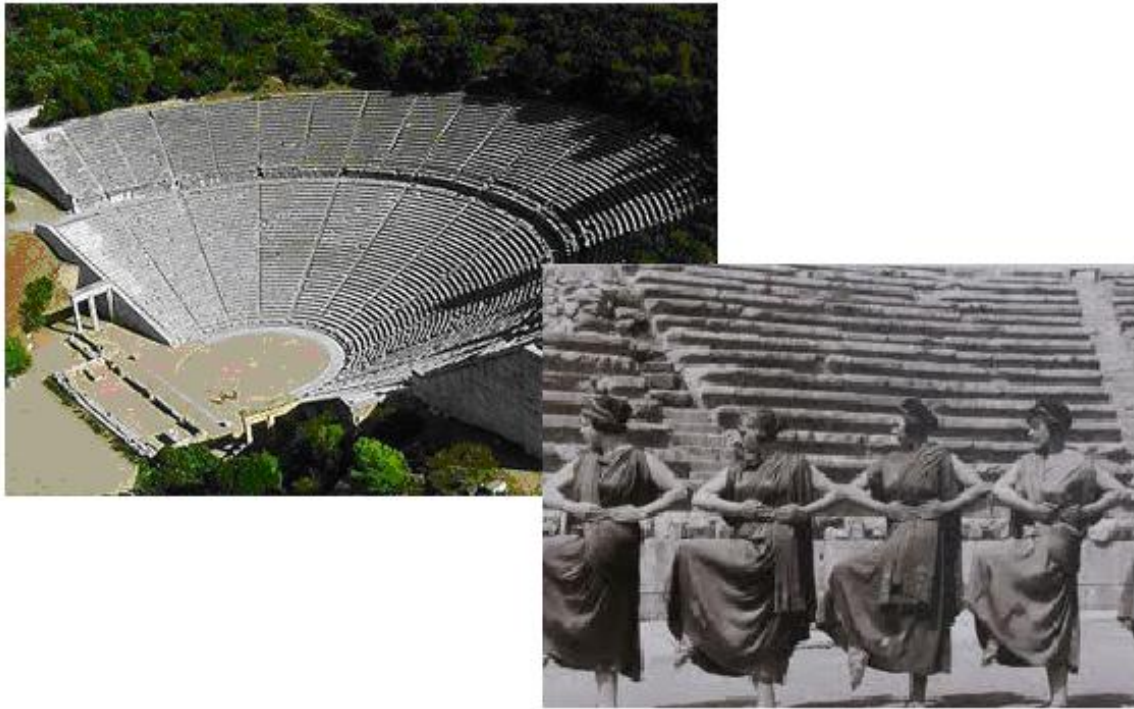


ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΤΖΑΝΙΔΑΚΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ



ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

- 1.ΓΙΑΝΝΑΚΑΚΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ Β'1- ΕΝΟΤΗΤΑ 12
- 2.ΖΑΧΑΡΙΟΥΔΑΚΗ ΠΕΛΑΓΙΑ Β'1- ΕΝΟΤΗΤΑ 12
- 3.ΚΑΔΙΑΝΑΚΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Β'1- ΕΝΟΤΗΤΑ 11
- 4.ΚΑΝΟΝΑΚΗΣ ΜΙΧΑΗΛ Β'2-ΕΝΟΤΗΤΑ 13
- 5.ΜΙΧΕΛΑΚΗ ΑΝΔΡΙΑΝΝΑ Β'2- ΕΝΟΤΗΤΑ 6
- 6.ΜΠΟΥΧΑΛΑΚΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ Β'3
- 7.ΝΙΚΟΛΑΚΑΚΗ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 5
- 8.ΝΙΚΟΛΟΥΔΗ ΑΘΗΝΑ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 12
- 9.ΝΤΟΤΣΙΚΑ ΑΣΗΜΙΝΑ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 4
- 10.ΠΑΠΑΔΑΚΗ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 12
- 11.ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 1
12. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 8
- 13.ΠΕΤΡΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 3
- 14.ΡΗΓΑΚΗ ΕΙΡΗΝΗ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 10
- 15.ΡΟΓΔΑΚΗ ΔΙΟΝΥΣΙΑ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 2
- 16.ΡΟΓΔΑΚΗ ΕΙΡΗΝΗ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 12
- 17.ΡΟΓΔΑΚΗΣ ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 3
- 18.ΡΟΥΚΟΥΝΑΚΗ ΜΑΡΙΑ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 9
- 19.ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΥ ΖΩΗ Β'3- ΕΝΟΤΗΤΑ 9
- 20.ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΑΚΗ ΚΑΛΛΙΟΠΗ Β'4- ΕΝΟΤΗΤΑ 7
- 21.ΧΟΤΖΑ ΝΤΑΜΑΛΙΟΝΑ Β'4

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
ΕΝΟΤΗΤΑ 1.....	5
ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΛΑΤΡΕΙΑ	5
ΕΝΟΤΗΤΑ 2.....	9
ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ.....	9
ΕΝΟΤΗΤΑ 3.....	13
ΘΕΣΠΗΣ/ΑΡΙΩΝ	13
ΕΝΟΤΗΤΑ 4.....	15
ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ	15
ΕΝΟΤΗΤΑ 5.....	21
ΤΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	21
ΕΝΟΤΗΤΑ 6.....	24
ΤΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ	24
ΕΝΟΤΗΤΑ 7.....	28
Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	28
ΕΝΟΤΗΤΑ 8.....	33
ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ	33
ΕΝΟΤΗΤΑ 9.....	34
ΚΩΜΩΔΙΑ	34
ΕΝΟΤΗΤΑ 10.....	39
ΣΑΤΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ.....	39
ΕΝΟΤΗΤΑ 11.....	43
ΤΡΑΓΩΔΙΑ	43
ΕΝΟΤΗΤΑ 12.....	47
ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ	47
ΕΝΟΤΗΤΑ 13.....	65
ΚΑΘΑΡΣΗ.....	65
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	70
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΟΡΩΝ	71
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	73

ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ...



«Δε γεννήθηκα να μισώ μαζί με άλλους, αλλά να αγαπώ μαζί τους». Ο Άλμπιν Λέσκυ θεωρεί τα λόγια αυτά της Αντιγόνης ως την «πρώτη φράση της ευρωπαϊκής ανθρωπιάς».

ΕΝΟΤΗΤΑ 1

ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΛΑΤΡΕΙΑ



Ο Διόνυσος δεν ανήκε στο καθιερωμένο δωδεκάθεο του Ολύμπου. Στον Όμηρο το συναντάμε πολύ σπάνια ,προφανώς επειδή ήταν ξένος προς το πνεύμα της αριστοκρατικής κοινωνίας. Τόπος καταγωγής του Διονύσου θεωρείται άλλοτε η Θράκη και άλλοτε η Φρυγία .

Στο τέλος της αρχαϊκής εποχής η λατρεία του θεού Διονύσου πήρε μεγάλες διαστάσεις. Στο γεγονός αυτό συνέβαλαν καθοριστικά δύο παράγοντες. Από τη μία πλευρά ,οι τύραννοι της αρχαϊκής εποχής διευρύνουν τη λατρεία του θεού στην προσπάθεια να αποδυναμώσουν τις παλαιότερες λατρείες των ηρώων ,που βρίσκονταν υπό τον έλεγχο των αριστοκρατών. Από την άλλη ,ο τρόπος που γιορταζόταν ο θεός Διόνυσος βρήκε πρόσφορο έδαφος στην αγροτική παράδοση ,καθώς μετά τη σκληρή δουλειά του καλοκαιριού και του φθινοπώρου, ακολουθούσε το γλέντι ,η διασκέδαση .Γι αυτό άλλωστε και οι τέσσερις γιορτές που γίνονταν προς τιμήν του ,πραγματοποιούνταν τους χειμερινούς και εαρινούς μήνες.

Αρχικά η λατρεία του θεού είχε οργιαστικό χαρακτήρα. Δημιουργούσε στο θνητό ένα αίσθημα απεριόριστης ελευθερίας. Αυτός ήταν και ο λόγος που ιδιαίτερα οι γυναίκες της εποχής ,που ζούσαν αποκλεισμένες από την πολιτική και κοινωνική ζωή, ένιωσαν έλξη προς αυτή τη θρησκεία. Μεταμφιεσμένοι με δέρματα ζώων και έχοντας μια επάλειψη από το κατακάθι του κρασιού στο πρόσωπό τους ,έπιναν άφθονο κρασί ,μεθούσαν και χόρευαν στη φύση. Το κρασί εδώ έχει θρησκευτική αξία ,καθώς αυτός που πίνει γίνεται ένθεος ,δηλαδή έχει πει τη θεότητα. Η μέθη κατά τον William James, διαστέλλει ,ενώνει και καταφάσκει: οδηγεί τον πιστό από την ψυχρή

περιφέρεια των πραγμάτων στο ακτινοβόλο τους επίκεντρο, τον κάνει για μια στιγμή ένα με την αλήθεια. Επομένως, το ψυχολογικό αποτέλεσμα ήταν να απελευθερωθεί ο



άνθρωπος από τα δεσμά που του επιβάλλει η λογική και κοινωνική συνήθεια, πράγμα που το έχει ιδιαίτερη ανάγκη ο άνθρωπος της εποχής εκείνης.

Η μέθη δεν αποτελούσε το μόνο τρόπο για να γίνει κανείς ένθεος. Όπως μας παραθέτει ο Ευριπίδης στο έργο του Βάκχες, η ορειβασία, δηλαδή ο χορός στο βουνό, ήταν μέρος της τελετής. Συντροφιάς γυναικών ανέβαιναν στους Δελφούς, χρόνο παρά χρόνο και χόρευαν σε έξαλλη κατάσταση. Όμως, η πράξη που αποκορύφωσε το χειμωνιάτικο διονυσιακό χορό ήταν η ωμοφαγία κάποιου ζώου. Μάλλον συμβόλιζε την ημέρα όπου το νήπιο Διόνυσος, έπειτα από διαταγή της Ήρας, κομματιάστηκε και καταβροχθίστηκε από τους Τιτάνες. Μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε την ωμοφαγία σα μια τελετή κατά την οποία ο θεός είναι κατά κάποια έννοια παρών μέσα στο ζώο που παίρνει για φορέα του και με αυτή τη σκέψη τρώγεται από τους πιστούς του στην προσπάθειά τους να ενωθούν με εκείνον. Για να μπορέσει όμως η διονυσιακή λατρεία να κερδίσει μόνιμη θέση στο κρατικό εορτολόγιο της Αθήνας, έπρεπε προηγουμένως να εξημερωθεί ο χαρακτήρας της. Έτσι και έγινε. Από τον 6ο αιώνα και έπειτα, οι επίσημες θυσίες που τελούνταν προς τιμήν του θεού παρουσία όλων των πολιτών στο λαμπρό φως της ημέρας δεν είχαν καμία σχέση με τα όλο βία και μέθη νυχτερινά όργια που γίνονταν άλλοτε στην άγρια φύση.

Πληροφορίες που προσλαμβάνουμε από την Γραμμική Β' μας οδηγούν στην υπόθεση πως ο Διόνυσος ως αρχαία θεότητα ήταν ήδη γνωστός στον 12ο αιώνα. Η λατρεία του σχετίζεται με τους εορτασμούς της βλάστησης, της ιερής τρέλας που προκαλεί η πόση του οίνου και της γονιμότητας. Κοινό στοιχείο στις λατρευτικές πρακτικές του είναι το στοιχείο της έκστασης, ενίοτε της οργιαστικής φρενιτίδας, που απελευθερώνει από τις φροντίδες της καθημερινότητας, προσδίδοντάς του την προσωνομία *Λύσιος*.

Πέραν του γεγονότος λοιπόν ότι το όνομά του συνδέθηκε με μία από τις αρτιότερες μορφές του ελληνικού λόγου, το δράμα, προς τιμήν του διοργανώνονταν μεγαλοπρεπείς γιορτές, όπως τα *Κατ' αγρούς Διονύσια*, τα *Λήναια*, τα *Ανθεστήρια* και τα *Μεγάλα Διονύσια*.

Τρεις είναι οι κύριες μορφές, με τις οποίες εμφανίζεται ο Διόνυσος στη λατρεία του. Με έμβλημα τον φαλλό, το δένδρο -εξ ου και η προσωνομία *δενδρίτης*- ή τον ταύρο είναι θεός της γονιμότητας και προστάτης των καλλιεργειών, κυρίως της αμπέλου. Στη δεύτερη μορφή του είναι ο *ενθουσιαστικός* Διόνυσος, με εμβλήματα τον θύρσο και τη δάδα. Στην τρίτη και αρχαιότερη μορφή του είναι οντότητα του Κάτω Κόσμου και φέρει την προσωνομία *Ζαγρεύς* (ο μέγας κυνηγός). Είναι γιος του καταχθόνιου Δία και της Περσεφόνης. Σε αυτή την τρίτη μορφή οι Ορφικοί τον ενσωμάτωσαν ως

κυριότερη θεότητά τους, ερχόμενοι σε αντίθεση με τους διονυσιαστές, τους οπαδούς του ενθουσιαστικού Διονύσου

Σε κάθε εκδήλωση αφιερωμένη σε αυτόν, ο Διόνυσος δίνει το παρόν θέλοντας να ευχαριστήσει αυτούς που τον τιμούν με το τρόπο που εκείνος καθορίζει. Συνήθως εμφανίζεται με έμβλημα το φαλλό (δέντρο) ή τον ταύρο και η πλάση όλη ανθίζει. Τα αμπέλια γεμίζουν με καρπούς που ο Θεός έχει ευλογήσει. Οι ακόλουθοι κρατούν δάδες και πυρσούς και πίνουν άφθονο κρασί. Με την έλευση του η επιστροφή του κόσμου στη φύση είναι γεγονός. Οι έννοιες δεν παραμονεύουν και οι περιορισμοί δεν υφίστανται. Ο καθένας έχει τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει κάθε επιθυμία υπό τη προστασία του μανδύα του ενθουσιώδη και παρορμητικού θεού.

Προς τιμήν του τελούνται τα Μεγάλα και τα Μικρά Διονύσια. Επίσης οι Χύτεροι, οι Χόες και τα Πιθόγια, τις τρεις ημέρες των Ανθεστηρίων είναι αφιερωμένα στο Θεό που απλόχερα δίνει στο πλήθος την ξεγνοιασιά. Τα Λήγναια που αποτελούν τη μεγαλύτερη γιορτή όλων οι Έλληνες μοιράζονται τα δώρα του Διονύσου και απολαμβάνουν τις χαρές της ζωής. Οι συμμετέχοντες περιμένουν πως και πως να απεμπλακούν από τα δίκτυα της ρουτίνας και να διεισδύσουν στο μυστικό κόσμο της συναισθηματικής ευφορίας που επιτάσσει η χαλαρή διάθεση.

Σε κάθε βήμα του υπάρχει ένας “θίασος”. Αποτελείται από συγκεκριμένα άτομα, τα οποία οργανώνουν τις εκδηλώσεις και καθοδηγούν τα πλήθη που παραληρούν σε κάθε του επιθυμία.

1. Μαινάδες: Είναι το γυναικείο τμήμα της ακολουθίας. Είναι οι λεγόμενες Βάκχες, που είναι Νύμφες. Αναμαλλιασμένες προσπαθούν να αποδράσουν από όσους καταδιώκουν το αρχηγό τους. Χτυπούν κρόταλα μανιασμένες και ουρλιάζουν. Στεφανωμένες με κληματόφυλλα χορεύουν εκστασιασμένες και απολαμβάνουν τα αγαθά που παραδίδει στους θνητούς ο Διόνυσος. Παραληρούν ακούγοντας μουσικά όργανα. Κύμβαλα, ντέφια, αυλοί ενώνουν τις μελωδίες τους και συνθέτουν ένα μεθυστικό τραγούδι. Πολλές φορές συνοδεύονται από ζώα.

2. Σειληνοί και Σάτυροι: Μισοί άνθρωποι και μισοί ζώα διαθέτουν κοινά χαρακτηριστικά με τους Κένταυρους. Οι Σάτυροι κατάγονται από την Αρκαδία, η οποία είναι πλούσια από γεωργικές καλλιέργειες. Οι Σειληνοί έρχονται από την ακριτική Θράκη και τη Φρυγία. Σύμφωνα με την μυθολογία η διαπαιδαγώγηση του Διονύσου προήλθε από Σειληνό. Ήταν σοφός. Μάλιστα πολλές φορές είχε την ικανότητα να δει τι θα γίνει στο απώτερο μέλλον και να προλάβει το κακό. Δίπλα του ο Διόνυσος διάβασε, μελέτησε, φιλοσόφησε. Στην Ηλιδα δημιουργήθηκε ναός αφιερωμένος στο διδάσκαλο του. Οι Σάτυροι συμμετέχουν στις τελετουργίες. Από όπου περνούν ο κόσμος τους αποθεώνει. Από αυτούς γεννήθηκαν οι τραγωδίες και το δράμα.

3. Πρίαπος: Ο Πρίαπος είναι θεότητα με ασιατικές ρίζες. Υπάρχουν δυο θεωρίες με το ποιοι είναι οι γονείς του. Η μια θέλει ο Πρίαπος να αποτελεί απόγονο του Δια και της Αφροδίτης και η δεύτερη τον παρουσιάζει παιδί του Διονύσου και της Αφροδίτης. Εμφανίζεται πάντα σε στύση, αφού ο φαλλός είναι σύμβολο αναπαραγωγής.

4. Παν: Ο Πάνας είναι η προσωποποίηση της γενετικής δύναμης της φύσης. Είναι καρπός του έρωτα του Ερμή με τη νύμφη Πηνελόπη ή του Δία με τη Νύμφη Θυμβρίδα. Προστατεύει τα κοπάδια και τους βοσκούς και έχει ως πιστούς σύντροφους σκύλους και λαγούς. Επιδίδεται με πάθος στο χορό. Στο Λύκαιο δημιουργήθηκε ναός προς τιμήν του. Το Πάνειο όρος, βορειοανατολικά της Βάρης καθώς και ο λόφος ο λεγόμενος σήμερα “Πανί” στη περιοχή Αλίμου ήταν αφιερωμένοι στον Πάνα. Λατρευόταν στην Αίγινα, στο Άργος, στη Σικυώνα, στη

Τροιζήνα, στον Ωρωπό, στη Μεγαλόπολη. Η Πιάνα Αρκαδίας πήρε την ονομασία της από το θεό.

5. Κένταυροι: Υβριδικά ημιανθρώπινα πλάσματα συμβολίζουν το πνεύμα της καταιγίδας. Συνηθίζουν να κατοικούν σε βουνά. Η πιο ξακουστή κατοικία βρίσκεται στις σπηλιές του Πηλίου. Σέρνουν το άρμα του Διονύσου και το έμβλημα τους είναι ο πυρσός. Ακολουθούν πιστά το Διόνυσο και απενεχοποιούνται από τις αρνητικές σκέψεις που κατά καιρούς τους κυριεύουν.

Το δράμα είναι μια σύνθετη θεατρική - ποιητική δημιουργία που αποτέλεσε την πιο ανώτερη πνευματική έκφραση της κλασικής εποχής. Το δράμα προήλθε από τα θρησκευτικά δρώμενα και συνδέθηκε από την αρχή με τα Μεγάλα Διονύσια (διονυσιακή γιορτή), που είχαν κυρίαρχη θέση στο αθηναϊκό εορτολόγιο. Οι αρχαίοι Έλληνες από πολύ παλιά είχαν δώσει στις θρησκευτικές εκδηλώσεις τους δραματικό χαρακτήρα (δηλαδή μορφή παράστασης): στο Άργος και στη Σάμο αναπαριστούσαν τους γάμους του Δία και της Ήρας, στην Κρήτη τη γέννηση του Δία, στους Δελφούς έφηβοι παρίσταναν τον αγώνα του Απόλλωνα με τον δράκοντα. Αλλά και στα Ελευσίνα μυστήρια, τις μυστικές ιεροτελεστίες τις ονόμαζαν δρώμενα. Στις τελετές όμως του Διονύσου τα δρώμενα ήταν λαμπρότερα και πιο επίσημα. Ο Διόνυσος, ως θεός του αμπελιού και του κρασιού, προσωποποιούσε τον κύκλο των εποχών του έτους, τη διαδικασία της σποράς και της βλάστησης, τη γονιμοποίηση των καρπών και γενικά όλες τις μυστηριώδεις παραγωγικές δυνάμεις της φύσης. Από τον αδιάκοπα επαναλαμβανόμενο κύκλο της ζωής και του θανάτου, οι λατρευτές του Διονύσου τον είχαν συνδέσει με τη γέννηση του θεού, τη δράση του, το θάνατο και την επαναφορά του στη ζωή. Ακόμα τον φαντάζονταν να κυκλοφορεί ανάμεσα στους ανθρώπους, μαζί με τους τραγοπόδαρους συνοδούς του, τους Σατύρους, και να παρακινεί όλους να ξεχάσουν τις έγνοιες της ζωής και να παραδοθούν στο γλεντοκόπι και στη χαρά.

Κατά τις τελετές του Διονύσου, οι οπαδοί του τον λάτρευαν σε κατάσταση ιερής μανίας, άφθονης οινοποσίας, πολλών αστεϊσμών κι έξαλλου ενθουσιασμού. Βασικό γνώρισμα των λατρευτικών τους εκδηλώσεων ήταν η έκσταση, η συναισθηματική μέθη, που τους ταύτιζε με άλλα πρόσωπα, τους Σατύρους και τους μετέφερε σε μια κατάσταση θεϊκή. Για να πετύχουν την έκσταση, οι λατρευτές μεταμφιέζονταν σε τράγους (σατύρους). Τυλίγονταν με δέρματα ζώων, άλειφαν το πρόσωπό τους με το κατακάθι του κρασιού (τρυγία) ή το σκέπαζαν με φύλλα δέντρων, φορούσαν στεφάνια από κισσό, πρόσθεταν ουρές, γένια ή κέρατα, όπως και οι συνοδοί του Διονύσου.

Στις μεταμφιέσεις αυτές των λατρευτών του Διονυσίου έχει την αφετηρία του το δράμα, γιατί και τα πρόσωπα του δράματος μεταμφιέζονταν, για να υποδυθούν τους ήρωες του έργου. Τα στάδια, βέβαια, της μετάβασης από τις θρησκευτικές τελετές στο δράμα δεν είναι γνωστά. Ο Αριστοτέλης μάς πληροφορεί ότι οι πρώτοι τραγουδιστές των χορικών ασμάτων προς τιμή του Διονύσου έδιναν αφορμές για δραματικές παραστάσεις (Ποιητική, 1449 a14). Όταν ο Πεισίστρατος ίδρυσε ιερό προς τιμή του Διονύσου στα ΝΑ της Ακρόπολης (όπου σήμερα τα ερείπια του διονυσιακού θεάτρου), μετέφερε σ' αυτό από τις Ελευθερές της Βοιωτίας το ξύλινο άγαλμα του Διονύσου του Ελευθερέως και οργάνωσε λαμπρές γιορτές. Στον χώρο αυτό ο Θέσπης, από την Ικαρία της Αττικής (σημερινό Διόνυσο), δίδαξε για πρώτη φορά δράμα, στα μέσα της 61ης Ολυμπιάδας

(534 π.Χ.). Από τότε το δράμα σταδιακά τελειοποιήθηκε, γιατί η εξέλιξή του συνέπεσε με τον πλούτο και το μεγαλείο της Αθήνας.



ΕΝΟΤΗΤΑ 2

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ



Οι ποιητές της Αρχαίας Ελλάδας λογοδοτούσαν κάθε χρόνο στους συμπολίτες τους τα έργα τους. Για να τα αναδείξουν όμως άρχιζαν να τα παρουσιάζουν με αγωνιστικό χαρακτήρα μέσα από δοκιμασμένους θεσμούς, τους δραματικούς αγώνες.

Οι δραματικοί αγώνες συνδέονται με την αρχαία Αθήνα και ιδιαίτερα με το θέατρο του Διονύσου. Η διεξαγωγή των αγώνων αυτών στον χώρο του Διονύσου άρχισε να γίνεται μετά την οικοδόμηση του ναού προς τιμή του Διονύσου. Διαμορφώθηκε, λοιπόν, η νότια πλευρά της Ακρόπολης, έτσι ώστε να συμπεριλάβει τον χώρο για το κυκλικό λατρευτικό χορό, από τον οποίο προήλθε η ορχήστρα του θεάτρου και τα εδώλια των θεατών. Μετά τους Περσικούς πολέμους κατασκευάστηκαν στον ίδιο χώρο τα ξύλινα καθίσματα (ικρία), που τα χρησιμοποιούσαν ακόμα και στην περίοδο των τριών τραγικών ποιητών και του Αριστοφάνη. Με τον καιρό, άρχισε η αντικατάσταση των ξύλινων εδωλίων με πέτρινα, που ολοκληρώθηκε επί άρχοντος Λυκούργου, γύρω στα 330 π.Χ. Στο θέατρο Διονύσου οι Αθηναίοι ποιητές παρουσίαζαν κάθε χρόνο τα νέα τους έργα. Έπαιρνε μάλιστα η παράσταση αυτή αγωνιστικό χαρακτήρα και κατά τη διαδικασία αυτή βραβευόνταν τα καλύτερα έργα. Ο χρόνος της διεξαγωγής των αγώνων δεν ήταν τυχαίος. Συνδεόταν με την άνοιξη και συνεπώς με τον οργιαστικό χαρακτήρα της λατρείας του Διονύσου. Παράλληλα, υπήρξαν και άλλοι πρακτικοί λόγοι για την επιλογή του χρόνου. Εκείνη την περίοδο, οι γεωργικές εργασίες ήταν περιορισμένες και ο αγροτικός πληθυσμός πιο ελεύθερος.

Άλλωστε, η πολυπληθής παρουσία στην Αθήνα ξένων και συμμάχων, το χρονικό αυτό διάστημα, που έρχονταν για να εκπληρώσουν τις οικονομικές υποχρεώσεις τους, έδινε στην πόλη την ευκαιρία να προβάλει μέσα από τους δραματικούς αγώνες τη δόξα και το μεγαλείο. Η επιμέλεια και η οργάνωση των Ληναίων άνηκε στη δικαιοδοσία του άρχοντα βασιλιά. Στα Μεγάλα Διονύσια όμως το έργο αυτό είχε ανατεθεί από την Αθηναϊκή Δημοκρατία στον επώνυμο άρχοντα. Αυτός διάλεγε τα έργα των ποιητών που θα διδάσκονταν, τους ηθοποιούς που θα ερμήνευαν τους θεατρικούς ρόλους και αναζητούσε τους εύπορους πολίτες που θα επωμίζονταν τα έξοδα της χορηγίας, όπως λεγόταν η τιμητική αυτή λειτουργία. Ο χορηγός χρηματοδοτούσε και την προετοιμασία του χορού. Οι κριτές των έργων ήταν δέκα. Εκλέγονταν με κλήρο μέσα στο θέατρο, από ένα πολύ μακρύ κατάλογο Αθηναίων πολιτών, ο οποίος είχε συνταχθεί λίγες μέρες πριν από τον δραματικό αγώνα. Μετά το τέλος των παραστάσεων, ο καθένας έγραφε σε πινακίδα την κρίση του. Ο νικητής ποιητής, αλλά και ο χορηγός στεφανώνονταν με κισσό, το ιερό φυτό του Διονύσου. Είχαν το δικαίωμα να φτιάξουν χορηγικό μνημείο στην περίφημη οδό Τριπόδων και στον τρίποδα αναγράφονταν οι συντελεστές της παράστασης. Ένα τέτοιο μνημείο διασώθηκε στην Αθήνα, το «χορηγικό μνημείο του Λυσικράτη» (φανάρι του Διογένη). Παράλληλα τα ονόματα των ποιητών, των πρωταγωνιστών, των χορηγών, οι τίτλοι των δραμάτων και το αποτέλεσμα της κρίσης χαράζονταν σε πλάκες που τις κατέθεταν στο δημόσιο αρχείο. Οι πλάκες αυτές ονομάζονταν διδασκαλίες. Οι χορευτές, αν και ερασιτέχνες, εισέπρατταν μια στοιχειώδη αποζημίωση. Ακόμα, ο χορηγός εξασφάλιζε τροφή για τους χορευτές και στέγη για τις πρόβες. Τέλος φρόντιζε για χοροδιδάσκαλο κι αυλητή και παράλληλα φρόντιζε για την ενδυμασία των υποκριτών, των χορευτών και των βουβών προσώπων. Η αναζήτηση των ηθοποιών για την ερμηνεία των ρόλων ήταν έργο του κράτους. Στην αρχή, που ο ποιητής ήταν και ηθοποιός, το πρόβλημα δεν ήταν ιδιαίτερα δύσκολο. Όταν όμως οι ηθοποιοί έγιναν τρεις για κάθε έργο και πολλαπλασιάστηκε ο αριθμός των παραστάσεων, το πρόβλημα οξύνθηκε. Βαθμιαία δημιουργήθηκε ολόκληρη συντεχνία ηθοποιών, «οι περί τον Διόνυσο τεχνίτες», στους οποίους αναθέτονταν οι θεατρικοί ρόλοι. Τις πινακίδες έριχναν σε κάλπη από την οποία τραβούσαν πέντε. Από αυτές προέκυπτε, ανάλογα με τις ψήφους που έπαιρνε κάθε έργο, το τελικό αποτέλεσμα. Η παράσταση των τραγωδιών στο θέατρο γινόταν στα Μεγάλα η εν αστεί Διονύσια, στα μικρά η κατ' αγρούς Διονύσια, στα Λήνια, και στα Ανθεστήρια. Αρχικά δεν διδάσκονταν δράματα, αλλά αργότερα προστέθηκαν δραματικοί αγώνες.

Τρεις ήταν οι θεσμοί οι σχετικοί με τους Δραματικούς Αγώνες: τα Μεγάλα ή Εν Αστεί Διονύσια, τα Λήνια και τα Μικρά ή Κατ' Αγρούς Διονύσια. Τα Μεγάλα Διονύσια ήταν ο επίσημος και πρωτογενής θεσμός. Τα Κατ' Αγρούς πιστεύεται πως ήταν επαναλήψεις των Μεγάλων Διονυσίων, με αποκεντρωτικό χαρακτήρα, αφού διεξάγονταν στο ύπαιθρο και στις γύρω κώμες της Αττικής. Τα Λήνια, χωρίς να υπολείπονται σε ποιότητα, ήταν κάπως ένας προθάλαμος, κάτι σαν προεόρτια του επίσημου θεσμού. Εξάλλου, τα Λήνια διεξάγονταν μεσοχείμωνο και απευθύνονταν μάλλον στους μόνιμους πολίτες των Αθηνών, ενώ τα Μεγάλα Διονύσια ήταν θεσμός που αποσκοπούσε και στην πολιτιστική διάχυση των καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών της πόλεως, αφού τον παρακολουθούσαν, ακόμη και σε εποχή πολιορκίας και πολεμικών επιχειρήσεων, ξένοι παρεπίδημοι, πρέσβεις, έμποροι και επίσημοι προσκεκλημένοι. Ο θεσμός εξασφάλιζε ακόμα και ασυλία στους επιθυμούντες να προσέλθουν πολίτες εχθρικών και εμπόλεμων πόλεων.

Τα Μεγάλα Διονύσια διεξάγονταν από την 9η έως την 14η ημέρα του μηνός Ελαφοβολιώνος (Μαρτίου - περί την Εαρινή Ισημερία). Τα Μεγάλα Διονύσια,

αρχαιότερος θεσμός του 6ου αιώνα, γέννησαν, μετά τη γιγάντωση του Αστεως σε πληθυσμό και κύρος, ως μικρογραφίες, τον 5ο πλέον αιώνα, και τους δύο άλλους εορταστικούς θεσμούς.

Τα Λήναια ελάμβανε χώρα στην αρχαία Αθήνα κατά το μήνα Γαμηλιώνα (Γενάρη-Φλεβάρη) υπό την ευθύνη του αρμοδίου για τα θρησκευτικά ζητήματα άρχοντα βασιλιά. Κατά τη διάρκεια των εορταστικών εκδηλώσεων αρχικά παρουσιάζονταν μόνο κωμωδίες. Από τα μέσα του 5ου αιώνα π.Χ. υπάρχουν μαρτυρίες για διαγωνισμό ηθοποιών. Περίπου στα 432 π.Χ. όμως ξεκίνησε και επίσημος αγώνας τραγωδίας με την παρουσίαση δύο τραγωδιών από κάθε ποιητή. Χώρος των εορτών θεωρείται το ιερό του θεού στις Λίμνες, άλλες πηγές όμως το τοποθετούν στην Αγορά. Ετυμολογικά η ονομασία των εορτών αποδίδεται είτε στις γυναίκες που ορμούν στα "Λήναι" (μαϊνάδες) είτε στη λέξη ληνός (πατητήρι). Εξ αυτής της εορτής πήρε το όνομά του και ο μήνας Ληναιών, που διατηρήθηκε έτσι σε άλλες ιωνικές πόλεις. Κατά τα Λήναια ψαλλόταν ο πανηγυρικός ύμνος του Διονύσου που άρχιζε με τη προσφώνηση: «Σεμελί Ίακχε πλουτοδότα»

Στα μικρά ή κατ' αγρούς Διονύσια, τον μήνα Ποσειδεώνα (τέλη Δεκεμβρίου) παρουσιάζονταν επαναλήψεις των δύο προηγούμενων γιορτών.

Η παρέμβαση της πόλεως ήταν καθοριστική στην επιλογή των έργων που θα παρουσιάζονταν. Ο Επώνυμος Άρχων και οι βοηθοί του, δύο Πάρεδροι και δέκα επιμελητές, επέλεγαν τους τρεις ποιητές που θα διαγωνίζονταν. Φαίνεται πως η επιλογή γινόταν από περιλήψεις που υπέβαλλαν οι υποψήφιοι, συνοδευμένες από εκτεταμένα αποσπάσματα. Δεν υπήρχε, πάντως, πρόβλεψη για έφεση της απόφασης εκ μέρους όσων ένιωθαν αδικημένοι. Υπήρχαν διαμαρτυρίες για λάθη, ακρισίες και μεροληπτικές επιλογές. Οι υποψήφιοι κατέθεταν τέσσερα δράματα, τρεις τραγωδίες και ένα σατιρικό δράμα. Στα πρώτα έτη του θεσμού, κάθε τετραλογία είχε ενιαίο θέμα, αντλώντας από τον ίδιο μύθο το υλικό της. Έτσι, στις πρώτες διοργανώσεις του θεσμού ο Αγώνας γινόταν τετραλογία προς τετραλογία. Αργότερα, η ενότητα των υποθέσεων της τετραλογίας καταργήθηκε και ο διαγωνισμός γινόταν δράμα προς δράμα. Προς το τέλος του θεσμού, οι ποιητές διαγωνίζονταν σε δύο μόνον τραγωδίες και παρουσιαζόταν μόνον ένα σατιρικό δράμα, σαν τιμητικό κατάλοιπο του παλαιού θεσμού.

Η βράβευση των ποιητών γινόταν από το κοινό των θεατών - πολιτών. Εκ προοιμίου κληρώνονταν εκατό πολίτες, δέκα από κάθε φυλή. Αυτοί σχημάτιζαν τις εντυπώσεις τους. Εν συνεχεία, μετά το πέρας των παραστάσεων, κληρώνονταν δέκα, ένας από κάθε φυλή, και εν συνεχεία, πέντε, αδιακρίτως φυλής, και η γνώμη τους κατέτασσε τους ποιητές σε πρώτο, δεύτερο και τρίτο. Το ίδιο και με τις κωμωδίες. Το γεγονός πως τραγωδίες, όπως ο Οιδίπους Τύραννος και η Μήδεια δεν πήραν στον καιρό τους πρώτο βραβείο, ενώ στις μέρες μας αποτελούν αριστουργήματα παντός καιρού, θα πρέπει να εξηγηθεί διπλά: Αφενός είχαν αλλάξει τα ήθη, ο ηθικός κώδικας, οι ανοχές του μέσου ανθρώπου, ακόμη και τα ιδεολογήματα, και αφετέρου η κρίση ενός μέσου και, πιθανόν, λειτουργικά αναλφάβητου ανθρώπου, που ακούει την πρώτη φορά, χωρίς να μπορεί να επανέλθει ή να διαβάσει ένα σύνθετο κείμενο, δεν έχει καμιά σχέση με ένα κοινό φορτισμένο με όγκους φιλολογικών αναλύσεων και με πρόσβαση σε γραπτό κείμενο και πλούσια θεωρητική και πρακτική εμπειρία με ποικιλία παραστάσεων.

Στους δραματικούς αγώνες από τους πρώτους νικητές αναφέρεται ο Θέσπης και ο μαθητής του, ο Αθηναίος Χοιρήλος. Ο Χοιρήλος έγραψε εκατόν εξήντα δράματα και σταφανώθηκε δέκα τρεις φορές σε δραματικούς αγώνες. Επίσης ο Σοφοκλής έγραψε 123 δράματα, από τα οποία 18 ήταν σατυρικά, και στεφανώθηκε νικητής 24 φορές σε

δραματικούς αγώνες, κερδίζοντας πρώτα και δεύτερα βραβεία, ποτέ τρίτο. Ο Σοφοκλής οδήγησε τη δραματική τέχνη σε τελειότητα με την υπέρτατη τεχνική του στην οργανική σύνθεση του δράματος και την απaráμιλλη δεξιοτεχνία του στο χειρισμό των δραματικών καταστάσεων και συγκρούσεων, με το χαρακτηρισμό των προσώπων, με την ομορφιά και τη δύναμη του τραγικού ύφους και με το αλάνθαστο αίσθημα και την κυριαρχία του στη φόρμα. Θα μπορούσε αληθινά να λεχθεί πως το έργο του αντιπροσωπεύει την κλασική περίοδο της αρχαίας τραγωδίας. Από τα δράματά του διασώθηκαν πλήρη επτά: Αίας, Τραχίνιαι, Ηλέκτρα, Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος, Φιλοκτήτης και Οιδίπους επί Κολωνών· επίσης, ένα ουσιαστικό τμήμα (417 στίχοι) από το σατυρικό του δράμα Ιχνηυταί και αποσπάσματα από αρκετά άλλα έργα του. Από τη μουσική του τίποτε δυστυχώς δεν έχει διασωθεί. Αρχαίες όμως πηγές αναφέρουν πως εγκωμιαζόταν θερμά για τη γλυκύτητα και τη χάρη των μελών του και τη λυρική ομορφιά και τελειότητα της σύνθεσης των χορικών του.

Εξαιτίας της άμιλλας το αρχαίο θέατρο εξελίχθηκε πιο γρήγορα, φέρνοντας περισσότερα ποιοτικά έργα. Η εξέλιξη του θεατρικού οικοδομήματος επηρέασε τις ποιητικές συστάσεις του τραγικού κειμένου. Το οικοδόμημα επηρέασε τη δραματολογία και η δραματολογία βελτίωνε τις σκηνικές συνθήκες.



ΕΝΟΤΗΤΑ 3

ΘΕΣΠΗΣ/ΑΡΙΩΝ

ΑΡΙΩΝ



Λυρικός ποιητής από τα Μήθυμα της Λέσβου. Οι πληροφορίες που έχουμε για τον Αρίωνα είναι λιγοστές και προέρχονται κυρίως από τον ιστορικό Ηρόδοτο. Δεν γνωρίζουμε καν το έτος γεννήσεως και θανάτου του.

Ο Αρίων έφυγε νωρίς από τη Λέσβο κι έζησε κοντά στον τύραννο της Κορίνθου Περίανδρο (625 - 585 π.Χ.). Ήταν ο καλύτερος κιθαρωδός της εποχής του και συνεισέφερε στην εξέλιξη του διθυράμβου, του άσματος της διονυσιακής λατρείας, που αποτέλεσε τον πρόδρομο της τραγωδίας. Ως ποιητής και συνθέτης έγραψε άσματα (διθυράμβους) και προοίμια (κιθαρωδικούς κανόνες), από τα οποία δεν σώθηκαν ούτε ένας στίχος.

Για τη ζωή του υπάρχει μια ιστορία, που μοιάζει περισσότερο με παραμύθι και μας την κληροδότησε ο Ηρόδοτος. Κάποτε, ο Αρίων αποφάσισε να ταξιδέψει στη Σικελία για τα προς το ζην. Εκεί, αφού με την τέχνη του μάζεψε πολλά χρήματα και πλούτη, ξεκίνησε το ταξίδι της επιστροφής μ' ένα κορινθιακό πλοίο.

Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού οι ναύτες αποφάσισαν να τον ληστέψουν και να τον πετάξουν στη θάλασσα. Ο Αρίων προσφέρθηκε να τους δώσει χρήματα για να σώσει τη ζωή του, αλλά εις μάτην. Τότε, τους παρακάλεσε να του κάνουν μια τελευταία χάρη. Να τον αφήσουν να τραγουδήσει πριν από το θάνατό του. Οι ναύτες δέχθηκαν.

Ο Αρίων, αφού φόρεσε τα καλά του, πήρε την κιθάρα στα χέρια του, στάθηκε στην πλώρη του караβιού και τραγούδησε τον «όρθιο νόμο», έναν ύμνο προς τον θεό Απόλλωνα. Ένα δελφίни που εθεωρείτο το ιερό ζώο του Απόλλωνα τον πήρε στη ράχη του και τον έβγαλε στο ακρωτήριο Ταίναρο. Από εκεί, ο Αρίων πήγε πεζός στην Κόρινθο, όπου ανέφερε τα καθέκαστα στον Περίανδρο. Αυτός αφού πρώτα

επαλήθευσε τα όσα του είχε εξιστορήσει ο Αρίων διέταξε τη σύλληψη των Κορίνθιων, που εν τω μεταξύ είχαν επιστρέψει στην Κόρινθο και να θανατωθούν.

Ο Διθύραμβος, ονομασία που, σύμφωνα με τους μελετητές, σαν λέξη δεν έχει ετυμολογηθεί, ήταν το οργιαστικό τραγούδι του θεού, που εισήχθηκε στην Αθήνα από τους λαούς της Θράκης και της Φρυγίας, με θέμα τις μεταμορφώσεις του Διονύσου. Συνοδεύονταν από αυλό. Ο Αρίωνας ήταν εκείνος που μετέτρεψε το αρχαίο βακχικό τραγούδι, και δίδαξε τον διθύραμβο στην αυλή του Περίανδρου στην Κόρινθο, ενώ για την τραγωδία, υπάρχει η άποψη ότι προέκυψε από τους «εξάρχοντας τον διθύραμβον».

Όπως και να 'χει, ο διθύραμβος ακολούθησε παράλληλη εξελικτική πορεία με την τραγωδία. Η ερμηνεία του διθύραμβου γινόταν από ένα χορό πενήντα ανδρών, η εξελικτική πορεία που ακολούθησε όμως μέχρι τα κλασσικά χρόνια της αρχαιότητας, δεν είναι διαυγής. Ένα σημαντικό σημείο όμως σ' αυτήν την εξέλιξη, είναι η διεύρυνση του θεματικού του πεδίου, που από τη ζωή και τη λατρεία του Διονύσου, άρχισε να εμπεριέχει ιστορίες ηρώων και ημίθεων από την ιστορία-μυθολογία των αρχαίων. Από το 508-7, εισάγεται ο διαγωνισμός διθύραμβικού χορού, στα Έν Αστύ Διονύσια.

Επρόκειτο για χορό ανδρών και αγοριών, που με τη συνοδεία της μουσικής του αυλού, χόρευαν ψάλλοντας το λατρευτικό τραγούδι. Δεν έχουν φτάσει στα χέρια μας παρά υπολείματα της διθύραμβικής παραγωγής. Διθύραμβους για τις γιορτές των Διονυσίων, έγραψαν, οι Πίνδαρος, Σιμωνίδης και Βακχυλίδης. Ο διθύραμβος, που στην εξέλιξή του, έχει αρκετά κοινά σημεία με τα χορικά της τραγωδίας, στη μορφή, στην πορεία και ειδικά στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αιώνα, θα αλλάξει σε μεγάλο βαθμό, όταν ο αυλίτης που με τη μουσική του συνόδευε την απαγγελία του άσματος, κερδίζει πια τον πρωταγωνιστικό ρόλο, παραμερίζοντας σε δεύτερη θέση το κείμενο.

ΘΕΣΠΗΣ

Ο ποιητής Θέσπης από τον δήμο Ικαρίας (σημερινό Διόνυσο), θεωρείται σύμφωνα με την παράδοση ο εφευρέτης της τραγωδίας και πιθανότατα και ο πρώτος ηθοποιός. Στα μέσα περίπου του 6ου αι. π.Χ., είχε την ιδέα να ξεχωρίσει ένα μέλος του χορού (πιθανότατα τον ίδιο) και να παρεμβάλλει στο διθύραμβο απαγγελία με άλλο μέτρο και διαφορετική μελωδία από του Χορού. Έτσι, επειδή ο εξάρχων του χορού - που φορούσε β προσωπίο, δηλαδή μάσκα - έκανε διάλογο με το χορό και αποκρινόταν (αρχ. *ὕπεκρίνετο*) στις ερωτήσεις του, ονομάστηκε *υποκριτής*, δηλαδή ηθοποιός.

Ο Θέσπης παρουσίασε για πρώτη φορά τραγωδία στα Μεγάλα Διονύσια κατά την 61η Ολυμπιάδα (μεταξύ 536-532 π.Χ.). Δεν έχουν διασωθεί παρά μόνο μερικοί στίχοι και οι αμφισβητούμενοι τίτλοι των έργων του «*άθλα επί Πελία*» ή «*Φόρβας*», «*Ιερείς*», «*Ημίθεοι*», «*Πενθεύς*».



ΕΝΟΤΗΤΑ 4

ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Το θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα είχε κατ' ουσία ψυχαγωγικό περιεχόμενο. Το θέατρο διαμορφωνόταν μέσα από την κοινωνία και επέστρεφε πάλι σχεδόν στον ίδιο χώρο. Υπήρχε μια σχέση αμφίδρομη διαμορφώνοντας τελικά μια ισχυρή θεατρική ,παιδευτική δύναμη σε πολλαπλούς τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας στον πολιτικό –κοινωνικό –θρησκευτικό –εκπαιδευτικό –πολιτισμικό .Αποτύπωνε έτσι το θέατρο το συλλογικό παλμό της πόλης και γινόταν αντικείμενο σχολίων και αυστηρής κριτικής ,θετικής-αρνητικής .Ταυτόχρονα όμως δημιουργούσε και έναν κοινωνικό οδοδείκτη που ,λίγο πολύ ,κατεύθυνε τον κόσμο .Από αυτήν την άποψη ,ενσωμάτωσε τους κανόνες της πόλης και την ίδια στιγμή έγινε ένα μεγάλο λαϊκό δικαστήριο για την κρίση της κοινωνικής της διαχείρισης .Έτσι οι αρχαίοι Έλληνες δημιούργησαν πάρα πολλά θέατρα τα σημαντικότερα των οποίων είναι :της Δωδώνης ,των Δελφών και της Επιδαύρου.

Κατάλογος των Αρχαίων Ελληνικών Θεάτρων

1.Αττική & Αθήνα

Θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα
Ωδείο Ηρώδου του Αττικού στην Αθήνα
Θέατρο του Ωρωπού
Θέατρο της Ζέας , Πειραιάς
Θέατρο Θορικό
Θέατρο Αίγινας
Θέατρο του Ραμνούντα

2.Στερεά Ελλάδα & Εύβοια

Θέατρο της Χαιρώνειας , Βοιωτία
Ορχομενός , Βοιωτία
Θέατρο των Δελφών , Φωκίδας
Στράτος , Αιτωλοακαρνανίας
Θέατρο Οινιάδων , Αιτωλοακαρνανίας
Θέατρο της Ερέτριας , Εύβοια
Θήβα
Θεσσαλίας & Ηπείρου
Θέατρο Α 'Λάρισας

Θέατρο Β 'της Λάρισας
Θέατρο της Δωδώνης , Ιωάννινα
Θέατρο της Αμβρακίας , Άρτα
Οmolion , Λάρισα
Θέατρο Δημητριάδος , Βόλος
Θέατρο Cassope , Πρέβεζα
Θέατρο Gitane , Θεσπρωτίας

3.Μακεδονίας & Θράκης

Δίον , Πιερία
Κόπανος , Ημαθία
Θέατρο της Αμφίπολης , Σερρών
Άβδηρα , Ξάνθης
Θέατρο Βεργίνα (Αιγές), Ημαθία
Θέατρο της Ολύνθου , Χαλκιδική
Θέατρο Φιλίππων , Καβάλα
Θέατρο της Μαρώνειας , Ροδόπης

4.Πελοπόννησος

Θέατρο της Κορίνθου , Κορινθία
Θέατρο του Άργους , Αργολίδα
Θέατρο Α 'της Επιδαύρου , Αργολίδα
Θέατρο Β 'της Επιδαύρου , Αργολίδα
Θέατρο της Μεγαλόπολης , Αρκαδία
Θέατρο της Αιγείρας , Αχαΐα
Θέατρο της Ήλιδας , Ελιά
Θέατρο του Γυθείου , Λακωνία
Θέατρο Ίσθμια , Κορινθία
Θέατρο της Μαντινείας , Αρκαδία
Θέατρο της Μεσσήνης (Ιθώμη), Μεσσηνίας
Ορχομενός , Αρκαδία
Θέατρο της Σικυώνος , Κορινθία
Θέατρο της Σπάρτης , Λακωνία

5.Νησιά του Αιγαίου

Θέατρο της Δήλου , Κυκλάδες
Θέατρο της Μήλου , Κυκλάδες
Θέατρο της Ρόδου , Δωδεκάνησα
Θέατρο Μυτιλήνης , Λέσβος
Θέατρο της Ηφαιστείας , Λήμνος
Θέατρο της Σαμοθράκης
Θέατρο της Θάσου
Θέατρο της Θήρας , Κυκλάδων
Θέατρο της Κω , Δωδεκάνησα

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΔΕΛΦΩΝ



Το θέατρο των Δελφών είναι ένα από τα λίγα θέατρα της αρχαίας Ελλάδας, για το οποίο γνωρίζουμε τόσο την ακριβή χρονολόγηση όσο και τις μορφές που είχε στη διάρκεια των αιώνων, το συνολικό του σχέδιο και την όψη του κοίλου. Βρίσκεται μέσα στο ιερό του Απόλλωνα, στη βορειοδυτική γωνία και στη συνέχεια του περιβόλου του. Στην αρχαιότητα φιλοξενούσε τους αγώνες φωνητικής και ενόργανης μουσικής, που διεξάγονταν στο πλαίσιο των Πυθίων και άλλων θρησκευτικών εορτών και τελετουργιών, των οποίων η σημασία προσδίδει στο μνημείο πνευματική και καλλιτεχνική αξία ισότιμη με την αθλητική ιδέα που συμβολίζει το αρχαίο στάδιο της Ολυμπίας. Η μορφή του πρώτου θεάτρου, που κατασκευάστηκε στο χώρο, δεν μας είναι γνωστή. Είναι πιθανό ότι οι θεατές κάθονταν σε ξύλινα καθίσματα ή απ' ευθείας στο έδαφος. Αργότερα, τον 4ο αι. π.Χ., κτίστηκε το πρώτο πέτρινο θέατρο και ακολούθησαν πολλές επισκευές του. Τη σημερινή του μορφή, με τη λιθόστρωτη ορχήστρα, τα λίθινα εδώλια και τη σκηνή, έλαβε κατά τους πρώιμους ρωμαϊκούς χρόνους, το 160/159 π.Χ., όταν ο Ευμένης Β΄ της Περγάμου χρηματοδότησε τις κατασκευαστικές και επισκευαστικές εργασίες που έγιναν στο μνημείο.

Το κοίλο του θεάτρου διαμορφώθηκε εν μέρει στο φυσικό έδαφος (στα βόρεια και δυτικά) και εν μέρει σε τεχνητή επίχωση (στα νότια και ανατολικά). Διαιρείται με το διάζωμα σε δύο ζώνες, από τις οποίες η ανώτερη έχει 8 σειρές εδωλίων και η κατώτερη 27. Οι δύο ζώνες χωρίζονται με ακτινωτές κλίμακες, σε έξι κερκίδες η επάνω και σε επτά η κάτω, συνολικής χωρητικότητας 5.000 θεατών. Η πεταλοειδής ορχήστρα πλαισιώνεται από αποχετευτικό αγωγό, ενώ το πλακόστρωτο δάπεδό της και το θωράκιο προς την πλευρά του κοίλου ανήκουν στους ρωμαϊκούς χρόνους. Στους τοίχους των παρόδων είναι εντοιχισμένες απελευθερωτικές επιγραφές, το κείμενο των οποίων, όμως, έχει χαθεί λόγω της φθοράς που έχει υποστεί η επιφάνεια των λιθοπλίνθων. Από τη σκηνή σώζονται μόνο τα θεμέλια. Φαίνεται ότι χωριζόταν σε δύο μέρη, το προσκήνιο και την κυρίως σκηνή. Τον 1ο αι. μ.Χ. η πρόσοψη του προσκηνίου διακοσμήθηκε με ζωφόρο, στην οποία απεικονίζονταν οι άθλοι του Ηρακλή.

Στο θέατρο έχουν γίνει ανασκαφές και εργασίες συντήρησης, ωστόσο το μνημείο έχει υποστεί αρκετές φθορές και πολλά αρχιτεκτονικά μέλη του (εδώλια και λιθοπλίνθοι παρόδων) βρίσκονται ακόμη διάσπαρτα σε ολόκληρο το ιερό. Επί πλέον, το κοίλο παρουσιάζει φαινόμενα καθιζήσεων, ενώ έντονο είναι και το φαινόμενο των επιφανειακών απολεπίσεων και ρηγματώσεων των λίθων, που οδηγούν σε απώλεια μεγαλύτερων τμημάτων του ασβεστολιθικού υλικού.

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΔΩΔΩΝΗΣ



Το αρχαίο θέατρο Δωδώνης, ένα από τα μεγαλύτερα και πιο καλοδιατηρημένα θέατρα του αρχαίου κόσμου, χωρητικότητας 17.000 θεατών, βρίσκεται 22χλμ νοτίως των Ιωαννίνων.

Τα αρχαιότερα ευρήματα της ανάγονται στην πρωτοελλαδική εποχή (2.600-2.000 π.Χ.). Οι κάτοικοί της λατρεύουν τη περίοδο εκείνη τη Θεά Γη. Αργότερα, οι Έλλοπες, δωρικό φύλλο, κατοικούν κατά τη μεσοελλαδική περίοδο την περιοχή της Δωδώνης.

Στα Ομηρικά Έπη και πιο συγκεκριμένα στην Ιλιάδα, αναφέρονται ως γένος στην υπηρεσία του "Δωδωναίου Δία". Τον 4ο αι. π.χ. χτίζεται μικρός ναός, προς τιμή του Δία, και το Πρυτανείο για τους Ιερείς, που ήταν αφιερωμένοι στη λατρεία του πατέρα των Θεών και έδιναν τους χρησμούς σε Έλληνες και ξένους προσκυνητές.

Το θέατρο της Δωδώνης αποτελούσε τμήμα του πανελλήνιου ιερού της Δωδώνης και κατασκευάστηκε τον 3ο αιώνα π.Χ. από τον βασιλιά της Ηπείρου Πύρρο (297-272 π.Χ.) που θέλησε με αρχιτεκτονικά μνημεία και οικοδομήματα να στολίσει τις περιοχές του βασιλείου του. Την ίδια εποχή κατασκευάστηκε και το μικρό θέατρο της αρχαίας Αμβρακίας.

Το κοίλο του θεάτρου της Δωδώνης τοποθετήθηκε στους πρόποδες του όρους Τόμαρος σε φυσική κοιλότητα ώστε να εκμεταλλευτεί το επικλινές έδαφος, πράγμα που ήταν η συνηθισμένη πρακτική στην κατασκευή των αρχαίων ελληνικών θεάτρων. Η ορχήστρα του θεάτρου δεν είναι ολοκληρωμένος κύκλος και έχει μεγαλύτερη διάμετρο 18,70.

Το θέατρο έπαθε απανωτές καταστροφές, ανοικοδομήσεις και διαμορφώσεις στους αιώνες που ακολούθησαν την παρακμή του βασιλείου της Ηπείρου και στα χρόνια της ρωμαϊκής κατάκτησης χρησιμοποιήθηκε ως αρένα. Από τον 4ο αιώνα μ.Χ. έπαψε να λειτουργεί. Οι πρώτες ανασκαφές και αναστηλώσεις στον αρχαιολογικό χώρο της Δωδώνης άρχισαν το 1875 και συνεχίζονται μέχρι σήμερα. Το θέατρο της Δωδώνης στις μέρες φιλοξενεί κάποιες παραστάσεις τους καλοκαιρινούς μήνες. Το αρχαίο θέατρο της Δωδώνης βρίσκεται σε απόσταση 22 χιλιομέτρων από τα Γιάννενα.

Κάθε καλοκαίρι, στα πλαίσια του Φεστιβάλ "Ηπειρωτικά", ξανακούγεται ο λόγος των αρχαίων Ελλήνων δραματουργών. Αρχαίες Ελληνικές Τραγωδίες ζωντανεύουν ξανά μέσα στο μαγευτικό περιβάλλον τόσο του Αρχαίου Θεάτρου όσο και των υπόλοιπων αρχαίων μνημείων.

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ



Το Θέατρο του Ασκληπιείου της Επιδαύρου οικοδομήθηκε στη δυτική πλευρά του Κυνορτίου όρους, στα τέλη της Κλασικής εποχής, γύρω στο 340-330 π.Χ., στο πλαίσιο της γενικής ανοικοδόμησης του ιερού και χρησιμοποιήθηκε τουλάχιστον έως τον 3ο αι. μ.Χ. Το μοναδικό αυτό μνημείο, το τελειότερο και διασημότερο αρχαίο ελληνικό Θέατρο, το οποίο συνδυάζει την κομψότητα με την τέλεια ακουστική, είναι κατά τον Πausανία, έργο του Πολύκλειτου (του Νεώτερου), του δημιουργού της Θόλουστοίδιοιερó.

Το μνημείο κτίστηκε για να τελούνται σ' αυτό οι μουσικοί, ωδικοί και δραματικοί αγώνες των Ασκληπιείων. Επίσης δίνονταν σ' αυτό παραστάσεις δραμάτων, που συμπεριλαμβάνονταν στην λατρεία του Ασκληπιού. Στα μέσα του 2ου αι. π.Χ., το κοίλο του επεκτάθηκε και η χωρητικότητα του από περίπου 8.000 αυξήθηκε σε 13.000-14.000 θεατές. Την ίδια εποχή διαμορφώθηκε το σκηνικό οικοδόμημα έτσι ώστε οι ηθοποιοί να παίζουν αποκλειστικά στο λογείο, δηλ. στην εξέδρα πάνω από το προσκήνιο, και όχι πλέον μπροστά σ' αυτό. Κατά την Ρωμαιοκρατία διατήρησε τα χαρακτηριστικά του ελληνικού Θεάτρου, ακόμη και μετά την επισκευή του από τις καταστροφές που υπέστη κατά την εισβολή των Ερούλων το 267 π.Χ., κυρίως στο σκηνικόοικοδόμημα.

Το κοίλο του Θεάτρου έχει κατασκευαστεί στην πλαγιά του λόφου με ασβεστολιθικό υλικό ενώ τα αναλήμματά του αποτελούνται από πωρόλιθο. Ένα πλακόστρωτο διάζωμα, πλάτους 1,90 μ., χωρίζει το τμήμα του κοίλου που κτίστηκε πρώτο, από ένα νεότερο τμήμα, το επιθέατρο. Δεκατρείς ακτινωτές κλίμακες οδηγούν στις 34 σειρές εδωλίων δώδεκα ίσων κερκίδων του αρχικού τμήματος, ενώ το επιθέατρο αποτελείται από 22 κερκίδες και 23 κλίμακες που οδηγούν σε 21 σειρές εδωλίων. Η πρώτη και η τελευταία σειρά του αρχικού τμήματος καθώς και η πρώτη σειρά του νέου έχουν καθίσματα με ερεισίνωτα. Το κοίλο περιβαλλόταν από ένα διάδρομο και έναν πώρινο προστατευτικό τοίχο. Στις παρόδους κτίστηκαν μνημειακές δίθυρες πύλες, από τις οποίες κεκλιμένα επίπεδα (αναβάθρες) οδηγούσαν στο προσκήνιο. Ένας πλακόστρωτος διάδρομος χωρίζει το κοίλο από την κυκλική ορχήστρα που έχει διάμετρο 20 μ., στο κέντρο της οποίας σώζεται η βάση για τον βωμό του Διονύσου (θυμέλη).

Το κτισμένο με πωρόλιθους σκηνικό οικοδόμημα ήρθε στο φως ερειπωμένο. Αποτελείται από το προσκήνιο και μία διώροφη σκηνή, πλαισιωμένη με παρασκήνια. Αρχικά είχε δύο κιονοστοιχίες με πεσσούς, η μία στην πρόσοψη του προσκήνιου, διακοσμημένη με ιωνικούς ημικίονες και η άλλη στην πίσω πλευρά της ισόγειας

αίθουσας της σκηνής. Στα μέσα του 2ου αι. π.Χ. η πλευρά αυτή κλείστηκε, ενώ αντιθέτως στην πρόσοψη του ορόφου της σκηνής διανοίχτηκαν πέντε προσβάσεις προς το λογείο. Μεταφέρθηκαν τότε από το προσκήνιο στον όροφο οι κινητοί πίνακες ζωγραφικής, που τοποθετούνταν ανάμεσα σε πεσσούς για την διαμόρφωση του σκηνικού ανάλογα με το δράμα που παιζόταν. Το σκηνικό οικοδόμημα διακοσμούσαν και γλυπτά, από τα οποία ελάχιστα διασώθηκαν.

Η αρμονία αυτού του Θεάτρου οφείλεται στον μοναδικό του σχεδιασμό βασισμένο σ' ένα κανονικό πεντάγωνο, στο οποίο εγγράφεται η ορχήστρα, καθώς και στη χρήση τριών κέντρων για την χάραξη των καμπύλων σειρών των εδωλίων του κοίλου. Περιφημείναι και η ακουστική του Θεάτρου αυτού.

Το μνημείο έφεραν στο φως οι ανασκαφές του Π. Καββαδία τα έτη 1881-83. Αρχικά το 1907 αλλά και κατά την περίοδο 1954-1963 έγιναν εργασίες αναστήλωσης στα θυρώματα των παρόδων, στους αναλημματικούς τοίχους και στις ακραίες κερκίδες του αρχικού μήματος του κοίλου.

Από το 1988 την συντήρηση του Θεάτρου ανέλαβε η Επιτροπή Συντήρησης Μνημείων Επιδάουρου αναστηλώνοντας αρχικά την ακραία δυτική κερκίδα του επιθέατρου, το θύρωμα της δυτικής παρόδου και τους δύο αγωγούς απορροής ομβρίων της ορχήστρας. Η φροντίδα του μνημείου είναι συνεχής και αποσκοπεί στην αποκατάσταση των φθορών που υφίσταται το μνημείο από φυσικά αίτια αλλά και από την χρήση του.

Από το 1954 πραγματοποιούνται στο φυσικό τους χώρο κάθε καλοκαίρι παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Το αρχαίο θέατρο ήταν ο σημαντικότερος θεσμός στην αρχαία Ελλάδα, πολλά θέατρα έχουν εγκαταλειφθεί κάποια άλλα όμως συνεχίζουν να υποδέχονται χιλιάδες επισκέπτες από όλα τα μέρη του κόσμου, που έρχονται είτε για να παρακολουθήσουν παραστάσεις είτε για να θαυμάσουν την αρχιτεκτονική τους. Οφείλουμε να σεβόμαστε αυτά τα ιερά μέρη γιατί αποτελούν ανεκτίμητο κομμάτι του πολιτισμού μας.



ΕΝΟΤΗΤΑ 5

ΤΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Οι πρώτες παραστάσεις στην αγορά της Αθήνας περίπου στα τέλη της αρχαϊκής περιόδου παρουσιάζονταν πάνω σε ικριώματα (κάτι σαν τις σημερινές σκαλωσιές) . Σταδιακά ο χώρος του θεάτρου εξελίσσεται και την κλασική εποχή αποκτά τη μορφή του , συντιθέμενο από τρία διακριτά μέρη : το κοίλον , την ορχήστρα και τη σκηνή . Η ανάγκη καλής οπτικής των θεατών , σε συνδυασμό με την αναζήτηση χώρων καλής ακουστικής , οδήγησε στην κατασκευή ημικυκλικών ή κυκλικών θεάτρων σε πλαγιές λόφων .



ΚΟΙΛΟΝ

Το κοίλον ήταν προορισμένο για τους θεατές και είχε μεγάλη χωρητικότητα αφού μπορούσε να φιλοξενήσει έως και 25000 επισκέπτες . Σχημάτιζε συνήθως σχήμα κύκλου 185ο – 260ο . Η καμπυλότητα του ακολουθεί την καμπυλότητα της ορχήστρας και τα άκρα του καταλήγουν σε ανακλιματικούς τοίχους κατασκευασμένους με ορθογώνια λιθοδομή .

Το κοίλον διαιρείται σε τμήματα μέσω των διαζωμάτων , οριζόντιοι διάδρομοι που χωρίζουν τις θέσεις των θεατών σε οριζόντιες ζώνες . Το κάτω τμήμα ονομάζεται θέατρο ενώ το επάνω επιθέατρο . Ακτινωτά από την ορχήστρα οι κλίμακες διατρέχουν το κοίλον καθ' όλο του το ύψος , διαιρώντας το σε τομείς , τις κερκίδες , ομάδες καθισμάτων σε σφηνοειδή τμήματα .

Οι προσβάσεις στο κοίλον γίνονται από τους παρόδους ή τα διαζώματα .

Οι πάροδοι που βρίσκονται ανάμεσα στο κοίλον και τη σκηνή οδηγούν στην ορχήστρα . Από αυτές εισέρχεται ο χορός και οι θεατές . Μερικές φορές κλίνουν με πύλες διπλές , από τις οποίες η μια χρησιμοποιείται για είσοδο θεατών και η άλλη ηθοποιών , ή απλές .

Τα διαζώματα, όπου υπάρχουν, χρησιμεύουν για την εύκολη κίνηση των θεατών .

Το εδώλια , οι θέσεις/τα καθίσματα των θεατών , είναι λίθινα , μαρμάρινα ή ξύλινα . Ήταν λίθινα καθώς το κοίλον λαξεύεται σε βράχο , ενώ ενίοτε ορθογώνια στηρίγματα κατά διαστήματα έφεραν έδρανα ξύλινα ή μαρμάρινα . Πίσω από τα εδώλια υπήρχε συχνά υποδοχή ποδιών με λάξευση της πίσω λιθοπλίνθου .

Η πρώτη σειρά των εδωλίων ονομάζεται προεδρία, μια ημικυκλική σειρά λίθινων καθισμάτων ή θρόνων που προοριζόταν για τους επισήμους : άρχοντες, ιερείς , αξιωματούχους και τιμώμενα πρόσωπα.

ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Στο κέντρο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου βρίσκεται η ορχήστρα , μια κυκλική πλατεία , το δάπεδο της οποίας διαμορφώνεται με πατημένη γη ή πλακόστρωση με κανονικές ή ακανόνιστες πλάκες . Στην ορχήστρα έπαιρνε θέση με την έναρξη της παράστασης ο χορός , στον οποίο οφείλεται το κυκλικό της σχήμα .

Στο κέντρο της ορχήστρας υπάρχει βωμός για θυσίες , συνήθως στο θεό Διόνυσο , που ονομάζεται θυμέλη .

Σε πολλά θέατρα στο κέντρο της ορχήστρας υπάρχει η χαρόνειος κλίμακα , κλίμακα που επικοινωνεί μέσω υπόγειου διαδρόμου με τη σκηνή ή το προσκήνιο . Χρησίμευε για την κίνηση των θεών του κάτω κόσμου και την κάθοδο σε αυτόν .

Στην περιφέρεια της ορχήστρας υπάρχει ο Εύριπος που ήταν αγωγός απορροής των υδάτων από το μέρος του κοίλου .

Γύρω από την ορχήστρα υπάρχει διάδρομος για την κίνηση των θεατών , συχνά διευρυνόμενος προς τις παρόδους . Άλλοτε τοποθετείτε μεταξύ προεδρίας και εδωλίων .

ΣΚΗΝΗ

Σκηνή στο αρχαίο θέατρο ονομάζεται ένα ορθογώνιο , μακρόστενο , στεγασμένο κτίριο , που προστέθηκε τον 5ο αιώνα μΧ στην περιφέρεια της ορχήστρας απέναντι από το κοίλον .



Κατ' αρχήν ξύλινες , αντικαταστάθηκαν όμως αργότερα ,κυρίως τον 3ο – 2ο αιώνα μΧ, με λίθινες . Τα ερείπια δείχνουν ποικιλία σκηνών με δυο επικρατέστερους τύπους.

Σύμφωνα με τον παλαιότερο , η σκηνή ήταν ισόγεια και χρησιμοποιούνταν ως αποδυτήριο , όπως τα σημερινά παρασκήνια και καμαρίνια . Μπροστά της προς την πλευρά της ορχήστρας υπήρχε το προσκήνιο , μια στοά με κίονες ή ημικίονες . Ανάμεσα στα μετακίονια διαστήματα του προσκηνίου βρισκόταν θυρώματα και ζωγραφικοί πίνακες , που απέδιδαν το σκηνικό βάθος της δράσης πίσω από τους υποκριτές στην ορχήστρα .Τα θυρώματα του προσκηνίου απέδιδαν τρεις πύλες από τις οποίες έρχονταν οι υποκριτές . Το προσκήνιο ήταν αρχικά πτυσσόμενο και ξύλινο , το οποίο αφαιρείτο κατά τη διδασκαλία της τραγωδίας . Αργότερα ωστόσο , στα ελληνιστικά χρόνια , καθιερώθηκε σε όλα τα είδη του δράματος και ήταν λίθινο .

Ο δεύτερος τύπος αναπτύχθηκε κατά την πρώιμη ελληνιστική περίοδο , όπου η σκηνή έγινε διώροφη με την οροφή του ισογείου να εξέχει κάτω από τον πρώτο όροφο σχηματίζοντας έναν εξώστη . Από τον 2ο αιώνα πΧ η δράση των υποκριτών μεταφέρθηκε πάνω στον εξώστη ,που ονομάστηκε λογείον , ενώ το σκηνικό βάθος τοποθετήθηκε στην πρόσοψη του πρώτου ορόφου .

Η σκηνή φέρει δίπλα παρασκήνια , χώρους αποθήκευσης και εξυπηρέτησης των ηθοποιών . Ενίοτε πίσω από τη σκηνή υπάρχει στοά .

Αν κάνουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή , θα παρατηρήσουμε ότι αμέτρητοι είναι οι τύποι κτιρίων και οικοδομημάτων που μηχανεύτηκε ο άνθρωπος . Ελάχιστες από τις αρχιτεκτονικές αυτές μορφές δεν ξεπεράστηκαν . Ανταποκρίθηκαν στις νέες ανάγκες και διασχίζοντας τους αιώνες ζουν και σήμερα , όπως το αρχαίο ελληνικό θέατρο , που 2500 χρόνια μετά την ανακάλυψη του στην αρχαία Αθήνα αποτελεί οικοδομικό πρότυπο για τα σύγχρονα αμφιθέατρα . Παρά τη φθορά των αιώνων , οι διατεταγμένες πέτρες που αποτελούν το αρχαίο θέατρο δεν έχουν πει ακόμα την τελευταία τους λέξη . Ας ακούσουμε το μήνυμά τους και κυρίως ας τους αποδώσουμε το σεβασμό που απαιτεί το μεγαλείο τους.



ΕΝΟΤΗΤΑ 6

ΤΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ

Αδιαμφισβήτητα, η ευρηματικότητα των αρχαίων Ελλήνων δεν άργησε καθόλου να εκδηλωθεί ακόμα και στο θεατρικό στοιχείο. Οι προγόνοι μας είχαν επινοήσει ποικίλους τρόπους οι οποίοι είχαν σκοπό να εντείνουν την αγωνία των θεατών για τα δρώμενα. Τα κυριότερα μηχανήματα με τα οποία οι αρχαίοι Έλληνες προκαλούσαν το ενδιαφέρον των θεατών ήταν τα εξής

Μηχανή ή Αιώρημα.

Βροντεϊόν.

Θεολογείο.

Εκκύκλημα

Χαρώνειες Κλίμακες.

Περίακτοι

Τα μηχανήματα αυτά προσέδιδαν αληθοφάνεια και οδηγούσαν στην ταύτιση των θεατών με τα δρώμενα!

ΜΗΧΑΝΗ Ή ΑΙΩΡΗΜΑ



Η μηχανή ήταν ένας μεγάλος μηχανισμός με δοκούς, τροχαλίες, και σκοινιά, που είχε τη δυνατότητα να σηκώνει βάρους μέχρι ένα τόνο και παράλληλα να κλυδωνίζεται. Κανένα σχετικό εύρημα δεν έχει έρθει στο φως λόγω των φθαρτών υλικών της κατασκευής, αλλά παρ' όλα αυτά η σύγχρονη έρευνα έχει διαμορφώσει μία εικόνα για την εν λόγω εφεύρεση.

Στην εποχή του Αισχύλου ο όρος μηχανή χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει το μηχανισμό ο οποίος έφερνε τους ηθοποιούς από το πίσω μέρος της σκηνής στο προσκήνιο, σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις μαζί με άλογα ή και άρματα. Ως κατασκευή ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στα χρόνια των τραγικών ποιητών και του Αριστοφάνη. Τον όρο από μηχανής Θεός, τον οποίο χρησιμοποιούμε εμείς σήμερα,

τον εισήγαγε ο Πλάτωνας. Ο Βιτρούβιος χρησιμοποιεί τον όρο *deus ex machina*, ως αντίστοιχο του από μηχανής θεός.

Παρ' όλα αυτά αποτελεί παρανόηση η ταύτιση της μηχανής αποκλειστικά με το γεγονός της εισόδου των θεών στη σκηνή για τη λύση του δράματος. Όλες οι πληροφορίες που μας σώζονται σε σχέση με τη μηχανή προέρχονται από τα κείμενα και την αγγειογραφία και όχι από πιθανά ανασκαφικά ευρήματα. Από τις πληροφορίες που διαθέτουμε γνωρίζουμε ότι ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που εισήγαγε την ιδέα του ηθοποιού που θα μπορούσε να επέμβει ξαφνικά πίσω από τη σκηνή από την οροφή ή και μέσα ακόμη από την περιοχή της ορχήστρας και να πάρει μέρος στο δράμα.

Ο Αριστοφάνης ονομάζει τους κατασκευαστές των μηχανών, μηχανοποιούς, ενώμιλά γι' αυτήν στα έργα του Ειρήνη και Θεσμοφοριάζουσες. Στις Θεσμοφοριάζουσες για παράδειγμα παρουσιάζει επάνω στη μηχανή τον ίδιο τον Ευριπίδη. Γενικά η ευρεία χρήση της μηχανής πιστοποιείται μέσα από τα έργα της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας, με τον Ευριπίδη να κάνει την πιο ευρεία χρήση του είδους.

Με βάση τις πηγές και την αρχαία εικονογραφία γνωρίζουμε σχετικά με τη μηχανή ότι ήταν τοποθετημένη κοντά στην αριστερή πάροδο και λειτουργούσε σε κάποιο ύψος από τη σκηνή. Μέσω αυτής οι ηθοποιοί μεταφέρονταν στο μέσον περίπου της ορχήστρας, ενώ το μεταφερόμενο φορτίο έφτανε από 400 έως και 1000 κιλά. Ως κατασκευή μπορούσε να κάνει κλυδωνισμούς και να παράγει τόσο κατακόρυφη, όσο και οριζόντια κίνηση. Το κύριο μέρος της μηχανής ήταν μία δοκός που περιστρέφονταν γύρω από μία άρθρωση. Ο χειριστής της μηχανής μπορούσε να ελέγχει την κατακόρυφη θέση του φορτίου και γι' αυτό το χειρισμό βοηθούσε ένας τροχός. Η μηχανή διέθετε υπολογίσιμο αντίβαρο και το φορτίο έπρεπε να είναι μερικώς σταθμισμένο. Αναλόγως με την παράσταση οι ηθοποιοί στηρίζονταν σε φορείο ή άρμα που κρέμονταν από τη μηχανή η οποία γενικώς ήταν όσο το δυνατόν λιγότερο ορατή.

Οι Δημαρόγκωνας και Χονδρός που ασχολήθηκαν με την ανασύνθεση της εικόνας και την ανακατασκευή της αρχαίας μηχανής υποστηρίζουν ότι:

Η μηχανή ήταν τοποθετημένη πίσω από τη σκηνή κοντά στην αριστερή πάροδο. Το μήκος ανάμεσα στην άρθρωση και το γάντζο θα ήταν περίπου 10μ., ενώ για να υπάρχει αντίβαρο θα χρειαζόταν ένα πρόσθετο μήκος 4μ. άρα η δοκός θα είχε συνολικό μήκος 14μ. περίπου, όσο το μήκος ενός μεγάλου κυπαρισσιού, με διάμετρο στο σημείο άρθρωσης περίπου 4μ. Το μέγιστο φορτίο που μπορούσε έτσι να φέρει η δοκός στην άκρη της ήταν 10.000 N. αν υποθεθεί αντοχή σε κάμψη 20 MPa. Σχοινιά πρέπει να ήταν σε χρήση για να εξασφαλίσουν κυκλική τροχιά σε σημεία της δοκού.

Το σημείο άρθρωσης θα πρέπει να ήταν πίσω από την σκηνή, κάτω από το επίπεδό της, ώστε να είναι κρυμμένη σε οριζόντια θέση. Για να πλησιάσει το μέσον της σκηνής ο μηχανισμός θα έπρεπε να ανυψωθεί κατά 30ο αλλά και να περιστραφεί άλλες τόσες περί τον κατακόρυφο άξονα.

Για το κατέβασμα των ηθοποιών χρησιμοποιούνταν μία ή περισσότερες τροχαλίες. Αυτό το εξασφάλιζε ένας λόγος μοχλού προς διάμετρο τροχού 10/1. Μιας και το κατέβασμα γινόταν μόνο με το μοχλό, η τριβή στο άκρο της δοκού βοηθούσε το χειριστή.

Ο χρόνος διάρκειας της όλης διαδικασίας πρέπει να ήταν μερικά δευτερόλεπτα κατά τη διάρκεια των οποίων μάλιστα και το ίδιο το κείμενο του έργου θα πρέπει να ήταν ανάλογα διαμορφωμένο έτσι ώστε να υπάρχει χρόνος για την είσοδο του ηθοποιού. Υπολογίζοντας χρόνο 5 δευτερολέπτων για γωνία στροφής 60ο, η δύναμη στα 4μ. από την άρθρωση είναι περίπου 125 κιλά, γεγονός που σημαίνει πως μάλλον υπήρχε η συνδρομή και δεύτερου χειριστή της μηχανής. Για τον έλεγχο του φορτίου υπήρχαν

σχοιινιά τα οποία εξασφάλιζαν κυκλική τροχιά σε σημεία της δοκού. Ο πιο πιθανός σχεδιασμός ήταν να πραγματοποιείται κυκλική τροχιά από ένα σημείο μεταξύ άρθρωσης και γάντζου με τη βοήθεια των σχοιινιών, ώστε να εξασφαλίζεται ελλειπτική τροχιά για την άκρη της δοκού. Αυτό κατέληγε σ' ένα χωρικό μηχανισμό τεσσάρων ράβδων για γέννηση ελλειπτικής τροχιάς του άκρου της δοκού.

ΒΡΟΝΤΕΙΟΝ

Το βροντείον ήταν μηχανήμα που χρησιμοποιούσαν στα αρχαία θέατρα για να απομιμηθούν τον ήχο βροντής ή κεραυνού (οπότε λεγόταν "κεραυνοσκοπείον"). Σχολιαστής του Αριστοτέλη αναφέρει ως παρεμφερές μηχανήμα και το "ηχείον". Υπήρχαν διάφορα είδη βροντείων τοποθετημένα κάτω ή πίσω από τη σκηνή. Ο συνηθέστερος τύπος βασιζόταν στους φουσκωμένους ασκούς που περιείχαν πετρούλες και τους οποίους οι τότε "μηχανικοί σκηνής" χτυπούσαν σε χάλκινες πλάκες (Πολυδεύκης). Κατά τη Σούδα, άλλο είδος ήταν ένας πήλινος αμφορέας που περιείχε βότσαλα ("κροκάλας"). Αυτά χύνονταν απότομα σε χάλκινο καζάνι και ο προκαλούμενος ήχος θύμιζε βροντή. Ανάλογα χάλκινα αγγεία, επίσης "κροκαλέα" (δηλαδή, "με βότσαλα") ρίχονταν πάνω σε "παταγούσας βύρσας", (δηλαδή, σε δέρματα τεντωμένα όπως σε τύμπανο). Ο χρόνος εισαγωγής των βροντείων στο ελληνικό θέατρο είναι άγνωστος, η χρήση τους όμως μαρτυρείται ήδη από τον 5ο π.Χ. αι. στα έργα των μεγάλων τραγικών και του Αριστοφάνη. Στη συνέχεια, τα κληρονόμησαν και φυσικά τα "οικειοποιήθηκαν" οι Ρωμαίοι.

ΘΕΟΛΟΓΕΙΟΝ

Το θεολογείον ήταν ένα είδος εξώστη που βρισκόταν πάνω από τη σκηνή των αρχαίων θεάτρων με σκοπό την παρουσίαση των υποκριτών που υποδύονταν τους θεούς.

Από τον εξώστη αυτόν αναφερόταν ο λόγος (τα λόγια) των θεών, όπως προκύπτει από την ετυμολογία (θεός+λόγος) και όπως και με τη χρήση της μηχανής (από μηχανής θεός) οι θεοί εμφανιζόταν στο αρχαίο ελληνικό θέατρο να βρίσκονται ψηλότερα από τους κοινούς θνητούς.

Ο όρος αναφέρεται από τον γραμματικό ρήτορα και λεξικογράφο Ιούλιο Πολυδεύκη στο δεκάτομο έργο του Ονομαστικόν: «Στο θεολογείο που βρίσκεται πάνω από τη σκηνή οι θεότητες εμφανίζονται ψηλά, όπως ο Δίας και οι άλλοι γύρω του στην Ψυχοστασία» (την τραγωδία του Αισχύλου).

Το επινόημα αυτό χρησιμοποιούσε ο Αισχύλος στα έργα του, ο Σοφοκλής σε περιορισμένη κλίμακα και ο Ευριπίδης σε μεγαλύτερο βαθμό.

Επίσης Πρόκειται για το επίπεδο δώμα του προσκηνίου, επί του οποίου οι υποκριτές απήγγειλαν το λόγο τους κατά την διάρκεια της παράστασης. Τέλος η είσοδος στο θεολογείον γινόταν από κεκλιμένα επίπεδα από τις δύο εξωτερικές θύρες των πυλώνων.

ΕΚΚΥΚΛΗΜΑ

"Εκκύκλημα", ήταν μια εξέδρα με ρόδες συρόμενη επί σκηνής με τη βοήθεια ενός βαρούλκου (μοχλού περιστρεφόμενου) στο οποίο ήταν δεμένο. Το εκκύκλημα χρησίμευε για να παρουσιάζονται προς θέαση τα αποτελέσματα σκηνών που διαδραματίζονταν στο παρασκήνιο, π.χ. το πτώμα ενός ήρωα, εφόσον στο αρχαίο δράμα δεν επιτρεπόταν οι σκληρές σκηνές, όπως ο φόνος, να διαδραματίζονται

μπροστά στα μάτια των θεατών. Πάνω στο πατάρι του λογείου υπήρχε μια καταπακτή, από την οποία με σκαλάκια ανέβαινε ο ηθοποιός που παρίστανε την ψυχή ενός νεκρού και εμφανιζόταν για να μιλήσει προς τους ήρωες του έργου. Τα σκαλάκια αυτά ονομάζονταν "κλίμακες του Χάρωνα". Οι ζωγραφικοί πίνακες ξετυλίγονταν από πρισματικά δοκάρια (που ονομάζονταν "περίακτοι") δεξιά και αριστερά του λογείου πάνω σε τετράγωνα πλαίσια-τελάρια και παρίσταναν άλλους χώρους (π.χ. ύπαιθρο, το λιμάνι) που δεν μπορούσε να παρουσιάσει ο οίκος, το οικοδόμημα της σκηνής. Ο οίκος διέθετε στην πρόσοψή του τρεις πύλες και μπορούσε να παριστάνει ένα παλάτι ή ένα ναό.

Επίσης το εκκύκλημα χρησιμοποιούνταν για τη μεταφορά βαρέων αντικειμένων στην ορχήστρα, όπως ήταν οι θρόνοι ή ακόμη και για τη μεταφορά των νεκρών, καθώς ως γνωστών σκηνές θανάτου δεν παρουσιάζονταν ποτέ μπροστά στο κοινό.

Στην ουσία το εκκύκλημα ήταν το πιο γνωστό μηχανήμα του θεάτρου του 5ου αιώνα. Πρόκειται για μία κινούμενη πλατφόρμα, μία μηχανή με τροχούς που περιγράφεται με λεπτομέρεια από τον Pollux (iv, 128), κυκλική, ημικυκλική ή και τετράγωνη. Ο χειρισμός της μπορούσε να γίνει άνετα με κίνηση επάνω σε έναν άξονα.

Με βάση τις σχετικές περιπαικτικές αναφορές από τον Αριστοφάνη, ήταν ένα αγαπημένο εξάρτημα του Ευριπίδη για να εισάγει στην ορχήστρα μία σκηνή που υποτίθεται πως λάμβανε χώρα σε εσωτερικό περιβάλλον. Επάνω σε εκκύκλημα έβγαινε για παράδειγμα ένας θρόνος για να αναπαραστήσει το εσωτερικό από το παλάτι.

ΧΑΡΩΝΕΙΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

Η «χαρώνεια κλίμακα», ένας υπόγειος διάδρομος, ένωνε την ορχήστρα με τα αποδυτήρια και εξυπηρετούσε την εμφάνιση των νεκρών και των χθόνιων θεοτήτων κατά τις παραστάσεις.

ΠΕΡΙΑΚΤΟΙ

Οι περίακτοι, ήταν δύο πρισματικοί ξύλινοι στύλοι τοποθετημένοι στα δύο άκρα της σκηνής, που περιστρέφονταν γύρω από έναν άξονα, όταν ήταν ανάγκη να αλλάξει το σκηνικό, και παρουσίαζαν τους ζωγραφισμένους πίνακες που ήταν στερεωμένοι πάνω τους.

Με όλα αυτά λοιπόν τα μηχανήματα οι Αρχαίοι Έλληνες κατάφερναν να κινήσουν το ενδιαφέρον των θεατών καθώς και να τους συγκινήσουν. Επίσης με αυτά κατάφεραν να κάνουν πιο παραστατική τη παράσταση και με αυτά έδειξαν άλλη μια φορά την ευφυΐα τους.



ΕΝΟΤΗΤΑ 7

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ



Η ακουστική του αρχαίου ελληνικού θεάτρου είναι ένα μυστήριο που απασχολούσε και σήμερα εξακολουθεί να απασχολεί τους ερευνητές. Όσοι αιώνες κι αν έχουν περάσει όσο βαθειά και να το έχουν ψάξει υπάρχουν ακόμα αναπάντητα ερωτήματα για το πώς κατασκεύαζαν με τέτοια λεπτομέρεια το κάθε μέρος του θεάτρου. Η απλότητα και το μεγαλείο αποτελούν την συνοπτικότερη ίσως περιγραφή των χαρακτηριστικών των μνημείων του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Και το θέατρο αποτελεί το μνημείο εκείνο στα οποία τα δύο αυτά χαρακτηριστικά συνδυάζονται με τον καλύτερο τρόπο.

Η αλήθεια αυτή δεν οφείλεται μόνο στην απλότητα της μορφής του, σε σύγκριση με άλλα αναγκαστικά ίσως συνθετότερα μνημεία. Οφείλεται περισσότερο στην απλότητα της λειτουργίας του. Οφείλεται στο διαχρονικό χαρακτηριστικό αυτής της λειτουργίας που επιτρέπει την αξιοποίησή τους χιλιάδες χρόνια μετά τη δημιουργία τους. Οφείλεται τέλος στην αντοχή της άποψης των δημιουργών τους, που ανταπεξέρχεται στις σύγχρονες απαιτήσεις τόσο της χρήσης των ίδιων των μνημείων σήμερα όσο και του σχεδιασμού νέων και η αντοχή αυτή αναδεικνύει το μεγαλείο.

Γι' αυτό η ανανέωση της γνωριμίας μας με το αρχαίο θέατρο, σαν θεατές, σαν επισκέπτες, σαν επιστήμονες, σαν σχεδιαστές νέων θεάτρων, είναι αναγκαία και πρέπει να είναι συνεχής.

Όλα ξεκίνησαν όπως φαίνεται από την εισαγωγή των μαθηματικών και της θεωρίας των αριθμών από τους Πυθαγόρειους στην αρχιτεκτονική. Τότε χρησιμοποίησαν γεωμετρικές χαράξεις στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό των κτιρίων και ειδικότερα των θεάτρων. «Ειδικά ο σχεδιασμός των θεάτρων επηρεάστηκε σημαντικά από την ακουστική. Ο Αριστόξενος μας δίνει τις ακριβείς θέσεις και τις προδιαγραφές των "ηχείων", δηλαδή των αντηχούντων αγγείων».

Εκτός από τις αρχαίες πηγές, «σύγχρονες ακουστικές έρευνες αποδεικνύουν ότι στα αρχαία θέατρα έχουν εφαρμοστεί βασικές αρχές σχεδιασμού που εξασφαλίζουν ηχοπροστασία, ακουστική ζωντάνια, διαύγεια και καταληπτότητα του θεατρικού λόγου. Μια από τις βασικότερες αρχές είναι η ενίσχυση της φωνής με έγκαιρες, θετικές ηχοανακλάσεις επάνω σε στοιχεία του θεάτρου (δάπεδο ορχήστρας, πρόσοψη κτιρίου σκηνης, λογείο), για την εξασφάλιση ενός φυσικού, αυτοδύναμου (παθητικού) μεγάφωνου, που αναπληρώνει τις ενεργειακές απώλειες, κυρίως στα υψηλότερα καθίσματα του κοίλου».

Η ακουστική ποιότητα των αρχαίων ελληνικών θεάτρων είναι τόσο γνωστή όσο και αξιοθαύμαστη, με αποτέλεσμα να παίρνει χαρακτήρα μυστικισμού. Στην πραγματικότητα για πολλά στοιχεία της ακουστικής αυτής έχουμε συγκεκριμένες απαντήσεις. Αυτές δεν θα πρέπει να τις δούμε σαν απομυθοποίηση. Γιατί δεν είναι πλήρεις, δεν απαντούν σε όλα τα ζητήματα. Αλλά κυρίως γιατί η επιτυχία των θεάτρων αυτών οφείλεται όχι μόνο στην ακουστική αλλά και στη μορφή και τη λειτουργία τους. Παράλληλα η κυκλική διάταξη υποχρεώνει σε μία συγκέντρωση όλου του θεάτρου στα δρώμενα, στοιχείο ζωτικό για τον θεατρικό χώρο, για το σχεδιασμό του και για την μεταφορά των θεατών από τον πραγματικό στο θεατρικό χώρο. Καμιά άλλη μορφή χώρου δεν δημιουργεί τέτοια αίσθηση συγκέντρωσης της προσοχής όλων στην παράσταση. Καμιά άλλη μορφή δεν δημιουργεί τέτοια αίσθηση συμμετοχής στη μεγάλη ομάδα των θεατών. Γι' αυτό και παρά τα φτωχά συνήθως τεχνικά μέσα, σε σύγκριση με ένα πλήρες σύγχρονο θέατρο, το αίσθημα της μέθεξης είναι πανίσχυρο. Είναι στο χέρι του σκηνοθέτη να μας μεταφέρει ακόμη και σήμερα, πίσω στο χρόνο. Το θέατρο παρέχει όλα τα αναγκαία στοιχεία. Γνωρίζουμε ότι η ακουστική δεν υπήρχε ως επιστήμη στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Οι προγονοί μας ήταν περισσότερο φιλόσοφοι και λιγότερο επιστήμονες. Ως φιλόσοφοι είχαν την ικανότητα να παρατηρούν το περιβάλλον τους και να εξάγουν συμπεράσματα. Και ακόμη πιο σπουδαίο, είχαν τον κοινό νου να τα μεταφέρουν και να τα εφαρμόζουν στη ζωή τους, στα έργα τους. Η πρώτη παρατήρηση είναι η σχεδόν ομοιόμορφη κατανομή της ηχητικής ενέργειας της φωνής γύρω από έναν ομιλητή, μία παρατήρηση που μπορούσε να γίνει και να επαληθευτεί αμέτρητες φορές σε συγκεντρώσεις ομιλητών στην αγορά. Από αυτή προκύπτει ο κυκλικός χαρακτήρας του κοίλου. Η δεύτερη παρατήρηση είναι η παρεμπόδιση της άνετης ακρόασης, όταν ο ακροατής δεν βλέπει τον ομιλητή. Παρατήρηση που προήλθε επίσης από την αγορά, και που οδήγησε στην κλίση του κοίλου. Η τρίτη παρατήρηση είναι η ανάκλαση, μια παρατήρηση που γίνεται στη φύση, μπροστά σε ένα βράχο. Η ενίσχυση της φωνής από την ανάκλαση οδήγησε στη θέση των ηθοποιών πίσω, μπροστά στη σκηνή με ισχυρές ανακλάσεις πίσω και κάτω. Η τελευταία παρατήρηση είναι η ανάγκη για ησυχία. Η μεγάλη ησυχία καθιστά τη φωνή ικανή να ακουστεί σε μεγάλες αποστάσεις. Γι' αυτό οι θέσεις των αρχαίων θεάτρων είναι επιλεγμένες για τη μεγάλη ησυχία του περιβάλλοντος χώρου, η επιστήμη της ακουστικής απέσπασε πολλά στοιχεία από το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Παρά τη φθορά των αιώνων, οι

διατεταγμένες αυτές πέτρες που αποτελούν το αρχαίο ελληνικό θέατρο έχουν κι άλλα να μας πουν. Το μόνο ζήτημα στο οποίο οι συνθήκες τότε ήταν χειρότερες για τους ηθοποιούς, ήταν οι θεατές. Ο επισκέπτης του θεάτρου έμενε εκεί πολλές ώρες, σε συνθήκες κάθε άλλο παρά σύγχρονου θεάτρου και συμμετείχε με αντιδράσεις, σε αντίθεση με τον σημερινό θεατή που σέβεται τον χώρο και την τέχνη.

Η ηχητική των αρχαίων θεάτρων που θαυμάζουμε σήμερα εξασφαλιζόταν με τα αντηχούντα αγγεία που βρίσκονταν κάτω από τα σκαλιά του κοίλου και τα σκηνικά άλλαζαν σχεδόν αυτόματα, όπως αποδεικνύει η ανασκαφική έρευνα στο Αρχαίο Θέατρο του Δίου.

«τα αντηχούντα αγγεία τοποθετούνταν σύμφωνα με έναν μαθηματικό υπολογισμό σε κόγχες κάτω από τα σκαλιά του κοίλου, διηρημένα σε αγγεία τέταρτης, πέμπτης, όγδοης και διπλής όγδοης, σύμφωνα με τις αντηχήσεις τους στις διάφορες νότες. Όταν η φωνή των ηθοποιών, περιβάλλοντας τα αγγεία, που είναι στον ίδιο τόνο με αυτήν, προκαλεί την αντήχησή τους, γίνεται πιο δυνατή, πιο καθαρή και πιο μεγαλεπήβολη».

Το 2007, ερευνητές ανακάλυψαν ότι ο ασβεστόλιθος από το υλικό των καθισμάτων προσφέρει ένα φίλτραρισμα, με αποτέλεσμα την καταστολή των χαμηλών συχνοτήτων των φωνών, ελαχιστοποιώντας έτσι τον περιβάλλοντα θόρυβο του πλήθους, ώστε οι θέσεις να δρουν ως φυσικές ακουστικές παγίδες. Άγνωστο, όμως, παραμένει ακόμα αν οι ακουστικές ιδιότητες είναι το αποτέλεσμα ενός ατυχήματος ή το προϊόν μιας προηγμένης σχεδίασης

Ενδιαφέρον γεγονός: Η ορχήστρα έχει το σχήμα ενός τέλειου κύκλου. Η κυκλική βάση που σώζεται στο κέντρο ακριβώς κατά πάσα πιθανότητα ήταν ένας βωμός του Διονύσου. Μπορείτε να παρακολουθήσετε και να ακούσετε μια επίδειξη της τέλειας ακουστικής του θεάτρου εδώ.

Οι μετρήσεις είχαν δείξει εντελώς άλλα από αυτά που επιθυμούσαν ερευνητές. Κλεισμένοι για μέρες σε ένα άχαρο, μικρό δωμάτιο, τον θάλαμο ηχομόνωσης του Εργαστηρίου Αρχιτεκτονικής Τεχνολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, μαζί με γεννήτριες θορύβου, μικρόφωνα, υπολογιστές, και διάφορα είδη αγγείων, κυρίως πήλινα πιθάρια αλλά και μπουκάλια ή βάζα, έπαιρναν μετρήσεις και μελετούσαν τις γραφικές παραστάσεις που αυτές έδιναν. Ήθελαν να καταλάβουν την επίδραση που έχουν τέτοια αντικείμενα στην ακουστική του χώρου. Με αυτό το θέμα είχε ασχοληθεί από το 1863 ήδη ο Hermann von Helmholtz, ένας από τους τελευταίους πανεπιστήμονες της Ευρώπης, και στη συνέχεια πολλοί ερευνητές που χρησιμοποίησαν προχωρημένα Μαθηματικά αλλά και πολύ εξελιγμένα ηλεκτρονικά μηχανήματα για να καταλάβουν το πώς θα μπορούσαν να βελτιώσουν την ακουστική κλειστών αιθουσών αλλά και ανοικτών θεάτρων. Επί ενάμιση αιώνα γίνονται προσπάθειες με ειδικά κοίλα δοχεία, κυλινδρικά ή σφαιρικά. Ονομάζονται «συνηχητές» και διεγείρεται σε έντονες παλμικές κινήσεις ο αέρας στο εσωτερικό τους με ακουστικά κύματα μιας κυρίως συχνότητας που ονομάζεται και «κεντρική» για το κάθε δοχείο. Μόνο που αιώνες πιο πριν οι Αρχαίοι Έλληνες και οι Ρωμαίοι είχαν καταφέρει να κάνουν εκπληκτικές βελτιώσεις σε αυτό το θέμα, χωρίς, εννοείται, να διαθέτουν τις σημερινές ευκολίες.

Η πρόκληση για τον αρχιτέκτονα που σχεδιάζει ένα σύγχρονο θέατρο είναι να προχωρήσει, να δώσει δηλαδή λύσεις που να βελτιώνουν τις συνθήκες σε σχέση με τα γεμάτα ένταση και προσωπικότητα θεατρικά μνημεία του παρελθόντος. Στο δύσκολο αυτό επιχείρημα, μπορεί κανείς να συμβάλει σε μια σειρά από σύγχρονες τεχνικές προσέγγισης.

Ο σχεδιασμός με υπολογιστές και τα μοντέλα προσομοίωσης, με όλες τις αδυναμίες τους, παρέχουν στοιχεία που μπορούν να βοηθήσουν. Όχι μόνο μπορούμε

να προβλέψουμε τις συνθήκες σε κάθε θέση του θεάτρου, μπορούμε ακόμα να προβλέψουμε τι θα συμβεί όταν ο ηθοποιός στραφεί αλλού ή στρίψει το κεφάλι. Ο σύγχρονος σχεδιασμός έχει έτσι τη δυνατότητα να ξεφύγει από τον απόλυτο κύκλο και από τη σταθερή κλίση ώστε να δώσει στο κοίλο πιο δυναμικές μορφές, προσαρμοσμένες στις δυνατότητες της φωνής και στην προσπάθεια για βέλτιστη ρύθμιση των ακουστικών παραμέτρων.

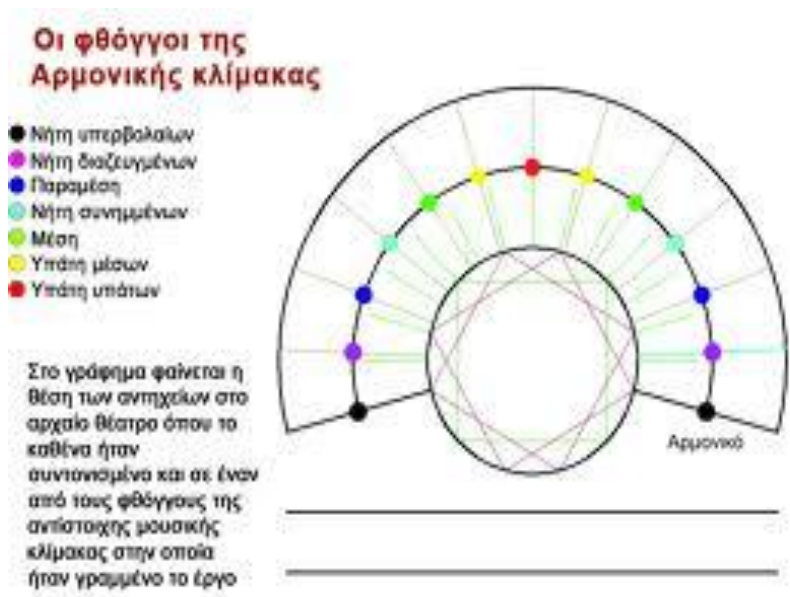
Ελάχιστα στοιχεία κτιρίων σκηνής, κυρίως στοιχεία θεμελίωσης έχουν διασωθεί ως τις μέρες μας, με αποτέλεσμα τα σημαντικότερα και ακόμη χρησιμοποιούμενα αρχαία ελληνικά θέατρα να έχουν τον κύκλο της ορχήστρας ανοιχτό προς τα πίσω, χωρίς πλάτη. Το γεγονός αυτό έχει αλλοιώσει τη μορφή των παραστάσεων. Η θέση του ηθοποιού στο πίσω μέρος της ορχήστρας, κοντά στο κτίριο της σκηνής, που τον βοηθάει με δύο πρόσθετες ανακλάσεις, χάνεται. Ο ηθοποιός πλησιάζει τους θεατές, στο άλλο άκρο της ορχήστρας, σε προσπάθεια να ακουστεί και να φανεί καλύτερα. Έτσι, η αναστύλωση ενός αρχαίου θεάτρου με τη σκηνή του, θα δημιουργούσε μάλλον πρόβλημα στη σύγχρονη παράσταση.

Αν και τα σκηνικά βοηθούν στην καλύτερη ακουστική, σε σύγκριση με την έλλειψη κάθε κάθετης ανακλαστικής επιφάνειας, η τοποθέτηση μόνιμου κτιρίου σκηνής βελτιώνει τις συνθήκες, αναγκάζοντας τους ηθοποιούς να κινούνται στο βάθος της ορχήστρας. Σε εκείνη τη θέση έχουν όχι μόνο την στήριξη της σκηνής με την ανάκλασή της αλλά την πλήρη στήριξη της ορχήστρας με την πιο σημαντική ανάκλασή της στο έδαφος, όσο και μια ακόμη διπλή ανάκλαση. Ο ηθοποιός που κινείται κοντά στους ακροατές τελικά δεν ακούγεται πέρα από τις πρώτες σειρές.

Η εξαιρετή ακουστική για την οποία το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου είναι διάσημο, οφείλεται στα πέτρινα εδωλιά του, καθώς το σχήμα και η διάταξή τους είναι ιδανικά για το φιλτράρισμα των θορύβων χαμηλής συχνότητας, καταδεικνύει έρευνα Αμερικανών επιστημόνων. Ήδη

από τον 1ο π.Χ αιώνα, ο Ρωμαίος αρχιτέκτονας Βιτρούβιος θαύμαζε το πώς οι αρχαίοι Έλληνες είχαν διαρρυθμίσει τα καθίσματα της Επιδαύρου «σύμφωνα με την επιστήμη της αρμονίας» για να ακούγονται καθαρότερα οι φωνές των ηθοποιών. Ακόμα και ο παραμικρότερος ψίθυρος στη σκηνή του θεάτρου ακούγεται πεντακάθαρα στις τελευταίες θέσεις σε απόσταση 60 μέτρων.

Το θέατρο κατασκευάστηκε τον 4ο π.Χ. αιώνα και ήρθε ξανά στο φως το 1881. Είναι ένα από τα καλύτερα διατηρημένα αρχαία θέατρα. Από την αρχαία εποχή θεωρείτο ότι είχε καταπληκτική ακουστική. Οι ηθοποιοί μπορούν να ακουστούν καθαρά και από τους 15000 θεατές χωρίς κάποια ενίσχυση. Οι ξεναγοί, για να αποδείξουν τη τέλεια ακουστική του θεάτρου, βάζουν τα άτομα των γκρουπ τους



διάσπαρτα στις κερκίδες και στη συνέχεια τους δείχνουν πώς οι αμυδροί ήχοι μπορούν να ακουστούν στο κέντρο της σκηνής. Το πώς επιτεύχθηκε αυτή η ποιότητα ήχου ήταν πηγή ακαδημαϊκών και ερασιτεχνικών εικασιών για πολλά χρόνια. Μία από τις θεωρίες πρότεινε ότι οι άνεμοι μεταφέρουν τους ήχους.

Αρχικά είχε 34 σειρές καθισμάτων, οι Ρωμαίοι όμως πρόσθεσαν ακόμα 21. Ο Νίκο Νεκλέρκ και η Σίντι Ντεκίτζερ του Ινστιτούτου Τεχνολογίας της Τζόρτζια, οι οποίοι είχαν ήδη μελετήσει την ακουστική σε αρχαία θέατρα των Μάγια στο Μεξικό, αποφάσισαν να διερευνήσουν τη θαυμάσια ακουστική της Επιδαύρου. Όπως αναφέρει το Nature.com, οι υπολογισμοί τους έδειξαν ότι οι κλιμακωτές θέσεις του θεάτρου λειτουργούν ως ηχητικό φίλτρο, καθώς το σχήμα τους είναι ιδανικό για να καταστέλλει τους ήχους χαμηλής συχνότητας, κύριο συστατικό του θορύβου. Η διάταξη των θέσεων, που θυμίζει τα πάνελ ηχομόνωσης σε σχήμα αβγοθήκης, φιλτράρει τις συχνότητες κάτω από 500 Hertz, όπως το μουρμούρισμα του κοινού και το θρόισμα των φύλλων. Η εξασθένηση των χαμηλών συχνοτήτων επιτρέπει να ακούγονται πλουσιότερες οι φωνές των ηθοποιών, που αποτελούνται κυρίως από υψηλές συχνότητες. Η αφαίρεση των χαμηλών τόνων από τις φωνές δεν δημιουργεί πρόβλημα, καθώς ο ανθρώπινος εγκέφαλος μπορεί να συμπληρώνει τις συχνότητες που λείπουν -ένα φαινόμενο που αξιοποιείται σε ηχεία μικρού όγκου τα οποία ακούγονται στο αφτί πολύ μεγαλύτερα. Οι ερευνητές παραδέχονται ότι η παρουσία κοινού στο θέατρο πιθανότατα θα άλλαζε την ακουστική του με τρόπο που δεν είναι εύκολο να υπολογιστεί, λόγω του περίπλοκου σχήματος και της ανομοιογένειας του ανθρώπινου σώματος. Υποστηρίζουν όμως ότι τα συμπεράσματά τους για το θέατρο της Επιδαύρου θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν στο σχεδιασμό σταδίων με καλύτερη, φυσική ακουστική.

Πολλά μπορεί κανείς να αποκομίσει και όχι μόνον ιστορική γνώση από τη μελέτη των μνημείων του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Ιδιαίτερα στα θέατρα, η προσέγγιση με τα σύγχρονα επιστημονικά εργαλεία συμπληρώνεται από την εμπειρία της συμμετοχής στη ζωντανή λειτουργία του μνημείου, κάτι που δεν είναι δυνατό σε άλλα μνημεία. Στον πρώτο αιώνα της σύγχρονης ζωής της, τον 20ο, η επιστήμη της ακουστικής απέσπασε πολλά στοιχεία από το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Παρά τη φθορά των αιώνων, οι διατεταγμένες αυτές πέτρες που αποτελούν το αρχαίο ελληνικό θέατρο έχουν κι άλλα να μας πουν. Οι σιωπηλοί αυτοί μάρτυρες του παρελθόντος, δεν έχουν πει ακόμα την τελευταία τους λέξη.



ΕΝΟΤΗΤΑ 8

ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

ΗΘΟΠΟΙΟΙ

Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο οι ηθοποιοί ονομάζονταν υποκριτές. Πρώτος υποκριτής και ο πρώτος που εισήγαγε αυτήν την καινοτομία η οποία προκάλεσε τη γέννηση της τραγωδίας και του θεάτρου γενικότερα, θεωρείται ο Θέσπις, όταν στα μέσα του 6ου αι. π.Χ. κατά τη διάρκεια θρησκευτικών εορτών αφιερωμένων στον Διόνυσο διέκοψε τον διθύραμβο του χορού και αποκρίθηκε σε πεζό λόγο. Αρχικά υπήρχε μόνο ένας υποκριτής, που συνδιαλεγόταν με τον Χορό και στη συνέχεια, με την εξέλιξη του αρχαίου δράματος, ο Αισχύλος προσέθεσε έναν δεύτερο και ο Σοφοκλής τον τρίτο. Κατά την αρχαιότητα οι ρόλοι ερμηνεύονταν με χρήση μάσκας και αποκλειστικά από άνδρες, παράδοση η οποία ακολουθήθηκε και μεταγενέστερα.

ΧΟΡΟΣ

Σημαντική συνεισφορά στη διαμόρφωση του θρησκευτικού χαρακτήρα της αρχαίας παράστασης είχε ο χορός, στοιχείο που απουσιάζει από τις σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις. Εκτός από τις κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις που του αποδόθηκαν, ο χορός φέρει και μια βαριά θρησκευτική κληρονομιά. Η ερμηνεία του θεϊκού και του ανθρώπινου στο χορό είναι εμφανής στην ουσία της λέξης χορός και του σχετικού ρήματος *χορεύω*, που σημαίνει *χορεύω χορικό ή κυκλικό χορό*. Στο ανθρώπινο πλαίσιο περιέγραφαν έναν ιδιαίτερο τύπο συλλογικών χορών που συνήθως εκτελούνταν σε κύκλο. Ενώ η γενική λέξη για το χορό στα αρχαία Ελληνικά είναι *ορχούμαι* και περιλαμβάνει όλους τους τύπους του χορού, δραματικούς, λατρευτικούς κ.λπ., το ρήμα *χορεύω* έχει μια περιορισμένη έννοια σύμφωνα με τον Μ. Βέγκνερ, στο έργο του *Μουσική και Χορός*. Στην Αθήνα του 5ου αιώνα τούτος ο κυκλικός χορός ονομάζεται *ιερά*, ενώ οι συμμετέχοντες αναφέρονται ως *όσιοι*

ΘΕΑΤΕΣ



Ένα από τα σημαντικότερα κοινωνικά στοιχεία της αρχαίας παράστασης είναι ότι διαμορφώνεται ως προϊόν πάνδημης συμμετοχής, μέσω του θεσμού της χορηγίας και της συμμετοχής του θεατή στα θεατρικά δρώμενα (*χορηγία, χορός*).



ΕΝΟΤΗΤΑ 9

ΚΩΜΩΔΙΑ



Οι Αρχαίοι Έλληνες είχαν πολύ καλή αίσθηση του χιούμορ και αυτό φαίνεται σε όλη την Ελληνική Γραμματεία που διασώθηκε. Από το χιούμορ των αρχαίων Ελλήνων καταλαβαίνει κανείς αν γνωρίζει πόσο κοντά αισθάνονταν τη χαρά με τη λύπη, την ευτυχία με τη δυστυχία, τη ζωή με το θάνατο. Χωρίς να "απωθούν" τον θάνατο, χαίρονταν τη ζωή. Από το γεγονός ότι στην αρχαία Ελλάδα δημιουργήθηκαν συγχρόνως η τραγωδία και η κωμωδία, καταλαβαίνει κανείς και το χιούμορ των αρχαίων Ελλήνων. Με αυτόν τον τρόπο οι αρχαίοι Έλληνες απελευθερώνοντουσαν από τις έγνοιες και τις δυσκολίες της καθημερινότητας. Η κωμωδία συνέβαλε με αυτόν τον τρόπο καθώς σκοπός της ήταν να προκαλέσει το γέλιο, την ευθυμία του κοινού, αλλά και να κρίνει τα πρόσωπα και τα πράγματα της επικαιρότητας. Επιγραμματικά το εκφράζει αυτό το ωραίο απόφθεγμα: "η τραγωδία και η κωμωδία γράφονται με τα ίδια γράμματα". Σε κανέναν άλλο πολιτισμό δεν υπήρχε η έννοια του "χιούμορ", παρά μόνο στα κείμενα των Αρχαίων Ελλήνων, απολαυστε λοιπόν το απόσταγμα της ευφυΐας των προγόνων μας.

Με τον όρο κωμωδία χαρακτηρίζεται κάθε έργο που έχει ως σκοπό να διασκεδάσει μέσω κάποιου χιουμοριστικού θέματος. Η ακαδημαϊκή της έννοια, επηρεασμένη από το αρχαίο ελληνικό θέατρο, είναι συνήθως διαφορετική και συνυφασμένη με την σατιρική κωμωδία πολιτικού θέματος.

Η κωμωδία παρουσιάζεται σε πολλές μορφές, όπως την θεατρική, από όπου ξεκίνησε μέσω του αρχαίου θεάτρου, την τηλεοπτική και την σόλο όρθια κωμωδία. Η επιρροή της κωμωδίας μπορεί να είναι σημαντική σε κοινωνικό επίπεδο. Για παράδειγμα, η Δημοκρατία της Αρχαίας Αθήνας ενισχύθηκε μέσω έργων κωμωδίας που είχαν ως μέσο τη σάτιρα για να διακωμωδήσουν αρνητικά στοιχεία της κοινότητας.

ΙΣΤΟΡΙΑ

Επιμέρους κατηγορίες: Αρχαία κωμωδία, Μέση κωμωδία, Νέα κωμωδία

Η κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα ήταν μαζί με την τραγωδία τα δύο βασικά ήδη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Σώζεται κυρίως μέσω 11 έργων του μεγάλου της αρχαίας κωμωδίας Αριστοφάνη, ο οποίος έγραψε συνολικά γύρω στις 40 κωμωδίες.

Είδη και μέθοδοι κωμωδίας

Τα είδη και μέθοδοι της κωμωδίας είναι πολλά και πολλές φορές συνυπάρχουν σε ανάμικτο τρόπο. Κάποια από τα σημαντικά ήδη είναι:

Σάτιρα: Η σάτιρα επιχειρεί τον εμπαιγμό κάποιας έννοιας ή προσώπου που ο καλλιτέχνης θεωρεί ότι αξίζει τέτοια αντιμετώπιση. Γίνεται μέσω μεθόδων όπως είναι η παρωδία, η υπερβολή, η σύγκριση, η αναλογία και η ειρωνεία. Σημαντικοί σύγχρονοι Έλληνες σατιρικοί είναι, μεταξύ άλλων, οι Τζίμης Πανούσης, Γιώργος Μητσικώστας, Λάκης Λαζόπουλος. Η σάτιρα ήταν επίσης εργαλείο του αρχαίου ποιητή του θεάτρου Αριστοφάνη.

Μαύρη κωμωδία ή μαύρο χιούμορ: Η μαύρη κωμωδία ασχολείται με θέματα όπως ο θάνατος και η αρρώστια. Έχει σχέση με την λογοτεχνία τρόμου όμως χρησιμοποιεί κωμικά στοιχεία.

Όρθια κωμωδία: Ο κωμικός μιλάει άμεσα με το κοινό. Είναι συχνό να εμπεριέχει και άμεση επικοινωνία όπως είναι η καυστική σάτιρα που ασκεί στο κοινό του ο Τζίμης Πανούσης.

Μπλε κωμωδία: Η μπλε κωμωδία ασχολείται με θέματα όπως το σεξ, την ομοφυλοφιλία, τον αμφισεξουαλισμό και συνήθως την συνεχή χρήση υβριστικών λέξεων. Έλληνας που έχει καταπιαστεί με τέτοια θέματα - μεταξύ άλλων θεμάτων - είναι ο Τζίμης Πανούσης.

Κωμωδία χαρακτήρων: Με αυτήν την κωμωδία ο καλλιτέχνης αναπαριστά κάποιο πρόσωπο δικής του επινόησης ή άλλο γνωστό πρόσωπο. Γνωστοί Έλληνες που καταπιάστηκαν με αυτό το είδος είναι ο Γιώργος Μητσικώστας και ο Τάκης Ζαχαράτος.

Αυτοσχέδια κωμωδία: Με την κωμωδία αυτή, αν και δεν εννοείται κάποια συγκεκριμένη μέθοδος, ο κωμικός δεν έχει εκ των προτέρων ετοιμάσει την ρουτίνα του αλλά αυτοσχεδιάζει.

Κινητική κωμωδία: Με αυτήν, ο κωμικός κυρίως στηρίζεται στην χρήση κινήσεων του σώματός του για την δημιουργία διασκέδασης. Σαφή παραδείγματα αποτελούν -

σε μέρος της καριέρας τους - ο Θανάσης Βέγγος, ο Τσάρλι Τσάπλιν και ο Ρόουαν Άτκινσον (με το Μίστερ Μπην).

Σουρεαλιστική κωμωδία: Σε αυτήν, παράξενα περιστατικά συμβαίνουν για να προκαλέσουν την έκπληξη στον αποδέκτη. Σαφή παραδείγματα δημιούργησαν η ομάδα Μόντνι Πάιθον.

ΕΠΙΡΡΟΗ

Ο ρόλος της κωμωδίας μπορεί να είναι περιορισμένος ως όργανο διασκέδασης και εκτόνωσης του άγχους για τους αποδέκτες της, αλλά έχει παρατηρηθεί η επιρροή της σε άλλα επίπεδα της κοινωνίας.

Για παράδειγμα, η Δημοκρατία της Αρχαίας Αθήνας θεωρείται ότι ενισχύθηκε μέσω έργων κωμωδίας που χρησιμοποιούσαν την σάτιρα για να διακωμώδησουν αρνητικά στοιχεία της κοινότητας.

Σήμερα διάσημοι κωμικοί θεωρείται ότι ασκούν σημαντική επιρροή στα πολιτικά δρώμενα. Σαφή παραδείγματα αποτελούν κωμικοί όπως ο Αμερικανός Τζον Στιούαρτ και ο Έλληνας Λάκης Λαζόπουλος όπου η σάτιρα απευθυνόμενη σε πολιτικά πρόσωπα είναι βασικό μέρος του έργου τους.

ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ



Με τον όρο αρχαία κωμωδία εννοείται ο ένας από τους δύο βασικούς πυλώνες που στήριξαν το οικοδόμημα του αττικού δράματος. Από την αρχαία κωμωδία διασώθηκαν μόνο 11 του Αριστοφάνη, ένα ολοκληρωμένο του Μενάνδρου, που τιτλοφορείται "Ο Δύσκολος". Επίσης, εκτός από πολλά αποσπάσματα έργων από διάφορους ποιητές έχει διασωθεί και η κωμωδία του Μενάνδρου "Η Σαμία" αλλά όχι σε ακέραια μορφή. Τα κομμάτια που της έλειπαν όμως, αντικαταστάθηκαν με καινούρια ύστερα από μελέτες και έτσι έχουμε πλέον μια ολοκληρωμένη μορφή της.

Εποχές της Αττικής Κωμωδίας

Αρχαία κωμωδία (486 - περ. 400 π.Χ.)

Μέση κωμωδία (περ. 400 - περ. 320 π.Χ.)

Νέα κωμωδία (περ. 320 - περ. 120 π.Χ.)

Το σημαντικότερο έτος της Αττικής Κωμωδίας ήταν το 486 π.Χ., γιατί το έτος εκείνο παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων (θεατρικοί αγώνες) έργα των

κωμικών.

Άγνωστα παραμένουν ακόμη και στην εποχή του Αριστοτέλη η προέλευση και τα πρώτα στάδια της αττικής κωμωδίας. Σύμφωνα όμως με τη παράδοση ο ευρέτης αυτού του θεατρικού είδους φέρεται ο αρχαίος Έλληνας Αθηναίος ποιητής Σουσαρίων που άκμασε το 570 π.Χ..

Η σύγχρονη έρευνα τείνει να δεχτεί ότι η ανάπτυξη του είδους στη μορφή της αρχαίας κωμωδίας που γνωρίζουμε από τις πηγές προϋποθέτει την ενσωμάτωση ποικίλων καταβολών. Κάποιου είδους χορικό άσμα (ενδεχομένως τα φαλλικά, όπως

πίστευε ο Αριστοτέλης), με την αυστηρή μορφική του συγκρότηση και συμμετρία που παρατηρείται στον αγώνα και την επιρρηματική συζυγία της παράβασης, υπήρξε ενδεχομένως η βάση γύρω από την οποία έγινε η συνένωση διαφορετικών παραδοσιακών στοιχείων. Ως καθοριστικό στοιχείο ανιχνεύεται το πρότυπο του διαλόγου χορού-υποκριτή στην τραγωδία, καθώς στην τραγωδία αποδίδει η παράδοση τη συγκεκριμένη καινοτομία αυτή, ενώ και η θεσμοθέτηση τραγικών αγώνων υπήρξε προγενέστερη των κωμικών. Ανάμεσα στα παραδοσιακά στοιχεία που ανιχνεύουμε με κάποια βεβαιότητα στην κωμωδία περιλαμβάνονται η παράδοση χορών μεταμφιεσμένων σε ζώα, οι δραματικές παραστάσεις κωμικών μίμων με διογκωμένα σώματα, η τελετουργική αισχρολογία που συνδέεται με λατρείες της γονιμότητας και η διονυσιακή λατρεία. Άγνωστο είναι αν η αττική κωμωδία δέχτηκε κάποια επιρροή από την κωμική φάρσα του Συρακούσιου Επίχαρμου, αν και το έργο του τελευταίου παρουσιάζει μεν ομοιότητες με την κωμωδία, αλλά και αξιοσημείωτες διαφορές.

Η κωμωδία του Αριστοφάνη αντιπροσωπεύει, μαζί με τις χαμένες σήμερα κωμωδίες του Κρατίνου και του Εύπολη, την ακμή της αρχαίας κωμωδίας. Λίγες είναι οι πληροφορίες που έχουμε για τους ποιητές και την εξέλιξη του είδους μέχρι την εποχή των ποιητών αυτών. Η κωμωδία του Αριστοφάνη σατιρίζει τη σύγχρονη πραγματικότητα. Ο κωμικός μύθος, που αποκτά συγκροτημένη μορφή ήδη στην κωμωδία του Κράτη, συγκροτείται από στοιχεία που προέρχονται από αυτήν, ενώ συχνές είναι και οι άμεσες σκαωπτικές αναφορές σε πρόσωπα και πράγματα του πολιτικού, πνευματικού και καλλιτεχνικού δημόσιου βίου. Το σχήμα της δράσης ακολουθεί μια τυπική παραμυθική δομή, με σταθερά σημεία μια μετακίνηση τον ήρωα με σκοπό την εκτέλεση ενός σχεδίου που θα του επιτρέψει να αντιμετωπίσει ένα πρόβλημα που τον απασχολεί, τη συνάντησή του με κάποιον βοηθό ή συνεργάτη, τη σύγκρουσή του με έναν ή περισσότερους αντιπάλους και τον τελικό του θρίαμβο. Το άσεμνο κυριαρχεί στη γλώσσα και τη σκηνική εικόνα. Ο ιαμβικός ψόγος, στοιχείο που παρουσιάζεται ενισχυμένο από την εποχή του Κρατίνου, παρέμεινε κυρίαρχο γνώρισμα του είδους ως τις απαρχές του 4ου αι. Στόχος του κυρίως δημαγωγοί όπως ο Κλέων, αλλά και σοφιστές, καθώς και άλλα πρόσωπα που προκαλούσαν τη δυσπιστία των λαϊκών στρωμάτων για την εξεζητημένη συμπεριφορά τους. Ανάμεσα σε αυτούς ξεχωρίζει ο Σωκράτης και τραγικοί ποιητές όπως ο Αγάθων, ομοφυλόφιλος και νεωτεριστής, και ο Ευριπίδης, ο τελευταίος κυρίως για τις δραματουργικές καινοτομίες του αλλά και για τον ιδεολογικό του προβληματισμό.

Η πλοκή του μύθου και η οργάνωση των μερών της κωμωδίας δεν παρουσιάζουν την αυστηρή συνοχή της τραγωδίας, είναι ωστόσο δυνατή η διάκριση ορισμένων τυπικών μερών που έχουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: πρόλογος, πάροδος χορού, αγών, παράβαση, επεισοδιακές σκηνές, έξοδος.

Ο αγών ιδιαίτερα αποτελεί συστατικό στοιχείο της δομής κάθε κωμωδίας. Η τυπική δομή ενός αριστοφανικού αγώνα έχει συνήθως ως εξής:

- α) οι δύο αντίπαλοι ξεκινούν να αντιδικούν.
- β) ο χορός τραγουδά μια ωδή για να παρουσιάσει επίσημως τους διάδικους.
- γ) με δύο στίχους, ο χορός παροτρύνει τον πρώτο ομιλητή να αρχίσει την αγόρευσή του (κατακελευσμός).
- δ) ο πρώτος ομιλητής παίρνει τον λόγο, αλλά κάθε τόσο τον διακόπτει ο αντίπαλός του (ή κάποιο τρίτο πρόσωπο) με διάφορα, κωμικά συνήθως, σχόλια (επίρρημα).

- ε) ο πρώτος ομιλητής κλείνει την αγόρευσή του με μια στροφή στον ίδιο ρυθμό με την κύρια αγόρευσή του, αλλά σε διαφορετικό μέτρο και έκταση στίχων (πνίγος).
- στ) ο χορός τραγουδά μια λυρική αντωδή, σχολιάζοντας την επιτυχία του πρώτου ομιλητή.
- ζ) έπειτα απευθύνει προτροπή στον δεύτερο διάδικο (αντικατακελευσμός).
- η) ο δεύτερος διάδικος προχωρά στην αγόρευσή του (αντεπίρρημα).
- θ) κατόπιν κλείνει την αγόρευσή του (αντιπνίγος).
- ι) τέλος, δίνεται η ετυμηγορία του αγώνα (σφραγίς) από τον διαιτητή, που συνήθως είναι ο χορός.

Από όλα τα παραπάνω παρατηρούμε ότι η κωμωδία εκτός από το ότι θέλει να δημιουργήσει θετικά συναισθήματα, όπως το γέλιο, την ευθυμία, τη χαρά, αποσκοπεί και στην καλλιέργεια του προβληματισμού, στην άσκηση εποικοδομητικής κριτικής για τα κακώς κείμενα. Επιπλέον, συμβάλει στην εξεύρεση λύσεων για τα καθημερινά προβλήματα που ταλανίζουν και ταλάνιζαν τον αρχαίο Αθηναίο πολίτη και τον σύγχρονο άνθρωπο. Επομένως ο χαρακτήρας της αρχαίας κωμωδίας είναι επίκαιρος και ο νεοέλληνας μπορεί παρακολουθώντας την αρχαία κωμωδία για να βρει διέξοδο στα αδιέξοδα του.



ΕΝΟΤΗΤΑ 10

ΣΑΤΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Στην ερευνητική αυτή εργασία θα ασχοληθούμε διεξοδικά με το αρχαίο θέατρο στα πλαίσια της έρευνας μας για την ιστορία του και τη μορφή του κατά τους κλασικούς χρόνους. Η έρευνά μου επικεντρώθηκε στο Σατυρικό Δράμα και συγκεκριμένα προσπάθησα να εντοπίσω στοιχεία που αφορούν στη γένεση, στην ανάπτυξη, στην ακμή, στους βασικούς εκπροσώπους, στη θεματολογία και στο ρόλο του. Δυστυχώς οι πληροφορίες που μπορούμε να συλλέξουμε από τη βιβλιογραφία και το διαδίκτυο είναι περιορισμένες καθώς τα περισσότερα σατυρικά δράματα έχουν χαθεί στο πέρασμα των χρόνων. Εξάλλου, το μοναδικό σατυρικό δράμα που έχει διασωθεί ολόκληρο είναι το «Κύκλωψ» του Ευριπίδη καθώς και τετρακόσιοι στίχοι από το σατυρικό δράμα του Σοφοκλή «Ιχνευταί».

Τα θέματα που κυριαρχούν στο σατυρικό δράμα εκτός από τον Έρωτα και το θάνατο είναι αντλημένα από το Έπος και γενικότερα τον ανεξάντλητο χώρο της μυθολογίας. Η δράση λαμβάνει χώρα συνήθως στο ύπαιθρο δηλαδή σε εξωτερικό χώρο, όπου δρουν και παθαίνουν οι Σάτυροι. Το κωμικό και ευτράπελο στοιχείο δεσπόζει και βγαίνει αβίαστα από την αχαλίνωτα παιχνιδιάρικη και ερωτική φύση των Σατύρων.

Το σατυρικό δράμα ονομάστηκε έτσι από τους χορευτές που ήταν ντυμένοι Σάτυροι και συνοδεύονταν από τον πατέρα τους το Σ(ε)ιληνό¹, ως τυπικό εκπρόσωπο της σατυρικής ομάδας. Η παρουσία των Σατύρων καθόριζε όχι μόνο την ατμόσφαιρα αλλά και το μύθο του έργου. Εισηγητής του στην Αθήνα θεωρείται ο Πρατίνας ο Φλ(ε)ιάσιος. Συνεχιστές του ο γιος του Αριστίας, ο Αχαιός (484-401 π.Χ.) και ο Αισχύλος.

Στο μεγαλύτερο μέρος του 5ου αι. π.Χ., οι τρεις τραγωδίες μιας τριλογίας συμπληρώνονταν από ένα σατυρικό δράμα, γραμμένο από τον ίδιο τον ποιητή, με μόνη γνωστή εξαίρεση την *Αλκηση* του Ευριπίδη (438 π.Χ.), η οποία παρουσιάστηκε στη θέση ενός σατυρικού δράματος.

Κυριότερα γνωρίσματα του σατυρικού δράματος ήταν: η μόνιμη χρήση Χορού Σατύρων, που λειτουργεί ως κωμικό αντίβαρο, η διακωμώδηση της τραγωδίας, η παρουσία της μυθολογίας, που αποτελεί την κυριότερη πηγή του κωμικού στοιχείου,

και η χρήση χονδροειδών αστείων και χυδαιότητας. Οι ποιητές χρησιμοποιούσαν τις ίδιες μυθολογικές υποθέσεις, αλλά με πρόσωπα φαιδρού χαρακτήρα, την ίδια γλώσσα, τα ίδια μέτρα και τους ίδιους δραματουργικούς τρόπους με την τραγωδία, προσαρμοσμένα όμως στις ιδιαίτερες ανάγκες του είδους (π.χ. βωμολοχίες, επιδεικτικές ορχήσεις κ.ά.). Ήταν σύντομο σε έκταση και απλό στην κωμική πλοκή του μύθου· απουσίαζε τελείως η πολιτική σάτιρα (ανοιχτή ή λανθάνουσα) προσώπων ή γεγονότων. Η όρχηση του σατυρικού Χορού, που γινόταν με ταχύτητα και κρότο των ποδιών, λεγόταν *σίκιννις* (από τον εισηγητή της Σίκιννο) και ήταν μια παρωδία της σεμνής όρχησης του Χορού της τραγωδίας, που λεγόταν *έμμέλεια* (Έν + μέλος = αρμονία).

Το σατυρικό δράμα, με το αστείο περιεχόμενό του, λειτουργούσε ως μέσο ανακούφισης των θεατών από την ένταση και την αγωνία της τραγικής τριλογίας, αφού το όλο θέαμα τελείωνε με κάτι εύθυμο και ευχάριστο, που προκαλούσε το γέλιο. Παράλληλα, όμως, σκόπευε να επαναφέρει στην ατμόσφαιρα των δραματικών αγώνων το πνεύμα της διονυσιακής λατρείας. Η κωμική επίθεση κατά της τραγωδίας παίρνει στο σατυρικό δράμα πολλές μορφές. Οι τραγικοί ήρωες αντιμετωπίζονται ως κωμικά πρόσωπα με υπερβολή στις εκδηλώσεις, όπως ο Ηρακλής², με χαρακτηριστικές ιδιότητες την αδηφαγία (= λαιμαργία) και την οινοποσία, ο Οδυσσέας δολοπλόκος, ο Σίσυφος πανούργος, ο παππούς του Οδυσσέα Αυτόλυκος επιδέξιος κλέφτης, ο Ερμής θεός της κλοπής και της απάτης.

Στερεότυπα θέματα του σατυρικού δράματος είναι η υπερνίκηση των δράκων, η κατατρόπωση τεράτων και γιγάντων, οι ερωτικές ιστορίες, η μαγεία και το θαύμα (π.χ. χρήση μαγικού αυλού και σκούφου που κάνει αόρατο όποιον τον φοράει), στοιχεία που θυμίζουν λαϊκά παραμύθια. Χώρος των δρωμένων είναι συνήθως η εξοχή ή εξωτικοί χώροι, όπως η Λιβύη, η Αίγυπτος κ.ά.

Το σατυρικό δράμα έχει εξ ορισμού αίσιο τέλος· μας παρουσιάζει μια ρόδινη άποψη της ζωής, που αντισταθμίζει εκείνη της τραγωδίας.

Ελάχιστα δείγματα του είδους έχουν σωθεί συνολικά. Οι σύγχρονες, όμως, παπυρικές ανακαλύψεις έχουν φέρει σε φως σημαντικά αποσπάσματα του σατυρικού δράματος. Από τα πολλά έργα σώθηκε ολόκληρο μόνο ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη, καθώς και μεγάλο μέρος από τους *Ίκνευτάς* του Σοφοκλή. Έχουν διασωθεί, επίσης, μερικοί στίχοι (περίπου 90) από τους *Δικτυουλκούς* (= αυτοί που τραβούν τα δίκτυα) του Αισχύλου. Υπόθεση ήταν η σωτηρία του Περσέα σε βρεφική ηλικία, όταν η θάλασσα εξέβρασε στην ακτή ένα κιβώτιο με τη Δανάη και το μωρό. Ο Σειληνός πολιορκεί ερωτικά τη Δανάη, η οποία αντιδρά αρνητικά. Στους *Ίσθμιαστές* (100 περίπου στίχοι) του Αισχύλου οι Σάτυροι ψέγονται από το Διόνυσο, γιατί εγκατέλειψαν τη λατρεία του και παίρνουν μέρος στους αθλητικούς αγώνες των Ισθμίων.

Το σατυρικό δράμα διατηρήθηκε έως το τέλος του 4ου αι. π.Χ. Από το 340 π.Χ. ανεξαρτητοποιείται από την τραγωδία: εμφανίζεται ήδη ένα νέο είδος που, μολονότι διατηρούσε το σατυρικό χορό, προσέγγιζε τη σύγχρονη κωμωδία ως προς τις δραματικές τεχνικές και το περιεχόμενο (επίκαιρη σάτιρα).

Μπροστά το χορό των Σατύρων παρουσιάζονταν υποδύομενοι θεοί, ημίθεοι, και άρχοντες πόλεων με κυρίαρχη όμως εμφάνιση του Διονύσου καθώς και άλλοι που σχετίζονταν μ' εκείνον όπως ο Ερμής, ο Ήφαιστος κ.λπ. Από τους ημίθεους συχνά παρουσιάζονταν ο Ηρακλής, ο Θησέας, ο Οδυσσέας, ο Προμηθέας, ο Σίσυφος κ.ά. Ενώπιον αυτών που έφεραν μεγαλοπρεπή περιβολή η εμφάνιση των Σατύρων με τις προβιές και τα δερμάτινα ράκη δημιουργούσαν στους θεατές μια αλλόκοτη και περισσότερο κωμική εντύπωση.

Μεγάλοι σατυρικοί δημιουργοί για τους αρχαίους ο Αισχύλος ήταν ο μεγαλύτερος σατυρικός δραματουργός. Τα σωζόμενα αποσπάσματα δείχνουν ότι αυτός ο κατεξοχήν σεμνός ποιητής μπορούσε να πραγματευτεί επίσης ελαφρά και αστεία θέματα με εξαιρετική επιδεξιότητα. Και ο Σοφοκλής φημιζόταν ως μεγάλος σατυρικός δραματουργός. Οι Ιχνευταί και ορισμένα αποσπάσματα άλλων σατυρικών δραμάτων δείχνουν πράγματι μια εξαιρετική κωμική φλέβα. Η υπόθεση του σατυρικού δράματος «Ιχνευταί» ή «Ιχνευταί Σάτυροι» αναφέρεται στην κλοπή των βοδιών του Απόλλωνα από το νεογέννητο Ερμή και στην προσπάθεια των Ιχνευτών Σατύρων να τα εντοπίσουν με την καθοδήγηση του πατέρα τους Σειληνού.

Ελάχιστα δείγματα του είδους έχουν σωθεί συνολικά. Οι σύγχρονες, όμως, παπυρικές ανακαλύψεις έχουν φέρει σε φως σημαντικά αποσπάσματα του σατυρικού δράματος. Από τα πολλά έργα σώθηκε ολόκληρο μόνο ο Κύκλωψ του Ευριπίδη, καθώς και μεγάλο μέρος από τους Ιχνευτάς του Σοφοκλή. Έχουν διασωθεί, επίσης, μερικοί στίχοι (περίπου 90) από τους Δικτυουλκούς (= αυτοί που τραβούν τα δίκτυα) του Αισχύλου.

Το σατυρικό δράμα «Κύκλωψ», που έγραψε ο Ευριπίδης με άγνωστο το έτος που διδάχτηκε (παίχτηκε), είναι το μόνο σατυρικό έργο του που έχει διασωθεί πλήρες.



Ο Σειληνός και οι Σάτυροι, ταξιδεύοντας στη θάλασσα για να βρουν το Διόνυσο, που τον είχαν αρπάξει ληστές Τυρρηνοί, παρασυρμένοι από τον άνεμο, έφτασαν στη Σικελία. Εκεί πιάστηκαν από τον Κύκλωπα Πολύφημο, που τους κρατά σκλάβους του, βοσκούς των κοπαδιών του και υπηρέτες. Ξαφνικά ο Σειληνός παρατηρεί ότι στην ακρογιαλιά έχει αράξει καράβι ελληνικό. Είναι ο Οδυσσέας με τους συντρόφους του, που έρχονται από την Τροία και βγαίνουν στη στεριά για να πάρουν προμήθειες. Ο Οδυσσέας δίνει στο Σειληνό κρασί και ζητά ως αντάλλαγμα τυρί και αρνιά. Τότε εμφανίζεται ο Κύκλωπας, που επιστρέφει από την Αίτνα, όπου είχε πάει για κνήγι. Όλοι τρομάζουν, μα ο Οδυσσέας αποφασίζει να τον αντιμετωπίσει. Ο Κύκλωπας κατηγορεί τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του για ληστές, υπόνοια που τροφοδοτεί και ο Σειληνός. Ο Οδυσσέας του αποκαλύπτει την αλήθεια και τον παρακαλεί να τους λυπηθεί. Αλλά ο Κύκλωπας είναι αποφασισμένος να ικανοποιήσει τη λαιμαργία του τρώγοντάς τους και τους βάζει μέσα στη σπηλιά. Πραγματικά ο Οδυσσέας διηγείται πώς ο γίγαντας καταβρόχθισε δύο συντρόφους του και προτείνει στους Σατύρους να τους πάρει μαζί του, αν τον βοηθήσουν να εκδικηθεί τον Κύκλωπα, τυφλώνοντάς τον. Έτσι και γίνεται. Ο Κύκλωπας μεθά με άφθονο κρασί, που του δίνει ο Οδυσσέας, και μπαίνει στη σπηλιά να κοιμηθεί. Ο Οδυσσέας τον ακολουθεί, πυρώνει το δαυλί και το βυθίζει στο μάτι του Κύκλωπα. Το τέρας σηκώνεται ουρλιάζοντας και βγαίνει από τη σπηλιά τυφλό και αιμόφυρτο,

φοβερίζοντας να τους σκοτώσει. Ο Οδυσσέας με τους συντρόφους του φεύγει, παίρνοντας μαζί του και τους Σατύρους, χαρούμενους που θα ξαναβρουν το Διόνυσο.

Στις αρχές της εμφάνισης της δραματικής ποίησης το σατυρικό δράμα ταυτιζόταν με τη Τραγωδία της οποίας τον χορό, στο αρχικό στάδιο, την αποτελούσαν μονίμως Σάτυροι. Όταν όμως η Τραγωδία άρχισε να εξελίσσεται με περισσότερο βαρύ και σοβαρότερο χαρακτήρα στην εκλογή και διαπραγμάτευση των θεμάτων της, τότε πρώτος ο Πρατίνας από την Φλειούντα άρχισε να διαπλάθει το "εύθυμο δράμα" ως ιδιαίτερο είδος της ποίησης το οποίο και ονομάστηκε σατυρικό και με τη χαρακτηριστική μάλιστα κάπως ακόλαστη όρχηση που ονομάζονταν "σίκινις". Από το γεγονός αυτό ο Πρατίνας θεωρείται ο ουσιαστικός δημιουργός του είδους αυτού. Αργότερα καθιερώθηκε ως έθιμο μετά από κάθε τριλογία τραγωδιών, ή μετά από τρεις χωριστές τραγωδίες ν' ακολουθεί σατυρικό δράμα ως τρόπο ψυχαγωγίας, εννοείται το τελευταίο έργο μιας δραματικής τετραλογίας, εκείνο που ακολουθούσε μετά από τις τρεις τραγωδίες. Ειδικότερα στους ποιητικούς δραματικούς αγώνες επιτρέπονταν οι ποιητές να μετέχουν με ένα μόνο σατυρικό δράμα.

Μέσα από τη σύντομη ανάλυση που προηγήθηκε διαπιστώθηκε ότι σατυρικό δράμα αποτέλεσε μια από τις αρτιότερες εκφάνσεις της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και παρόλη την έλλειψη πηγών και ιστορικών στοιχείων κατανοούμε την σημασία του καθώς ο βασικός ρόλος του ήταν να χαλαρώσει τους θεατές που είχαν φορτιστεί από τις προηγηθείσες τραγωδίες. Άρα ο ρόλος του σατυρικού δράματος δεν μπορεί παρά να είναι η ψυχαγωγία του θεατή και του σύγχρονου αναγνώστη.



ΕΝΟΤΗΤΑ 11

ΤΡΑΓΩΔΙΑ



Η τραγωδία είναι ένα δραματικό είδος ποιητικού λόγου που εμφανίστηκε στην Αρχαία Ελλάδα. Ο φιλόσοφος Αριστοτέλης στο έργο του *Περί Ποιητικής*, δίνει τον εξής ορισμό της τραγωδίας:

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τῆν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν

Δηλαδή, "είναι λοιπόν η τραγωδία μίμηση (δηλ. αναπαράσταση επί σκηνής) πράξης σημαντικής και ολοκληρωμένης, η οποία έχει κάποια διάρκεια, με λόγο ποιητικό ("γλυκό" ή "διανθισμένο", στην κυριολεξία), τα μέρη της οποίας διαφέρουν στη φόρμα τους, που παριστάνεται ενεργά και δεν απαγγέλλεται, η οποία προκαλώντας τη συμπάθεια και το φόβο του θεατή τον αποκαθάρει (λυτρώνει) από παρόμοια ψυχικά συναισθήματα".

ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ

Οι πηγές και η παράδοση αποδίδουν τη δημιουργία της τραγωδίας στον Θέσπη. Ο Φρύνιχος κατά τον Ηρόδοτο τιμωρήθηκε με πρόστιμο και απαγόρευση για το έργο του Μιλήτου Άλωσις, γιατί υπενθύμισε στους Αθηναίους «οικεία κακά», δραματοποιώντας την υποδούλωση της φυλετικά συγγενικής Μιλήτου. Έτσι, ο Φρύνιχος συνδέεται με το πρώτο μέτρο λογοκρισίας στην ιστορία του θεάτρου, ενώ θα πρέπει να σημειωθεί η πρωτοβουλία του να δραματοποιήσει, αντί για μυθολογικό υλικό, γεγονότα της ιστορίας. Στο ίδιο κλίμα κινούνται και οι Φοίνισσες, που δραματοποιούν τα επακόλουθα της ναυμαχίας της Σαλαμίνας και την αντίδραση που προκάλεσε η καταστροφή στους Πέρσες, δηλαδή το θέμα με το οποίο ασχολήθηκε αργότερα ο Αισχύλος στους Πέρσες. Φαίνεται πως ο Φρύνιχος είναι ο ποιητής που επιχειρεί πρώτος τη σύζευξη της τραγωδίας με το σύγχρονο ιστορικό υλικό, πράγμα που εμφανώς προσδίδει στο είδος μια πολιτική διάσταση. Αυτό δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί σημαντική καινοτομία, αν και τα όρια μεταξύ του μύθου και της ιστορίας είναι για τους Έλληνες της αρχαιότητας αρκετά ρευστά. Εάν μάλιστα ευσταθούν οι πληροφορίες που αντλούμε από τον Ηρόδοτο και τον Πλούταρχο για τον Θεμιστοκλή ως πιθανό χορηγό των έργων του Φρύνιχου και συνυπολογιστεί η πληροφορία που θέλει τον Περικλή χορηγό των αισχυλικών Περσών, η στροφή της τραγωδίας σε τέτοιο θεματολόγιο ανήκει πιθανώς σε ποιοτική πρωτοβουλία του Φρύνιχου, έγινε όμως υπό την επίδραση ισχυρών πολιτικών προσωπικοτήτων.

ΚΑΤΑΓΩΓΗ

Σύμφωνα με τους Vernant–Naquet η τραγωδία είναι ένα πρωτότυπο λογοτεχνικό είδος με τους δικούς του κανόνες και τα δικά του γνωρίσματα. Εγκαινιάζει έναν καινούριο τύπο θεάματος μέσα στο σύστημα των δημόσιων γιορτών της πόλης και ως ιδιαίτερη μορφή έκφρασης, φανερώνει άγνωστες ως τότε πλευρές της ανθρώπινης εμπειρίας, σηματοθεύει έναν σταθμό στη διαμόρφωση του εσωτερικού ανθρώπου, του υπεύθυνου υποκειμένου. Τραγικό είδος, τραγική παράσταση, τραγικός άνθρωπος: και ως προς τις τρεις αυτές πλευρές του, το φαινόμενο παρουσιάζεται με αποκλειστικά δικά του γνωρίσματα.

Ο Albin Lesky παρουσιάζει την εξέλιξη του δράματος από τον διθύραμβο ακολουθώντας την αριστοτελική άποψη και εκθέτει την αντίφαση που διείδαν ήδη οι Αλεξανδρινοί φιλόλογοι στην πληροφορία ότι επινοητής του σατυρικού δράματος ήταν ο Πρατίνας, σε συνδυασμό με το χωρίο του Αριστοτέλη που θεωρεί το "σατυρικό δράμα" ως προβαθμίδα της τραγωδίας. Το πρόβλημα προκύπτει στον βαθμό που θεωρούμε το διθύραμβικό και το σατυρικό είδος αυστηρώς διαχωρισμένα. Ο Lesky αποσαφηνίζει ότι, αν και το υλικό που προσκομίζει η εθνολογική έρευνα και στο οποίο πρέπει να επισημανθούν τα στοιχεία της μεταμόρφωσης, που συνδέεται με τη χρησιμοποίηση του προωπίου, καθώς και της θεοληπτικής εξόδου από τον εαυτό, είναι πολύτιμο, εντούτοις θα πρέπει αυτά να συσχετιστούν μάλλον με το προϊστορικό υπόστρωμα του δράματος, παρά με την κρίσιμη εξέλιξη που οδήγησε στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού τραγικού είδους.

Ο Αριστοτέλης αποδίδει τη γένεση της τραγωδίας σε μια "αυτοσχεδιαστική" έξοδο από τη μορφή του λατρευτικού διθύραμβου, με πρωτοβουλία "των εξαρχόντων του διθύραμβου". Συμφωνώντας η σύγχρονη έρευνα πως αποφασιστική στιγμή για τη δημιουργία της τραγωδίας είναι η πρωτοβουλία του εξάρχοντος να αυτοσχεδιάσει

αντιπαρατιθέμενος στην χορική ωδή, θεωρεί σημαντικό το διαλογικό στοιχείο, που αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του δραματικού τρόπου. Αντίθετα από τις επιστημονικές θεωρίες που ακολουθούν την αριστοτελική άποψη, οι απόψεις που προσεγγίζουν το ζήτημα από εθνολογική σκοπιά, εκκινώντας από τους πρωτόγονους χορούς και τις μιμικές τελετές βλάστησης, δίνουν το προβάδισμα στα στοιχεία της μεταμόρφωσης και της θεοληψίας. Χωρίς να υποβαθμίζεται τη σημασία αυτών των στοιχείων στη διαμόρφωση της τραγωδίας, θα πρέπει να δώσουμε ξεχωριστή βαρύτητα σε ό,τι παραθέτει ο Αριστοτέλης, δεδομένου ότι εκείνος προσεγγίζει χρονολογικά το προς εξέταση υλικό, αλλά επίσης γιατί τα στοιχεία που επισημαίνουν οι εθνολόγοι αν και αναγκαία, δεν φαίνονται ικανά να οδηγήσουν στη δημιουργία του δράματος. Ανάλογα στοιχεία συναντώνται σε πολλούς προϊστορικούς πολιτισμούς χωρίς να έχουν εξελιχθεί πουθενά, εκτός από τον ελλαδικό χώρο στη συγκεκριμένη χωροχρονική στιγμή.

ΕΞΕΛΙΚΤΑ ΣΤΑΔΙΑ

Ο Αριστοτέλης σημειώνει ως εξελικτικά στάδια τη χρήση του δεύτερου υποκριτή, (*δευτεραγωνιστής*) που εμπλουτίζει τις δραματικές δυνατότητες, τη μείωση των χορικών, την προσθήκη του τρίτου υποκριτή, (*τριταγωνιστής*) καθώς και της σκηνογραφίας. Ακόμη υπογραμμίζει την εξέλιξη από τον απλό στον σύνθετο μύθο, τη διαφοροποίηση του λεκτικού μέρους της τραγωδίας από την κωμική, δηλαδή την ελάσσονα διάστασή της, η οποία συναρτάται με το "σατυρικό", προς τη σοβαρή που χαρακτηρίζει το τελειωμένο τραγικό είδος, καθώς και τη μεταβολή του μέτρου.

Ανεξάρτητα από το κύριο είδος από το οποίο μετεξελίχθηκε η τραγωδία -η επικρατέστερη άποψη κλίνει υπέρ του διθυράμβου- στην πορεία προς τη διαμόρφωση της ολοκληρωμένης μορφής της δέχτηκε επιδράσεις, αφομοίωσε και χρησιμοποίησε, με τον τρόπο που υπηρετούσε τη φύση της, στοιχεία προερχόμενα από μια ποικιλία καλλιτεχνικών ειδών. Αυτό είναι φυσικό για ένα σύνθετο καλλιτεχνικό είδος, όπως το αρχαιοελληνικό θέατρο, που αναπτύσσεται στο πλαίσιο μιας προηγμένης πολιτιστικά κοινωνίας, αλλά και στις υφολογικές και λειτουργικές διαφορές μεταξύ των δομικών μερών που μετέχουν της τελικής μορφής του είδους. Έτσι ο αφηγηματικός χαρακτήρας της αγγελίας προσιδιάζει στο έπος, ο δραστικός διαλεκτικός της στιχομυθίας απηχεί το είδος της πρωτοβουλίας που οδήγησε στη δημιουργία του τραγικού είδους και ο λυρισμός των χορικών παραπέμπει στο υλικό της λυρικής ποίησης. Εντούτοις η ποιοτική μεταβολή είναι σαφής. Η αφηγηματική απαγγελία του έπους εξαντλεί τη δυναμική της στην απόλαυση των απαγγελλομένων, ενώ αντίθετα η αφηγηματική τραγική αγγελία προκαλεί σκηνικές δράσεις.

ΚΑΤΑ ΠΟΙΟΝ ΜΕΡΗ

Σύμφωνα με τον Λιγνάδη, ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του απαριθμεί έξι στοιχεία που χαρακτηρίζουν το ποίον της τραγωδίας. Είναι ο *μύθος*, το *ήθος*, η *διάνοια*, η *λέξις*, το *μέλος* και η *όψις*. Ο μύθος είναι η υπόθεση του, αυτό που λέμε εμείς σενάριο. Το *ήθος* είναι οι χαρακτήρες. Η *διάνοια* είναι η περιουσία των ιδεών που έχει ένα κείμενο. Η *λέξις* είναι αυτό που λέμε η γλωσσική και ποιητική μετρική διατύπωση, η έκφραση γενικότερα. Το *μέλος* είναι η μουσική και τα τραγούδια ενώ η *όψις* είναι αυτό που βλέπουμε στον υποκριτή (*σκευή*, *προσωπείο* και *ενδυμασία*) και ίσως η σκηνογραφία. Από αυτά, λέει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, μέγιστον είναι η των πραγμάτων σύστασις και εδώ δημιουργείται ένα θέμα. Οι περισσότεροι

φιλόλογοι λένε ότι η των πραγμάτων σύσταση είναι ο μύθος, δηλαδή το θέμα που παίρνει ο ποιητής για να το κάνει θεατρικό έργο. Η άποψη του Λιγνάδη όμως είναι ότι εφόσον μιλάει για σύσταση πραγμάτων χωρίς να επαναλαμβάνει τη λέξη μύθος, η σύσταση πραγμάτων είναι αυτό που μπορεί ένας σκηνοθέτης να το καταλάβει πολύ εύκολα: Η σύσταση των πραγμάτων είναι το έργο και ολοκληρώνεται μέσα στη φύση του είδους που υπηρετεί. Ο ποιητής μπορεί να βάλει στο χαρτί του τα πάντα, την πλοκή, τα ήθη, τη διάνοια, τα λόγια, τα μέτρα, τους ρυθμούς και το μέλος. Εκείνο όμως που σύμφωνα με τον Λιγνάδη δεν μπορεί να βάλει στο χαρτί είναι η φωνή και η κίνηση. Αυτά μπορεί να τα εννοεί και να τα αναπαριστάει ο αναγνώστης στην άπειρη φαντασία του κατ' ατομική δυνατότητα, αλλά εκείνος που τα βλέπει και τα ακούει ως κοινός συνολικά αποδέκτης είναι ο θεατής. Η τέχνη του ποιητή τελειώνει εκεί που αρχίζει η τέχνη του υποκριτή. Το *ποιητικόν ζώνον* πραγματώνει τον προορισμό της ενδελεχειάς του, που είναι η παράσταση.

ΚΑΤΑ ΠΟΣΟΝ ΜΕΡΗ

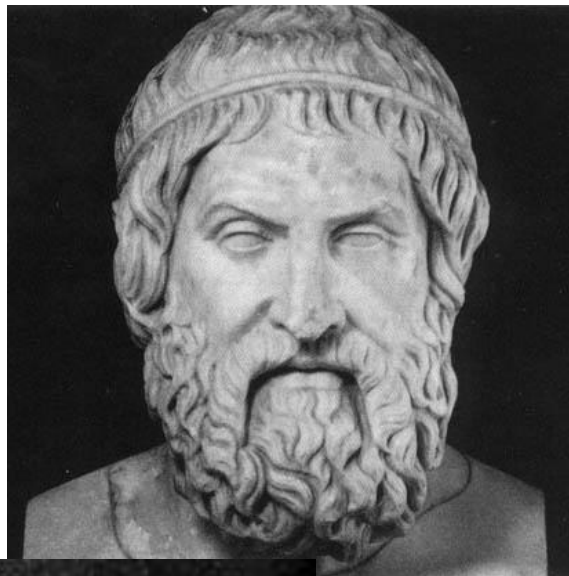
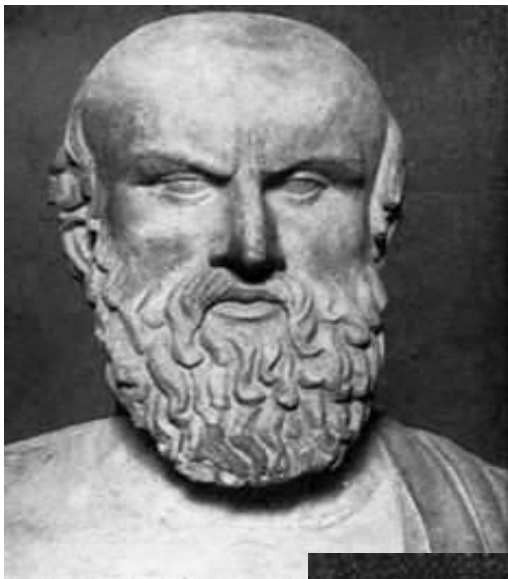
Τα μέρη της τραγωδίας κατά ποσόν είναι: Πρόλογος, επεισόδιο, έξοδος χορικό. Το χορικό διακρίνεται σε πάροδο και στάσιμον. Αυτή η ταξινόμηση είναι κοινή σε όλες τις τραγωδίες, όμως σε ορισμένες απαντώνται ως ιδιαίτερα μέρη τα τραγούδια από σκηνής και οι κομμοί.

- **Πρόλογος:** διακριτό τμήμα της τραγωδίας, πριν από την πάροδο του χορού, που εισάγει κυρίως τον θεατή στην υπόθεση του δράματος.
- **Πάροδος:** το πρώτο χορικό που τραγουδά ο χορός.
- **Επεισόδιο:** διακριτό μέρος της τραγωδίας που εκτυλίσσεται ανάμεσα σε δύο χορικά.
- **Στάσιμον:** Τραγούδι του χορού, χωρίς όμως ανάπαιστους και τροχαίους.
- **Έξοδος:**, διακριτό τμήμα της τραγωδίας, μετά το οποίο δεν υπάρχει χορικό.
- **Κομμός:** θρήνος που εκτελείται από τον χορό και τους υποκριτές μαζί.

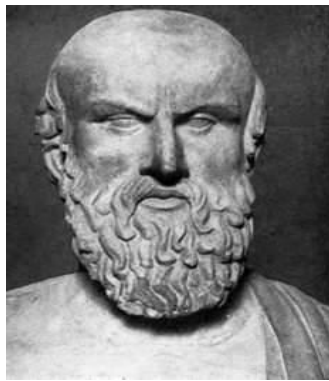
Βάσει των παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε πως η βασική δομή της αισχύλειας και γενικότερα της ελληνικής τραγωδίας είναι αρκετά απλή. Το δράμα ξεκινά με τον πρόλογο, τον οποίο απαγγέλλει ένας ή δύο χαρακτήρες πριν εμφανιστεί ο χορός και παρέχει το αναγκαίο μυθολογικό υπόβαθρο για την κατανόηση του έργου. Κατόπιν εισέρχεται ο χορός, τραγουδώντας και χορεύοντας (πάροδος). Ακολουθεί το πρώτο από τα πολλά επεισόδια και κατόπιν το πρώτο *στάσιμον*, κατά το οποίο οι άλλοι χαρακτήρες εγκαταλείπουν τη σκηνή και ο χορός τραγουδά και χορεύει. Η *ωδή* συνήθως διευρύνει το μυθολογικό πλαίσιο, καθώς ωθεί τον θεατή να σκεφτεί πάνω σε πράγματα που λέχθηκαν ή έγιναν κατά τη διάρκεια των επεισοδίων. Τα επεισόδια ακολουθούνται από στάσιμα σε μια αρμονική εναλλαγή ως την *έξοδο*, κατά την οποία ο χορός εγκαταλείπει τη σκηνή τραγουδώντας ένα χορικό με λόγια σοφά και άμεσα συνδεδεμένα με την πλοκή και την κατάληξη του δράματος.



ΕΝΟΤΗΤΑ 12
ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ



ΑΙΣΧΥΛΟΣ



Ο Αισχύλος ήταν μεγάλος κλασικός της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και κορυφαίος δραματικός ποιητής. Γεννήθηκε το 525 π. Χ στην Ελευσίνα. Συμμετείχε σε πολλούς δραματουργικούς αγώνες και πήρε το πρώτο του βραβείο το 484 π.Χ Κύριος αντίπαλος του σ' αυτές τις αναμετρήσεις ήταν ο άλλος μεγάλος κλασικός της τραγωδίας ο Σοφοκλής Ο Αισχύλος στις θεατρικές του παραστάσεις εισήγαγε την παρουσία δεύτερου ηθοποιού στη σκηνή, θεωρείται ανανεωτής του θεάτρου της εποχής του και το έργο του σήμερα έχει αναγνωριστεί σ' όλο τον κόσμο. Πολέμησε στις μάχες της Σαλαμίνας, του Αρτεμισίου και των Πλαταιών. Πέθανε στη Σικελία το 456 π. Χ σε ηλικία 69 ετών.

Ο Αισχύλος, δραματικός ποιητής, γεννήθηκε το 525 π.Χ. ή το 524 π.Χ. στην Ελευσίνα.

Ήταν γόνος του ευγενούς γαιοκτήμονα Ευφορίωνα, του γένους των Κοδριδών, ενώ παρουσιάστηκε νωρίς στους δραματικούς αγώνες, κατά την 70ή Ολυμπιάδα (499/496 π.Χ.), όταν διαγωνίστηκε εναντίον των δραματικών ποιητών Πρατίνα και του Χοιρίλου. Ήταν Αθηναίος πολίτης που μετείχε στις μάχες κατά των Περσών, ενώ είχε και δυο αδέρφια, που επίσης πολέμησαν στη μάχη του Μαραθώνα, τον Αμυνία και τον Κυναίγειρο. Ο τελευταίος μάλιστα πέθανε στον Μαραθώνα στη προσπάθεια του να κρατήσει με τα χέρια του, καθώς ήταν χειροδύναμος και πιθανότατα

παλαιστής, ένα πλοίο των Περσών πριν βγει στα ανοιχτά. Αυτή η συμμετοχή του απηχεί στον θεατρικό και ποιητικό στίβο αυτή ακριβώς την ιστορική στιγμή της πόλεως, την ερμηνεύει ιδεολογικά, πολιτικά και φιλοσοφικά και ερμηνεύεται από αυτήν. Στο έργο του συμπυκνώνεται η έννοια του δικαίου, καθώς και η συνείδηση του ποιητή ως μαχόμενου πολίτη. Σύμφωνα με τον G. Thomson ο Αισχύλος ήταν οπαδός του Πυθαγόρα και τα δράματά του είναι γεμάτα πυθαγόρειες ιδέες. Ο ίδιος θεωρούσε ως το μεγαλύτερο επίτευγμα της ζωής του τη συμμετοχή του στη μάχη του Μαραθώνα, στη ναυμαχία του Αρτεμισίου και στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Όλα τα προηγούμενα πρέπει να εξετάζονται μαζί με την πιθανή συμμετοχή του στα Ελευσίνια Μυστήρια, στη λατρεία της Δήμητρας και της Περσεφόνης. Στην ακμή της ζωής του ταξίδεψε στη Σικελία, στην αυλή του Ιέρωνα, ενός ισχυρού άρχοντα που καλούσε μεγάλους καλλιτέχνες της εποχής του στις Συρακούσες. Εκεί πιθανολογείται ότι παρουσίασε για δεύτερη φορά τους Πέρσες. Ταξίδεψε και δεύτερη φορά στη Σικελία πιθανώς εξαιτίας της διαφωνίας του με το αθηναϊκό κοινό - όπως παρουσιάζεται σε ένα χωρίο στους Βατράχους του Αριστοφάνη. Πέθανε στη Γέλα το 456/455 π.Χ.. Λέγεται ότι σκοτώθηκε όταν δέχτηκε στο κεφάλι του μία χελώνα, την οποία είχε ρίξει από ψηλά ένας αετός, προκειμένου να σπάσει το καβούκι της και μετά να τη φάει. Οι Αθηναίοι εξασφάλισαν την υστεροφημία του μεγάλου δραματικού ποιητή, ψηφίζοντας νόμο σύμφωνα με τον οποίο επιτρεπόταν όποιος ήθελε να συμμετάσχει στον διαγωνισμό με έργα του Αισχύλου. Οι δύο γιοι του, Ευαίων και Ευφορίων, έγραψαν επίσης τραγωδίες, όπως και ο Φιλοκλής, γιος της αδελφής του. Ο Ευφορίων φέρεται ότι νίκησε μάλιστα και τον πατέρα του και τον Σοφοκλή στους δραματικούς αγώνες.

Όταν πέθανε, ο Αισχύλος, ζήτησε να στηθεί στο τάφο του ένα επίγραμμα που έγραφε:

Τον γιο του Ευφορίωνα τον Αθηναίο Αισχύλο
κρύβει νεκρόν το μνήμα αυτό της Γέλας με τα στάρια·
την άξια νιότη του θα ειπεί του Μαραθώνα το άλσος
κι ο Μήδος ο ακούρευτος οπού καλά την ξέρει.

Από τα επιγραφικά στοιχεία που διαθέτουμε η πρώτη του νίκη στους δραματικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων σημειώνεται το 484 π.Χ. και την ακολούθησαν άλλες 12. Στο λεξικό Σούδανα αναφέρονται 28 νίκες, γεγονός που οδηγεί στην υπόθεση ότι έργα του κέρδισαν την πρώτη θέση και μετά θάνατον, εφόσον βέβαια ο αριθμός 28 μας έχει παραδοθεί σωστά. Το 472 π.Χ. πήρε την νίκη στην Αθήνα με το έργο του Πέρσες. Το 468 π.Χ. διαγωνίστηκε με τον Σοφοκλή και πήρε τη δεύτερη θέση, αλλά τον επόμενο χρόνο (467 π.Χ.) νίκησε με τη Θηβαϊκή τριλογία και το 458 π.Χ. με την Ορέστεια.

Η αισχυλική δραματουργία εξελίσσεται από τα πρώιμα στα ωριμότερα σωζόμενα έργα του. Οι καινοτομίες που εφήρμοσε θα μπορούσαν να συνοψισθούν ως εξής:

προσθήκη του δεύτερου υποκριτή (δευτεραγωνιστή),

μείωση των χορικών

έξαρση του λόγου

σύσταση της τριλογίας ενιαίου περιεχόμενου,

Όλες αυτές οι διαφοροποιήσεις από την πρώιμη γραφή του οδήγησαν στην τελική ποιητική του περίοδο, η οποία αποτυπώνεται στη μνημειώδη Ορέστεια.

Τα έργα του Αισχύλου:

Η τραγωδία <<Πέρσες>>, το σπουδαιότερο αντιπολεμικό έργο του Αισχύλου θεωρείται η παλαιότερη σωζόμενη τραγωδία. Είναι η πρώτη τραγωδία που αντλεί τη θεματολογία της από ιστορικά γεγονότα (και μάλιστα μόνο κατά 7 χρόνια προγενέστερα από την παρουσία της στο κοινό). Πραγματεύεται την οδύνη των Περσών όταν πληροφορούνται για την συντριπτική ήττα τους στη Σαλαμίνα.

Η τραγωδία << Επτά επί Θήβας >> αποτελεί το τελευταίο μέρος της τριλογίας του Αισχύλου για τον Θηβαϊκό κύκλο και το μοναδικό έργο της τριλογίας που σώζεται έως σήμερα. Παρουσιάστηκε στην Αθήνα το 467 π.Χ και με το έργο αυτό ο Αισχύλος κέρδισε τον ποιητικό αγώνα που πραγματοποιήθηκε κατά το πρώτο έτος της 78ης Ολυμπιάδας.

Στην τραγωδία << Προμηθεύς Δεσμώτης >> ο Αισχύλος πραγματεύεται την ηρωική αντίσταση του αλυσοδομένου στον Καύκασο Προμηθέα να υποκύψει στο θέλημα του Δία. Θεωρείται από άλλους το μεσαίο ή από τους περισσότερους κριτικούς το πρώτο μέρος τριλογίας που αποτελείται από έργα << Προμηθεύς λύομενος >> και << Προμηθεύς πορφυρός >>.

Η τραγωδία << Ικέτιδες >>, το λυρικότερο έργο του Αισχύλου εξιστορεί την ικεσία των Δαναΐδων και του πατέρα τους προς την πόλη του Άργους για να αποφύγουν τον αιμομικτικό γάμο με τους γιούς του Αιγύπτου. Αποτελεί ύμνο στη δημοκρατία και την αξιοπρέπεια της γυναίκας. Είναι το πρώτο μέρος της τριλογίας ακολουθούμενο από τις τραγωδίες << Αιγύπτιοι >> και <<Δαναΐδες>> και από το σατυρικό δράμα << Αμυμώνη >>.

Η τραγωδία του Αισχύλου << Αγαμέμνων >> στην οποία περιγράφεται η επιστροφή του νικητή στρατηλάτη των Ελλήνων και η δολοφονία του από την γυναίκα του Κλυταιμνήστρα και τον εραστή της Αίγισθο. Αποτελεί το πρώτο έργο της << Ορέστειας >> της μοναδικής σωζόμενης αρχαίας τριλογίας.

Η τραγωδία <<Χοηφόροι>> ή <<χοηφόρες>> του Αισχύλου αποτελεί το δεύτερο έργο της Ορέστειας. Ο Ορέστης συνοδευόμενος από τον πιστό του φίλο Πυλάδι επιστρέφει στην ιδιαίτερη πατρίδα του το Άργος για να θρηνήσει στον τάφο του πατέρα του. Όταν φτάνει ο χορός των Χοηφόρων ακολουθούμενος από την αδερφή του Ηλέκτρα κρύβεται και αφού παρακολουθήσει τις σπονδές αποκαλύπτει την ταυτότητα του. Αμέσως θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο του έχοντας τη συμπαράσταση της αδερφής του και του χορού. Ζητά φιλοξενία στο ανάκτορο του πατέρα του προσποιούμενος τον ξένο και αναγγέλλει αρχικά τον δήθεν θάνατο του Ορέστη. Στη συνέχεια ο Ορέστης παίρνει την εκδίκηση του σκοτώνοντας πρώτα τον Αίγισθο και έπειτα την μητέρα του την Κλυταιμνήστρα. Ο χορός μετά την μητροκτονία συμπαραστέκεται στα δύο αδέρφια στον Ορέστη και την Ηλέκτρα και προαναγγέλλει την κάθαρση του οίκου των Ατρείδων. Ο Ορέστης καταδιωκόμενος από τις ερινύες καταφεύγει στους Δελφούς όπου προσπέφτει ικέτης στο ιερό του Απόλλωνα με τον χορό να τον κατευοδώνει με ευχές.

Η τραγωδία << Ευμενίδες >> του Αισχύλου αποτελεί το 3ο έργο της Ορέστειας της μοναδικής αρχαίας σωζόμενης τραγωδίας. Στο έργο του αυτό ο Αισχύλος καταφέρνει να μετατρέψει την φυσιογνωμία των ερινυών που ήταν θεότητες τρομερές και εκδικητικές και να τις κάνει πιο προσιτές στις εγκλήσεις του λαού μιας και μας δίνει την δυνατότητα μέσω έγκλησης να απευθυνθούμε σε αυτές και να τις παρακαλέσουμε για επιείκεια.

Ο Αισχύλος είναι ένας από τους τρεις μεγαλύτερους τραγικούς ποιητές. Έχει γράψει πολλά έργα σε όλη την πορεία της ζωής του. Η εποχή στην οποία ζει είναι η χρυσή εποχή που αναπτύσσεται το θέατρο. Είναι η χρυσή εποχή του 5ου αιώνα της μεγάλης πολιτιστικής ανάπτυξης της Αθήνας και της γέννησης του θεάτρου.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ



Ο Ευριπίδης (485 π.Χ. - 406 π.Χ.), υπήρξε τραγικός ποιητής και ένας από τους τρεις μεγάλους διδάσκαλους του αττικού δράματος στο αρχαίο ελληνικό θέατρο. Καταγόμενος από τη Φλύα, λέγεται ότι γεννήθηκε στην Σαλαμίνα την ημέρα της ναυμαχίας. Το γένος του ποιητή δεν ήταν επιφανές, όπως των άλλων τραγικών. Έζησε σε εποχή ακμάζουσα, τον χρυσό αιώνα του Περικλέους. Από την άλλη βέβαια έζησε και σε μια εποχή που είχε σηματορευτεί από τον Πελοποννησιακό πόλεμο, το έργο των σοφιστών και γενικότερα από τις νέες ιδέες και τα καινούρια προβλήματα, τα οποία συνυπάρχουν στα έργα του Ευριπίδη, αντικατοπτρίζοντας τις πνευματικές έριδες. Πρωτοπορώντας, έθιξε περιθωριοποιημένα πρόσωπα και αμφισβήτησε τον θεσμό της δουλείας, τονίζοντας ότι και αυτοί έχουν αρετές και αξίες, και γενικότερα παρουσίαζε τους ήρωες των έργων του έτσι ακριβώς όπως πραγματικά είναι. Παράλληλα, εκφράζει αντιπολεμικά μηνύματα, υποστηρίζοντας ότι στον πόλεμο δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι αλλά ότι όλοι είναι χαμένοι και ότι η μόνη λύση είναι ο διάλογος.

Ασχολήθηκε και με τη ζωγραφική έργα του οποίου παρουσιάστηκαν στα Μέγαρα, την δε επ' αυτού ιδιοφυΐα μαρτυρούν και πλείστες εικόνες στις τραγωδίες του. Για λίγο ασχολήθηκε με τη φιλοσοφία και την ποίηση, αλλά και την μουσική. Ήταν πρωτοφανής η αγάπη του για την θάλασσα, η οποία σφράγισε οριστικώς και το όλο έργο του Ευριπίδη. Ο Ευριπίδης ήταν τύπος αντικοινωνικός(είχε ελάχιστους φίλους), εσωστρεφής, μελαγχολικός και δυσπρόσιτος, δεν ενδιαφέρθηκε για τα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα της εποχής του, ενώ αντιθέτως ασχολήθηκε ενεργά με το

πνευματικό κίνημα του διαφωτισμού. Υπήρξε ακουστής (ακροατής) του Αναξαγόρα, Προδίκου, Πρωταγόρα(με τον οποίο κράτησε τις στενότερες σχέσεις) αλλά και του Σωκράτη με τον οποίο διατηρούσε μακρά φιλία. Θαυμαστής των φιλοσόφων Δημόκριτου και Ηράκλειτου διότι δεν ήταν μόνο μελετηρός αλλά διέθετε μια από τις πιο πλούσιες βιβλιοθήκες (Αθην.Ι,3).Αν και ήταν ιδιαίτερα ανοιχτός στην επίδραση της πνευματικής Αθήνας, εντούτοις διατήρησε την πνευματική του ακεραιότητα, διατυπώνοντας συχνά στις πνευματικές αντιλήψεις διάφορες επικρίσεις.

Με την πολιτική δεν ασχολήθηκε όπως οι άλλοι τραγικοί αλλά τη δική του θέση, γνώμη και θεωρία τις παρουσίαζε μέσα από τα έργα του κρίνοντας την άκρατη οχλοκρατία αλλά και κατακρίνοντας με σφοδρότητα τους δημαγωγούς που με ιταμότητα παρέσπερναν στον όλεθρο τα πλήθη ενώ την μεσαία τάξη των πολιτών θεωρούσε σωτήρες της πόλης και φύλακες της τάξης "Τριών δε μοιρών η εν μέσω σώζει πόλεις, κόσμον φυλάττουσ' όντιν αν τάξη πόλις" (Ικετ.244-247). Αλλά και η φιλοπατρία του ποιητή είναι φλογερή και ενθουσιώδης όπως φαίνεται στα έργα του που δεν διστάζει και να καυτηριάσει τους νικητές του Πελοποννησιακού πολέμου τους Λακεδαιμονίους για τους οποίους λέγει:

"Ω πάσιν ανθρώποισιν έχθιστοι βροτών
Σπάρτης ένοικοι, δόλια βουλευτήρια,
ψευδών άνακτες, μηχανορράφοι κακών
ελικτά κουδέν υγιές, αλλά παν περίξ
φρονούντες αδίκως ευτυχείτ' αν Ελλάδα" (Ανδρομ. 444 κ.εξ).

Ήταν σύγχρονος των σοφιστών και γι' αυτόν τον λόγο άλλωστε πολλές από τις απόψεις τους είτε δεν τις δεχόταν είτε τις παραποιούσε σύμφωνα με την δική του σκέψη. Ο Ευριπίδης με τις τραγωδίες του προβληματίζει τους πάντες ακόμη και σήμερα. Η τραγωδία του "Ελένη" παρουσιάζει στοιχεία πρωτοφανή για την εποχή εκείνη καθώς ο Ευριπίδης δίνει λόγο σε ρόλους ως τότε "βουβούς", όπως ο ρόλος το δούλου. Αρκετές φορές μέσα από τα έργα του αμφισβητεί τα πάντα, ακόμη και την ύπαρξη των Θεών, χωρίς ωστόσο να είναι άθεος.

Ο ιδιωτικός του όμως βίος του ποιητή δεν ήταν ευτυχής. Τη πρώτη του γυναίκα την Χοιρίνη την απέπεμψε για ακολασία. Η δεύτερη η Μελιτώ, υπήρξε πιο ακόλαστη απ τη πρώτη και τον εγκατέλειψε. Από την πρώτη απέκτησε τρεις γιους τον Μνησαρχίδα - έμπορος, τον Μνησίλοχο έγινε υποκριτής και τον Ευριπίδη τον νεότερο που δίδαξε (ανέβασε και παίχθηκαν) δράματα του πατέρα του μετά τον θάνατο εκείνου.

Ο Ευριπίδης τον περισσότερο χρόνο της ζωής του τον πέρασε στην Αθήνα αλλά τα τελευταία τα πέρασε στη Μακεδονία προσκεκλημένος στην βασιλική αυλή στη Πέλλα από τον ίδιο τον φιλόμουσο Βασιλιά τον Αρχέλαο που συνήθιζε να καλεί μεγάλους καλλιτέχνες προκειμένου να λαμπρύνει αλλά και να αναπτύξει στη χώρα του καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Εκεί ο ποιητής μετά ολιγόχρονη παραμονή στη Μαγνησία όπου τιμήθηκε τα μέγιστα μέχρι προξενίας και ατέλειας, έγινε δέκτης επίσης μεγάλων τιμών από τον ίδιο τον Βασιλιά. Εκεί ποίησε δράμα με τον τίτλο «Αρχέλαος» στο οποίο εγκωμιάζε τον Βασιλιά καθώς και το έργο «Βάκχαι» που όμως δεν αξιόθηκε να το παρουσιάσει αλλά ούτε και την πατρίδα του να ξαναδεί λόγω του πρόωρου θανάτου του. Ο Βασιλεύς πένθησε και ανήγειρε μεγαλοπρεπή τάφο που αργότερα έγινε τόπος προσκυνήματος των θαυμαστών του.

Αλλά και οι Αθηναίοι, όταν έμαθαν το θάνατό του πένθησαν. Ο δε Σοφοκλής παρουσιάστηκε με μαύρο χιτώνα και εισήγαγε αστεφάνωτους(λόγω του θανάτου του Ευριπίδη) τους υποκριτές και τον χορό κατά την είσοδό τους στο Θέατρο. Αλλά και μετά την άρνηση του Μακεδόνα Βασιλιά να τους παραδώσει τα

οστά του Ευριπίδη, εκείνοι ανήγειραν μέγα κενοτάφιο στην άγουσα προς Πειραιά οδό (Παυσ. 1,2,2) με το υπό Θουκυδίδη επίγραμμα:

«Μνήμα μεν Ελλάς άπασ' Ευριπίδου. οστέα δ' ίσχει
γή Μακεδών. η γαρ δέξατο τέρμα βίου.
πατρίς δ' Ελλάδος Ελλάς, Αθήναι. Πλείστα δε Μούσα:
τέρψας εκ πολλών και τον έπαινον έχει»

Κατόπιν οι Αθηναίοι με πρόταση του ρήτορα Λυκούργου έστησαν χάλκινο ανδριάντα του ποιητή στο θέατρο του Διονύσου. Κατά τον βιογράφο ο τραγικός ποιητής φαίνονταν σκυθρωπός, αυστηρός και αγέλαστος, εικόνα θεόπνευστου ποιητή.

Ο Ευριπίδης εκτός ενός επινίκιου προς τιμή του Αλκιβιάδη που νίκησε στο άρμα και μιας ελεγείας προς τιμή των πεσόντων Αθηναίων στις Συρακούσες εποίησε 92 δράματα ή 23 τετραλογίες αλλά στα χρόνια των βιογράφων του σώζονταν μόνο τα 78 εκ των οποίων τα 8 ήταν σατυρικά. (Στην πίσω πλευρά του εις Λούβρο ανδριάντα αναγράφονται σε αλφαβητική σειρά 37 δράματα μέχρι του Ορέστη). Σήμερα είναι γνωστοί 81 τίτλοι έργων εκ των οποίων έχουν διασωθεί «πλήρη» 19 εξ ων 1 σατυρικό. Αν και η συγγραφική σταδιοδρομία του Ευριπίδη υπήρξε έντονη, εντούτοις προξένησε υπερβολικά πολύ θόρυβο για την εποχή του και για αυτό δεν πέρασε και ιδιαίτερη επιδοκμασία από το κοινό, γεγονός που φαίνεται από το ότι ο Ευριπίδης αν και συμμετείχε πενήντα χρόνια στους δραματικούς αγώνες, βγήκε πρώτος σε αυτούς μόλις τέσσερις φορές. Για πρώτη φορά συμμετείχε σε ποιητικό αγώνα το 455 π.Χ., τρία χρόνια έπειτα από την "Ορέστεια" του Αισχύλου(358πΧ),όπου βγήκε τρίτος(ο Ευριπίδης),διδάσκοντας το έργο «Πελιάδας» με το οποίο και έλαβε τις «τριτείες» και εφεξής δίδασκε μέχρι το τέλος του βίου του. Κατά το Πάριο μάρμαρο το 441 π.Χ. σε αγώνα αξιώθηκε των πρωτείων σε ηλικία μόλις 39 ετών.

Τα διασωθέντα 19 πλήρη έργα από τους 81 γνωστούς τίτλους, κατ' αλφαβητική σειρά με το έτος παρουσίασης

Άλκηστις - 438 π.Χ.

Ανδρομάχη - 420 π.Χ.

Βάκχαι έτος άγνωστο Εκάβη - 425 π.Χ.

Ελένη - 412 π.Χ.

Ηλέκτρα - 413 π.Χ.

Ηρακλείδαι - 417 π.Χ.

Ηρακλής μαινόμενος - 424 π.Χ. Ικέτιδες - 420 π.Χ.

Ιππόλυτος - 428 π.Χ.

Ιφιγένεια εν Αυλίδι άγνωστο έτος

Ιφιγένεια εν Ταύροις άγνωστο έτος Ίων - 412 π.Χ.

Κύκλωψ - (το μοναδικό σατυρικό), έτος άγνωστο.

Μήδεια - 431 π.Χ.

Ορέστης - 408 π.Χ.

Ρήσος - 453 π.Χ.

Τρώαδες - 415 π.Χ.

Φοίνισσαι - 408 π.Χ.

Τα έργα του Ευριπίδη:

Άλκηστις

«Άλκηστις » είναι το όνομα τραγωδίας που έγραψε ο Ευριπίδης και διδάχθηκε (παίχτηκε) την άνοιξη του 438 π.Χ. επί άρχοντος Γλυκίνου. Στον τότε αγώνα πρώτος ήλθε ο Σοφοκλής, δεύτερος ο Ευριπίδης, ηλικίας τότε 46 ετών με την τετραλογία του τις «Κρήσες» (Κρητικές γυναίκες), «Αλκμέων διά Ψήφου», «Τήλεφον» και την «Αλκήστιδα», τη μόνη σωζόμενη. Ως τέταρτο δε δράμα της τετραλογίας ήταν σατυρικό χωρίς όμως να είναι και καθαρά σατυρικό, αλλά μάλλον τραγική κωμωδία κατά την αρχαιότητα. Αν και το αρχαιότερο, δεν λείπει απ' αυτό η τεχνική του ποιητή, δηλαδή ο πρόλογος και ο από μηχανής θεός.

Η Τραγωδία Άλκηστις παρέχει πρότυπο γυναικείας συζυγικής αφοσίωσης. Η επώνυμη ηρωίδα θυσιάζεται υπέρ του άνδρός της Αδμήτου, Βασιλέως των Φερών. Όμως ο Ηρακλής κατόπιν μονομαχίας με τον θάνατο την επαναφέρει στη ζωή.

Η ηρωίδα του είναι θύμα, ένα αθώο θύμα, κάτι που δεν συμβαίνει με τις πρωταγωνίστριες του δεύτερου, ο οποίος τις παρουσίαζε μάλλον κατά το ηρωικό-ομηρικό πρότυπο. Είναι η μάνα, μια γήινη ύπαρξη, εύθραυστη και ταυτόχρονα σύντροφος αφοσιωμένη στο περιβάλλον, το οποίο δεν είναι άλλο από την οικογένειά της και το σπίτι της. Μέσα σε αυτόν το μικρόκοσμο μπορεί να εκδηλώσει την αυτοθυσία της. Είναι ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να δείξει στους οικείους αλλά και τον σύζυγό της, την αγάπη της. Σε αρκετές σκηνές ο ποιητής, τότε με λεπτές αποχρώσεις τότε με έντονες συγκινήσεις, διαχωρίζει αυτόν τον ιδιαίτερο γυναικείο συναισθηματικό κόσμο από την ουδέτερη και ενίοτε αναποφάσιστη στάση των ανδρών. Η μητρική αγάπη, η συζυγική φροντίδα, μαζί με τον πόνο της απώλειας εμπλέκονται σε στιγμές που χάνεται η ισορροπία για την ειλημμένη απόφαση της θυσίας. Η Άλκηστη πέρα από αφοσιωμένη σύζυγος όπως παρουσιάζεται, δεν παύει να είναι και μητέρα που μαζί με το νήμα της ζωής της πρέπει να κόψει και το νήμα που τη συνδέει με τα παιδιά της, όσο και με την υπόλοιπη οικογένειά της. Πεθαίνει με τη θέλησή της, για να σώσει από το θάνατο τον άνδρα της Αδμητο, βασιλέα των Φερών. Η γενναία της πράξη, ωστόσο, θα αναγνωριστεί από τους ίδιους τους θεούς και αυτό γίνεται εμφανές με την παρουσία του Απόλλωνα στο έργο. Ο σεβασμός που αποσπά από τους γύρω της, γίνεται γνωστός από τα λόγια του χορού (στ. 1002). Ο από μηχανής θεός είναι ικανός να δώσει μια μεταφυσική λύση για την άξια γυναίκα, να ξανακερδίσει τη ζωή της, τη σωτηρία της. Τούτο το στοιχείο της γλυκύτητας, της ανωτερότητας και της αυτοθυσίας ο Ευριπίδης το μεταφέρει σε όλη τη διάρκεια του έργου του, καταφέροντας να προσδώσει στην Άλκηστιδα την όψη μιας μοναδικής ηρωίδας, όσο και μητέρας-συζύγου. Αυτό φαίνεται έντονα από την απέχθειά της στην ιδέα μιας μητριάς που θα μπορούσε να αναλάβει τα παιδιά της (στ. 305).

Ανδρομάχη



Η Ανδρομάχη είναι τραγωδία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου που έγραψε ο Ευριπίδης και διδάχθηκε (παίχθηκε) το 420 π.Χ. στην αυλή του Βασιλιά Θαρύπα των Μολοσσών, στην αρχαία Πασσαρόνα της Ηπείρου. Πρόκειται για μία πολιτική τραγωδία και απεικονίζει την απιστία, τη πανουργία και τους δόλους των Λακεδαιμονίων. Ο Νεοπτόλεμος μετά την άλωση της Τροίας νυμφεύθηκε την Ανδρομάχη (χήρα του Έκτορα) και αργότερα την Ερμιόνη, κόρη του Μενελάου. Ο Ορέστης ως πρώην μνηστής αυτής φονεύει τον Νεοπτόλεμο και επανάγει την Ερμιόνη στη Σπάρτη.

Βάκχαι



Στο έργο
του

Mart d'Ussat (p. 284).
Bas-relief du Louvre.

Ευριπίδη, συνυπάρχουν το τραγικό, το δραματικό και το θεατρικό στοιχείο. Είναι το μοναδικό έργο της αρχαιότητας, όπου ο Διόνυσος πρωταγωνιστεί ως ανθρωποποιημένος θεός, καθώς αυτό αποτελεί το δράμα του θεού, που είναι το δράμα του ανθρώπου. Δραματοποιούνται τα Θεοφάνια του Διόνυσου και εξανθρωπίζεται το θείο. Μια καινούργια θρησκεία απειλή, μια νέα δύναμη εισχωρεί που θέλει να επιβάλει τη δική της λατρεία.

Ο Διόνυσος, γιος του Δία και της κόρης του Κάδμου Σεμέλης, φτάνει στη Θήβα με μορφή ανθρώπου, για να επιβάλει τη λατρεία του. Οι κόρες του Κάδμου αμφισβητούν τη θεϊκή του καταγωγή και τρελαίνονται από το θεό και ως Μαινάδες παρέμεναν στο Κιθαιρώνα. Ο Πενθέας, γιος της Αγαύης αποφασίζει να στραφεί ενάντια στις Μαινάδες. Συνέλαβε το Διόνυσο, αυτός ελευθερώθηκε και με σεισμό κατέστρεψε το παλάτι. Στη συνέχεια ο Πενθέας μεταμορφώνεται σε Μαινάδα, όταν έφτασε στο βουνό, οι μαινάδες με πρώτη τη μητέρα του τον διαμέλισαν. Η Αγαύη επιστρέφει θριαμβευτικά αλλά ο Κάδμος τη κάνει να συνειδητοποιήσει τι έπραξε. Το έργο κλείνει με την εμφάνιση του Διόνυσου ως θεού. Δεν υπάρχει πρόσωπο στο έργο που δεν θα μεταμορφωθεί, ο ίδιος ο θεός μεταμορφώνεται από ζώο σε θνητό, ο Πενθέας από βασιλιάς γίνεται μαινάδα, ηδονοβλεψίας, αδύναμο παιδί, ελάφι σφάγιο.

Εκάβη

Βρισκόμαστε στη θρακική Χερσόνησο, τη χώρα του βασιλιά Πολυμήστορα. Οι Έλληνες, επιστρέφοντας μετά την κατάκτηση της Τροίας, άραξαν εδώ με τις Τρωαδίτισσες σκλάβες τους, έτοιμοι να κάνουν και πάλι πανιά. Εμφανίζεται και προλογίζει το είδωλο του Πολύδωρου, του μικρότερου γιου της Εκάβης, που γι' ασφάλεια τον είχε στείλει ο Πρίαμος στο φίλο του Πολυμήστορα. Αυτός όμως, μόλις έπεσε η Τροία, σκότωσε άσπλαχνα το νεαρό φιλοξενούμενό του, για να του αρπάξει τους θησαυρούς που είχε μαζί του. Το πτώμα του θα το βρουνε στ' ακρογιάλι. Στην αλαφιασμένη από σκοτεινά προαισθήματα Εκάβη, ο χορός -αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας- αναγγέλλει πως οι Έλληνες αποφάσισαν να θυσιάσουν την κόρη της, Πολυξένη, στον τάφο του Αχιλλέα. Σε λίγο φτάνει ο Οδυσσεύς για να την οδηγήσει στη θυσία. Ακολουθεί ο γνωστός ευριπίδειος αγώνας λόγων ανάμεσα σ' αυτόν και την Εκάβη. Του υπενθυμίζει μια παλιά του υποχρέωση, όταν κάποτε μες την Τροία του έσωσε την ζωή. Εκείνος είναι πρόθυμος να ελευθερώσει την ίδια, αλλά δεν

μπορεί να σώσει την κόρη της. Η Εκάβη προσπαθεί να πείσει την Πολυξένη να τον παρακαλέσει για τη ζωή της. Η Πολυξένη αρνείται κι ακολουθεί μ' αξιοπρέπεια τον Οδυσσέα στο θάνατο. Μετά το στάσιμο, έρχεται ο Ταλθύβιος που εξιστορεί με θαυμασμό και συμπάθεια, το ηρωικό τέλος της Πολυξένης. Η Εκάβη στέλνει μια σκλάβα να φέρει νερό απ' τη θάλασσα, για να λούσει τη σφαγμένη κόρη της. Η σκλάβα γυρίζει φέρνοντας το ξεβρασμένο κουφάρι του Πολύδωρου. Η δύστυχη μάνα του καταλαβαίνει αμέσως ποιος είναι ο φονιάς και η ως τότε παθητική οδύνη της μετατρέπεται σε απελπισμένη πανουργία. Καλεί τον Αγαμέμνονα και τον παρακαλεί να μην ανακατευτεί στην τιμωρία που σχεδιάζει για τον άπιστο και προδότη Πολυμήστορα. Ο Αγαμέμνονας, ύστερα από πολιτικούς δισταγμούς, συγκατανεύει. Ο βάρβαρος Θρακιώτης έρχεται σε λίγο με τους δυο μικρούς του γιούς, παρασύρεται μέσα στην σκηνή της Εκάβης, όπου αυτή και οι συναιχμάλωτες Τρωαδίτισσες τον τυφλώνουν, σκοτώνοντας και τα παιδιά του. Στις γοερές κραυγές του φτάνει ο Αγαμέμνονας και παρίσταται ως κριτής στη διαμάχη των δύο. Έχουμε πάλι αγώνα λόγων ανάμεσα στην Εκάβη και το βάρβαρο βασιλιά. Ο Αγαμέμνονας κρίνει πως η Εκάβη έπραξε δίκαια. Ο Πολυμήστορας, με προφητική έκσταση, προμαντεύει το φόνο της Κασσάνδρας και του Ατρείδη και τη μεταμόρφωση της Εκάβης σε φριχτή σκύλα. Η τραγωδία τελειώνει με την ετοιμασία των Ελλήνων να ξεκινήσουν, αφού άρχισε να φυσάει ούριος άνεμος.

Ελένη

Η Ελένη είναι τραγωδία του Ευριπίδη που διδάχτηκε (παίχτηκε) το 412 π.Χ. στα Διονύσια και επέφερε πολλές καινοτομίες. Η τραγωδία αρχίζει με την Ελένη ικέτιδα στο μνήμα του Πρωτέα να εξιστορεί τα δεινά της και να προσπαθεί να αποφύγει το Θεοκλύμενο που την πιέζει να τον παντρευτεί. Εκεί την συναντά ο Τεύκρος, αδελφός του Αίαντα του Τελαμώνιου, ο οποίος στο ταξίδι για την Κύπρο περνά από την Αίγυπτο για να πάρει χρησμό από τη κόρη του Πρωτέα, Θεονόη που είχε προφητικές ικανότητες. Ο Τεύκρος λοιπόν δίνει πληροφορίες στην Ελένη σχετικά με την οικογένειά της και το Μενέλαο. Της λέει μάλιστα ότι πληθαίνουν οι φήμες ότι ο άνδρας έχει πεθάνει, έτσι εξανεμίζεται και η τελευταία ελπίδα της για να επιστρέψει ζωντανή με το Μενέλαο στην Σπάρτη. Έτσι η ηρωίδα με τις Σπαρτιάτισσες γυναίκες που αποτελούν το Χορό θρηνεί για την τύχη της. Σ' αυτό το σημείο εμφανίζεται ρακένδυτος και ναυαγός ο Μενέλαος, ο οποίος διεκτραγωδεί τη συμφορά του μετά την άλωση της Τροίας. Αφού απαριθμεί τα δεινά του, που είναι ταυτόχρονα δεινά αιώνια που προκαλεί ο πόλεμος, αποκαλύπτει ότι τη γυναίκα του την έκρυψε στο βάθος μια σπηλιάς μαζί με άλλους ναυαγούς. Μη γνωρίζοντας πού βρίσκεται, πλησιάζει το παλάτι ζητώντας τρόφιμα και βοήθεια. Η γριά θυρωρός που τον υποδέχεται τον προτρέπει να φύγει το γρηγορότερο, καθώς ο Θεοκλύμενος έχει βγάλει εντολή ότι θα σκοτώνεται όποιος Έλληνας φτάσει τη χώρα του, του εξηγεί ότι μισεί τους Έλληνες εξαιτίας της Ελένης. Φυσικά ταραάζεται στο



άκουσμα του ονόματος της Ελένης και προβληματίζεται για την σχέση αυτής της γυναίκας που είναι στην Αίγυπτο και της «δικής» του που είναι κρυμμένη στην σπηλιά. Οι γυναίκες του Χορού αναγγέλλουν χαρμόσυνα ότι ο Μενέλαος ζει και ότι μάλιστα βρίσκεται ναυαγός στις όχθες του Νείλου. Στη συνέχεια έχουμε την πρώτη συνάντηση του ζευγαριού, όπου η Ελένη τρομάζει στην παρουσία του «άγνωστου» άνδρα και σπεύδει να κρυφτεί στο μνήμα του Πρωτέα. Ο Μενέλαος διαπιστώνει την ομοιότητα αυτής της γυναίκας με της Ελένης στην σπηλιά και σαστίζει. Η στιχομυθία που ακολουθεί θα οδηγήσει στην αναγνώριση

του Μενέλαου από την Ελένη, η οποία προσπαθεί να τον πείσει ότι αυτή είναι η πραγματική του γυναίκα και ότι αυτό μαζί του έχει απλώς το είδωλο που δημιούργησε η Ήρα. Η δυσπιστία του Μενέλαου διαλύεται όταν ένας πιστός του σύντροφος και φύλακας της Ελένης στη σπηλιά (ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ),έρχεται να αναγγείλει την εξαφάνιση της γυναίκας που είχαν εντολή να φυλάνε. Χάθηκε στον ουρανό οικτίροντας Έλληνες και Τρώες που πολεμούσαν τόσα χρόνια για κάτι το άυλο, «για ένα πουκάμισο αδειανό, για μια Ελένη». Έτσι έχουμε την αναγνώριση της Ελένης από το Μενέλαο. Οι δύο σύζυγοι εκφράζουν τη χαρά και την ανακούφιση τους για τη συνάντησή τους. Η Ελένη εξηγεί στη συνέχεια ότι ο μόνος τρόπος για φύγουν ζωντανό από την Αίγυπτο είναι να παρακαλέσουν τη Θεονόη να κρατήσει μυστικό τον ερχομό του Μενέλαο, γιατί διαφορετικά κινδυνεύει από το Θεοκλύμενο. Αφού πέσει η Ελένη στα πόδια της ως ικέτις και εξασφαλίσουν τη σιωπή της Θεονόης καταστρώνουν το σχέδιο της διαφυγής τους. Η Ελένη ζητεί από το Θεοκλύμενο να της παράσχει ένα καράβι για να ανοιχτεί στο πέλαγος, ώστε να αποδώσει, ως όφειλε βάσει των εθίμων, τις νεκρικές τιμές στο νεκρό της άνδρα. Έτσι καταφέρνουν να δραπετεύσουν οι δύο σύζυγοι. Όταν βέβαια το μαθαίνει ο Θεοκλύμενος είναι έτοιμος να σκοτώσει τη Θεονόη, εμφανίζονται όμως οι Διόσκουροι, οι αδελφοί της Ελένης, και ως «από μηχανής θεός» τον μεταπείθουν και το δράμα κλείνει ειρηνικά.

Ηλέκτρα

Η Ηλέκτρα είναι τραγωδία που έγραψε ο Ευριπίδης και διδάχτηκε (παίχτηκε) το 413 π.Χ.

Στο έργο αυτό, με χαρακτηριστική τη βαρύτητα του θεατρικού αυτού είδους, της τραγωδίας, η Ηλέκτρα, κόρη του Αγαμέμνονα, φέρεται ως σύζυγος κάποιου Μυκηναίου στον οποίο επίτηδες την έδωσε ο δολοφόνος του πατρός της. Η δε Κλυταιμνήστρα αλλά και ο Αίγισθος λαμβάνουν τελικά την ανάλογη τιμωρία από τον αδελφό της Ηλέκτρας τον Ορέστη.

Ηρακλείδαι

Στο έργο αυτό (417π.Χ.) οι Ηρακλείδες, οι απόγονοι του Ηρακλή καταδιωκόμενοι από τον Ευρυσθέα, καταφεύγουν στην Αθήνα όπου ο Βασιλεύς Δημοφών τους παρέχει άσυλο. Σε μάχη ο Ευρυσθέας συλλαμβάνεται και φονεύεται. Χαρακτηριστική του έργου σκηνή είναι η στιγμή που θυσιάζεται η παρθένος Μακαρία.

Στο έργο αυτό ο Ποιητής στιγματίζει έντονα την προς την Αθήνα αχαριστία των Δωριέων δηλαδή της Σπάρτης και του Άργους.

Ηρακλής μαινόμενος

Το έργο αυτό(424π.Χ.) παρουσιάζει με πολλή φρίκη το γνωστό μύθο και ιδιαίτερα τη σκηνή που ο εκ της Ήρας μανιασμένος πατέρας φονεύει τη γυναίκα του Μεγάρα και τα τέκνα του. Στη συνέχεια και αφού συνήλθε προσφέρει εξιλαστήρια θυσία. Ο δε Θησέας υπόσχεται καθαρισμό του Αττικού αυτού εδάφους.

Ικέτιδες

Το έργο αυτό (420π.Χ.) αποτελεί εγκώμιο των Αθηναίων και στιγματισμός των Θηβαίων που δεν επέτρεψαν τη ταφή των επτά στρατηγών που φονεύθηκαν εκεί. Παρά ταύτα οι μητέρες των πεσόντων στρατηγών μετά του Βασιλέως Αδράστου του Άργους με τη Βοήθεια του Θησέα καταφέρνουν να παραλάβουν και να μεταφέρουν τους νεκρούς στην Ελευσίνα όπου και τους έκαψαν. Ο μεν Άδραστος ορκίζεται αιώνια φιλία του Άργους προς την Αθήνα, η δε Ευάδνη, Βασίλισσα των Μυκηνών μέσα σε μια δραματική σκηνή ρίπτεται στη πυρά του καιγόμενου συζύγου της Καπανέα

Ιππόλυτος

Το έργο αυτό(428π.Χ.) φέρεται και με το όνομα Στεφανηφόρος από το στέφανο που προσφέρει στην Άρτεμη ο ήρωας. Αλλά η αφοσίωσή του αυτή προς την Θεά διεγείρει την Αφροδίτη που προκειμένου να επιφέρει τον όλεθρο του αγνού ήρωα «εμπνέει» τη μητριά αυτού σε ανόσιο έρωτα μ' αυτόν. Και η μεν μητριά Φαίδρα συγκαλύπτει το πάθος της ενώ η τροφός το αποκαλύπτει στον ήρωα και του προκαλεί δίκαια φρίκη. Κατόπιν αυτού η Φαίδρα αισχυνόμενη απαγχονίζεται αφού προηγουμένως με σημείωμα διαβάλλει τον νέο στον πατέρα του Θησέα ο οποίος στη συνέχεια με σκληρή κατάρα προκαλεί τον κύριο όλεθρο του ήρωα.

Ιφιγένεια εν Αυλίδι

Η Ίφιγένεια έν Αύλιδι είναι τραγωδία που έγραψε ο Ευριπίδης με άγνωστο το έτος που διδάχτηκε (παίχτηκε). Το έργο εκτυλίσσεται με βάση το σχετικό μύθο της Ιλιάδας. Η επώνυμη ηρωίδα που βρίσκεται στις Μυκήνες προσκαλείται από τον πατέρα της Βασιλιά Αγαμέμνονα στο στρατόπεδο των Ελλήνων στην Αυλίδα λίγο πριν τον απόπλου για την (αποβατική) εκστρατεία της Τροίας με τη δικαιολογία δήθεν όπως νυμφευθεί τον Βασιλέα των Μυρμιδόνων Αχιλλέα. Στην πράξη, όμως για να θυσιαστεί στην Θεά Άρτεμη υπέρ της πατρίδος. Όταν όμως έφθασε συνοδευόμενη από την μητέρα της και έγινε γνωστός ο αληθής σκοπός της πρόσκλησης η μεν Κλυταιμνήστρα ικετεύει τον Αχιλλέα να σώσει την φημισμένη περί αυτού νύφη, η δε κόρη τον πατέρα της να μη προβεί σε τέτοια πράξη. Ο Αχιλλέας υπόσχεται να παρακωλύσει τη θυσία αλλά ο στρατός σε στασίαση απαιτεί την εκτέλεσή της θυσίας. Και ενώ τα πράγματα περιπλέκονται η ευγενική ηρωίδα αποδέχεται την ποθούμενη πράξη αφού εκούσια προσφέρεται σε θυσία για την Πατρίδα.

Ιφιγένεια εν Ταύροις

Η «Ίφιγένεια έν Ταύροις» είναι τραγωδία του Ευριπίδη, συνέχεια της Ιφιγένειας εν Αυλίδι, που διδάχθηκε ωστόσο πριν από αυτή (414-413 π.Χ.). Πραγματεύεται το προσφιές στην ελληνική αρχαιότητα θέμα της σωτηρίας δύο ανθρώπων που τους συνδέουν συγγενικοί δεσμοί, υπό αντίξοες συνθήκες.



Στο ναό της Άρτεμης στην Ταυρίδα γίνονται ανθρωποθυσίες ειδικά θυσιάζουν στη θεά τους Έλληνες που συλλαμβάνουν στη χώρα και η Ιφιγένεια, ως ιέρεια, κάνει τον εξαγνισμό των θυμάτων πριν τη σφαγή.

Η Ιφιγένεια έχει δει κακό όνειρο τη νύχτα, ότι πέθανε στο Άργος ο αδελφός της Ορέστης και έχει βγει τώρα το πρωί στον αέρα και στο φως να το διηγηθεί και έτσι να το ακυρώσει.

Φτάνει στο μεταξύ ο Ορέστης με τον Πυλάδη και κατά το χρησμό και την εντολή του Φοίβου πρέπει να πάρει από το ναό το άγαλμα της θεάς και να το φέρει στην Αθήνα· έτσι θα λυτρωθεί από τη μανία των Ερινύων που τον κυνηγάνε σαν μητροκτόνο. Αλλά οι δύο ήρωες συλλαμβάνονται από βαρβάρους ως ιερόσυλοι, που σύμφωνα με δικούς τους νόμους και καθώς ο βασιλιάς της Ταυρίδας, Θόας, μισούσε τους ξένους και τους Έλληνες, έπρεπε να θυσιαστούν. Προτού λοιπόν θανατωθούν ως θυσία προς τη Θεά Αρτέμιδα, οδηγούνται για εξαγνισμό, στο ναό της Θεάς, από την ιέρεια του ναού. Όμως ιέρεια του Ναού της Θεάς τυγχάνει να είναι η αδελφή του Ορέστη η Ιφιγένεια με την οποία αναγνωρίζονται. Έτσι με τέχνασμα αυτής οι ήρωες και μαζί τους η Ιφιγένεια καταφέρνουν με την βοήθεια της Θεάς Αθηνάς να αποδράσουν αποκομίζοντας και το ιερό ξόανο της Θεάς.

Το έργο αυτό(412π.Χ.) του Ευριπίδη έχει χαρακτηριστεί γενικά ως «περιπλεγμένη τραγωδία» λόγω του ότι δύο φορές ο ποιητής χρησιμοποιεί στην πλοκή τον «από μηχανής θεό», μία στην αρχή και μία στο τέλος. Ο αρχηγέτης του Βασιλικού Οίκου της Αττικής Ίων αποδεικνύεται τέκνο της Κρεούσης εκ του θεού Απόλλωνα.

Το έργο αποτελεί δράμα χαρακτήρων. Στη συγγραφή του, ο Ευριπίδης διαπραγματεύεται τον αντιτραγικό ρεαλισμό μέσα από την πολιτική πραγματικότητα. Ο Ίων δεν προκαλεί το έλεος και τον φόβο και δεν δημιουργεί ανάγκη κάθαρσης.

Το έργο διαδραματίζεται στους Δελφούς. Η Κρέουσα που απέκτησε ένα γιο, τον Ίωνα, με τον Απόλλωνα τον εγκαταλείπει στην Ακρόπολη. Ο Ερμής βρήκε το παιδί και το έφερε στους Δελφούς. Η Κρέουσα παντρεύτηκε τον Ξούθο, που συμμάχησε με τους Αθηναίους και πήρε την εξουσία. Το ζευγάρι μένει άτεκνο και ο Ξούθος πάει στους Δελφούς για να πάρει χρησμό ο οποίος έλεγε ότι ο γιος του θα είναι αυτός που θα συναντούσε βγαίνοντας από το ναό. Ο Ίωνας ακολουθεί τότε το Ξούθο στην Αθήνα. Η Κρέουσα αρχικά είναι ενάντια του Ίωνα, και οργανώνει απόπειρα δηλητηρίασής του, όμως οι θεοί τον σώζουν. Με την αποκάλυψη από την Πυθία των σπαργάνων του συντελείται η αναγνώριση μητέρας και γιου. Η Αθηνά εμφανίζεται και λέει ότι ο Ίωνας είναι τέκνο του Απόλλωνα και ζητά την εγκατάσταση του στο θρόνο, ενώ προφητεύει τη γέννηση του Αχαιού και του Δώρου.

Κύκλωψ

Το σατυρικό δράμα «Κύκλωψ », που έγραψε ο Ευριπίδης με άγνωστο το έτος που διδάχτηκε (παίχτηκε), είναι το μόνο σατυρικό έργο του που έχει διασωθεί πλήρες. Το έργο αυτό βασίστηκε στη ένατη ραψωδία της Οδύσσειας στη οποία μυθολογείται η τύφλωση του Κύκλωπα Πολύφημου από τον Οδυσσέα. Ο δε χορός, που τον απαρτίζουν Σάτυροι με τον Σειληνό ως χορηγό και που παρουσιάζονται ως ναυαγήσαντες σ' αυτό το νησί των Κυκλώπων, κατέστησε το δράμα γνήσιο σατυρικό.

Μήδεια

Στα συμφραζόμενα του αρχαιοελληνικού θεάτρου ως Μήδεια εννοείται η τραγωδία που έγραψε ο Ευριπίδης και διδάχθηκε (παίχτηκε) το 431 π.Χ.. Το έργο αποθεώνει

την έννοια της τραγωδίας, ακριβώς σ' αυτό το είδος του θεάτρου, έτσι ώστε μέχρι και σήμερα να χρησιμοποιείται ευρύτατα ο όρος.

Ο Ιάσων προδίδοντας την γυναίκα του Μήδεια και τα παιδιά του λαμβάνει σε γάμο την Γλαύκη την κόρη του Βασιλιά της Κορίνθου, Κρέοντα. Η δε Μήδεια προκειμένου να εκδικηθεί στέλνει δηλητηριώδη δώρα με τα οποία φονεύει τόσο την νύφη όσο και τον πεθερό, στη συνέχεια, αφού σφάζει τα ίδια της τα παιδιά Φέρητα και Μέρμερο, προς απέραντη λύπη του προδότη συζύγου της, με την βοήθεια άρματος που το σέρνουν πτερωτοί δράκοντες, απέρχεται στην Αθήνα.

Ο ποιητής απεικονίζει άριστα σε τι βαθμό μανίας και αγριότητας μπορεί να φθάσει η απατημένη σύζυγος και σε πόση παραφροσύνη εκ της συζυγικής απάτης, (συμπερασματικά και τα στοιχεία από το ήθος της αθηναϊκής κοινωνίας της εποχής).

Ορέστης

Ο Τυνδάρεως κατηγορεί ενώπιον των Αργείων τον εγγονό του Ορέστη ως μητροκτόνο, ενώ εκείνος εις μάτην εκλιπαρεί την βοήθεια του θείου του, Μενέλαου, γι' αυτό και αποφασίζει να τον εκδικηθεί δολοφονώντας την σύζυγό του Ελένη. Την εκτέλεση όμως αυτής της εκδίκησης κωλύει ο Απόλλωνας. Τελικά αντί ενός φόνου τελούνται δυο γάμοι, του Ορέστη μετά της Ερμιόνης και του Πυλάδη μετά της Ηλέκτρας.

Ρήσος

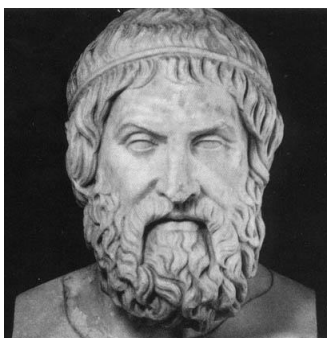
Η τραγωδία αυτή (453π.Χ.) ανάγεται εις το εκ της ραψωδίας Κ' της Ιλιάδας (Δολώνια), γεγονόςτος, σε πράξεις διαιρεμένη. Περιέχει την νυκτερινή εισβολή του Διομήδη και του Οδυσσέα στο εχθρικό στρατόπεδο των Τρώων και την δολοφονία του Δόλωνα καθώς και του Ρήσου του Ηγεμόνα των Θρακών.

Τρωάδες

Η τραγωδία αυτή (415π.Χ.) περιέχει πλείστα επεισόδια από την άλωση της Τροίας αλλά και από τις συμφορές που επήλθαν στην οικογένεια του Πριάμου και κατ' επέκταση των Τρώων. Όλες οι σκηνές κινούνται στον αυτό χαλαρό συνειρμό με βασικό πρόσωπο σύνδεσής των την Εκάβη (γυναίκα του Πριάμου και μητέρα του Έκτορα και του Πάρη. Μετά την άλωση της Τροίας ,οι Έλληνες έβαλαν σε κλήρο τις Τρωαδίτισσες για να τις μοιραστούν και να τις πάνε στην Ελλάδα . Αυτές είναι μαζεμένες θρηνώντας ,μπροστά στις σκηνές τους , και περιμένουν να μάθουν που θα κληρωθεί η καθε μιά. Στους διαλόγους τους φαίνεται σε όλο της το μεγαλείο η αγριότητα των Ελλήνων κατακτητών του Ιλίου. Βλέποντας αυτές τις πράξεις Ο Ποσειδώνας και η Αθηνά αποφασίζουν να τους φέρουν συμφορές για να τους τιμωρήσουν.

Ο Ευριπίδης ήταν ένας ποιητής ο οποίος παρουσίαζε τους ήρωές του ως καθημερινούς ανθρώπους. Τα έργα του ήταν απόλυτα εναρμονισμένα με την τότε κατάσταση της πατρίδας του (Πελοποννησιακός πόλεμος). Η συμβολή του στο αρχαίο ελληνικό θέατρο ήταν τεράστια, συνθέτοντας 92 δράματα ή 23 τετραλογίες από τα οποία σώζονται μόνο τα 78.

ΣΟΦΟΚΛΗΣ



Ο Σοφοκλής θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους τραγικούς ποιητές. Έζησε (496-406) σε μια εποχή όπου η πόλη του Αθήνα ήταν κέντρο πολιτισμού, τεχνών και γραμμάτων (χρυσός αιώνας του Περικλή). Έγραψε αξιόλογα έργα, 124 τραγωδίες από τις οποίες σώθηκαν μόνο οι επτά. Επίσης, λόγω του ταλέντου του γεύτηκε αρκετές νίκες. Με την φιλοπατρία του κέρδισε τον σεβασμό των Αθηναίων πολιτών και ξεχώρισε. Τέλος, προχώρησε σε αρκετές καινοτομίες που αναβάθμισαν το θέατρο.

Ο Σοφοκλής έζησε μια καλή ζωή από τα παιδικά του χρόνια και δεν πρόλαβε τις μεγάλες συμφορές που βρήκαν την Αθηναϊκή δημοκρατία, αλλά βίωσε όλο το μεγαλείο της και ήταν προσωπικός φίλος του Περικλή αλλά και του Ηρόδοτου . Παντρεύτηκε την Νικοστράτη και έκαναν 4 γιους από τους οποίους ο Ιοφώντας έγινε και εκείνος ποιητής. Ο Σοφοκλής από μικρός έδειξε το μεγάλο του ταλέντο και την κλίση του στις τέχνες. Δάσκαλός του στην μουσική ήταν ο περίφημος Λάμπρος που δίδαξε τόσο καλά τον ίδιο ώστε έγραφε μόνος του τις μελωδίες για τα χορικά των τραγωδιών του, σε αντίθεση με τους άλλους ποιητές που χρειάζονταν βοήθεια σε αυτό.

Ο Σοφοκλής γεννήθηκε στον Ίππιο Κολωνό της Αθήνας. Ο πατέρας του ο Σόφιλλος, ήταν ένας εύπορος Αθηναίος πολίτης που είχε εργοστάσιο μαχαιροποιίας. Έζησε λίγους μήνες περισσότερο από τον Ευριπίδη, ο οποίος ήταν 16 χρόνια νεότερός του. Ο Σοφοκλής είχε ζήσει στη Ναυμαχία της Σαλαμίνας και συνδέθηκε στενά με τις πολιτικές και πνευματικές προσωπικότητες της εποχής όπως με τον Περικλή, το Σωκράτη, τον Πλάτωνα και κατέλαβε διάφορα υψηλά αξιώματα στην πολιτική, στις θρησκευτικές λατρείες και στις τέχνες.

Ενδεικτικά σημειώνουμε ότι ο ίδιος επίσης, ως έφηβος, μετά τη θριαμβευτική επικράτηση των Ελλήνων επί των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας (480 π.χ.), ορίστηκε από την αθηναϊκή πολιτεία κορυφαίος του χορού των συνομηλίκων του που ανέπεμψαν στον επινίκιο παιάνα γύρω από το καθιερωμένο τρόπαιο.

ο Σοφοκλής, ιδίως σε προχωρημένη ηλικία, ενώ πλέον διαφαίνεται ευκρινώς στον ορίζοντα η επικείμενη ήττα και συντριβή της Αθήνας από τη Σπάρτη προς το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου, αποφεύγει να παρασύρεται σε μεγαλόστομες εξάρσεις πατριωτικής περιπάθειας.

Στη διάρκεια του πολύχρονου βίου του υπηρέτησε την πολυαγαπημένη πόλη του από την περίβλεπτη θέση του Ελληνοταμία το 443/442 π.χ. • εξελέγη στρατηγός τουλάχιστον δυο φορές (καθώς οι Αθηναίοι τον εκτιμούσαν ιδιαίτερα το εξέλεξαν στρατηγό στην εκστρατεία της Σάμου το 441-440 π.χ.) και μάλιστα ευτύχησε να

είναι συστράτηγος του Περικλή, ίσως ακόμη του Θουκυδίδη του γιου του Μελησία και επίσης του Νικία, του μοιραίου στρατηγού της σικελικής εκστρατείας, κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης και πολυαίμακτης πολιορκία της Σάμου από τον αθηναϊκό στόλο (440-439 π.χ.) και πιθανώς είτε στον πόλεμο των Αθηναίων ενάντια στους σαμιακής καταγωγής Αναίτες (428/427 π.χ.) είχε αργότερα κατά την περίοδο της εύθραυστης Νικίειας ειρήνης (421-415 π.χ.).

Κατά την παράδοση, στα τελευταία χρόνια της ζωής του μια οικογενειακή διαφωνία λύπησε ιδιαίτερα τον ποιητή. Ο γιός του Ιοφών κίνησε εναντίον του δίκη για παράνοια, με σκοπό να τον, θέσει υπό απαγόρευση. Τελικά όμως ο ποιητής δικαιώθηκε. Πέθανε το 406 π.χ. σε ηλικία 90 ετών, από ατύχημα που κατά τους ιστορικούς, ήταν πνιγμονή από μια ρόγα σταφυλιού, τάφηκε δε στη Δικέλλια (το σημερινό Τατόι).

Εκτιμάται ότι παρουσίασε σε διαγωνισμούς περί τις 30 τετραλογίες, με περίπου 20 από τις οποίες απέσπασε την πρώτη θέση και σύμφωνα με μαρτυρίες, δεν πήρε ποτέ την τρίτη θέση σε διαγωνισμό.

Ο Σοφοκλής συνέγραψε 123 τραγωδίες, είναι όμως γνωστές κατ' όνομα οι 114, από τις οποίες έχουν διασωθεί μόνο 7 ολοκληρωμένες, ανάμεσά τους η Αντιγόνη (περί το 442) και Ηλέκτρα (περί το 413). Άλλα έργα του που έχουν διασωθεί είναι Τραχίνια, Οιδίπους Τύραννος, Αίας, Φιλοκτήτης, Οιδίπους επί Κολωνώ. Στο επίκεντρο των έργων του Σοφοκλή βρίσκεται το άτομο, το οποίο έρχεται σε αναπόφευκτη, τραγική και ένοχη σύγκρουση με την τάξη που εκπροσωπούν οι θεοί. Αν και ιδιαίτερα ευσεβής στη ζωή του ο Σοφοκλής, πράγμα που επηρεάζει τα έργα του, δίνει μεγαλύτερο βάρος στην ανθρώπινη στάση έναντι αυτής των θεών, παρότι το πεπρωμένο των ανθρώπων είναι αναπόδραστα προδιαγεγραμμένο από τις βουλές των θεών, οι οποίες δεν είναι όμως πια αυθαίρετες και τυχαίες, όπως σε παλαιότερους τραγικούς, αλλά σκόπιμες και μελετημένες.

Η πρώτη του θεατρική εμφάνιση έγινε το 468 π.χ. σε δραματικό αγώνα όπου αντιμετώπισε ο Σοφοκλής τον κατά 30 χρόνια μεγαλύτερό του τραγωδό Αισχύλο, τον οποίο εκτιμούσε και σεβόταν, και πήρε την πρώτη του νίκη. Πρέπει όμως να συνεκτιμηθεί ότι ο Σοφοκλής ήταν στους Αθηναίους πολύ δημοφιλής, λόγω και των πολιτικών και θρησκευτικών δραστηριοτήτων του, σε αντίθεση με τον νεότερο φίλο του, τον Ευριπίδη, ο οποίος ήταν μάλλον αντιπαθής λόγω του απομονωμένου τρόπου ζωής του.

Από τα αποσπάσματα που έχουν σωθεί, σημαντικός είναι ένας πάπυρος που διασώζει μεγάλο τμήμα από το σατυρικό δράμα Ιχνευταί, το οποίο αναφέρεται στην ιστορία της κλοπής των βοδιών του Απόλλωνα από τον Ερμή. Άλλες τραγωδίες από τις οποίες έχουν σωθεί κάποια αποσπάσματα είναι ο Ευρύπυλος, η Νιόβη, οι Σκύριοι, η Πολυξένη, ο Θησέας, η Φαίδρα οι Λήμνιοι και ο Τηρέυς.

Οι καινοτομίες του:

ο Σοφοκλής, πέρα από ενεργός πολίτης και άγρυπνος στοχαστής, υπήρξε πρωτίστως ένας γνήσιος άνθρωπος του θεάτρου, ο οποίος μέσα στην έξαρση της ποιητικής δημιουργίας δεν έπαψε να αναζητεί πρακτικές λύσεις για να αναπτύξει και να τελειοποιήσει την τέχνη του ειδικότερα, σύμφωνα με την αρχαία παράδοση, ο Αθηναίος τραγωδιογράφος εισήγαγε στο αττικό δράμα ή τουλάχιστον προώθησε, μεταξύ πολλών άλλων αλλαγών, κυρίως τρεις σημαντικότερες καινοτομίες:

- α) την αύξηση των υποκριτών από δυο σε τρεις,
- β) την αύξηση των μελών του Χορού από δώδεκα σε δεκαπέντε, και

γ) κατά το αισχύλειο πρότυπο την περαιτέρω αποσύνδεση της ιστορικομυθικής ενότητας των τετραλογιών, δηλαδή τη συμμετοχή κάθε φορά των ποιητών στους θεατρικούς αγώνες με τέσσερα αυτόνομα δράματα.

Η αύξηση των υποκριτών από δυο σε τρεις, καθώς επίσης η συμμετρικότερη παράταξη του Χορού σε δυο ημιχόρια των εφτά μελών με την ταυτόχρονη ανάδυση του κορυφαίου σε ρόλο τέταρτου υποκριτή, διευκολύνουν συν τοις άλλοις διαδοχικές αλλαγές στην οπτική γωνία και στο χρόνο εποπτείας των συμβάντων. Επιπροσθέτως, η σταδιακή αποδυνάμωση της μυθικής αλληλουχίας ως επί το πλείστον συμβάλλει στην αδιάσπαστη παρουσίαση των κεντρικών γεγονότων και στη ραγδαία επιτάχυνση του σκηνικού ρυθμού.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο φιλόσοφος Πολέμων, που έζησε και έδρασε κατά τη διάρκεια του 3ου αιώνα π.χ., απέδωσε στον Σοφοκλή τον εύστοχο χαρακτηρισμό «τραγικός Όμηρος».

Έργα:

Αίας

Η τραγωδία Αίας του Σοφοκλή γράφτηκε μεταξύ 450 και 440 π.Χ. Περιγράφει την τρέλα και τον θάνατο του Αίαντα, αρχηγού των Σαλαμινίων που συμμετείχαν στον Τρωϊκό Πόλεμο, όταν δεν του αποδόθηκαν τα όπλα του Αχιλλέα. Είναι η παλαιότερη από τις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή και μέρος της τριλογίας Αίας – Τεύκρος – Ευρυσάκης. Θεωρείται ότι παρουσιάστηκε προς το τέλος της δεκαετίας του 440π.Χ και ότι ήταν από τα πιο δημοφιλή έργα του συγγραφέα, παρόλο που κατακρίθηκε ότι δεν σέβεται την ενότητα της δράσης και του χώρου.

Αντιγόνη

Η Αντιγόνη είναι αρχαία τραγωδία του Σοφοκλή που παρουσιάστηκε πιθανότατα στα Μεγάλα Διονύσια του 442 π.χ.. Το θέμα της προέρχεται από τον Θηβαϊκό κύκλο, απ' όπου ο Σοφοκλής άντλησε υλικό και για δύο άλλες τραγωδίες, τον Οιδίποδα Τύρανο και τον Οιδίποδα επί Κολωνώ). Τα επεισόδια από τα οποία προέρχεται το υλικό της Αντιγόνης είναι μεταγενέστερα χρονολογικά από τα επεισόδια των τραγωδιών για τον Οιδίποδα, αλλά η Αντιγόνη είναι προγενέστερη από αυτές. Θέμα της είναι η προσπάθεια της Αντιγόνης να θάψει το νεκρό αδελφό της Πολυνείκη, παρά την αντίθετη εντολή του Κρέοντα, βασιλιά της Θήβας. Έτσι η Αντιγόνη θέτει την τιμή των θεών και την αγάπη προς τον αδερφό της υπεράνω των ανθρώπινων νόμων. Η Αντιγόνη είναι η δεύτερη ή τρίτη αρχαιότερη σωζόμενη τραγωδία του Σοφοκλή, μετά τον Αίαντα και ενδεχομένως και τις Τραχίνιες .

Τραχίνιαι

Οι Τραχίνιαι είναι θεατρικό έργο του Σοφοκλή γραμμένο τον 5ο αιώνα π.Χ., γνωστό κυρίως για την αρνητική εμφάνιση του Ηρακλή.

Το έργο διαδραματίζεται στην Τραχίνα όπου η ερωτευμένη Δηιάνειρα περιμένει με αγωνία τον Ηρακλή μαζί με το γιό τους, Ύλλο. Και ενώ αρχικά ο κήρυκας Λίχας της αναγγέλλει την επιστροφή του συζύγου της, πληροφορείται στη συνέχεια ότι ο άντρας της φέρνει μαζί του και την όμορφη βασιλοπούλα Ιόλη. Η Δηιάνειρα απελπισμένη σκέφτεται το αίμα που της είχε δώσει ο Κένταυρος Νέσσος πριν

πεθάνει για να το χρησιμοποιήσει ως ερωτικό φίλτρο εάν ποτέ έχανε την αγάπη του Ηρακλή. Περιλούζει λοιπόν με το αίμα το Κενταύρου ένα ρούχο και το στέλνει στον Ηρακλή να το φορέσει ως εορταστικό ένδυμα κατά την τέλεση της ευχαριστήριας θυσίας. Το βέλος όμως που λάβωσε το Νέσσο είχε μολυνθεί με το δηλητήριο της Λερναίας Ύδρας. Η τραγική επιβεβαίωση δίνεται από τον Ύλλο που επιστρέφει και αφηγείται πως ο πατέρας του φτάνει ετοιμοθάνατος στην Τραχίνα, υποφέροντας από φριχτούς πόνους εξαιτίας του ρούχου. Η ηρωίδα αποχωρεί αμίλητη για να αυτοκτονήσει στο νυφικό της κρεβάτι.

Οιδίπους τύρρανος

Η τραγωδία «Οιδίπους Τύρρανος» είναι έργο του Σοφοκλή. Η χρονολογία συγγραφής του έργου θεωρείται άγνωστη. Εικάζεται ότι παρουσιάστηκε τελικά για πρώτη φορά το 428 π.χ. Πολλοί κριτικοί, συμπεριλαμβανομένου και του Αριστοτέλη, θεωρούν τον Οιδίποδα Τύρρανο ως την κορυφαία τραγωδία που έχει γραφτεί ποτέ. Βασίζεται στο Θηβαϊκό δραματικό κύκλο ή κύκλο των Λαβδακιδών. Κεντρική ιδέα είναι η θέση πως ο άνθρωπος δεν μπορεί ποτέ να ξεφύγει από το πεπρωμένο του. Η υπόθεση έχει να κάνει με την διαπίστωση της τραγικής αλήθειας από τον Οιδίποδα, δηλαδή ότι σκότωσε τον πραγματικό του πάτερα και παντρεύτηκε την μάνα του και τελικά την αυτοτύφλωσε του.

Ηλέκτρα

Η Ηλέκτρα είναι τραγωδία του Σοφοκλή, αγνώστου χρονολογίας, με θέμα την εκδίκηση της Ηλέκτρας για το θάνατο του πατέρα της.

Τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος είναι η Ηλέκτρα, το κεντρικό πρόσωπο, η κόρη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, η Κλυταιμνήστρα η οποία είχε δολοφονήσει τον άνδρα της Αγαμέμνονα και η οποία είχε παντρευτεί τον Αίγισθο, ο Αίγισθος, η Χρυσόθεμις, αδελφή της Ηλέκτρας, ο Ορέστης, ο αδελφός τους, ο φίλος του Πυλάδης και ο παιδαγωγός του.

Φιλοκτήτης

Ο Φιλοκτήτης είναι τραγωδία του Σοφοκλή που αποτελείται από 1.471 στίχους, με κεντρικό πρόσωπο τον ομώνυμο ομηρικό ήρωα. Το έργο πραγματεύεται το θέμα της σύγκρουσης του συναισθήματος του πατριωτισμού με τον ανθρωπισμό. Παρουσιάστηκε στα Διονύσια το 409 π.χ. και κέρδισε το πρώτο βραβείο. Η υπόθεση αφορά την επίθεση του Φιλοκτήτη από μια δηλητηριώδη ύδρα και έπειτα την απομόνωση του στην Λήμνο και τα πάθη του λόγω της αθεράπευτης πληγής του. Μετά από καιρό όμως οι έλληνες θα τον θυμούνταν ξανά καθώς θα χρειαζόνταν το ηράκλειο τόξο που είχε στα χέρια του για να σώσουν το Ύλιον.

Οιδίπους επί Κολωνώ

Ο "Οιδίπους επί Κολωνώ" διδάχτηκε το 401 π.χ., μετά το θάνατο του ποιητή, από τον εγγονό του, γιο του Αρίστωνα. Είναι η τελευταία τραγωδία του Σοφοκλή που μας σώθηκε και βέβαια η τελευταία που έγραψε ο τραγικός ποιητής στα βαθιά του γεράματα, όταν πια πλησίαζε τα ενενήντα του χρόνια. Είναι προφανές ότι το δραματικό σύμβολο του ανθρώπου και της μοίρας του συνέχισε να βασανίζει τη

σκέψη του για είκοσι ακόμα χρόνια μετά τον "Οιδίποδα Τύραννο", σα να ένιωθε πως δεν είχε ακόμα ξεφλήσει μαζί του.

Ο Οιδίπους, ο τυφλός και εξόριστος πρώην βασιλιάς της Θήβας, φτάνει μετά από περιπλάνηση στον Αθηναϊκό δήμο του Ίππιου Κολωνού, οδηγούμενος από την κόρη του Αντιγόνη. Κάθεται σ' ένα βράχο μέσα στο ιερό άλσος των Ευμενίδων και ανακαλύπτεται από κάποιο κάτοικο, που τον διώχνει. Ο Οιδίπους αρνείται να φύγει επικαλούμενος χρησμό, σύμφωνα με τον οποίο το μέρος αυτό θα είναι ο τόπος της τελικής του ανάπαυσης.

Συνοψίζοντας, ο Σοφοκλής ήταν μια προσωπικότητα της εποχής του λόγω του υψηλού φρονήματος του και της καλλιεργημένης ψυχής του. Επίσης, δεν έπαψε ποτέ να αγαπά την πατρίδα και έδειχνε τρομερό ενδιαφέρον για τα έργα του. Τέλος είχε κοινωνικές επαφές με εξαισίες προσωπικότητες της εποχής του που αναφέρθηκαν παραπάνω. Επόμενος με το χαρακτήρα, το ανάστημα και τις γνώσεις του ξεχώρισε.



ΕΝΟΤΗΤΑ 13

ΚΑΘΑΡΣΗ

Ο μύθος, υπόθεση, της τραγωδίας αποτελείται από σειρά οικτρά και φοβερά γεγονότα, που συμπλέκονται μεταξύ τους, έτσι ώστε το ένα να προκύπτει από το άλλο, το προηγούμενό του, να υπάρχει δηλαδή αιτιώδης σχέση αναμεταξύ τους, και να δημιουργείται περιπέτεια και αναγνώριση με κατάληξη το τελευταίο περιστατικό, την κάθαρση της τραγικής πράξης σύμφωνα με την κοινωνική αντίληψη για δικαιοσύνη. Κάθαρση είναι ο καθαρισμός, η εξουδετέρωση μιας μολύνσεως, ο ψυχικός εξαγνισμός, η εξιλέωση, κάθε πράξη με την οποία η ψυχή αποκτά αγνότητα. Έτσι η κάθαρση δεν είναι ο σκοπός στον οποίο αποβλέπει η διδασκαλία της τραγωδίας αλλά το τελευταίο στάδιο της σύνθεσής της, ο επίλογος του μύθου της. Ο μύθος της τραγωδίας δεν μπορεί να αφήσει το θέμα «ανοιχτό», χωρίς επιμύθιο.

Η κάθαρση δεν είναι συναισθηματική κίνηση, που διεγείρεται στην ψυχή των θεατών, είναι η τελευταία φάση της τραγωδίας σαν ποιητικής σύνθεσης, κάτι που συμβαίνει στο χώρο της αντικειμενικής πραγματικότητας, όπως την παρουσιάζει ο μύθος της. Η δύναμη της τραγωδίας υπάρχει και χωρίς την θεατρική παράσταση και τους ηθοποιούς, οπότε με την ανάγνωση μπορεί να προκαλέσει συναισθηματική ταραχή και την «οικεία ηδονή» (είναι η ηδονή της τραγωδίας που προέρχεται από τον έλεος και τον φόβο), κατά τη δεκτικότητα του αναγνώστη. Αυτό όμως δεν μπορεί να γίνει, αν ο μύθος δεν είναι ολοκληρωμένος, αν δηλαδή δεν περιέχει «παθήματα» «φοβερά» και «ελεεινά». Την κάθαρση δεν την απαιτεί η ψυχική διάθεση του ατόμου αλλά η αντίληψη για δικαιοσύνη της κοινωνικής ομάδας.



Η τραγωδία, που παριστάνεται με ηθοποιούς και το σχετικό διάκοσμο, φυσικό είναι να ασκεί στην ψυχή των θεατών επίδραση πολύ έντονη από ό,τι ασκεί σαν ανάγνωσμα. Με την παράσταση το θεατρικό κείμενο ζωντανεύει, γίνεται μια πραγματικότητα με μεγάλο βαθμό πειστικότητας. Ο λόγος με τις αποχρώσεις του και ο σκηνικός διάκοσμος συντελούν πολύ στην πειστικότητα αυτή. Στην παράσταση υπάρχει έλεος και φόβος, κάθαρση και ηδονή

Κατά τον Αριστοτέλη όμως η δύναμη της τραγωδίας υπάρχει και χωρίς την παράσταση. Στοιχεία της δύναμης αυτής είναι τα φοβερά και οικτρά γεγονότα, καθώς και η κάθαρση αυτών, από τη μια, που αφορούν τη μίμηση της πράξης και ο όμορφος λόγος σαν εξωτερικό χαρακτηριστικό της. Όλα αυτά στο συνδυασμό τους έχουν σαν αποτέλεσμα την «οικεία ηδονή». Έτσι η κάθαρση είναι στοιχείο της δύναμης της τραγωδίας, που μαζί με τα άλλα, συμβάλλει στη δημιουργία της συναισθηματικής κίνησης, που χαρακτηρίζεται σαν «οικεία ηδονή», προϋπόθεση διδασκαλίας.

Ο έλεος και ο φόβος, χαρακτηριστικά της τραγικής πράξης, αφορούν το συναισθηματικό κόσμο των θεατών και δεν έχουν υποχρεωτικό χαρακτήρα ούτε ενεργούν στον ίδιο βαθμό για όλους. Η κάθαρση όμως έχει αντικειμενικό χαρακτήρα και προσδιορίζεται, όπως είπαμε, από την κοινωνική αντίληψη για δικαιοσύνη. Καμιάς τραγωδίας η έκβαση δεν υπαγορεύεται από την συναισθηματική παραφορά των θεατών. Δεν γίνεται εκείνο που θα ήθελαν να γίνει αλλά εκείνο που πρέπει. Και κανείς τραγικός ποιητής δεν θα τολμούσε να παρουσιάσει λύσεις, που θα έρχονταν σε σύγκρουση με τις κοινωνικές αξίες της εποχής του. Για τους τραγικούς ήρωες οι θεατές μπορούσαν να διαθέτουν μόνον «έλεος» και «φόβο». Τίποτε άλλο.

Η τραγική κάθαρση είναι μια περίπτωση ενός θεσμού της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, απαραίτητη προϋπόθεση για κοινωνική ισορροπία. Η πράξη του φόνου του Λαίου, ή όποιου άλλου επέβαλλε την κάθαρσή της, σύμφωνα με το δίκαιο της πολιτείας, αφού ο φονιάς, φορέας μιάσματος, δημιουργούσε προβλήματα στην κοινωνική ομάδα. Και οποιοδήποτε σχετικό «πάθημα» έπρεπε να έχει την κάθαρσή

του. Αυτό θα πει πως η κάθαρση στην τέχνη είναι ένα αντίγραφο του ανάλογου θεσμού του κοινωνικού βίου και όχι μια αμφίβολη συνέπεια μιας καλλιτεχνικής δραστηριότητας στο χώρο της ψυχικής ύπαρξης.

Μια πράξη του ανθρώπινου βίου, που γίνεται μύθος τραγωδίας, μεταφέρεται από τα ιστορικά της πλαίσια στην περιοχή της τέχνης ολοκληρωμένη, με όλα τα ουσιαστικά στοιχεία της, άρα και με την κάθαρση των «παθημάτων», που την αποτελούν, ακόμα κι αν το στοιχείο της κάθαρσης για οποιοδήποτε λόγο απουσιάζει απ' την πραγματικότητα. Χωρίς την κάθαρση των παθημάτων η τραγωδία δεν έχει νόημα : χάνει το ιδεολογικό της υπόβαθρο. Χωρίς το έλεος και τον φόβο, που κι αυτά δεν είναι υποχρεωτικά στα πλαίσια της πραγματικότητας, δεν κατορθώνεται η «οικεία ηδονή», που αποτελεί το στόχο της τραγωδίας σαν προϋπόθεση διδασκαλίας.

Στην περιοχή της τέχνης το τραγικό ανήκει στον άνθρωπο - καλλιτέχνη. Ανήκει και στον άνθρωπο - θεατή, τον ικανό να συγκλονιστεί από το τραγικό «έλεος», τον τραγικό φόβο, το δέος, που οδηγούν στην κάθαρση. «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας...δι' ελέους και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν». Ο χαρακτηρισμός είναι του Αριστοτέλη, που πρώτος χρησιμοποίησε τη λέξη κάθαρση, ως ψυχολογικό - αισθητικό όρο. Η επενέργεια της τραγωδίας πάνω στο θεατή προκαλεί εκτόνωση, που εξαγνίζοντας τον άνθρωπο από ενστικτώδεις παρορμήσεις, από πάθη και δεισιδαίμονες φόβους, τον ηρεμεί και υποτάσσει τη συμπεριφορά του σε κοινωνικά παραδεκτά πλαίσια.

Αυτού του είδους η κάθαρση απαντά σε δρώμενα των πιο υπανάπτυκτων πρωτόγονων. Στην περιοχή της λατρείας, κάθαρση, με την ανώτερη θρησκευτική και φιλοσοφική έννοια, είναι η αποκατάσταση της ψυχικής ηρεμίας και μ' αυτή την ιδιότητα στηρίζει μυστήρια και Ιερά Δράματα, προσφέροντας στους μύστες και τους θεατές ηθικό εξαγνισμό και μεταφυσική ανάταση. Στα ιαματικά καθώς και στα αποτρεπτικά δρώμενα η ανάγκη αναδύει συναισθήματα που συγκλονίζουν δρώντες και θεατές. Η ένταση και η διέγερση της τελετής έχει το ίδιο αποτέλεσμα που έχει το δράμα. Αυτή κάνει να ξεσπάσουν τα συναισθήματα των θεατών και τους καθαρίζει κατά την Αριστοτελική έννοια. Ο φόβος και η έχθρα, βρίσκουν διέξοδο. Οι εκτελεστές και οι θεατές βρίσκουν ανακούφιση και ελπίδα στην κοινή άμυνα.

Η κάθαρση ξεφεύγει από τα πλαίσια της καθημερινής, πολλές φορές δίχως τραγικό νόημα, πραγματικότητας. Έτσι ο λειτουργικός σκοπός της τραγωδίας δεν είναι το γνωστό τέλος του μύθου της, που λίγες πιθανότητες υπάρχουν να συγκινήσει τους θεατές, αλλά η παρουσίαση του θέματος με το Λόγο, σαν έκφραση και λογική συμπλοκή των περιστατικών, ώστε να αφυπνίζονται πνευματικά οι θεατές, να προβληματίζονται και νιώθοντας την «οικεία ηδονή», να διδάσκονται. Η «οικεία ηδονή» είναι η αποκλειστική κίνηση της ψυχής των θεατών της τραγωδίας και οφείλεται στη δύναμή της.

Η τραγωδία, λοιπόν, έρχεται να αφαιρέσει και να αποβάλλει το υπέρτατο και νοσηρό στοιχείο του φόβου και του ελέους, αποκαθιστώντας έτσι την ψυχική υγεία και ευεξία. Ο ρόλος της επομένως είναι ψυχοθεραπευτικός. Για τον Αριστοτέλη, οι

τραγικές συγκινήσεις δεν επιδρούν επιζήμια στο ήθος των θεατών, γιατί είναι εξαγνισμένες, επειδή πηγάζουν από τη σύλληψη ενός υψηλού νοήματος της ανθρώπινης μοίρας. Επομένως, η από ελέους και φόβου ηδονή που χαρίζει η τραγωδία, υψώνει το θεατή σε μια ανώτερη ηθική και συγκινησιακή σφαίρα. Η τραγική ποίηση κάνει την ψυχή να δοκιμάζει όχι το κοινό έλεος και φόβο αλλά ένα εξαγνισμένο έλεος και φόβο, συγκινήσεις που υψώνουν τον άνθρωπο σε μια ανώτερη ηθική σφαίρα.

Οι τραγικοί ποιητές με αφετηρία τα μυθολογήματα τα διαμορφωμένα από την παράδοση, κάποτε μ' ελαφρές τροποποιήσεις, που επιβάλλονται από την πολιτικοκοινωνική σκοπιμότητα, συγκροτούσαν τους μύθους των τραγωδιών τους. Και ο δικός τους ρόλος περιοριζόταν όχι τόσο στο «τι έγινε», αλλά στο «πώς έγινε», δηλαδή στην εκτέλεση του θέματος, στην ανάπλαση της «πράξης» κ.λ.π., ώστε να περάσουν το μήνυμά τους στους θεατές και να τους ψυχαγωγήσουν. Δεν τους ενδιέφερε τόσο η τύχη του ήρωα όσο η περίπτωση του, το «πάθημά» του, σαν σύμπτωμα στα πλαίσια του πολιτικού και κοινωνικού βίου.

Καθώς είναι γνωστό, ο Αριστοτέλης διατυπώνοντας τους κανόνες, που αφορούν την κάλλιστη τραγωδία, στηρίζεται στη σχετική πνευματική δραστηριότητα, όπως τη γνώρισε μελετώντας τις τραγωδίες του πέμπτου και τέταρτου αιώνα π.χ. Για την κάθε περίπτωση υποδείχνει, ποιο είναι το πιο σωστό και πετυχημένο, που το διαπίστωσε σε κάποια τραγωδία. Έτσι οι θεωρίες του αντανakλούν τη δραστηριότητα αυτή.

Έτσι τον Αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας, μπορούμε να τον αποδώσουμε : «τραγωδία είναι μίμηση πράξης, πραγματικότητας σοβαρής και ολοκληρωμένης με ανάλογο μέγεθος. Η μίμηση γίνεται με εξωραϊσμένο λόγο και διαφορετικό είδος λόγου στα διάφορα μέρη της και με πρόσωπα, που δρουν έτσι, ώστε να προκαλούν τον έλεος και το φόβο. Πέρας έχει την κάθαρση των οικτρών και φοβερών παθημάτων, οπότε αποδίδεται δικαιοσύνη σύμφωνα με τις κοινές αντιλήψεις.

Η τραγωδία με τη δύναμή της επιδρά στην ψυχή των θεατών, τους διεγείρει την «οικεία ηδονή» σαν προϋπόθεση διδασκαλίας. Ο G. A. Livraga λέει ότι «Το Μυστηριακό θέατρο, είναι βασικά παιδαγωγικό. Μέσα απ' αυτό, σ' οποιοδήποτε είδος του, πρόκειται να διδαχτεί κάτι, και ιδίως στην τραγωδία, να τραβήξει την προσοχή του θεατή με τρόπο ώστε να πάψει να είναι θεατής, ενσωματώνοντας τον σιγά - σιγά στο έργο σαν να είναι ένας ακόμα ηθοποιός ή τουλάχιστον ένας που συμμετέχει ζωντανά παρακινούμενος από τα γεγονότα. Το κλασσικό θέατρο έχει κάτι το μυστικιστικό και το θρησκευτικό. Το ιδανικό του είναι να βγει ο θεατής διαφορετικός απ' ότι μπήκε. Είναι κατά κάποιο τρόπο ένα Αλχημικό θέατρο, γιατί εισχωρεί στη μετάλλαξη των ανθρώπων μέσα από μια μαγική λειτουργία. Η συμμετοχή είναι αυτονόητη. Δε γίνεται το θέατρο αυτό για να ευχαριστεί, αυτό είναι δευτερεύον για τη σκοπιμότητα του ποιητή»

Ο Αριστοτέλης στην Πολιτική, μίλησε και για την κάθαρση μέσα από τη μουσική. Η κάθαρση απορρέει από την ίδια τη μουσική την οποία χρησιμοποιούν

διάφορες μέθοδοι θεραπείας των δαιμονόπληκτων. Υποστηρίζει ότι αυτό που σε ορισμένες ψυχές προκαλεί το πάθος, κρύβεται σε όλες τις ψυχές με τη μόνη διαφορά ότι σε άλλες υπάρχει περισσότερο και σε άλλες λιγότερο, όπως συμβαίνει με το έλεος και το φόβο ή ακόμη και με τον ενθουσιασμό. Υπάρχουν πράγματι πρόσωπα τα οποία εξαιτίας της ταραχής, αισθάνονται αγωνία. Βλέπουμε τα πρόσωπα αυτά που καταφεύγουν στη μουσική, η οποία προκαλεί μανία στην ψυχή για να την εξαγνίσει, να έχουν ηρεμήσει σαν να έλαβαν ιατρικό καθαρτικό. Τα ίδια αποτελέσματα έχουν όσοι υπόκεινται στο έλεος και τον φόβο και φτάνουν στην κάθαρση και την ευχάριστη ανακούφιση.

Η κάθαρση συνδέεται στενά με την ιεροτελεστία του Κορυβαντισμού. Ο σύνδεσμος του μουσικού τρόπου και στη συγκεκριμένη περίπτωση του φρυγικού σκοπού που παίζεται κανονικά με αυλό και των διονυσιακών τελετών, είναι για τον Αριστοτέλη αυτονόητος. Ο αυλός και ο φρυγικός σκοπός, όπως παρατηρεί, έχουν σχέση με τον οργιασμό και την έκφραση του πάθους, διότι η βακχική και κάθε ταραχή αυτού του είδους, προέρχεται από την τέχνη του αυλού.

Σήμερα, έχουμε χάσει την επαφή μας με το ιερό, το Αόρατο. Είναι ανάγκη να αναζητήσουμε ξανά το ιερό θέατρο, να αναζητήσουμε την κάθαρση από την υλική προσκόλληση. Και κλείνοντας ας θυμηθούμε τα λόγια του G. A. Livraga: «Το θέατρο είναι η ζωή, όπου όλοι είμαστε άλλοτε ηθοποιοί και άλλοτε θεατές, που είναι μια διαφορετική μορφή του να είναι κανείς ηθοποιός σ' αυτό το θέατρο. Γιατί κατά κάποιο τρόπο όλοι είμαστε ηθοποιοί και προσπαθούμε να παίξουμε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το ρόλο μας είτε στη σκηνή, είτε στις κερκίδες της ζωής. Είναι τότε το θέατρο μια φάρσα; Φαινομενικά ναι... όπως είναι και η ζωή... ένα καλειδοσκοπικό παιχνίδι αισθήσεων και σκέψεων, ηδονών και πόνων, κατοχών και απωλειών, ημερών και νυχτών, καλοκαιριών και χειμώνων, ζώων και θανάτων. Αλλά για μας τους θνητούς αυτή είναι η μοναδική μας πραγματικότητα και αυτή χρησιμοποιούμε για να σκαρφαλώσουμε τη δική μας εσωτερική Ακρόπολη και να εξαγνιστούμε κάνοντας σπονδές που θα μας καθарίσουν από την σκόνη του δρόμου που έχουμε διανύσει.

Έχουμε αρχίσει από την τραγωδία, όχι μόνο επειδή είναι η πιο αρχαία μορφή μέσα στο ελληνικό θέατρο, αλλά επειδή είναι αυτή που συσχετίζεται περισσότερο με το θεό. Και η σημερινή ανθρωπότητα, κυρίως οι νέοι διψάμε για θεό. Αυτό δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι όλοι έχουμε μια καθαρά θρησκευτική φύση, αλλά ριγμένοι στην παρούσα ενσάρκωση, ζώντας το ρόλο που μας έτυχε σ' αυτήν την πράξη, σε μια αποξερραμένη έρημο όπου μόνο οι τρελοί και οι χαζοί, οι φανατικοί και οι ναρκομανείς υψώνουν μερικές φορές τα μάτια τους προς τα ύψη, εφόσον είναι οι περιθωριακοί αυτής της υλιστικής κοινωνίας, θέλουμε να ξαναπάρουμε το θείο σκήπτρο που σήμερα κυλάει ανάμεσα στις οπλές αυτού του μεγάλου ιστορικού αφηνιάσματος και να ξαναφτιάξουμε έναν κόσμο, ένα θέατρο, πιο σοφό, πιο καλό, πιο δίκαιο»



ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

«...Οι Έλληνες δημιούργησαν την τραγωδία και την κωμωδία... Άλλωστε «θέατρο» είναι μια ελληνική λέξη που σημαίνει το θέαμα...

Το θέατρό μας δεν είναι βέβαια το ίδιο που ήταν στην εποχή του Περικλή, αλλά και εδώ διατηρήσαμε την δομή, τα είδη, την αντίληψη...

Και σημειώνω ότι αυτήν την ώρα, αυτόν το μήνα, στα περίχωρα του Παρισιού παίζονται έντεκα Αρχαία Θεατρικά Έργα. Έντεκα συγχρόνως...



Ανακαλύπτουμε πως υπάρχει κάτι άλλο από το να ζούμε χωρίς σκοπό. Έχουμε την ευχέρεια να υπακούσουμε σ' αυτή την εσωτερική παρόρμηση, προσανατολισμένη προς έναν κόσμο διαβλεπόμενο, εκθαμβωτικό, διαρκή... που βρίσκεται έξω από τον χρόνο. Πώς να τον ονομάσουμε αλλιώς παρά αιωνιότητα;»,

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΟΡΩΝ

Άβαξ : Η ορθογώνια πλάκα αρκετού πάχους στην άνω επιφάνεια του κιονόκρανου.

Ανάλημμα: Οι αναλημματικοί τοίχοι των θεάτρων συγκρατούσαν τους χωμάτινους όγκους , στους οποίους ήταν τοποθετημένα τα εδώλια (καθίσματα) για τους θεατές.

Άνω πάροδοι: Στενά κεκλιμένα επίπεδα (ράμπες) δεξιά και αριστερά του προεξέχοντος προσκηνίου που οδηγούν στη στέγη του σε πολλά ελληνιστικά θέατρα

Γείσο: Το γείσο είναι μια παχιά πλάκα στο άνω μέρος του θριγκού που προεξέχει για να προστατευτεί η πρόσοψη του κτίσματος από τη βροχή

Εδώλια: Κυρίως οι σειρές καθισμάτων του θεάτρου στο κυκλικό ή πεταλοειδές σχήμα του κοίλου

Διάζωμα ή Δίοδος: Ο οριζόντιος πλακόστρωτος διάδρομος που χωρίζει περιμετρικά το κοίλο από το ένα ως το άλλο άκρο του σε δύο μέρη, ένα κάτω και ένα άνω

Θριγκός: Το συμπαγές αρχιτεκτονικό σώμα πάνω από τα κιονόκρανα. Ο θριγκός ιωνικού ρυθμού (Επίδαυρος) αποτελείται από κάτω προς τα πάνω από το συνήθως τριταίνωτικό επιστύλιο, τη ζωφόρο, τους γεισίποδες (ή οδόντες) και το γείσο , που χωρίζονται μεταξύ τους με διακοσμητικά μέλη τα λεγόμενα κυμάτια.

Θυρώματα: Μεγάλα ανοίγματα ανάμεσα σε πεσούς ή τοιχίδια , στην πρόσοψη του άνω ορόφου της ελληνιστικής σκηνής, για την υποδοχή ζωγραφικών πινάκων. Αποτελούσαν το αρχιτεκτονικό φόντο της υπερυψωμένης σκηνής

Ιωνικό κιονόκρανο: Η βασική του μορφή συνίσταται από προσκεφάλαι (μαξιλάρια) τα οποία στις πλευρές καταλήγουν σε έλικες

Κερκίδες: Υποδιαίρέσεις του κοίλου μεμονωμένες σφηνοειδείς ενότητες , των οποίων το πλάτος προσδιορίζεται από τις ακτινοειδείς κλίμακες.

Κοίλο:Ο επικλινής χώρος των θεατών του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.Στην αρχαιότητα ονομαζόταν θέατρον από το ρήμα θεάομαι

Λογείον:Το λογείον ή λόγιον είναι ο υπερυψωμένος σκηνικός χώρος του θεάτρου της ελληνιστικής εποχής , όπου εμφανίζονταν (ομιλούσαν) οι ηθοποιοί της τραγωδίας και της κωμωδίας.Είναι ταυτόσημο με το προσκήνιο

Ορχήστρα:Η ορχήστρα (ορχέομαι=χορεύω) είναι ο ημικυκλικός ή κυκλικός επίπεδος χώρος, που περικλείεται από το κοίλο (υπερβαίνει λίγο το ημικύκλιο) και από τη σκηνή.Αποτελεί το αρχαιότερο μέλος του ελληνικού θεάτρου

Παρασκήνια:Οι εκατέρωθεν της κυρίως σκηνής ευρισκόμενοι ορθογώνιοι χώροι(παρά+σκηνή), που επικοινωνούν μαζί της μέσω θυρών.

Πάροδοι:Οι πλάγιες προσβάσεις προς την ορχήστρα και το χώρο των θεατών κατά μήκος των αναλημματικών τοίχων του κοίλου.

Πίνακες:Ο όρος αυτός υποδηλώνει τους ζωγραφικούς πίνακες , που τοποθετούσαν στα κενά διαστήματα ανάμεσα στους στύλους της πρόσοψης του προσκηνίου , όπως και στα θυρώματα του υπερυψωμένου λογείου κατά τη διάρκεια θεατρικών παραστάσεων.

Προεδρία ή προέδρα: Τιμητική σειρά καθισμάτων για τους ιερείς, τους ανώτερους κρατικούς λειτουργούς και για άλλες προσωπικότητες , συνηθέστερα στην κατώτατη σειρά καθισμάτων του κοίλου

Προσκήνιον:Το προσκήνιο είναι το αρχιτεκτονικό μέλος του σκηνικού κτίσματος , που βρίσκεται μπροστά από το κύριο κτίσμα της σκηνής .Ανήκει στον οικοδομικό τύπο της στοάς με δωρικούς ή ιωνικούς ημικίονες συνήθως μπροστά στους σύμφυτους ορθογώνιους πεσσούς στην πρόσοψή του

Σίμη: Η σίμη βρίσκεται πάνω από το γείσο και είναι φορέας πλούσιας διακόσμησης .Ωστόσο η κανονικά λειτουργία της ως υδρορροή φαίνεται στις δίφορες μορφές των διαφυγών νερού.

Σκηνή:Το ορθογώνιο κτίσμα πίσω από την ορχήστρα με πρακτική και σκηνοθετική σημασία.Ως αρχιτεκτονικό φόντο της σκηνικής δράσης στην ορχήστρα,μπορούσε να υποδηλώνει λ.χ. ένα ανάκτορο

Σπείρα:Το άνω και το κατώ μέρος της βάσης του κίονα ιωνικού ρυθμού.

Τροχίλος:Το ελαφρά κοίλο μέρος της βάσης του κίονα ιωνικού ρυθμού

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

hawaiidermatology.com

thefullwiki.org

fridge.gr

dgstores.gr

doukasschoolprojecttheatro.wordpress.com

ephilologos.blogspot.com

asiaminor.ehw.gr

wwk.kathimerini.gr

www.theatroedu.gr

thassos.wikispaces.com

www.apodimos.com

http://el.wikipedia.org/wiki

http://www.diodos.grhttp://www.tovima.grhttp://diolkos.blogspot.gr

http://www.apollonrunnersclub.gr

http://ioannina.uoi.gr/sights/ancient_dodoni.htm

htt://www.theaterinfo.gr/abouttheatre/ancientgreektheatre/theatrododonis/index.

http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=4932

http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=14301

http://www.pilavakis.net/new_page_27.htm

http://doukasschoolprojecttheatro.wordpress.com/

http://diazomafilm.blogspot.gr/2009_02_01_archive.html

http://www.tmth.edu.gr/aet/thematic_areas/p319.html

http://users.sch.gr/pchaloul/ancient-theater.htm

http://el.wikipedia.org/wiki/

http://www.musipedia.gr/wiki/

http://www.tmth.edu.gr/aet/thematic_areas/p318.html

http://www.kathimerini.gr

http://analogion.com

http://spacezilotes.wordpress.com

digitalschool.minedu.gov.gr

<http://www.en-gr.com/>

<http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php>

http://tomnotas.blogspot.gr/2011/04/blog-post_08.html

www.istoria.gr/apr03/4a03.htm

<http://users.sch.gr/statpapako/antigoni.htm>

www.hellenicpantheon.gr/filokthths.htm

<http://el.scribd.com/doc/8025486>

http://ellinofilosofia.blogspot.gr/2011/03/blog-post_25.html

http://www.pi-schools.gr/books/gymnasio/ist_arx_gramm_a_b_c/101_131.pdf

<http://www.nea-acropoli-thes.gr>

Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια Γιοβάνη, εκδ.Γιοβάνη.

Ο Σύμβουλος των νέων, Συγχρονισμένη έκδοση, Αθήνα 1979.

Υδρία, Ελληνική και Παγκόσμια. Εταιρία Ελληνικών εκδόσεων Α.Ε., τόμος 29.

Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος, Λαρούς, Μπριτάνικα, τόμος 27.

Μεγάλη Ελληνική εγκυκλοπαίδεια, Παύλος Δρανδάκης, εκδ. Οργανισμός «Ο Φοίνιξ», τόμος ΙΓ.

Οι Έλληνες και το παράλογο, E. R. Dodds, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1978.

Διόνυσος, ιστορία της λατρείας του Βάκχου, H. Jeanmaire, εκδ. Payot, Paris 1951.

Τραγική άγνοια, Μιχαήλ. Ν. Καλογήρου, εκδ. Πολύπλευρο, 1988.

Προϊστορία του θεάτρου, Κατερίνα Ι. Κακούρη, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1974.

Πραγματεία πάνω στην ιστορία των θρησκειών, Mircea Eliade, εκδ. Ι. Χατζηνικολή, Paris 1964.

Δραματική ποίηση, Μεταφρ. Γ. Γρυπάρη, Θ. Σταύρου, ΟΕΔΒ.

Ιερές τελετές στην αρχαία τέχνη, Jane Ellen Harrison, εκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα 1995

<http://www.tanea.g>

serrelib.gr

Επίδαυρος: το αρχαίο θέατρο-οι παραστάσεις Εκδόσεις ΜΙΑΗΤΟΣ, Κώστας Γεωργιοσόπουλος-Σάββας Γωγός