδικότερα ο Φρύνιχος και ο Αισχύλος όχι μόνο συνέθεταν τα έργα τους αλλά τα σκηνοθετούσαν, τα χορογραφούσαν και έπαιζαν σ' αυτά ως ηθοποιοί. Ουσιαστικά δίδασκαν μέσω της θεατρικής παραγωγής, γεγονός που αποδίδει στην αρχαιοελληνική δραματουργία -εκτός του πολιτικού και θρησκευτικού-και παιδευτικό χαρακτήρα. Άλλωστε, βάσει των επιγραφικών στοιχείων που διαθέτουμε, οι επιγραφές στις οποίες αναγράφονταν οι νικητές των δραματικών αγώνων οι θεατρικές παραστάσεις αποδίδονται ως *διδασκαλία*.

## Η Σκηνή

Τα μόνα υπολείμματα αυτού του πρώτου θεάτρου, που χρησιμοποιήθηκε από τον Φρύνιχο, τον Αισχύλο και ενδεχομένως τον Σοφοκλή, είναι έξι από τις θεμέλιους λίθους του τοίχου της ορχήστρας. Σύμφωνα με τον Dorpfeld, που ανέσκαψε πρώτος την περιοχή, αυτοί οι λίθοι ήταν κάποτε τμήμα ενός κύκλου διαμέτρου 24-27 μέτρων. Η λιθοδομή πιθανώς δεν ήταν κυκλική αλλά μάλλον πολυγωνική -σχήμα που χρησιμοποιείτο στην πρόιμη κλασική εποχή. Η αρχική περιοχή των θέσεων για τους θεατές (*θέατρον*) πιθανώς δεν απαίτησε μεγάλη εκσκαφή της λοφοπλαγιάς, αλλά χρειάστηκε να υποστηλωθεί η ορχήστρα με υποστηρικτικούς τοίχους και να μεταφερθεί χώμα, προκειμένου να δημιουργηθεί το κατάλληλο επίπεδο για το χορό (διθυραμβικό, τραγικό, κωμικό, κ.λπ.).



Το ρωμαϊκό ωδείο στην Κω

Η σκηνή βέβαια μάλλον δεν υπήρχε μέχρι το 460 π.Χ., καθώς η *Ορέστεια* του Αισχύλου είναι το πρωιμότερο υπάρχον δράμα που τη χρησιμοποιεί. Η υπόθεση των άλλων έργων του θα μπορούσε κάλλιστα να εκτυλιχθεί στην ορχήστρα, με τους ηθοποιούς και το χορό να δρουν στο ίδιο επίπεδο. Πριν επινοηθεί η σκηνή, η είσοδος του χορού γινόταν από δύο κεκλιμένες ράμπες που αποκαλούνταν είσοδοι και οδηγούσαν στην ορχήστρα.

Οι αρχαιολογικές μαρτυρίες υποδεικνύουν ότι μεταξύ του 460 και του 431 π.Χ. (και πιθανώς στην περίοδο που χτίστηκε το ωδείο) η ορχήστρα μετατοπίστηκε βορειοδυτικά της αρχικής της θέσης και η λοφοπλαγιά εκσκάφθηκε περισσότερο προκειμένου να στερεωθούν καλύτερα τα ξύλινα καθίσματα. Η κατανομή των καθισμάτων πιθανώς γινόταν σε 10 σφηνοειδή χωρίσματα για τις δέκα αττικές φυλές. Κατά τον 4ο αιώνα αυτές οι σφηνοειδείς διατάξεις, ή *κερκίδες*, έγιναν 13 τον αριθμό, με την κεντρική -την καλύτερη δηλαδή, να έχει μεγαλύτερο εύρος.

Η σκηνή του 5ου αιώνα δεν ήταν μόνιμο κτήριο, αλλά μια προσωρινή ξύλινη κατασκευή που τοποθετείτο πίσω από την ορχήστρα για τις δραματικές αποδόσεις των ετήσιων γιορτασμών. Παρόλα αυτά η εφεύρεσή της επέφερε μια σημαντική αλλαγή στη θεατρική πρακτική και στον τρόπο με τον οποίο οι εκτελεστές και οι θεατρικοί συγγραφείς χρησιμοποίησαν το χώρο για να παράγουν νόημα. Το εσωτερικό αυτού του κτηρίου με την επίπεδη οροφή ήταν η περιοχή των σημερινών "παρασκηνίων", ένας κλειστός χώρος που βρισκόταν υπό την εποπτεία και την κυριαρχία του θηλυκού στοιχείου, όπως ο αληθινός οίκος. Κατά κανόνα οι ηθοποιοί πρόβαλλαν από τη σκηνή και συναντούσαν το χορό στην ορχήστρα, αλλά δεν έχουμε καμία αναφορά που να

υποδηλώνει το αντίθετο, δηλαδή την εισβολή του χορού στη σκηνή. Ο οίκος παραμένει κλειστός και απαραβίαστος για τα πλήθη, υποδηλώνοντας εν μέρει το απαραβίαστο της ατομικής ζωής, εν μέρει τη σημασία του οίκου στην παραγωγή κοινωνικών δρώμενων.

## Μηχανισμοί και Προσωπεία

Οι θεότητες εμφανίζονταν ξαφνικά στη στέγη μέσω μιας καταπακτής. Χαρακτήρες που ίπταντο στον αέρα (όπως ο Βελλεροφόντης για παράδειγμα πάνω στον Πήγασο) μεταφέρονταν στον αέρα πάνω από το σκηνικό διάκοσμο με τη βοήθεια ενός απλού γερανού, που αποκαλείτο μηχανή ή γερανός. Η γνωστότερη χρήση της μηχανής συνέβη το 431 π.Χ., όταν ο Ευριπίδης τη χρησιμοποίησε στο τέλος της Μήδειας.

Με τη σειρά τους οι εσωτερικές σκηνές παρουσιάζονταν στη θέα του κοινού με τη βοήθεια του *εκκυκλήματος*, μιας χαμηλής κυλιόμενης πλατφόρμας που έφερε τον ανάλογο διάκοσμο και φυσικά τους ηθοποιούς. Το εκκύκλημα χρησιμοποιείτο συνήθως για να επιδειχθεί στο κοινό εκείνος που σκοτωνόταν στο εσωτερικό του οίκου ή χαρακτήρες που νοσούσαν.

Το μεγάλο μέγεθος του θεάτρου (στην τελική μορφή του χωρούσε 20.000 ανθρώπους) και η απόσταση ακόμη και των κοντινότερων θεατών από τους ηθοποιούς (περισσότερο από 10 μέτρα) υπαγόρευσε μια μη νατουραλιστική προσέγγιση στην ηθοποιία. Όλες οι χειρονομίες έπρεπε να είναι ιδιαίτερα εκφραστικές σε καθορισμένα πρότυπα, ώστε να "διαβάζονται" από τις πίσω σειρές. Το ίδιο συνέβαινε και με τα πρόσωπα. Τα *προσωπεία*, οι μάσκες, έδειχναν περισσότερο "φυσικές" από τα γυμνά πρόσωπα στο θέατρο του Διονύσου, αν και είχαν το φυσικό μέγεθος του προσώπου και μεγάλο άνοιγμα στο στόμα για να επιτρέπουν την καθαρή ομιλία. Τα υλικά της κατασκευής τους ποίκιλαν. Άλλα ήταν καμωμένες από ξύλο, άλλα από δέρμα και άλλες από ύφασμα και αλευρόπαστα. Υπάρχουν διάφορες θεωρίες για κάθε υλικό ξεχωριστά, αλλά καθώς δεν έχουμε κάποιο αυθεντικό εύρημα στη διάθεσή μας, οι θεωρίες παραμένουν υποθέσεις. Οι πραγματικές πληροφορίες που διαθέτουμε είναι σκαλισμένοι λίθοι που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως καλούπια και οι αγγειογραφικές απεικονίσεις.

Κατά τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής το θέατρο του Διονύσου ξαναχτίστηκε με μια πολυώροφη σκηνή και οι ηθοποιοί δημιούργησαν επαγγελματικό σωματείο, που ονομαζόταν οι "Καλλιτέχνες του Διονύσου". Σε αυτή την περίοδο χτίστηκαν και άλλα θέατρα σε πολλά σημεία της Ελλάδας, συμπεριλαμβανομένου του θεάτρου της Επιδαύρου. Μετά τη ρωμαϊκή κατάκτηση οι Ρωμαίοι έχτισαν ή ανασχεδίασαν θέατρα και σε άλλα σημεία στην Ελλάδα. Ωστόσο, το θέατρο σε αυτή την αρχική μορφή του παραμένει σημαντικό για εμάς, όχι τόσο για την αρτιότητα της κατασκευής του και τις επινοήσεις των θεατρικών διδασκάλων, αλλά για τη σημασία του ως θεσμού της πόλης-κράτους, ιδιαίτερα της αθηναϊκής δημοκρατίας, που μπορεί να μελετηθεί περισσότερο στην προκειμένη περίπτωση.

## Θρησκεία - Εκπαίδευση - Πολιτική

Όλες οι δραματικές παραστάσεις διδάσκονταν κατά τη διάρκεια των γιορτασμών προς τιμήν του Διόνυσου. Ο Διόνυσος, ως θεός της γονιμότητας και της βλάστησης συνδέεται με το πάθος, την έκσταση των συμμετεχόντων στη λατρεία του, τη χαρά, τον τρόμο και κάλλιστα μπορεί να ενωθεί τόσο με την τραγωδία όσο και με την κωμωδία.

Σε γενικές γραμμές η τραγωδία διαθέτει άρρηκτους δεσμούς με τη μυθολογική παράδοση, καθώς οι ποιητές αντλούν το υλικό τους από το λατρευτικό υπόβαθρο της



Αποψη του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου

ηρωολατρείας και της λατρείας των θεών. Η παρουσία των θεών, άλλωστε, είναι καθοριστική στην ελληνική σκέψη και αποτελεί σημαντικό μέρος της ζωής της πόλης. Οι δραματικοί αγώνες διεξάγονται κατά τη διάρκεια θρησκευτικών γιορτασμών στην πόλη. Είναι αφιερωμένοι στο θεό Διόνυσο, έστω και αν ο θεός δεν αποτελεί το θέμα για τα περισσότερα έργα. Το ίδιο το θεατρικό κτήριο βρίσκεται εντός του ιερού χώρου του θεού και ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό το συμβολισμό του. Η *σκευή* (προσωπείο/κοστούμι) συνδέεται άμεσα με βαθύτερα στρώματα της διονυσιακής λατρείας. Εξάλλου, το προσωπείο ανθρώπου που χρησιμοποιεί το δράμα εντάσσει τον υποκριτή στην κατηγορία των ηρώων, αφού τον χωρίζει από τον χορό-πολίτες, που αρχικά μάλλον δε φορούσε μάσκες. Ο διάλογος υποκριτή - χορού υποδηλώνει σε ένα βαθμό τον διάλογο που διεξάγει η πόλη με το ηρωικό παρελθόν της. Γενόμενος δράμα ο μύθος υφίσταται μια χωροχρονική επέκταση. Οι λόγοι και οι αντίλογοι των πρωταγωνιστών, όπως και η συνδιαλλαγή με το χορό προορίζονταν να καλύψουν το μεγαλύτερο μέρος του έργου και αποκαλύπτουν σε μεγάλο βαθμό τα κίνητρα της πράξης. Κίνητρα που ενίοτε είναι σημαντικότερα από την ίδια την πράξη, γιατί είναι πύλες προς την ψυχολογική διερεύνηση του μυθολογικού υλικού. Αυτός είναι πιθανώς και ο λόγος για τον οποίο η συμμετοχή, η μέθεξη του κοινού είναι έντονη τόσο στις θρησκευτικές γιορτές όσο και στους δραματικούς αγώνες.

Στην Αθήνα γίνονταν συνολικά τέσσερις εορτές προς τιμήν του Διόνυσου, κατά τους χειμερινούς και τους εαρινούς μήνες. Στα *εν άστει Διονύσια*, που τελούνταν στην αρχή της άνοιξης, κατά τον μήνα Ελαφηβολιώννα (Μάρτιος-Απρίλιος), διεξάγονταν οι δραματικοί αγώνες, που η προετοιμασία τους διαρκούσε τουλάχιστον έξι μήνες. Σε ανάμνηση της άφιξης του Διόνυσου από τις Ελευθερές στην Αθήνα, γινόταν κάθε χρόνο η συμβολική αναπαράσταση του ταξιδιού του. Το λατρευτικό άγαλμα του θεού, την παραμονή και μετά τη δύση του ήλιου, κατέληγε στη μόνιμη θέση του στο ιερό, κοντά στο θέατρο. Όταν στην πόλη έφτανε η είδηση της παρουσίας του θεού, ξεκινούσε μία σειρά γιορταστικών και θεατρικών εκδηλώσεων. Η πρώτη μέρα των Μεγάλων Διονυσίων ξεκινούσε με τη μεγάλη πομπή της θυσίας, που κατέληγε μπροστά στο ναό του Διόνυσου, ενώ δύο μέρες νωρίτερα (στη γιορτή του Ασκληπιού, την 8η ημέρα του μηνός Ελαφηβολιώννα), γινόταν η επίσημη παρουσίαση όλων των διαγωνιζομένων δραμάτων. Πριν από τις παραστάσεις τελούνταν θυσίες, που υπογραμμίζουν τον θρησκευτικό χαρακτήρα τους. Μετά τη θυσία του ζώου έκαναν καθαρισμούς ραντίζοντας με το αίμα το θέατρο και τους θεατές. Στη συνέχεια, και αφού οι κριτές καταλάμβαναν τις ειδικές τιμητικές θέσεις τους, άρχιζαν οι παραστάσεις, που έκλειναν με την ανάδειξη των νικητών του τραγικού αγώνα το βράδυ της πέμπτης ημέρας της εορτής. Στα Μεγάλα Διονύσια, οι τρεις τραγικοί ποιητές που λάμβαναν μέρος αγωνίζονταν με τέσσερα δράματα, τρεις τραγωδίες (τριλογία) και ένα σατυρικό δράμα, ενώ στην κωμωδία

αγωνίζονταν πέντε ποιητές, που παρουσίαζαν ένα μόνον έργο τους. Στα Λήνιαια, που δεν είχαν πανελλήνιο χαρακτήρα όπως τα Διονύσια, η τραγωδία είχε σαφώς υποδεέστερη θέση σε σχέση με την κωμωδία και έτσι έλειπε η συμμετοχή των μεγάλων τραγικών. Κατά τη διάρκεια του πελοποννησιακού πολέμου (431-404 π.Χ.) διδάσκονταν τρεις κωμωδίες, η καθεμία μετά την τετραλογία κάθε τραγικού ποιητή.

Οι παράλληλες θεωρίες για την καταγωγή του θεάτρου ανιχνεύουν τους συσχετισμούς της τραγωδίας με θρησκευτικές εκδηλώσεις και θεσμικές τελετές της αρχαιοελληνικής κοινωνίας, που έχουν ενίοτε προταθεί ως προβαθμίδες του δράματος. Έτσι, η θεματική απομάκρυνση από το διονυσιακό υλικό και ο εντοπισμός του στους μύθους των ηρώων οδήγησε ορισμένους μελετητές στη θεώρηση της λατρείας των ηρώων ως πρωτογενούς υλικού του δράματος. Παράδειγμα αποτελεί το προσωπείο που τονίζει τη συγγένεια της τραγωδίας με τις ιερουργικές



Αρχαίο θέατρο Δελφών

μεταμφιέσεις. Το τραγικό προσωπείο, όμως, από τη φύση και τη λειτουργία του, διαφέρει από την καθαρή θρησκευτική μεταμφίεση. Έχει μεν ιερουργικό υπόβαθρο, αλλά η διάσταση της μεταμφίεσης παραμένει ανθρώπινη, δίχως ανιμιστικές τάσεις. Ο ρόλος του είναι περισσότερο αισθητικός και το ιερουργικό στοιχείο κινείται στην ανθρώπινη εξελικτική γραμμή. Το προσωπείο μπορεί κοντά στα άλλα, να χρησιμεύει για να υπογραμμίζει την απόσταση, τη διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο στοιχεία που κατέχουν την τραγική σκηνή, στοιχεία αντίθετα και συνάμα πολύ στενά δεμένα. Από τη μία μεριά, έχουμε το χορό ένα συλλογικό πρόσωπο που το ενσάρκωνε ένα σώμα πολιτών και που κατ' αρχήν φαίνεται δεν φορούσε προσωπείο, αλλά ήταν μόνο μεταμφιεσμένος, και από την άλλη μεριά έχουμε ένα τραγικό πρόσωπο, που το υποδούταν ο ηθοποιός, ξεχωρίζοντας με το προσωπείο του από την ανώνυμη ομάδα χορού. Το προσωπείο ενσωματώνει το τραγικό πρόσωπο σε μια πολύ καθορισμένη κοινωνική και θρησκευτική κατηγορία, την κατηγορία των ηρώων.

Οι ανθρωπολόγοι έχουν επινοήσει τον όρο πόλις-θέατρο, προκειμένου να εκφράσουν τους θεατρικούς μηχανισμούς πάνω στους οποίους στηρίζεται η διαχείριση της κεντρικής εξουσίας. Οι θεατρικές παραστάσεις στην αθηναϊκή δημοκρατία ήταν βαθιά ριζωμένες στην πολιτεία και τους δημοκρατικούς θεσμούς της. Αντίθετα με το ρωμαϊκό θέατρο, οι ηθοποιοί και τα μέλη της χορωδίας ήταν πολίτες. Οι κριτές ήταν πολίτες και κάθε πολίτης είχε τις ίδιες πιθανότητες να πάρει τη θέση του κριτή (αφού η επιλογή γινόταν με κλήρωση) και να αποφασίσει για την τύχη του κάθε έργου. Το θέατρο ως χώρος ήταν δημόσιο οίκημα. Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, πως η συγκέντρωση στο θέατρο λειτουργούσε και ως εκκλησία του δήμου, με την παρουσία πολυάριθμων ξένων και αποτελούσε ένα εντυπωσιακό πλαίσιο για ορισμένες κρατικές ενέργειες που δεν είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα. Το αθηναϊκό κράτος θεωρούσε τη γιορτή κατάλληλη αφορμή για να υπογραμμίσει την ηγετική θέση του στην Ελλάδα με μία όσο το δυνατόν εντυπωσιακότερη επίδειξη μεγαλείου. Στη διάρκεια των γιορτασμών, παράλληλα με τις θεατρικές παραστάσεις, επιδεικνυόταν ο φόρος υποτελείας των συμμαχικών πόλεων, αφού αυτή την εποχή του χρόνου τα μέλη της αθηναϊκής συμμαχίας έστελναν την ετήσια εισφορά τους. Έτσι η πόλη εκμεταλλεύονταν τη γιορτή για εθνική αυτοπροβολή. Ο Θουκυδίδης και ο Αριστοφάνης υπογραμμίζουν στα έργα τους (*Επιτάφιος Περικλέους* και *Αχαρνής*) ότι τα Διονύσια επέτρεπαν στην πολιτεία να επιδεικνύει το μεγαλείο της στις άλλες πόλεις, μετατρεπόμενη η ίδια σε θέαμα.

Συνολικά θεωρούμενο το θέατρο, παρόλο που διαμορφώνεται στην εποχή των τυράννων, είναι θρέμμα της δημοκρατίας. Καθορίζει τον τρόπο λειτουργίας του και ακμάζει σχεδόν μέσα σε έναν αιώνα, διαγράφοντας παράλληλη τροχιά με το ίδιο το πολίτευμα. Οι αθηναίοι πολίτες συμμετείχαν στα όργανα της νομοθετικής, δικαστικής και εκτελεστικής εξουσίας, αλλά ταυτόχρονα, εντός του θεάτρου, βίωναν τη συλλογικότητα της δραματουργίας, ασκούσαν στην αντιπαράθεση ιδεών, στο διάλογο και την επικοινωνία. Η ίδια η πολιτεία με τη συμμετοχή της αναγνωρίζει τόσο την αισθητική όσο και την εκπαιδευτική αξία της θεατρικής τέχνης. Το δράμα άνθησε και έφτασε σε ύψη τελειότητας στην Αθήνα του 5ου αιώνα γιατί ακριβώς δεν ήταν περιθωριακή ή τυχαία κοινωνική δραστηριότητα προς τέρψιν εξίσου τυχαίων θεατών. Κατείχε κεντρική θέση στις σκέψεις και τις δαπάνες μιας συμπαγούς κοινωνίας. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το αττικό δράμα τελικά δεν ήταν μόνο μια μορφή τέχνης, όπως στη σημερινή εποχή, αλλά ένας κοινωνικός θεσμός. Πραγματώνεται, λοιπόν, η σύνδεση του τραγικού είδους με την πολιτική άνθηση, όταν ο ίδιος λαός συσπειρωμένος, όπως και στο θέατρο, γίνεται ρυθμιστής των πεπρωμένων του. Έτσι πιθανώς μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη θέση που κατέχουν στις ελληνικές τραγωδίες τα μεγάλα εθνικά προβλήματα του πολέμου, της ειρήνης της δικαιοσύνης, της φιλοπατρίας, αλλά και οι διαμάχες γύρω από τα μεγάλα πολιτικά προβλήματα. Τα δεδομένα του ηρωικού έπους αποδίδονταν στο θέατρο του Διονύσου κάτω από το άγρυπνο πνεύμα των θεών και με την έγνοια για την κοινότητα.

Όσον αφορά στη συμμετοχή του πολίτη σε αυτή τη νέα μορφή τέχνης, ο J.P. Vernant τονίζει τον ιδιαίτερο ρόλο του χορού στο δράμα ως εκπροσώπου της πόλης. Στην τεχνική της τραγωδίας υπάρχει μια πόλωση ανάμεσα στον συλλογικό και ανώνυμο χορό που εκφράζει τους φόβους τις ελπίδες και στις κρίσεις του, τα συναισθήματα των θεατών, αυτών δηλαδή που συνθέτουν την κοινότητα των πολιτών και στο εξατομικευμένο πρόσωπο, που παριστάνει έναν ήρωα μιας άλλης εποχής, ο οποίος δεν έχει κανένα σχεδόν κοινό σημείο με τη συνηθισμένη κατάσταση του πολίτη. Η δράση του προσώπου αυτού αποτελεί το κέντρο του δράματος. Σε τούτη τη διχοτόμηση τραγικού χορού και τραγικού ήρωα αντιστοιχεί μια δυαδικότητα ακόμη και στην ίδια τη γλώσσα της τραγωδίας. Από τη μια διακρίνουμε τον λυρισμό των χορικών και από την άλλη, με τους υποκριτές του δράματος, έχουμε μια διαλογική μορφή που από μετρικής άποψης είναι πιο κοντά στον πεζό λόγο. Στα νέα πλαίσια που θέτει η τραγωδία, ο ήρωας παύει να λειτουργεί ως πρότυπο, γενόμενος τελικά ένα πρόβλημα για τον εαυτό του και για τους άλλους. Αυτή ίσως είναι η μοίρα που ακολουθεί τους ήρωες. Η ατομική τους αναζήτηση είναι μια επανάσταση για τη ζωή της κοινότητας. Η ολοκλήρωσή της αναζήτησης διαμορφώνει μια νέα τάξη πραγμάτων που αφομοιώνονται στην κοινωνική δομή και γίνονται τρόπος ζωής. Αν ο ήρωας επιλέξει τη στατικότητα και την αδράνεια επαναπαυμένος στις δάφνες του, τότε η ίδια η εξέλιξη τον καταργεί. Η συνήθης αντίδραση ενός τέτοιου ήρωα στις ανάγκες της εξέλιξης είναι η διαμόρφωση μιας τυραννικής συμπεριφοράς.

Τα προγενέστερα της τραγωδίας λογοτεχνικά έργα ήσαν βασισμένα στον μονόλογο. Με την εμφάνιση του πολιτεύματος της δημοκρατίας στην Αθήνα, γράφτηκαν οι τραγωδίες που είναι έργα βασισμένα στον διάλογο. Βασικά, αυτοί που παρακολουθούν μια τραγωδία διδάσκονται την λειτουργία της δημοκρατίας.

Στην Αθήνα της κλασικής εποχής, μέσα από τις κραυγές του πελοποννησιακού πολέμου αρχίζει να ακούγεται ο απόηχος των συζητήσεων των σοφιστών σχετικά με το ιδεολογικό σχήμα *νόμος -φύσει*, δηλαδή η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στους θεσπισμένους νόμους τους κράτους (*νόμος*) και το δίκαιο του ισχυρότερου (*φύσει*). Η σοφιστική ως κίνημα πολιτικό και κοινωνικό είναι αδιανόητη έξω από το πολιτικό κλίμα της αθηναϊκής δημοκρατίας. Οι σοφιστές, άνθρωποι ελεύθεροι και θαρραλέοι διανοητές βρήκαν το έδαφος της αθηναϊκής δημοκρατίας πρόσφορο για να ανακοινώσουν τις αντιλήψεις τους και να διδάξουν τη σκέψη τους. Μόνο μια κοινωνία δημοκρατική μπορούσε να ανεχθεί αυτά τα κηρύγματα επαναστατικών ενίοτε μεταρρυθμίσεων, όπως αυτά που αφορούν τους κείμενους νόμους της πολιτείας και την κρατούσα δικαιοσύνη. Οι σοφιστές δεν έρχονται σε ρήξη με την φιλοσοφική παράδοση αλλά τη συνεχίζουν και την υπερβαίνουν. Σε αντίθεση με τους προσωκρατικούς φιλοσόφους, οι οποίοι στρέφονται κυρίως στα ζητήματα του κόσμου ή της φύσεως, κέντρο του προβληματισμού των σοφιστών είναι ο άνθρωπος και τα προβλήματά του που τίθενται πλέον σε πολιτική βάση. Το πολιτικό και κοινωνικό αίτημα των σοφιστών μπορεί να συνοψιστεί στην απαίτηση να διαμορφωθεί

μια νέα κοινωνία και ένα νέο πολιτικό μοντέλο με άξονα τη νέα αντίληψη για το νόμο και το δίκαιο, άρα να οικοδομηθεί μια κοινωνία με μία νέα αντίληψη για τον άνθρωπο και τα δικαιώματά του, ανεξάρτητα από κοινωνική θέση ή καταγωγή. Ο άνθρωπος δε θεωρείται πλέον παθητικός δέκτης αλλά καθοριστικός παράγοντας της κοινωνικής προόδου. Αυτή η αντίληψη απηχεί το πνεύμα του αρχαίου ελληνικού διαφωτισμού, που χαρακτηρίζει το δεύτερο μισό του 5ου αιώνα. Ένα πνεύμα που επηρεάζει και επηρεάζεται από τους δραματικούς διαλόγους εκφράζει τη δυσaréσκεια των πολιτών και αναδεικνύει τα προβλήματα της γυναίκας στην αθηναϊκή πολιτεία του 5ου π.Χ. αιώνα.

Δεν είναι τυχαίο που ο H.C. Baldry συσχετίζει την ανάπτυξη εν γένει των τεχνών στην πόλη με την άνθηση μιας πτυχής της αρχαιοελληνικής παιδείας, τον προφορικό λόγο. Ο λόγος γίνεται μέσο ψυχαγωγίας, προβληματισμού και πειθούς. Ταυτόχρονα φέρει τα στοιχεία της παράδοσης, καθώς ο δραματικός αφομοιώνει τον επικό, τον λυρικό και εν τέλει τον ρητορικό λόγο. Η χρήση του στην πολιτική, τη ρητορεία και την ποίηση δηλώνει και την ιδιαίτερη σημασία που είχε στη δραματική τέχνη. Παράλληλα ο J.P. Vernant προχωρεί στη σύνδεση της τραγωδίας με το δίκαιο. Ο κοινωνικός προβληματισμός που αναπτύσσεται στην πόλη αποτελεί το υλικό της τραγωδίας. Η νομική σκέψη επιδρά στον τραγικό στοχασμό σε βαθμό που πολλά από τα θέματα που διαπραγματεύεται το δράμα αποτελούν, ταυτόχρονα, αντικείμενο εξέτασης των δικαστηρίων. Κατ' επέκτασιν οι τραγικοί ποιητές υιοθετούν το νομικό λεξιλόγιο για να διαπραγματευθούν τα θέματά τους. Ο J.P. Vernant, διαπιστώνοντας τη διαμάχη ανάμεσα στο δίκαιο της πόλης, καθαρά λογικό κατασκεύασμα και τη θρησκευτική παράδοση, δηλαδή τις προ-νομικές βαθμίδες δικαίου προχωρεί σε έναν ακόμη συσχετισμό, σύμφωνα με τον οποίο ο ίδιος ο τραγικός ήρωας συνήθως βιώνει αυτή τη διαμάχη επί σκηνής συνδιαλεγόμενος με τον χορό.

Με άλλα λόγια το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ ένα απλό ψυχαγωγικό δρώμενο, ή μάλλον ήταν ψυχαγωγικό στην κυριολεκτική έννοια του όρου. Διαμόρφωσε συνειδήσεις και την ίδια στιγμή διαμορφωνόταν από τη συλλογική συνείδηση. Συνδυάζοντας τη θρησκεία, την κοινωνική και πολιτική κριτική με την εκπαίδευση, έγινε κόμβος, ένα σημαντικό σταυροδρόμι για τις συνιστώσες που παράγουν συνήθως πολιτισμική δράση. Από αυτή την άποψη θεωρούμενο ενσωμάτωσε τους κανόνες της πόλης και την ίδια στιγμή έγινε ένα μεγάλο λαϊκό δικαστήριο για την κρίση της κοινωνικής της διαχείρισης. Και όλα αυτά, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του Διόνυσου, του επαναστάτη θεού που προτίμησε τη θηλυκή φρενίτιδα για τη λατρεία του, μια μανική φρενίτιδα και αμφισβήτηση της πατριαρχικής εξουσίας εκφρασμένη στις πράξεις των ηρωίδων του αττικού δράματος. Βέβαια, ο τελικός στόχος των τραγικών ποιητών δεν ήταν πιθανώς η ανατροπή αλλά μάλλον ο αποτροπαϊκός χαρακτήρα εξορκισμός των ασυνείδητων καταπιεσμένων θηλυκών ενεργειών μιας έντονα και αδιαμφισβήτητα πατριαρχικής κοινωνίας. Όμως, παραμένει το γεγονός ότι οι θίασοι του Διόνυσου διέθεταν έναν έντονο θηλυκό χαρακτήρα και ενίοτε χρησιμοποιήθηκαν, όπως και η λατρεία του θεού, ως φορείς λαϊκισμού της τυραννικής εξουσίας, τόσο στην κορινθιακή όσο και στην αττική γη.

## Βιβλιογραφία

- Ανδριανού Ε. - Ξιφάρá Π., *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, ΕΑΠ, (Πάτρα, 2001)
- Rohde, E., *Η Ψυχή*, Β' τόμος, Ιάμβλιχος, (Αθήνα 2004)
- Blume, H. D., *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, ΜΙΕΤ, (Αθήνα 1986)
- Baldry, H.C. *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Καρδαμίτσας, (Αθήνα 1992)
- Campbell, J., *Ο Ήρωας με τα Χίλια Πρόσωπα*2, Ιάμβλιχος, (Αθήνα 2004)
- Romilly, J., *Η Ελληνική Τραγωδία στο Πέρασμα του Χρόνου*, Το Άστυ, (Αθήνα 1996)
- Vernant, J. P. (επιμ.), *Ο Έλληνας Άνθρωπος*, Ελληνικά Γράμματα, (Αθήνα 1996)
- Brooke, Iris, *Costume in Greek Classic Drama*, Greenwood Press, (London 1973)
- Ley, Gr., *A Short Introduction to the Greek Theatre*, University of Chicago Press, (Chicago 1991)
- Lonsdale, St., *Dance and Ritual Play in Ancient Greek Religion*, Johns Hopkins University Press, 1993



- Pickard-Cambridge, Ar., *The Theatre of Dionysos in Athens*, 1946
- Rehm, Rush, *Greek Tragic Theatre*, Routledge, 1991
- Taplin, Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, (Oxford, 1977)
- Walton, J. Michael, *Living Greek Theatre*, Greenwood Press, 1980
- Wiles, David, *Tragedy in Athens*, Cambridge University Press, (London 1997)

## Εξωτερικοί σύνδεσμοι

- παρουσίαση του αρχαιοελληνικού θεάτρου <sup>[1]</sup>
- Περιοδικό ελεύθερης προσβασης για το αρχαίο θέατρο <sup>[2]</sup>

## Παραπομπές

[1] <http://www.didaskalia.net/>

[2] <http://www.logeion.upatras.gr/index.php>

# Πηγές άρθρων και Συνεισφέροντες

**Αρχαίο ελληνικό θέατρο** Πηγή: <http://el.wikipedia.org/w/index.php?oldid=3607489> Συνεισφέροντες: Alexignatiou, AndreasJS, Atlantia, CommonsDelinker, Conudrum, Dada, Dai, Dionysus, Egmontaz, EleftheriosKosmas, Erud, Ginna, Kalogeropoulos, Leftezi, Lpp, MARKELLOS, Magioladitis, Matia.gr, Mik, Mmsoft, Templar52, Tot12, Tizavaras, Vagrand, Αχρήστης, Βασιίης, Ιων, 29 ανώνυμες επεξεργασίες

# Πηγές Εικόνων, Άδειες και Συνεισφέροντες

**Αρχείο:2007-05-10 Epidaurus, Greece 5.jpg** Πηγή: [http://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Αρχείο:2007-05-10\\_Epidaurus,\\_Greece\\_5.jpg](http://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Αρχείο:2007-05-10_Epidaurus,_Greece_5.jpg) Άδεια: Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 Συνεισφέροντες: Hansueli Krapf

**Αρχείο:Ancient greek theater greek.svg** Πηγή: [http://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Αρχείο:Ancient\\_greek\\_theater\\_greek.svg](http://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Αρχείο:Ancient_greek_theater_greek.svg) Άδεια: Creative Commons Attribution 3.0 Συνεισφέροντες: Leftezi

**Αρχείο:Kos7.jpg** Πηγή: <http://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Αρχείο:Kos7.jpg> Άδεια: Public Domain Συνεισφέροντες: User:Mykenik

**Αρχείο:ThéâtreEpidaur.jpg** Πηγή: <http://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Αρχείο:ThéâtreEpidaur.jpg> Άδεια: GNU Free Documentation License Συνεισφέροντες: AndreasPraefcke, Jeanhousen, Madmedea, Petrusbarbygere

**Αρχείο:Delphi amphitheater from above dsc06297.jpg** Πηγή: [http://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Αρχείο:Delphi\\_amphitheater\\_from\\_above\\_dsc06297.jpg](http://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Αρχείο:Delphi_amphitheater_from_above_dsc06297.jpg) Άδεια: Creative Commons Attribution-ShareAlike 1.0 Generic Συνεισφέροντες: User:David.Monniaux

# Άδεια

---

Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported  
[//creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)