



ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΣ

Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ
ΧΩΡΟΥ

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ
ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΟΥ ΜΑΡΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΓΥΙΟΚΑ ΛΙΑ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΟΚΤΩΒΡΗΣ 2015

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	8
ABSTRACT	10
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	12
ΑΠΟ ΤΙΣ ΜΑΓΙΚΕΣ ΤΕΛΕΤΕΣ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑ	
1.1 Οι μαγικές τελετές	17
1.2 Ο θεός Διόνυσος	22
1.3 Η διονυσιακή λατρεία	28
1.4 Ο διθύραμβος	32
1.5 Από τον διθύραμβο στο δράμα	34
Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ	
2.1 Αριστοτέλης: <i>Περί Ποητικής</i>	37
2.1.1 Ο τραγικός μύθος	41
2.2 Nietzsche: <i>Η Γέννηση της Τραγωδίας</i>	44
2.3 Ετυμολογική ανάλυση της τραγωδίας	46
ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ	
3.1. <i>Εν άσσει</i> Διονύσια	51
3.2 Το προσώπαιο	54
3.3 Ο χορός	60
3.4 Η τελετουργία στην τραγωδία	63

3.4.1 Οι <i>Βάκχες</i> του Ευριπίδη	66
ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ	
4.1 Ιστορικό πλαίσιο	72
4.2 Η πολιτική διάσταση του αρχαίου θεάτρου	75
4.2.1 Τα λαϊκά χαρακτηριστικά του θεάτρου	75
4.2.2 Οι δημοκρατικές διαδικασίες στα <i>εν άσσει</i> Διονύσια	77
4.2.3 Τραγωδία και δημοκρατία	79
4.2.3.1 Vernant: <i>Η τραγική στιγμή</i>	83
ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ	
5.1 Χώρος και ελληνική κοσμολογία	87
5.2 Χώρος και δημοκρατική σκέψη.....	89
5.3 Οι απαρχές του θεατρικού χώρου.....	90
5.3.1 Η <i>αγορά</i> της Αθήνας	91
5.3.2 Το θέατρο της Αθήνας τον 6 ^ο αιώνα	93
5.3.3 Το θέατρο της Αθήνας την κλασική εποχή	95
5.3.3.1 Η σκηνή.....	99
5.3.4 Αμφιβολίες ως προς τη μορφή.....	101
5.3.5 Η σημασία του θεατρικού χώρου	102
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	112
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ.....	116
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	118

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα ερευνητική εργασία αφορά στην μελέτη των απαρχών και της ιστορικής μορφοποίησης, τόσο της θεατρικής τέχνης, όσο και του χώρου της, από την προϊστορία μέχρι το τέλος της κλασικής εποχής.

Η μελέτη παρουσιάζει αρχικά τις θεωρίες σχετικά με τις απαρχές της θεατρικής τέχνης, από την προϊστορία μέχρι την εμφάνιση του δράματος, στη συνέχεια διερευνά τις συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε εξελικτικά η θεατρική τέχνη στην πάροδο του χρόνου, για να καταλήξει στην εξέταση της χωρικής διάστασης του θεάτρου και στην ερμηνείας της μορφής του κατά την κλασική εποχή.

Τα κίνητρα για τη μελέτη του συγκεκριμένου θέματος σχετίζονται με το προσωπικό μου ενδιαφέρον για την αποσαφήνιση και κατανόηση, αφενός, των συνθηκών που δημιούργησαν την ανάγκη της γέννησης του θεατρικού χώρου, αφετέρου, της εξελικτικής του πορείας, μέχρι τη μορφή του ελληνικού θεάτρου που επιβιώνει μέχρι σήμερα. Ο προβληματισμός επεκτείνεται στη διερεύνηση των χαρακτηριστικών της θεατρικής τέχνης, και στην αναζήτηση του σχέσης μεταξύ θεατρικού χώρου και θεατρικής δράσης, στην περίοδο της γέννησής του.

Η μελέτη του θέματος έγινε μέσα από βιβλιογραφική έρευνα στα πεδία της ιστορίας, της αρχαιολογίας, των κλασικών σπουδών, και της φιλοσοφίας. Η έρευνα επιχειρεί να καλύψει ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων και απόψεων από τις διάφορες “σχολές” σκέψης των κλασικών και αρχαιοελληνικών σπουδών, που αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη τον 19^ο και 20^ο αιώνα.

Η διεπιστημονικότητα της έρευνας αφενός προσφέρει μια πληρέστερη και σύνθετη κατανόηση του θέματος, αναδεικνύοντας και ερμηνεύοντας διάφορες πτυχές του, αφετέρου, φαίνεται να

ορίζεται από την ίδια την επιλογή του θέματος, το οποίο λόγω της συνθετότητάς του, αποζητά την πολύπλευρη προσέγγισή του.

ABSTRACT

In this paper are explored the origins and the historical formatting both of the theatrical art and its space, the theatrical space, from prehistory to the end of the classical era.

The research initially presents the scientific theories over the beginnings of the theatrical performance from prehistoric religious performances till drama made its appearance; then explores the conditions in which the art of theatre evolutionarily formed over time, concluding to the investigation of the spatial dimension of theater and the interpretation of the spatial form during the classical era.

This study draws on research conducted by my motivation to investigate the current subject related with my personal interest in clarifying and comprehending, on one hand the conditions which created the need for giving birth to the theatrical space; on the other hand the evolutionary path, until the form of Greek theater that survives up nowadays. The characteristics of theatrical art and the search for the relationship between theatrical space and theatrical action are also under investigation, in the period of its birth.

The research was based on bibliography related to the fields of history, archeology, classical studies, and philosophy. The research attempts to cover a wide range of approaches and views of the different 'schools' of thought of classical and ancient studies, developed in Europe in the 19th and 20th century.

The interdisciplinary of the research, on the one hand offers a more complete and complex understanding of the issue, highlighting and interpreting various aspects of it, and on the other hand, seems

to be defined by the actual choice of the subject, which due to its complexity, seems to demand a multi-faceted approach.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η έρευνα αυτή πραγματεύεται τη γένεση του θεατρικού χώρου μέσα από την διερεύνηση των καταβολών και της εξελικτικής πορείας της θεατρικής τέχνης, μέσα στο κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον από το οποίο προήλθε και στο οποίο διαμορφώθηκε. Διερευνάται η ιστορική μορφοποίηση της θεατρικής τέχνης από τη προϊστορία έως τη κλασική εποχή, στην οποία αποκρυσταλλώθηκε τόσο η λειτουργία του θεάτρου στην κοινωνία, όσο και ο χώρος του θεάτρου στη πόλη.

Το πρώτο κεφάλαιο της έρευνας αναφέρεται στις απαρχές του δράματος, ως το πρώτο είδος θεάτρου, από τις πρωτόγονες κοινωνίες μέχρι την Αθήνα της προκλασικής εποχής, οπότε γεννήθηκε η τραγωδία. Αρχικά παρουσιάζονται οι κυριότερες εθνολογικές θεωρίες για την καταγωγή της δραματικής τέχνης, και την προέλευση των δραματικών παραστάσεων. Έπειτα αναλύεται η σχέση του της λατρείας του θεού Διόνυσου με τη καταγωγή του δράματος, και περιγράφεται η γέννηση του δράματος ως αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στην ιστορική μορφοποίηση του δράματος και τη γέννηση της τραγωδίας. Ο Αριστοτέλης δίνει τις πιο συγκεκριμένες ιστορικές μαρτυρίες για τη καταγωγή του δράματος, που την εντοπίζει στους διθυραμβικούς χορούς. Η άποψη αυτή επηρέασε βαθιά τη σύγχρονη αντίληψη των ερευνητών της αρχαίας τραγωδίας, ήδη από τον 19^ο αιώνα και τον Γερμανό φιλόσοφο Friedrich Nietzsche, ο οποίος μελετά την ερμηνεία του αρχαίου τραγικού πολιτισμού και της ιστορίας του.

Στο τρίτο κεφάλαιο της έρευνας, εξετάζεται η σχέση των δραματικών παραστάσεων και της τελετουργίας, ως δεσμός του δράματος με

το λατρευτικό του παρελθόν. Αρχικά εξετάζεται το τελετουργικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσονταν οι δραματικές παραστάσεις, δηλαδή η γιορτή των εν Άσσει Διονυσίων στην Αθήνα, και στη συνέχεια τα τελετουργικά στοιχεία των δραματικών παραστάσεων, που εντοπίζονται στη παρουσία του τραγικού χορού, και στη χρήση του προσωπείου από τους υποκριτές των δραμάτων. Οι τραγικές παραστάσεις του 5^{ου} αιώνα δε πλαισιώνονταν απλώς από ένα τελετουργικό πλαίσιο, αλλά και αναπαριστούσαν τελετουργικές πράξεις μέσα στις παραστάσεις, με κύρια παραδείγματα το έργο Βάκχες του Ευριπίδη, που αναλύεται συνοπτικά.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, εξετάζεται η σχέση του θεάτρου με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες των προκλασικών και κλασικών χρόνων, και αναλύονται τα πολιτικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων. Το νέο πολίτευμα της δημοκρατίας εμφανίζεται στην Αθήνα σχεδόν ταυτόχρονα με τη τραγωδία, και φαίνεται να επηρεάζει τόσο τις διαδικασίες των διονυσιακών γιορτών στην Αθήνα, όσο και τον ρόλο που επιτελούν οι τραγικές παραστάσεις στην αθηναϊκή κοινωνία, που σύμφωνα με τον ιστορικό φιλόσοφο Jean Pierre Vernant, καθίστανται κοινωνικός θεσμός.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο της έρευνας, διερευνάται η χωρική διάσταση των δραματικών παραστάσεων, καθώς θεωρείται ότι το δράμα είναι ένα κατ' εξοχήν χωρικό μέσο. Ο θεατρικός χώρος δεν αποτελεί μόνο το πλαίσιο μέσα στο οποίο τελούνται οι παραστάσεις, αλλά προϋπόθεση και σημασιοδοτικό παράγοντα του θεάτρου. Παρουσιάζεται η μακρόχρονη εξέλιξη των χώρων των δραματικών παραστάσεων, από τη γυμνή ορχήστρα των διθυράμβων μέχρι το διονυσιακό θέατρο του 4^{ου} αιώνα, το πρότυπο όλων των ελληνικών θεάτρων, και αναδεικνύεται η σχέση της διάταξης του θεάτρου με τη διονυσιακή λατρεία. Όμως η μορφή του αρχαίου θεάτρου ερμηνεύεται και σε σχέση με την αντίληψη για τον χώρο στη δημοκρατική σκέψη στην Αθήνα, καθώς τόσο ο θεατρικός χώρος όσο και ο πολιτικός χώρος ερμηνεύονται βάσει του ίδιου χωρικού προτύπου, το οποίο μάλιστα αντιστοιχεί στο κοσμογονικό πρότυπο της προκλασικής εποχής.

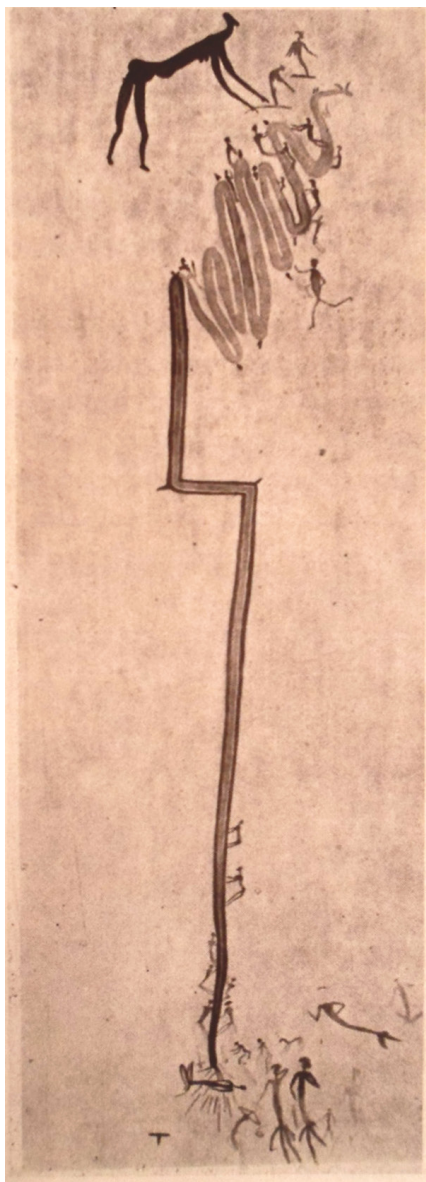
ΑΠΟ ΤΙΣ ΜΑΓΙΚΕΣ ΤΕΛΕΤΕΣ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑ

Αναζητώντας κανείς τη προέλευση της θεατρικής τέχνης, αναπόφευκτα καταλήγει στην τραγωδία. Και αναμφίβολα, η τραγωδία και, κατ' επέκταση, η θεατρική τέχνη έχουν προέλευση θρησκευτική. Στην αναζήτηση αυτής της προέλευσης, κοινή αφετηρία, τόσο της θεατρικής μέθεξης όσο και της θρησκευτικής κατάνυξης, εντοπίζεται στις μαγικές τελετουργίες της προϊστορίας.

1.1 Οι μαγικές τελετές

Σε μια προϊστορική για την ανθρωπότητα περίοδο, πολύ πριν από τις Διονυσιακές τελετές και το χορικό άσμα του διθυράμβου, εντοπίζονται παρόμοιες ορχηστικές τελετές μαγικού και λατρευτικού χαρακτήρα. Σύμφωνα με τις εθνολογικές θεωρίες για τη καταγωγή του δράματος, αυτό προήλθε από την πρωτόγονη όρχηση, δηλαδή τον χορό, με τον οποίο η κοινότητα ζητούσε να προφυλαχτεί από του δαίμονες ή να εξασφαλίσει την εϋνοιά τους. Οι δαίμονες φαίνεται πως σχετίζονται με τον ενιαύσιο δαίμονα, που εμφανίζεται με περιοδικότητα ενός έτους: αναγεννάται την άνοιξη και πεθαίνει τον χειμώνα, που προσωποποιούσε τον κύκλο της φύσης¹. Η λατρεία του δαίμονα πήρε τη μορφή εαρινών λατρευτικών πράξεων που σχετιζόνταν με τους μύθους σχετικά με τον δαίμονα. Ο μύθος φαίνεται πως ήταν σε εκείνη τη προϊστορική φάση εντυπωμένος στη συνείδηση του ανθρώπου, ένα σύστημα της επικοινωνίας του με το περιβάλλον, και ο τρόπος να κατανοεί

1 Lesky, Albin. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων: Από την γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987. σ. 37-43.



[Εικόνα 1. Τελετή για πρόκληση βροχής, προϊστορική βραχογραφία, Ροδεσία]

τον κόσμο του, μέσα από ερμηνείες των φυσικών φαινομένων². Η φιλόλογος Jane Harrison είχε διατυπώσει τη θεωρία ότι ο Διόνυσος ήταν μια παραλλαγή του ενιαύσιου δαίμονα³, και σε επέκταση της θεωρίας της στις εαρινές λατρευτικές πράξεις προς τιμή του δαίμονα εντοπίζονται οι απαρχές του δράματος, που εμφανίστηκε πιθανότατα στα τέλη του 6^{ου} αιώνα, σε αντίστοιχες τελετές προς τιμήν του Διονύσου. Στην μυθολογία σχετικά με τη γέννηση του Διονύσου συναντάται το στοιχείο της αναγέννησης (βλ. *Ο θεός Διόνυσος*), και πιθανότατα σε ανάμνηση αυτής της αναγέννησης, τελούνταν οι διονυσιακές γιορτές την εποχή της αναγέννησης της φύσης, την άνοιξη. Οι διονυσιακές γιορτές φαίνεται πως διατήρησαν τη δομή και τη λειτουργία των εαρινών λατρευτικών τελετών, με ελάχιστες αλλαγές⁴.

Ο Lesky δίνει σχετικές μαρτυρίες για τη λατρεία και άλλων θεοτήτων, όπως της Αρτέμιδος και της Δέσποινας, με ομαδικές ορχήσεις, στις οποίες οι πιστοί φορούν *ζώομορφα προσωπεία*⁵. Οι θεότητες αυτές σχετίζονται κατά κανόνα με τη φυσική αναπαραγωγή και τη γονιμότητα της φύσης, και από αυτό προκύπτει ίσως το συμπέρασμα ότι οι σχετικές ορχηστικές εκδηλώσεις ήταν κάποτε αυτοτελείς εκδηλώσεις προς τιμήν της φύσης, και αργότερα η φύση προσωποποιήθηκε στον θεό Διόνυσο.

Πρώιμα δραματικά στοιχεία διαπιστώνονται ήδη σε πρωτόγονους πολιτισμούς, που έχουν να κάνουν με ορχηστικές, δηλαδή χορευτικές εκδηλώσεις, που περιλάμβαναν μιμητικές κινήσεις, χρήση προσωπειών και βαμμένα σώματα. Σύμφωνα με τον αρχαιολόγο Buschor από αυτό το πρωταρχικό στάδιο προέρχεται η χρήση του προσωπειού, που φορούσαν οι υποκριτές των δραμάτων όλες τις εποχές. Κατά τον Albin Lesky, οι ορχήσεις με προσωπεία της προϊστορίας, θυμίζουν τους σατύρους, τους δαιμόνιους ακόλουθους του Διονύσου, ο οποίος ήταν ο κατ' εξοχήν προσωποδοφόρος θεός, αυτός δηλαδή που διατηρεί τη πραγματική του φύση ασύλ-

2 Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. London: G. Allen & Unwin, 1964.

3 Harrison, J.E. *Η γένεση της αρχαιοελληνικής θρησκείας*. Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1996.

4 Lesky, Albin. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987. σ.38-39.

5 Ό.π. σ.40-41.

ληπτη στους πιστούς του⁶. Με τη χρήση του προσωπείου οι πιστοί μεταμορφώνονται και σ' αυτή τη μεταμόρφωση κυριεύονται από τη μαγεία της δαιμονικής ή υπερβατικής δύναμης που προσπαθούν να παραστήσουν, δηλαδή ενθεώνονται. Το φαινόμενο αυτό σύμφωνα με τον εθνολόγο Leo Frobenius ονομάζεται έκσταση, και στην έκσταση έχει τις ρίζες της η αληθινή τέχνη του δράματος και της παράστασης⁷. Η ενθέωση, όπως και η έκσταση, εμφανίζονται ως βασικά στοιχεία της διονυσιακής λατρείας (βλ. *Η διονυσιακή λατρεία*).

Η περιοδική εμπειρία των μιμητικών τελετών ως μια πρόωμη, «εμβρυϊκή» καλλιτεχνική έκφραση του ανθρώπου, προ-λογική και σαφώς προ-αισθητική, έδινε ταυτοχρόνως διέξοδο στο μιμητικό ορμέφυτο του πρωτογόνου, στην κλίση του για τη δημιουργία και την απόλαυση ενός θεάματος. Κατά τον J.R. Green, στην μίμηση των δαιμόνων ή των θεών, δηλαδή στη προσπάθεια οι άνθρωποι να παραστήσουν κάτι άλλο απ' αυτό που είναι, εντοπίζεται η παρουσία ενός *εμβρυακού δράματος*⁸. Για τον Μαρτινίδη, σε αυτή την εμπειρία συντελείται η μετάβαση αυτή από τις λέξεις και τα ονόματα του μύθου που τον καθιστά *νοητό*, στη μίμηση που τον καθιστά *ορατό*⁹. Και το δράμα συνδέεται κατ' εξοχήν με το ορατό (*θεώμαι*: βλέπω).

Το σχήμα της τελετουργίας και η διαμόρφωση ενός τόπου γύρω από μια φωτιά, την ιερή φλόγα, και προοριζόνταν για μία περιοδική ιδιαίτερη εμπειρία¹⁰. Κατά τον Μαρτινίδη, στις τελετουργίες αυτές ενυπάρχουν ταυτόχρονα τρεις χρόνοι¹¹:

- ο χρόνος της φύσης, κυκλικός και επαναλαμβανόμενος(μέρα-νύχτα, φως-σκοτάδι, άνοιξη-καλοκαίρι-φθινόπωρο-χειμώνας)
- ο χρόνος της ανθρώπινης ζωής, γραμμικός και πεπερασμένος (από τη γέννηση ως το θάνατο)

6 Lesky, Albin. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987. σ.40.
7 Όπ. π. σ. 41.

8 Green J.R., Handley E. *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996. σ.15.

9 Μαρτινίδης, Π. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου: Τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δόση*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999. σ.34.

10 Μαρτινίδης, Π. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999. σ.25.

11 Όπ. π. σ.35.



[Εικόνα 2. Ο ινδιάνικος χορός Ghost Dance, βραχογραφία.]

-και ο χρόνος των περιοδικώς επανερχόμενων τελετών δια των οποίων τα εφήμερα πλάσματα βιώνουν τους κυκλικούς ρυθμούς του αιώνιου

Την ώρα της τελετουργίας ο κυκλικός χρόνος των εποχών και ο γραμμικός-βιολογικός χρόνος συμπίπτουν στα επεισόδια της παράστασης του μύθου. Μετονα ανήκουν αυτές οι αναμνημονεύσεις των θεών, ή όποιων υπεράνθρωπων όντων τιμούσαν στις τελετές αυτές, τόσο στο αιώνιο όσο και στο πεπερασμένο, επιτρέπουν στην περιοδική «εκδραμάτιση» (actualization) να συνιστά ένα γεγονός της φύσης όσο και ένα γεγονός της ιστορίας.

Έτσι λοιπόν, βάσει των εθνολογικών μελετών οι απαρχές του δράματος εντοπίζονται στις ομαδικές ορχήσεις κατά τη διάρκεια μιμητικών τελετών, στις οποίες οι πιστοί χόρευαν μιμούμενοι τα υπερβατικά όντα στα οποία απέδιδαν τον έλεγχο των φυσικών φαινομένων, και με τη χρήση προσωπείων έφταναν στην έκσταση. Το μιμητικό ορμέφυτο των ανθρώπων έδινε ορατή μορφή στους μύθους και τα «πρόσωπα» των μύθων, ώστε δρώντες και συμμετέχοντες στις τελετές να βιώνουν μια ιδιαίτερη μυστηριακή εμπειρία. Σύμφωνα με τις εθνολογικές μελέτες, ο δρόμος από τις μιμητικές τελετές στην τραγωδία, πέρασε μέσα από τη διονυσιακή λατρεία.



[Εικόνα 3. Η γέννηση του Διονύσου απ' τον μηρό του Δία, αγγειογραφία, αρχές 5ου αι.]

1.2 Ο θεός Διόνυσος

Για τους αρχαίους, ο Διόνυσος ήταν ένας θεός νεοφερμένος, που ήρθε στην Ελλάδα από τη Θράκη ή τη Μικρά Ασία, και καθιερώθηκε ως θεός μετά τη δημιουργία του δωδεκάθεου. Επικρατεί ωστόσο, μια μεγάλη ασάφεια σχετικά με την καταγωγή του, στις ιστορικές πηγές και στη μυθολογία. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο ο Διόνυσος ήρθε από τη Αίγυπτο, για τον Ευριπίδη ο Διόνυσος κατάγεται από την Φρυγία ή Λυδία της Θράκης, ενώ ο Όμηρος, που δίνει και τη πρώτη φιλολογική μαρτυρία για τον Διόνυσο¹², περιορίζεται

¹² Όμηρος, *Ιλιάδα* Ζ' 129.

στην καταγραφή της αντίδρασης που συνάντησε κατά την είσοδό του στην Ελλάδα¹³. Κατά τον Henri Jeanmaire, οι διηγήσεις για τη γέννηση του Διονύσου φαίνεται να συγκαλύπτουν έναν *αρχικό μυθολογικό πυρήνα, προδιονυσιακό*, αλλά και ελληνικό, που μαρτυρά την ύπαρξη θεότητας από την οποία προήλθε ο εξελληνισθείς Διόνυσος. Αυτό επαληθεύεται από το γεγονός ότι οι Ίωνες γνώριζαν τις διονυσιακές γιορτές, όπως τα Ανθεστήρια, πριν από κάθοδο των Δωριέων και την αποικιακή τους μετακίνηση γύρω στον 11^ο αιώνα¹⁴. Άλλωστε η ανάγνωση του ονόματος του Διονύσου (στη γενική *Δίωonusοιο*) στις δύο μυκηναϊκές πινακίδες της Πύλου του 13^{ου} αι. π.Χ. μαρτυρούν την ύπαρξη ελληνικής διονυσιακής θρησκείας. Δεν αποκλείεται, μάλιστα, η ύπαρξη μιας βάρβαρης διονυσιακής λατρείας, όπως παρουσιάζεται από το Νίτσε στην Γέννηση της τραγωδίας, η οποία τοποθετείται χρονικά πριν από τον ελληνικό πολιτισμό. Είναι φανερό πως η ιδέα των αρχαίων για τη νεότητα του Διονύσου δε σχετίζεται με τη καταγωγή της θρησκείας του, αλλά με την αναβίωσή της στους αρχαίους αιώνες¹⁵. Κατά τον Λεκατοός η ιδέα της ξενικότητας του Διονύσου, ίσως, να εξυπηρετούσε το ορθολογιστικό και σοβαρό ήθος των αρχαίων ελλήνων, το οποίο δεν ταίριαζε με τη βαρβαρικότητα της λατρείας του, ακόμα και αν είχε ελληνικές ρίζες¹⁶. Κάποιες νεότερες θεωρίες τον συνδέουν με τη Κρήτη, και τον Ζαγρέα, ο οποίος ήταν ο θεός των Ορφικών, και θεωρείται προγονική μορφή του Διονύσου.

Η σύνδεση του Διονύσου με τη Σεμέλη φαίνεται να είναι θεμελιώδης σε όλες τις αρχαίες λατρείες (προελληνικές, προαιγαικές, μικρασιατικές), και ερμηνεύεται με τη σχέση μητέρας και υιού. Σύμφωνα με την ετυμολογία του ονόματός της -Σεμέλη είναι το φρυγικό όνομα της θεάς της Γης¹⁷ - συμπεραίνεται ότι πρόκειται για ένα στοιχειώδη μύθο της

13 Λεκατοός, Π. *Διόνυσος: καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*. Αθήνα: ΕΣΝΠΠ, 1989. σ.72.

14 Ό.π..

15 Λεκατοός, Π. *Διόνυσος: καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*. Αθήνα: ΕΣΝΠΠ, 1989. σ.72.

16 Ό.π. σ. 71-72.

17 Η ετυμολογία αυτή αποδεικνύεται από το ολαβικό zemlja (γη) και το λιθουανικό Zemyna (θεά Γη), και την Zemelo, θεότητα που αναγράφεται σε φρυγικές επιγραφές. [Jeanmaire, Η. *Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*. σ. 421]



[Εικόνα 4. Διόνυσος και σάτυροι, αγγειογραφία, αρχαϊκή εποχή.]

λατρείας της φύσης, κατά τον οποίο ο θεός του ουρανού (Δίας) γονιμοποιεί με κεραυνό τη Μητέρα Γη (Σεμέλη), που γεννά τον πυρίσορο ή πυρογενή υιό του ουρανού και της γης, Διόνυσο, του οποίου η ουσία ταυτίζεται με τη ζωή που αναπηδά από τα σπλάχνα της γης¹⁸.

Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία, η Σεμέλη είναι θνητή, κόρη του Κάδμου και κατάγεται από τον βασιλικό οίκο των Θηβών. Ο θεός Δίας την ερωτεύεται και τη γονιμοποιεί με κεραυνό, στοιχείο που διατηρείται και εδώ. Ωστόσο, η Ήρα, ως ζηλότυπη σύζυγος του Δία, την παγιδεύει προτείνοντάς της να ζητήσει από τον Δία να της φανερωθεί με τη θεϊκή του μορφή, οπότε και τυφλώνεται από τον κεραυνό της λάμψης του Δία. Ο θάνατος της θνητής μητέρας έδωσε την αθανασία στο τέκνο της, το οποίο ο Δίας θα ράψει στον μηρό

18 Ό.π..

του για να το κροφορήσει¹⁹. Έτσι, ο κεραυνός αποτελεί το στοιχείο της γονιμοποίησης της θνητής μητέρας, αλλά του θανάτου της, που όμως θα προσφέρει την αθανασία στο τέκνο της, που θα κροφορηθεί διπλά.

Αυτή η διπλή εγκυμοσύνη, από θνητή μητέρα και θεϊκό πατέρα, εμπεριέχει τον συμβολισμό της πατρικής υιοθεσίας, υπόμνηση της ιεροτελεστίας της «επωάσεως», ή «μια ανάμνηση ενός μύθου περί ανδρογυνίας»²⁰. Από αυτόν τον μύθο, προέρχεται και ο χαρακτηρισμός του ως διθύραμβος Διόνυσος, που αυτολεξεί σημαίνει αυτός που βαίνει δύο θύρες (για να γεννηθεί). Το επιμύθιο της διπλής γέννησης φαίνεται να μεταγενέστερο και να ξεκίνησε από τη Θήβα, απαντώντας στην ανάγκη εξύψωσης του νέου θεού, και της θρησκείας που εισάγεται με τη λατρεία του, ως προερχόμενος κατ' ευθείαν από τον Δία. Σύμφωνα με τον Λεκατοά²¹, η εκδοχή της διπλής εγκυμοσύνης μαρτυρά έναν υιοθετικό τύπο, στον οποίο ο μύθος εμπλέκεται οργανικά με τη γέννηση του απάτορος πρώτα βλαστικού θεού, και συνδέει με σχέση Υιού και Πατέρα, το θείο Βρέφος της προελληνικής μητριαρχικής θρησκείας με το Πατέρα Θεό της ελληνικής πατριαρχικής θρησκείας, των αρχαϊκών χρόνων. Το στοιχείο της γέννησης του Διονύσου από μία θνητή, σύμφωνα με τον Jeanmaire²², τον καθιστά μοναδικό στο πάνθεο του Ολύμπου, γιατί αν και αθάνατος θεός, μετέχει στα ανθρώπινα, και διατηρεί δεσμό με τους θνητούς, συνοδευόμενος από θνητές γυναίκες, τις μαινάδες, στις οποίες μεταδίδει το αίσθημα της άμεσης παρουσίας τους, ανυψώνοντάς τες. Η ανθρώπινη υπόστασή του, από την πλευρά της μητέρας του Σεμέλης, μάς δείχνει ότι το γήινο σώμα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το θεϊκό στοιχείο. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι και στις δύο εκδοχές για την υπόσταση της μητέρας του Σεμέλης, θεϊκή ή ανθρώπινη, διαπλέκεται ο συσχετισμός του ρόλου των γυναικών στη λατρεία του. Είτε ως υιός

19 Το ίδιο συνέβη και με την θεά Αθηνά, η οποία γεννήθηκε από το κεφάλι του Δία.

20 Jeanmaire, H. *Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*. Αθήνα: Κλειώ, 1985 σ. 423.

21 Λεκατοάς, Π. *Διόνυσος: καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*. Αθήνα: ΕΣΝΠΠ, 1989. σ. 70.

22 Jeanmaire, H. *Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*. Αθήνα: Κλειώ, 1985. σ. 424.



[Εικόνα 5. Ο Διόνυσος με συνοδεία μαινάδων και σατύρων, αγγειογραφία.]

της θεάς Γης των προελληνικών μύθων, είτε ως υιός θνητής που εκπλήρωσε με τη ζωή της την γέννηση του θεϊκού υιού της του θηβαϊκού μύθου, ο Διόνυσος δεν είναι δυνατόν να μην προσελκύσει την ευλάβεια και τη πίστη από τους γυναικείους λατρευτικούς του κύκλους. Άλλωστε, με αυτό φαίνεται να συνδέεται το μεγάλο κόμα μαιναδισμού της διονυσιακής λατρείας κατά τους αρχαίους αιώνες, το οποίο παρουσιάζεται *«σαν θρησκευτική και κοινωνική ανταρσία των γυναικών, που από την υπεροχική θέση τους και τη μητριαρχική κοινωνία του παλαιότερου κόσμου τους, ξεπέφτουν στους όρους της πατριαρχικής κοινωνίας των αρχαίων χρόνων»*²³.

Παραλλαγή του θηβαϊκού μύθου δίνει και ο θηβαίος, άλλωστε, ποιητής Πίνδαρος σε έναν διθύραμβο, «από του Διός και Νύσης του όρους». Ο Δίας μεταμόρφωσε τον υιό του από την θνητή Σεμέλη, Διόνυσο, σε κατοίκι και παρέδωσε στον θεό Ερμή για να τον μεταφέρει στο όρος της Ασίας, Νύσα, ώστε να ανατραφεί από

23 Ό.π. σ. 135.

τις μούσες του βουνού και να γλυτώσει από την οργή της συζύγου του, Ήρας. Σε αυτή την παραλλαγή φαίνεται να στηρίζεται και ο Ευριπίδης στις Βάκχες, όπου ο Διόνυσος επιστρέφει στην πατρίδα του Θήβα, από τον Τρώλο και τα Φρυγικά βουνά της Ασίας, συνοδευόμενος από τις μαινάδες ακολούθους του, «*ισάξιες με τις μυθικές τροφούς του*»²⁴, για να διαδώσει την θρησκεία του στην Ελλάδα. Υπάρχουν αναφορές που υποστηρίζουν ότι Βάκχος είναι το λυδικό αντίστοιχο όνομα για το Διόνυσος. Ωστόσο, ο Ευριπίδης αν και σχετίζει άμεσα την λατρεία του θεού με την Ανατολή, δεν υπονοεί την βαρβαρική καταγωγή του, αφού στα μέρη που αναφέρει, ο Διόνυσος ταξίδεψε για να διδάξει τις τελετές του.

Στην ορφική θρησκεία τώρα, φαίνεται να ταυτίζεται ο Ζαγρεύς, θεότητα της ελληνικής μυθολογίας και μέγας θεός των Ορφικών, με τον Διόνυσο. Η ταύτιση αυτή απορρέει από την συγγένεια της ζαγρευκής με την διονυσιακή λατρεία, που εμπεριέχει στοιχεία ανόδου σε βουνά, λαμπαδηφορίας και ιερής μανίας των λατρευτών του, κοινά γνωρίσματα διονυσιακής και μαιναδικής λατρείας, αλλά και της διατροφής τους με ταύρο με τη συνοδεία μουσικής. Σύμφωνα με αυτόν τον ορφικό, μύθο ο Δίας σμίγει με τη μητέρα του Ρέα (ή την Δήμητρα, από τον καιρό που τον γέννησε), μεταμορφωμένοι σε φίδια. Έτσι γεννιέται η Περσεφόνη, κόρη με κέρατα, δύο πρόσωπα και τέσσερα μάτια. Σμίγοντας και με αυτήν ο φιδόμορφος Δία, ως Άδης αυτή τη φορά (οι θεοί αυτοί ταυτίζονταν στα Ελευσίνια μυστήρια), γεννιέται ένα βρέφος με κέρατα, ο Ζαγρεύς. Ο Δίας θρονίζει το νήπιο βασιλιά των θεών, δίνοντάς του σκήπτρο, τον κεραυνό και τον έλεγχο της βροχής. Η σύζυγος του Δία, Ήρα, θέλοντας να εξοντώσει τον μικρό Ζαγρέα, αποστέλλει τους Τιτάνες να τον ξεγελάσουν με απατηλά παιχνίδια, και έναν καθρέπτη. Αυτοί τότε ορμούν να τον κατασπαράξουν και αυτός για να τους αποφύγει παίρνει μορφές ζώων, ενώ τελικά κομματιάζεται όταν είχε τη μορφή ταύρου. Με εντολή του Δία, ο Απόλλωνας μάζεψε τα λείψανα του Ζαγρέα, για να τα φυλάξει στους Δελφούς. Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή, η Δήμητρα μάζεψε τα σκόρπια απομεινάρια του και ο Δίας έβαλε τη Σεμέλη να τα

24 Jeanmaire, H. *Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*. Αθήνα: Κλειώ, 1985. σ.424.

καταπιεί και έτσι τη γονιμοποίησε με τον «δεύτερο Διόνυσο»²⁵. Κατά μία τρίτη εκδοχή του ίδιου μύθου²⁶, η Αθηνά κατάφερε να περισώσει την καρδιά του Ζαγρέα και να την παραδώσει στο Δία, ο οποίος την τοποθέτησε μέσα σε γύψινο ομοίωμα του θεού, ενώ η Δήμητρα ξανασυνάρμοσε το κομμάτι του θεού ανασταίνοντάς τον. Το στοιχείο της διπλής γέννησης υπάρχει και εδώ.

Έτσι λοιπόν, σε όλες τις εκδοχές της μυθολογίας για την γέννηση και καταγωγή του, ο Διόνυσος είναι ένας θεός διαφορετικός από τους ολύμπους. Ως γιος της θεάς της γης και του θεού του ουρανού, είναι ο θεός που συμβολίζει τη δύναμη της φύσης, της γονιμότητας. Σε άλλη εκδοχή, πεθαίνει και αναγεννάται, και έχουμε για πρώτη φορά έναν θεό που υπόκειται σε φθορά, θάνατο και αναγέννηση. Συλλαμβάνεται και πεθαίνει από κεραυνό, και γι' αυτό είναι πυριγενής. Έχει όμως και τον έλεγχο της βροχής, ως δώρο του πατέρα του Δία, οπότε μπορεί να ελέγχει τα φυσικά φαινόμενα. Είναι διγενής, δηλαδή γεννημένος δύο φορές, και κυοφορημένος από πατέρα και μητέρα. Είναι θεός της ετερότητας, της διαφορετικότητας και της μεταμφίεσης, και οι ιδιότητές του καλύπτουν πολύ διαφορετικές πτυχές σε σχέση με άλλους θεούς.

1.3 Η διονυσιακή λατρεία

Οι τελετές της διονυσιακής λατρείας, βάσει των εθνολογικών θεωριών, διατήρησαν τη δομή των «μαγικών» τελετών, αλλά αντικατέστησαν τις θεοποιημένες δυνάμεις της φύσης με τον θεό Διόνυσο. Η μετάβαση αυτή ήταν μάλλον εύκολη, αν λάβουμε υπόψη ότι ο Διόνυσος ήταν θεός της φύσης, της καρποφορίας, της βλάστησης, και της γονιμότητας. Η λατρεία της φύσης των μιμητικών τελετουργιών συνεχίζει μέσω μιας ιεροπραξίας μαγικού και θρησκευτικού περιεχομένου, που προσωποποιείται στον θεό Διόνυσο. Σύμφωνα με τον Μαρτινίδη²⁷, η ενθώωση του μάγου της φυλής στις μαγικές τελετουργίες εξακολουθεί να εμφανίζεται ως η

²⁵ Nietzsche, F. *Η γέννηση της τραγωδίας*. Αθήνα: Πανοπτικόν, 2010. σ.246, σημ.182.

²⁶ Λεκατσάς, Π. *Διόνυσος: καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*. Αθήνα: ΕΣΝΠΠΠ, 1989. σ.70.

²⁷ Μαρτινίδης, Π. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999. σ.20.

ενθέωση του Διονύσου στις λατρευτικές τελετές προς τιμήν του.

Αρχικά, η διονυσιακή λατρεία είχε οργιαστικό χαρακτήρα και τελετουργικά χαρακτηριστικά. Οι σάτυροι, οι ακόλουθοι πιστοί του Διονύσου στις λατρευτικές του τελετές, είναι σύμφωνα με τον Nietzsche, γόνιμοι ενός πόθου για το πρωτόγονο και το φυσικό. Η λατρεία του Διονύσου δημιουργούσε στο θνητό ένα αίσθημα απεριόριστης ελευθερίας, έξω από τις κοινωνικές συμβάσεις, και γι' αυτό η λατρεία του βρήκε μεγάλη απήχηση στις γυναίκες των αρχαϊκών χρόνων, που ζούσαν σε κοινωνική καταπίεση. Η ανθρώπινη γυναικεία ακολουθία του ήταν οι «μαινάδες» ή «βάκχες», που τον συνόδευαν πιστά χορεύοντας εκστασιασμένες και ψέλνοντας ύμνους προς τιμή του. Η διονυσιακή λατρεία χαρακτηρίζεται από την έκσταση, την αποστασιοποίηση από την καθημερινότητα, αλλά και από την υπέρβαση της προσωπικότητας. Τις ψυχικές αυτές καταστάσεις, που απελευθερώνουν τα σκληρά ανθρώπινα ένστικτα και φανερώνουν τις βαθιές και ενδόμυχες επιθυμίες προσφέρει η μέθη από κρασί και οργιαστικοί χοροί με μορφή τελετουργίας²⁸. Το κρασί εδώ έχει θρησκευτική αξία, καθώς αυτός που πίνει γίνεται ένθεος.

Σύμφωνα με τον Ευριπίδη στο έργο του *Βάκχες*, οι μαινάδες κρατώντας θύρσους και λαμπάδες ανέβαιναν στα βουνά, χορεύοντας ξέφρενα, ψάλλοντας θρησκευτικούς ύμνους, και βγάζοντας άγριες κραυγές. Εκεί κνηγούσαν συνήθως μικρά ζώα (ελάφια, τράγους, ταύρους, φίδια κλπ.) τα οποία αφού έπιαναν, τα διαμέλιζαν ζωντανά με τα ίδια τους τα χέρια (όπως η Αγαθή τον Πενθέα, νομίζοντας πως είναι λιοντάρι), και έπειτα τα έτρωγαν ωμά. Η *ωμοφαγία* ερμηνεύεται ως το αποκορύφωμα ενός ιερού μυστηρίου, κατά το οποίο οι λάτρες του θεού Διονύσου πίστευαν ότι ο θεός έπαιρνε τη μορφή διαφόρων ζώων, παρευρισκόμενος με αυτό τον τρόπο μαζί τους, και ο διαμελισμός και η ωμοφαγία ήταν ουσιαστικά, *θεοφαγία*. Μια ερμηνεία από τη μυθολογία είναι ότι αναπαρίσταται ο μύθος του σπαραγμού του νήπιου Διονύσου από τους Τιτάνες, έπειτα από εντολή της θεάς Ήρας, που τη στιγμή του διαμελισμού του είχε τη μορφή τράγου ή ταύρου. Άλλες θεωρίες ερμηνεύουν την ωμοφαγία κυρίως ως μια αντίθεση προς

28 Παπαθανασόπουλος, Θάνος. *Το Ιερό και το Θέατρο του Διονύσου*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1993. σ.22.

τις αρχές και τις αξίες της αστικής θρησκείας, «που εκφράζονται μέσω του Προμηθεϊκού τύπου θυσίας και είναι μια εξερεύνηση και κατανόηση άγνωστων πτυχών της ανθρώπινης φύσης»²⁹. Έτσι λοιπόν η διονυσιακή έκσταση, μέσα από οργιαστικούς χορούς, ομαδική υποβολή, μέθη και θυσίες ζώων, πραγματώνει την ενθέωση του θνητού, δηλαδή την πλήρη υπέρβαση της προσωπικότητας του, το «εκτός εαυτού», ως προϋπόθεση της ένωσης με το θείο. Αυτή η απομάκρυνση από τον εαυτό και η προσωρινή απώλεια της ταυτότητας, θα εμφανιστεί ως βασικό χαρακτηριστικό της τραγωδίας, την υποκρισία.

Η λατρεία του θεού Διόνυσου ήταν διαδεδομένη σε όλες τις ελληνικές περιοχές και τελούνταν κυρίως μέσω των διονυσιακών εορτών: τα Λήνια και τα Ανθεστήρια ή Αρχαιότερα Διονύσια ήταν διαδεδομένα στις ιωνικές και αττικές περιοχές, με κύριο στοιχείο την οινοποσία και τα κοινά γεύματα. Τα Αγριώνια στις δωρικές και αιολικές περιοχές, με κύρια χαρακτηριστικά την αντιστροφή και τη διάλυση της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων με πρωταγωνιστή το γυναικείο φύλο και την ένθεη μανία, μάλλον σε ανάμνηση του μαιναδισμού. Επίσης, τελούνταν τα εν Αγρούς Διονύσια με θυσίες τράγων και φαλλικές πομπές, τα Καταγώγια και τέλος τα Μεγάλα Διονύσια, τα οποία εισήχθησαν στην Αθήνα τον 6^ο αιώνα π.Χ.. Παράλληλα με τις επίσημες διονυσιακές εορτές υπήρχαν και «ανεπίσημες» λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του θεού της ένθεης μανίας, οι οποίες ονομάζονταν όργια (ιερές πράξεις) και στις οποίες συμμετείχαν και μικρές ομάδες, σύλλογοι ή λατρευτικές ενώσεις. Σχεδόν μαζί με τις δύο προαναφερθείσες μορφές της διονυσιακής λατρείας αναπτύχθηκαν απόκρυφες διονυσιακές λατρείες, τα Βακχικά Μυστήρια.

Η διονυσιακή θρησκεία

Η διονυσιακή θρησκεία, άμεσα συνδεδεμένη με τις λατρευτικές τελετές, φαίνεται πως εισήχθη στον ελλαδικό χώρο πριν τα αρχαϊκά χρόνια. Σύμφωνα με τον Λεκατσά, «η γενική ιδέα της ελληνικής αρχαιότητας είναι πως η διονυσιακή θρησκεία έρχεται,

²⁹ Ανιστόρητον, τόμ. 7 (2007-2009) αρ. 26.

σε νεότερους καιρούς, από τη Θράκη»³⁰. Για τον Ηρόδοτο έρχεται από την Αίγυπτο, για τον Ευριπίδη από την Φρυγία ή Λυδία της Μικρασίας, ενώ για τον Όμηρο, παρόλο που δίνει την πρώτη φιλολογική μαρτυρία για τον Διόνυσο στην Ιλιάδα³¹, οι αναφορές του είναι πολύ περιορισμένες. Σε αυτό το πλαίσιο των μύθων διαμορφώθηκε η ιδέα της νεότητας και της ξενικής καταγωγής της θρησκείας σας, που για τον Λεκατοά ήταν ένας τρόπος οι ορθολογιστές και ηθικοί Έλληνες να αποποιηθούν την ελληνική καταγωγή του Διονύσου, η θρησκεία του οποίου εμπεριείχε μια βαρβαρικότητα που δεν θέλαν να ιδιοποιηθούν³².

Η καθιέρωσή της, όμως, ως επίσημη θρησκεία συνέβη πολύ αργότερα, αφού είχε δημιουργηθεί το δωδεκάθεο, γιατί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της διονυσιακής λατρείας αντέκρουσαν στην προϋπάρχουσα θρησκεία. Ωστόσο υπάρχουν στοιχεία που αποδεικνύουν την λατρεία του Διονύσου στη Λέσβο ήδη από τον 8^ο αιώνα. Δεν είναι γνωστό το πότε εισήχθη η θρησκεία του Διονυσίου Ελευθέρως στην Αθήνα, αλλά είναι γεγονός ότι στο τέλος της αρχαϊκής εποχής, γύρω στον 6^ο αιώνα, η διονυσιακή θρησκεία πήρε μεγάλες διαστάσεις στη Ελλάδα. Σ' αυτό συνέβαλαν καθοριστικά δύο παράγοντες: αφενός, ήταν η μεγάλη απήχηση που βρήκε η λατρεία στην αγροτική παράδοση, με τις ετήσιες διονυσιακές γιορτές στις αγροτικές περιοχές, που συνδέονταν ημερολογιακά με την αγροτική παραγωγή (κατά τους χειμερινούς και ανοιξιάτικους μήνες, μετά το θέρος και τη σπορά των καρπών), αφετέρου, η διεύρυνση των γιορτών αυτών από τους τυράννους του 6^{ου} αιώνα, στην προσπάθεια να αποδυναμώσουν τις παλαιότερες θρησκείες, που βρίσκονταν υπό τον έλεγχο αριστοκρατών που απειλούσαν την εξουσία. Στο πλαίσιο αυτών των ετήσιων διονυσιακών γιορτών, οι πιστοί μαζεύονταν και τραγουδούσαν έναν αυτοσχέδιο ύμνο προς τιμήν του θεού, τον διθύραμβο, υπό την επήρεια της μέθης του κρασιού.

30 Λεκατοάς, Π. (1989). *Διόνυσος: καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*. Αθήνα: ΕΣΝΠΠΠ, 1989. σ.71.Σ

31 Όμηρος. *Ιλιάδα* Ζ' 129.

32 Λεκατοάς, Π. *Διόνυσος: καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*. Αθήνα: ΕΣΝΠΠΠ, 1989. σ.71-72.

1.4 Ο διθύραμβος

*ὡς Διονύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξει μέλος οἶδα
διθύραμβον οἶνω συγκεραυνωθείς φρένας*
[Ἐέρω διθύραμβο, ὁμορφο τραγοῦδι, να
αρχινήσω για τον αφέντη Διόνυσο,
αφού το νου μου ανάψω με το κρασί]
Αρχίλοχος, τέλος 7^{οο} αἰώνα

Το παραπάνω δίστιχο αποτελεί την αρχαιότερη μαρτυρία για την ιστορία του διθύραμβου, και προέρχεται από τον Αρχίλοχο στα τέλη του 7^{οο} αἰώνα. Ο διθύραμβος είναι ένα ποιητικό είδος με τη μορφή χορικού άσματος, ένας λατρευτικός ύμνος στον Διόνυσο, τον οποίο τραγουδά ο εξάρχων ενώ οι υπόλοιποι του χορού χορεύουν. Ο Πλάτων στους Νόμους³³ ονομάζει τον διθύραμβο άσμα που αναφέρεται στη γέννηση του Διονύσου. Ο Ευριπίδης στις Βάκχες ονομάζει διθύραμβο τον ίδιο τον Διόνυσο³⁴. Η έκφραση του Πινδάρου βοηλάτης διθύραμβος μαρτυρεί ότι τον χρησιμοποιούσαν ως λατρευτικό τραγούδι κατά τη διάρκεια της ζωοθυσίας³⁵. Σύμφωνα με τον Jeanmaire, ο διθύραμβος ως λατρευτικό έθιμο αρχίζει με τη καταδίωξη ή τη μίμηση δίωξης ενός ή περισσότερων θυμάτων, και λήγει όταν οι διώκτες σχηματίζουν, μαινόμενοι και εκστασιαζόμενοι, έναν κύκλο γύρω από ένα θυσιαστήριο, όπου το θύμα μεταφερόταν την ύψιστη στιγμή της τελετουργίας³⁶.

Κατά τις τελετουργίες των διονυσιακών γιορτών, ο διθύραμβος ψαλλόταν από ομάδα ανδρών ή αγοριών, με τη συνοδεία αυλού, που χόρευαν σε κυκλική διάταξη, γύρω από το βωμό του θεού. Κατά τον Wiles, η ορχηστρική κίνηση του χορού, ήταν η πιο σημαντική μορφή πολιτιστικής έκφρασης κατά την προκλασική περίοδο³⁷. Το περιεχόμενο του διθύραμβου περιείχε, πιθανώς πάντοτε, μια αφήγηση σχετική με τη ζωή και τα παθήματα του

33 Πλάτωνας. *Νόμοι*, III, 15,790 b.

34 *Διθύραμβος*: αυτός που βαίνει δύο θύρες για να γεννηθεί. Έτσι χαρακτηρίζεται ο Διόνυσος στη μυθολογία, λόγω του μύθου της διπλής του γέννησης, από πατέρα και μητέρα.

35 Lesky, A. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987. σ.39.

36 Jeanmaire, H. *Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*. Αθήνα: Κλειώ, 1985. σ.332.

37 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.229.



[Εικόνα 6. Κυκλικός χορός με αυλιστή, αγγειογραφία σε λουτροφόρο, 690 π.Χ.]

θεού, ενώ αργότερα η θεματολογία διευρύνθηκε. Σημαντικό είναι το στοιχείου του αυτοσχεδιασμού, το οποίο αναφέρει και ο Αριστοτέλης, που σημαίνει ότι ο διθύραμβος προέκυπτε αυτοσχεδιαστικά εκείνη τη στιγμή, ανάλογα με τους συμμετέχοντες, την περίσταση, το περιβάλλον.

Σύμφωνα με τη παράδοση, στην εξέλιξη του διθύραμβου από τον αρχέγονο αυτοσχεδιασμό σε έντεχνη μορφή συνέβαλε ένας σημαντικός ποιητής και μουσικός, ο Αρίων, που καταγόταν από τη Μήθυμνα της Λέσβου (6^{ος} αι. π.Χ.). Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Αρίων του έδωσε λυρική μορφή και αφηγηματικό περιεχόμενο, σαν μια σύνθεση λυρικών και δωρικών και χορικών στοιχείων, και τον παρουσίασε στην Κόρινθο, στα τέλη του 6^{ου} αιώνα.

Οι διθύραμβοι εκτελούνταν στις γιορτές της διονυσιακής λατρείας. Ο χορός εκτελούνταν από ομάδα 50 αντρών ή αγοριών, οι οποίοι χόρευαν γύρω από ένα θυσιαστήριο, πριν ή μετά τη θυσία. Κατά τη μαρτυρία του Πλουτάρχου, η πρώτη παράσταση του διθύραμβου στα Διονύσια ήταν απλή: πρώτα έμπαινε ένας χορευτής που κρατούσε έναν αμφορέα με κρασί και μια κληματόβεργα. Μετά ακολουθούσε άλλος σέρνοντας τον τράγο, έπειτα άλλος κρατώντας ένα καλάθι σύκα και τελευταίος ο

χορευτής που κρατούσε τον φαλλό, το σύμβολο της γονιμότητας. Άρα, η πρώτη μορφή διθυράμβου είχε φαλλικό χαρακτήρα, ψάλλονταν δηλαδή και εκτελούνταν χορευτικά φαλλικά άσματα.

*Επειδή θέλω να κάμω
μιαν απεριόριστη ενεργεσία
στην ανθρωπότητα
τους δίνω τους διθυράμβους μου
Τους αποθέτω στα χέρια
του ποιητή της μοναξιάς,
του μεγαλύτερου και πρώτου
Σατύρου που ζει σήμερα
-κι όχι μόνο σήμερα.*

Διόνυσος

[Nietzsche, *Οι διθυράμβοι του Διονύσου*]

1.5 Από τον διθύραμβο στο δράμα

Για να γεννηθεί το δράμα σαν αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος, απαραίτητη είναι η αυτονόμησή του από την πρώτη του σύσταση, τη λατρεία, και η αποσύνδεσή του από τη διονυσιακή θρησκεία. Η τέχνη γεννιέται μέσα στη θρησκεία, καθώς τόσο η τέχνη όσο και η θρησκεία αποτελούν τρόπους συμβολικής ιδιοποίησης της πραγματικότητας από τον άνθρωπο. Ωστόσο η τέχνη αποκτά αισθητική αξία, όταν αποσυνδέεται από τη θρησκεία. Ό, τι είναι συστατικό λατρείας, παρά την οποιαδήποτε αισθητική αξία του, είναι συστατικό θρησκείας. Ως αφετηρία του ελληνικού δράματος θεωρείται η αποσύνδεση αρχικά του διθυραμβικού χορού από τη λατρεία.

Σύμφωνα με την *αρχαία παράδοση*, το πέραςμα στο δράμα έγινε από έναν ποιητή, τον Θέσπη³⁸ από τον αττικό δήμο του Ικάριου, γύρω στο δεύτερο μισό του 6^{ου} αιώνα. Η παλαιότερα μαρτυρημένη επίσημη παράσταση τραγωδίας αποδίδεται στον Θέσπη στα Διονύσια του 534 ή 533 π.Χ., και κατά τον ορισμό του Lesky αποκαλείται παλιά τραγωδία, εννοώντας την προκλασική μορφή της τραγωδίας. Η καινοτομία του Θέσπιδος συνίσταται στο ότι στάθηκε απέναντι στο χορό και συνδιαλέχθηκε μαζί του με στίχους, δηλαδή αντί να τραγουδήσει την ιστορία του διθυράμβου, την αφηγήθηκε. Έπειτα, στη θέση του εξάρχοντος του χορού ο Θέσπης εισήγαγε ένα μέλος

³⁸ Η ετυμολογία του ονόματος Θέσπης σημαίνει ο λόγος ή η ιστορία του θεού (έπος θεού).

του χορού, ο οποίος «υποκρινόταν» (αποκρινόταν), δηλαδή έκανε διάλογο με το Χορό, συνδυάζοντας το επικό στοιχείο (λόγος), με το λυρικό (άσμα). Το εξάρχον αυτό μέλος του χορού αργότερα έγινε ο πρώτος υποκριτής. Ο Lesky προσθέτει ως επινόηση του Θέσιπ, πέρα από τη ρήση και τον πρόλογο, ο οποίος στην παλιά τραγωδία, φαίνεται πως είχε τον ρόλο του προοιμίου, που θα καθιστούσε κατανοητές στο κοινό τις βασικές θεματικές προϋποθέσεις του επόμενου άσματος του Χορού³⁹. Γενικά, ο Θέσιπ φαίνεται ότι καθόρισε τη βασική δομή της τραγωδίας, την οποία ακολουθούν στη συνέχεια όλες οι υπόλοιπες τραγωδίες: την εναλλαγή απαγγελόμενων και μουσικών μερών. Και το κύριο συστατικό του θεατρικού λόγου, τον διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ του «υποκριτή» και του χορού.

Η εισαγωγή του διαλόγου, σύμφωνα, με τον θεατρολόγο Richard Schechner, οδήγησε στην μετάβαση από την ομοιοπαθητική σχέση μεταξύ δρώντων/συμμετεχόντων των λατρευτικών τελετών, στην ψευδαιοθητική σχέση ηθοποιών/θεατών της τραγωδίας. Συνέπεια της μετάβασης είναι η μετάλλαξη της αρχικής «έκστασης» των συμμετεχόντων σε «κάθαρση» των θεατών⁴⁰. Κατά τον Wiles, η μετάβαση από τη συμμετοχή στην τελετή στην θέαση της τελετής συντελέστηκε γιατί ο διθύραμβος συνδύαζε την *πομπική κατάσταση* (processional mode) με την *αφηγηματική λειτουργία* (narrative mode)⁴¹.

Επειτα, προστέθηκε δεύτερος και τρίτος υποκριτής, και τότε πια το κοινό αντι να ακούει έναν υποκριτή να συνδιαλέγεται με τον χορό, άκουγε τους ίδιους τους ήρωες των μύθων να συνομιλούν μπροστά του, πίσω από τις μάσκες των υποκριτών. Πρόσωπα και ενέργειες παρουσιάζονται μπροστά στους θεατές, παίρνοντας όλες τις μορφές της πραγματικής ύπαρξης, με τη μορφή θεάματος, παρόντα όχι στον χώρο της πραγματικότητας, αλλά προβαλλόμενα στον διαφορετικό *χώρο της φαντασίωσης*⁴². Άλλωστε, η αρχαία ελληνική λέξη θέατρον (από το ρήμα *θεώμαι*: ο χώρος που κανείς βλέπει κάτι), προϋποθέτει την ύπαρξη θεατών, δηλώνοντας την έννοια του θεάματος. Και η έννοια του θεάματος προϋποθέτει την συνειδητοποίηση της ψευδαισθήσεως του θεάματος, από θεατές και συντελεστές. Οι θεατές

39 Lesky, A. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. 1987. σ.96.

40 Schechner, R. *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985. σ.117-150.

41 Wiles, D. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. 1997. σ.27.

42 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Β' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1991. σ.52.

αντιλαμβάνονται ότι οι ήρωες του τραγικού θεάματος δεν υπάρχουν⁴³, και ότι πρόκειται για μία προσποίηση κάποιων άλλων προσώπων από ηθοποιούς. Παρόλο που ο θεατής παρασύρεται και συγκινείται από τη δράση και τα όσα συμβαίνουν στη σκηνή, καταλαβαίνει ότι πρόκειται για απατηλές εμφανίσεις, δράσεις και ταυτότητες, για *μίμηση πράξεων*, κατά τα λόγια του Αριστοτέλη.

43 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Β' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1991. σ.30.

Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

2.1 Αριστοτέλης: Περί Ποιητικής

Γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς –καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα– κατὰ μικρὸν ηὔξθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. Ἐπι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψε ἀπεσεμνύθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. Τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρω ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὄρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκτεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.

*Ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. Καὶ τὰ ἄλλ' ὡς
ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα·
πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.
Περὶ Ποιητικῆς [1449a, 1-30]*

[Ξεκίνησε λοιπόν από μια αφετηρία αυτοσχεδιαστική — και ἡ ἴδια (ἡ τραγωδία) και ἡ κωμωδία: ἡ πρώτη, από τούς εξάρχοντες του διθυράμβου ἢ ἄλλη, από τις φαλλικές πομπές, πού εξακολουθοῦν να τηροῦνται ἀκόμη και σήμερα σέ πολλές πόλεις. Βαθμιαία αυξήθηκε, καθώς αναπτύσσονταν ὅσα στοιχεία της φανερώνονταν. Ἡ τραγωδία, αφού πέρασε από πολλά μεταβατικά στάδια, τελικά σταμάτησε, ὅταν βρήκε τη φύση της. Τον ἀριθμὸ των υποκριτῶν πρώτος ὁ Αἰσχύλος τον ἀύξησε ἀπὸ ἓνα σέ δύο, και ἐλάττωσε τα μέρη τοῦ χοροῦ και ἔδωσε πρωταγωνιστική θέση στον διάλογο, τον τρίτο υποκριτὴ και τη σκηνογραφία, ὁ Σοφοκλῆς. Το ἴδιο και σχετικά με την ἔκταση, καθώς ξεκίνησε ἀπὸ σύντομους μύθους και χρησιμοποιοῦσε ὄχι πολὺ σοβαρὸ γλωσσικὸ ἰδιῶμα, επειδὴ προήλθε ἀπὸ ἓνα στάδιο σατυρικό, κάπως ἀργά ἀπόχτησε σοβαρότητα, και το μέτρο ἀπὸ τροχαϊκὸ ἐγίνετο ἰαμβικό — στην ἀρχὴ χρησιμοποιοῦσαν το τροχαϊκὸ τετράμετρο, επειδὴ ἡ δραματικὴ ποίηση ἦταν σατυρική και ὀρχηστικότερη, ὅταν ὁμως προστέθηκε ὁ διάλογος, ἡ ἴδια ἢ φύση βρήκε το δικὸ της μέτρο, γιατί ἀπὸ ὅλα τα μέτρα το ἰαμβικὸ πλησιάζει περισσότερο στον καθημερινὸ λόγο. Ἐπίσης και για τον ἀριθμὸ των ἐπεισοδίων και για ὅλα τα ὑπόλοιπα, ὅπως διαμορφώθηκαν, σύμφωνα με την παράδοση, ἀρκοῦν τα ὅσα ἔχουν εἰπωθεῖ, γιατί θα χρειαζόταν μεγάλη προσπάθεια για να ἀναπτῶξω διεξοδικὰ ὅλα τα ἐπιμέρους θέματα.]

Μία ἀπὸ τις σημαντικότερες πηγές⁴⁴ στην ἐρευνα για την καταγωγή της τραγωδίας και των ἄλλων δραματικῶν εἰδῶν ἀποτελεῖ ἡ μαρτυρία του ἔργου *Περὶ Ποιητικῆς* του Ἀριστοτέλη, ο ὁποῖος ἐπιχειρεῖ δύο αἰῶνες μετὰ την ἀπαρχὴ της τραγωδίας να θεμελιώσει θεωρητικὰ το ποιητικὸ αὐτὸ εἶδος⁴⁵. Στο παραπάνω χωρίο ἀπὸ το

44 Στην ἀναζήτηση της προέλευσης του δράματος προκύπτει μια προβληματικὴ σχέση ἀνάμεσα στην προϊστορία του δράματος με βάση τα ἐθνολογικὰ δεδομένα και την ιστορικὴ μορφοποίησή του. Οι ἐθνολογικὲς θεωρίες (βλ. κεφ. 1.1) ἀρνοῦνται την ἀξιοπιστία του Ἀριστοτέλη, ο ὁποῖος τοποθετεῖ τις ἀπαρχές του δράματος μόλις λίγους αἰῶνες πριν ἀπὸ την ἐποχὴ που ἔζησε ο ἴδιος. Γί' αὐτὸ το λόγο ὑπάρχει ἡ ἀμφιβολία ἀν ὁ Ἀριστοτέλης μεταδίδει δεδομένα, για τα ὁποῖα εἶχε πηγές ἢ δικές του ὑποθέσεις. Παρόλα αὐτὰ ὑπάρχει ἓνα μεγάλο ρεύμα ιστορικῶν ἐρευνητῶν της τραγωδίας που δίνει μεγάλη σημασία στις πληροφορίες του Ἀριστοτέλη.

45 Το ἔργο *Περὶ Ποιητικῆς* γράφτηκε κατὰ τη «δεύτερη ἀθηναϊκὴ περίοδο» του

έργο Περί Ποιητικής του Αριστοτέλη, παρόλη τη συνοπτικότητά του παραπάνω χωρίου, από αυτό αντλούνται οι πιο συγκεκριμένες μαρτυρίες για τη γέννηση της τραγωδίας, την πρώτη μορφή θεάτρου.

Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει πως η τραγωδία γεννήθηκε από το δράμα, δηλαδή την *δράση*, των Σατύρων (σατυρικό δράμα) που στην αρχή είχε ευτράπελο χαρακτήρα. Σταδιακά αυτονομήθηκε και πήρε πιο σοβαρό χαρακτήρα: *Ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεων γελσίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψέ ἀπεσεμνύθη.*

Η τραγωδία, όπως υποστηρίζει, είχε αρχικά αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και δημιουργοί της ήταν οι κορυφαιοί του διθύραμβικού χορού: *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.*

Η ουσία του δράματος είναι η δράση, και αυτό φαίνεται από την ετυμολογία της λέξεως δράμα, που προέρχεται από το δωρικό ρήμα δραν, αντίστοιχο με το αττικό πράττειν. Γι' αυτό και ο Αριστοτέλης δίνει τον ορισμό της τραγωδίας ως εξής:

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

Περὶ Ποιητικῆς [1449b,25]

Σύμφωνα με τον ορισμό, η τραγωδία είναι μίμηση μιας πράξης που απαιτεί σοβαρή προσοχή, που είναι ολοκληρωμένη, δηλαδή έχει αρχή, μέση και τέλος, και συγκεκριμένη έκταση, με λόγο που

φιλοσόφου, μεταξύ 335-323 π.Χ.. Την περίοδο εκείνη η τραγωδία είχε χάσει πλέον την κλασική της μορφή, και είχε περιέλθει σε παρακμή, υπό την επίδραση της κυρίαρχης ορθολογιστικής σκέψης του Πλάτωνα, από τον οποίο ο Αριστοτέλης μάλλον είναι βαθιά επηρεασμένος ως μαθητής του. Ο Vernant στο Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα παρατηρεί πως «όταν ο Αριστοτέλης γράφει την Ποιητική, το τραγικό ελατήριο έχει ήδη σπάσει, και στο κοινό και στους δραματικούς συγγραφείς της εποχής του. [...] ο Αριστοτέλης δεν ξέρει πια τι είναι η τραγική συνείδηση, και ο τραγικός άνθρωπος: ανήκουν και τα δύο σε μια ξεπερασμένη, γι' αυτόν, εποχή».

είναι ελκυστικός, κάνοντας χρήση δραματικής κι όχι διηγηματικής μορφής, με λόγο ηδυσμένο (γλυκό), που έχει δηλαδή ρυθμό, μελωδία κι αρμονία, με πρόσωπα που δρουν μπρος στα μάτια των θεατών και δεν απαγγέλλουν απλώς, αλλά με τη δράση γεννούν στην ψυχή των θεατών τη συγκίνηση και την αγωνία, και έτσι επιτυγχάνεται η κάθαρση της ψυχής από τέτοια παθήματα. Είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας, όχι όμως πιστή, αλλά δημιουργική κι ελεύθερη, με τάση εξιδανίκευσης.

Σκοπός της τραγωδίας είναι να οδηγήσει τον θεατή, μέσα από το έλεος και τον φόβο, στην *κάθαρση*. Κατά τον Αριστοτέλη, ο *φόβος* και ο *έλεος* (σμπάθεια), αποτελούν τη χαρακτηριστική ηδονή, που προκαλεί η τραγωδία. Η ηδονή αυτή είναι βαθύτερη και πιο ουσιαστική από την ηδονή που προσφέρουν τα άλλα είδη της λογοτεχνίας, γιατί προέρχεται από ένα είδος τέχνης τόσο σύνθετο και ζωντανό και κυρίως από την πρόκληση του φόβου και του ελέους. Ο θεατής συμμετέχει *λογικά* και *συναισθηματικά* στα δρώμενα. Ανησυχεί για τη τύχη του τραγικού ήρωα και για τους κινδύνους στους οποίους είναι εκτεθειμένος και νιώθει συμπόνια γι' αυτόν και τα βάσανά του. Ο ήρωας αναξιοπαθεί και τα σωματικά του παθήματα (πάθη), που διεγείρουν στον θεατή ισχυρά συναισθήματα φόβου και ελέους, είναι πολύ πιο οδυνηρά, απ' όσο αντέχει το αίσθημα δικαιοσύνης του θεατή, καθώς συγκρούεται συνήθως με τη Μοίρα, λόγω κάποιου λάθους (αμαρτία) και συντρίβεται. Κατά την άποψη που επικρατεί, με την κάθαρση, που προκαλεί η τραγωδία σαν έργο τέχνης, οι θεατές ανακουφίζονται και ηρεμούν ψυχικά, γιατί διαπιστώνουν είτε την ηθική νίκη του τραγικού ήρωα ή την αποκατάσταση της ηθικής τάξης.

Η τυπική διάρθρωση της τραγωδίας, δηλαδή τα κατά ποσόν μέρη, όπως περιγράφονται στην Ποιητική είναι:

Πρόλογος: το μέρος πριν από την είσοδο του χορού. Εισάγει τον θεατή στην υπόθεση του έργου

Πάρδος: το τραγούδι του χορού κατά την είσοδό του, καθώς έμπαινε στην ορχήστρα με ρυθμικό βηματισμό

Επεισόδια: τα διαλογικά μέρη που διαδραματίζονται μεταξύ των υποκριτών ή μεταξύ υποκριτών και χορού. Αποτελούν το κατεξοχήν δραματικό μέρος, περιέχουν τις συγκρούσεις των προσώπων και προωθούν τη δράση

Στάσιμα: άσματα, ωδές που ψάλλει ο χορός μετά από κάθε επεισόδιο.
 Κάθε στάσιμο έχει στροφές, αντιστροφές και επωδούς
Έξοδος: το τελευταίο μέρος της τραγωδίας που κλείνει με το εξόδιο άσμα του χορού

Η τραγωδία είναι σύνθεση επικών και λυρικών στοιχείων, απαρτίζεται από το δωρικό χορικό και τον ιωνικό διάλογο. Τα επικά ή διαλογικά μέρη είναι ο πρόλογος, τα επεισόδια και η έξοδος γραμμένα σε έμμετρους στίχους, και τα λυρικά ή χορικά μέρη είναι η πάροδος και τα στάσιμα, με τη συνοδεία μουσικής. Τα μέρη ήταν συνήθως πέντε διαλογικά και τέσσερα χορικά. Τα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι: υπόθεση (μύθος), χαρακτήρες (ήθη), σκέψη (διάνοια), λεξιλόγιο (λέξις), θέαμα (όψεις), και τραγοῦδι (μέλος)⁴⁶.

2.1.1 Ο τραγικός μύθος

*Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχῆ
 ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας*

Περί Ποιητικῆς, [1450a35]

Για τον Αριστοτέλη, η ψυχή της τραγωδίας ήταν ο μύθος της, που μπορεί να αποδοθεί ως υπόθεση, αφήγηση, μύθος, ή απλώς ιστορία. Με αυτόν τον τρόπο ξεκαθαρίζει ότι η τραγωδία είναι μίμηση όχι ανθρώπων, αλλά πράξεων και της ζωής, και οι ηθοποιοί παίζουν όχι για να αναπαραστήσουν τους χαρακτήρες, αλλά περιλαμβάνουν τους χαρακτήρες για χάρη των πράξεων.

Οι μύθοι των έργων μιλούσαν για τους ήρωες, άνδρες και γυναίκες μιας μακρινής εποχής, και τους θεούς, οι οποίοι όμως κινούνται στο περιθώριο της τραγωδίας. Το κοινό των παραστάσεων γνώριζε τους μύθους αυτούς, από την προφορική παράδοση⁴⁷, και ο μύθος

46 Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικῆς*, [1450a5].

47 Από τον Πεισίστρατο και έπειτα, τα ομηρικά έπη καταγράφηκαν, οπότε υπήρχε

ήταν προϊόν μιας προφορικής κοινωνίας⁴⁸. Εφόσον οι μύθοι της κλασικής αρχαιότητας δεν ήταν καταγεγραμμένοι γραπτά, δεν υπήρχε τελική εκδοχή κάποιου ελληνικού μύθου που να παγιώνει αμετάκλητα μια ιστορία. Έτσι, οι μύθοι ήταν εξαιρετικά εύπλαστοι, και δουλειά του δραματουργού δεν ήταν να τους αναπαραγάγει, αλλά να τους αναπλάσει⁴⁹. Οι πιθανότητες να αιφνιδιαστεί το κοινό ήταν πολλές, δεδομένου ότι κάθε έργο γραφόταν για μία και μόνο παράσταση.

Οι σωζόμενες τραγωδίες πραγματεύονται τα γεγονότα τριών ιστορικών κύκλων. Ο πρώτος είναι ο *Τρωικός Πόλεμος*: δύο αδέρφια, ο Αγαμέμνων και ο Μενέλαος, ηγούνται μιας ελληνικής εκστρατείας κατά της Τροίας, στην Μικρά Ασία, όπου πολεμούν για να πάρουν πίσω την Ελένη, τη γυναίκα του Μενέλαου. Μετά από χρόνια πολιορκίας, οι Έλληνες καταστρέφουν την πόλη, με σκηνής μεγάλης θηριωδίας. Ο δεύτερος κύκλος είναι η *Ορέστεια*: ο Αγαμέμνων επιστρέφει στη πόλη του, στο Άργος, όπου η γυναίκα του η Κλυταιμνήστρα τον σκοτώνει, και έπειτα σκοτώνεται από τον γιό της, Ορέστη, με τη βοήθεια της αδερφής του, Ηλέκτρας, για να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του ο τρίτος κύκλος αφορά την ιστορία του *Οιδίποδα*: ο Οιδίποδας έχοντας σκοτώσει εν αγνοία του τον πατέρα του, αποκτά και πάλι εν αγνοία του, τέσσερα παιδιά με την μητέρα του, και έπειτα από χρόνια οι δύο γιοί του φιλονικούν και αλληλοσκοτώνονται. Παρότι χρησιμοποιούνταν και άλλοι κύκλοι ιστοριών -όπως του Ηρακλή, του Θησέα, του Κάδμου και του Ιάσωνα- οι τραγικοί ποιητές επέστρεφαν συνεχώς στον ίδιο πυρήνα αφηγήσεων των τριών κύκλων, που μέσα από δύο πολέμους και κάθε πιθανό συνδυασμό ενδοοικογενειακών συγκρούσεων, παρείχαν υλικό για εκατοντάδες έργα⁵⁰.

Οι ήρωες των τραγωδιών δεν ήταν ατομικά «πρόσωπα», αλλά υπάκουαν σε μια τυπική «ιδανικότητα», σύμφωνα με τον Nietzsche⁵¹, γι' αυτό και δεν ανήκαν ακριβώς ούτε στον μύθο ούτε στην ιστορία. Ωστόσο, ήταν πρόσωπα υπαρκτά και οι αρχαίοι Έλληνες γνώριζαν

και γραπτή παράδοση των μύθων.

48 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.37.

49 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.25.

50 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.34.

51 Nietzsche, F. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Αθήνα: Πανοπισκόν. σ.111.

ότι οι ήρωες είχαν υπάρξει, πέρα από τις αφηγήσεις, από τα ερείπια των ανακτόρων τους, και από τους τύμβους κάτω από τους οποίους ήταν θαμμένοι. Οι αρχαίοι ένιωθαν ότι τέτοιοι πρόγονοι μπορούσαν να ασκήσουν εξουσία στους απογόνους τους, κι έτσι συχνά λάτρευαν τους ήρωες σ' αυτούς τους τάφους⁵². Η διαφορά μεταξύ θεών και ηρώων ήταν ότι οι ήρωες ήταν θνητοί.

Οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων, δηλαδή οι ολύμπιοι θεοί, που μπορούν να θεωρηθούν ως η ύψιστη μορφή θεϊκής ζωής, έμοιαζαν στη μορφή και τη συμπεριφορά με τους ανθρώπους. Για τον Rudkin, «είναι πολύ φυσικό ο άνθρωπος να δίνει ανθρώπινη μορφή στα αφηρημένα και ακαθόριστα συναισθήματα που προκύπτουν από τις εμπειρίες του· έτσι, η αρχαιοελληνική τραγωδία δεν αφορά καθόλου τη μυθολογία. Αφορά τον κόσμο»⁵³. Κατά τον Wiles, οι ολύμπιοι θεοί συσχετίζονται με διάφορες όψεις του χώρου, καθώς ήταν ένα μέσο περιγραφής και εξήγησης του κόσμου⁵⁴. Έτσι, ο Δίας είναι κυρίαρχος του ουρανού και γονιμοποιεί τη θηλυκή γη με τη βροχή, η Άρτεμης περιπλανιέται στην άγρια φύση, ο Ερμής κινείται διαπερνώντας τα όρια από τόπο σε τόπο, ενώ ο Διόνυσος καταργεί τα όρια. Οι θεοί μπορούν επίσης να γίνουν αντιληπτοί ως κοινωνικές και ψυχολογικές προβολές. Η γυναικεία εμπειρία συνδέεται με μια σειρά από θεές: η Ήρα με τις απογοητεύσεις του έγγαμου βίου, η Αθηνά με την ασεξουαλική οικιακή παραγωγή, η Εστία με τον εγκλεισμό στο σπίτι, η Δήμητρα με την αναπαραγωγή. Αντίστοιχα, η ανδρική εμπειρία ενσαρκώνεται στον Δία ως ισχύς, στον Άρη ως πόλεμος, στον Ερμή ως ταξίδι, στον Διόνυσο ως οινοποισία, στον Ήφαιστο ως χειρωνακτική εργασία, στον Απόλλωνα ως καλλιτεχνική έκφραση.

Ο μύθος, ως φαντασικό στοιχείο εξασφαλίζει τέτοια ελευθερία στην τραγωδία ώστε να προσεγγίζει το γενικό (*τα καθόλου*), ενώ η ιστορία, εξαιτίας του αντικειμένου της, παραμένει προσκολλημένη στο μερικό (*τα καθ' έκαστον*)⁵⁵. Η σημασία του μύθου για την τραγωδία αποδεικνύεται από το γεγονός πως η τραγωδία παραμένει ζωντανή όσο παίρνει τα θέματά της από τους ηρωικούς μύθους⁵⁶.

52 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.32.

53 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.31.

54 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.28-29.

55 Αριστοτέλης. *Περί Πουητικής*. [1451b5].

56 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα:

Δεν επινοεί ούτε τα πρόσωπα, ούτε την πλοκή των έργων (όπως άρχισε να συμβαίνει ήδη από τους σύγχρονους του Ευριπίδη στα τέλη του 5^{ου} αιώνα). Τα βρίσκει στην κοινή γνώση των Ελλήνων, που αφορά το τι πίστευαν για το παρελθόν τους, και για τις κοινωνίες του μακρινού παρελθόντος⁵⁷. Για τον Wiles, παρόλο που τα έργα θεωρητικά διαδραματίζονται στην εποχή του Χαλκού, «*οι χαρακτήρες κατοικούν το πνευματικό συμπάν του κοινού των παραστάσεων και οι αξίες τους είναι ουσιαστικά αυτές της δημοκρατικής περιόδου*»⁵⁸.

Ένα παράδειγμα αυτής της διπλής χρονικότητας είναι ο *Ορέστης* του Ευριπίδη. Σε προγενέστερες αφηγήσεις της ιστορίας, ο Ορέστης σκοτώνει τη μητέρα του ακολουθώντας τον άγραφο νόμο της εκδίκησης, αλλά στο έργο του Ευριπίδη επικρίνεται επειδή δε κατέφυγε στο δημοκρατικό δικαστήριο. Πρόκειται για μια υπέρθεση της σύγχρονης κοινωνίας (αυτή του κοινού και του τώρα), που βασιζέται στη κυριαρχία του νόμου, πάνω σε μια αρχαία κοινωνία που βασιζέται σε κώδικες τιμής (αυτή των ηρώων, του τότε). Έτσι λοιπόν θα λέγαμε ότι όλες οι αρχαίες ελληνικές τραγωδίες τηρούν μια αρχή: τη διάθλαση του παρελθόντος μέσα από το παρόν, για να δημιουργήσουν μέσα από τις παλιές ιστορίες άπειρα νέα νοήματα.

2.2 Nietzsche: Η Γέννηση της τραγωδίας

Ο Γερμανός φιλόσοφος Friedrich Nietzsche, στο έργο του *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, θεωρεί ότι η τραγωδία έχει προέλευση θρησκευτική, και ότι «*γεννήθηκε από τον τραγικό χορό, που ήταν στην αρχή χορός και μόνο χορός*»⁵⁹.

Στους τραγικούς χορούς, ο Διόνυσος ήταν ο αληθινός ήρωας της σκηνής και κέντρο του οράματος, αλλά δεν ήταν αληθινά παρών, απλώς τον φαντάζονταν παρόντα. Η μετάβαση από τον *χορό* στο *δράμα*, κατά τον Nietzsche, συνέβη όταν «*προσπάθησαν να δείξουν τον*

Ζαχαρόπουλος, 1988. σ.21.

57 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Α΄ Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1988. σ.103.

58 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ. 34-35.

59 Nietzsche, F. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Αθήνα: Πανοπτικόν, 2012. σ. 86.



[Εικόνα 7. Προσωπιδοφόροι σάτυροι]

θεό σαν πραγματικό και να παραστήσουν την οπτασιακή μορφή μαζί με το ακτινοβόλο πλαίσιο της σαν κάτι ορατό»⁶⁰. Τότε αρχίζει το δράμα με την αυστηρή σημασία της λέξης. Ο χορός έχει ως καθήκον πλέον να διεγείρει τη διονυσιακή συγκίνηση των ακροατών ως το σημείο που, όταν παρουσιάζεται στη σκηνή ο τραγικός ήρωας, δεν βλέπουν σ' αυτόν τον άνθρωπο με την τερατώδη μάσκα, αλλά μια οπτασιακή μορφή γεννημένη από την ίδια τους την έκσταση. Συνεπώς, στον χορό ενυπάρχει το διονυσιακό στοιχείο, που είναι και το πρωταρχικό στοιχείο της τραγωδίας. Ο χορός είναι η πηγή, και η ύψιστη διονυσιακή έκφραση της φύσης στην τραγωδία, που σύμφωνα με τον Nietzsche, αναδεικνύει την θρησκευτικότητα, αλλά και την σχέση Διονύσου και τραγωδίας.

Η προοδευτική εξέλιξη της τραγωδίας είναι συνδεδεμένη με την δυαδικότητα του *διονυσιακού* και *απολλώνιου* πνεύματος. Αυτές οι δύο παρορμήσεις, είναι από τη φύση τους πολύ διαφορετικές, και προχωρούν παράλληλα, καθώς προέρχονται από δύο διαφορετικούς αισθητικούς κόσμους: του ονείρου, και της μέθης. Το όνειρο προέρχεται από τον απολλώνιο κόσμο, συνδέεται με τις πλαστικές τέχνες, τον λόγο και την ποίηση. Η προσωποποι-

ηση του ονείρου στον Απόλλωνα έχει να κάνει με την ιδιότητα του ως θεός των δυνάμεων που μαγεύουν, και ως θεός των προφητειών. Ο Απόλλωνας συνιστά την θεότητα, που ενσαρκώνει τη θεία και απαστράπτουσα αρχή της ατομικότητας. Αντίθετα, η ουσία του διονυσιακού συνδέεται με τη κατάσταση της μέθης, που είναι αντίστοιχη με τις διονυσιακές εξάψεις, που αναζωογονούν ολόκληρη τη φύση, και οδηγούν το άτομο στην πλήρη λήθη του εαυτού του. Κάτω από τη μαγεία του Διονύσου αποκαθίσταται η συναδέλφωση του ανθρώπου με τον άνθρωπο, αλλά και του ανθρώπου με την ίδια τη φύση. Η τραγωδία λοιπόν σύμφωνα με τον Nietzsche, εμφανίζεται όταν το διονυσιακό συνυπάρξει αρμονικά με το απολλώνιο, και εκφράζει ακριβώς αυτή την αρμονική ισορροπία ανάμεσα στους δύο κόσμους, της μέθης και του ονείρου.

Το απολλώνιο και το διονυσιακό περιγράφονται σαν καλλιτεχνικές δυνάμεις που αναβλύζουν άμεσα μέσα απ' τη φύση, χωρίς τη μεσολάβηση του ανθρώπινου καλλιτέχνη. Συγκρινόμενος με τις αισθητικές καταστάσεις της φύσης, κάθε καλλιτέχνης είναι ένας *μιμητής*, είτε πρόκειται για τον καλλιτέχνη του απολλώνιου ονείρου, είτε για εκείνον της διονυσιακής μέθης, ή ακόμα, όπως συμβαίνει με την ελληνική τραγωδία, για τον καλλιτέχνη που είναι ταυτόχρονα του ονείρου και της μέθης. Ίσως αυτός να είναι ο τρόπος που ο Nietzsche ερμηνεύει τη «*μίμηση*» που περιγράφει ο Αριστοτέλης στην Ποητική. Όμως αντίθετα από αυτόν, ο Nietzsche απορρίπτει την κάθαρση, τον έλεο κ τον φόβο ως στοιχεία του τραγικού και αντί της κάθαρσης προτείνει την πρόσληψη της τραγωδίας με όρους περισσότερο *αισθητικούς*.

2.3 Ετυμολογική ανάλυση της τραγωδίας

Την ανίχνευση των απαρχών του δράματος πολλοί ερευνητές την αναζητούν στην προέλευση του όρου της τραγωδίας. Και σ' αυτή την αναζήτηση διαφαίνεται άλλη μια φορά η σχέση μεταξύ της τραγωδίας και της διονυσιακή λατρείας. Τραγωδία, *τράγος* και *ωδή*, δηλαδή το άσμα στον τράγο ή το άσμα για τον τράγο. Αλλά

τι ακριβώς σημαίνει και τί σχέση έχει ο τράγος; Έχουν διατυπωθεί διάφορες θεωρίες:

Η πρώτη ερμηνεία ξεκινά από τον Αριστοτέλη στην Πουητική, και αναφέρει ότι οι τράγοι είναι οι ζωόμορφα μεταμφιεσμένοι ακόλουθοι του Διονύσου, οι σάτυροι δηλαδή, οι οποίοι, κατά τη διάρκεια των λατρευτικών τελετών, χόρευαν σε κατάσταση έκστασης και απήγγελαν τον διθύραμβο. Ωστόσο το πρόβλημα που παρουσιάζεται σε αυτή την ερμηνεία, είναι ότι την εποχή που δημιουργείται η τραγωδία οι σάτυροι δεν έχουν, ακόμα, χαρακτηριστικά τράγων. Στα παλαιότερα μνημεία του 6^{ου} και 5^{ου} αιώνα, οι σάτυροι εικονίζονται με χαρακτηριστικά αλόγων, δηλαδή ουρά και αυτιά αλόγων, και όχι τράγων. Μόνο αργότερα, κατά τα ελληνιστικά χρόνια οι σάτυροι εμφανίζονται με τραγόμορφα χαρακτηριστικά, γεγονός που αποδίδεται στην επίδραση της εικόνας του Πάνα, του τραγόμορφου θεού που παριστανόταν μισός θεός, μισός άνθρωπος.

Παραλλαγή της παραπάνω ερμηνείας, είναι οι σάτυροι που τραγουδούσαν τον διθύραμβο στις τελετές προς τιμήν του Διονύσου, να φορούσαν δέρματα τράγων, ως μέρος της μεταμφίεσής τους. Αν και είναι αρκετά διαδεδομένη αυτή η εκδοχή της ετυμολογίας, κάτι τέτοιο δεν αποδεικνύεται από ζωγραφικές απεικονίσεις των σατύρων.

Άλλη ερμηνεία είναι ότι οι σάτυροι ονομάζονταν τράγοι, όχι λόγω χαρακτηριστικών της εμφάνισης, αλλά της συμπεριφοράς. Ήταν φιλήδονοι, λάγνοι και ασυγκράτητοι σαν τον βαρβάτο τράγο. Ο τράγος, που συμβολίζει την ασυγκράτητη σεξουαλική ορμή, ίσως να συνταίριαζε με τις συνήθειες και συμπεριφορές των σατύρων, οπότε τους αποκαλούσαν, ίσως κοροϊδευτικά, τράγους.

Σε άλλη εκδοχή αναφέρεται ότι ο τράγος ήταν το βραβείο στην ωδή, κατά τη διάρκεια των διθύραμβικών αγώνων πριν από την καθιέρωση των Μεγάλων Διονυσίων στην Αθήνα. Ωστόσο, και για αυτήν την ερμηνεία δεν υπάρχουν αναφορές στη τέχνη.

Η πιο πιθανή ερμηνεία είναι αυτή της ωδής κατά τη θυσία του τράγου στα πλαίσια της διονυσιακής τελετής. Ο τράγος αποτελούσε συνηθισμένο θύμα κατά τις διονυσιακές τελετές, ως αναβίωση του

μύθου του Διονύσου. Σύμφωνα με αυτόν το μύθο, ο Διόνυσος κατασπαράχθηκε και καταβροχθίστηκε όταν ήταν ακόμη νήπιο, από τους Τιτάνες, που είχε στείλει η ζηλόφθονη Ήρα, και τη στιγμή του σπαραγμού του είχε πάρει τη μορφή τράγου. Η τελετή της θυσίας τράγου προς τιμή του Διονύσου περιγράφεται και από τον Ευριπίδη στις Βάκχες. Έτσι, λοιπόν η τραγωδία, η ωδή στον τράγο, ερμηνεύεται ως η ωδή κατά τη διάρκεια της θυσίας του τράγου. Δηλαδή ο τράγος δεν είναι το αντικείμενο της ωδής, αλλά το πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνει η ωδή. Ακριβώς αντίστοιχη είναι και η ερμηνεία της λέξης κωμωδία, η ωδή στον κώμο (κώμος: λαϊκή γιορταστική πομπή με τραγούδια και χορούς), όπου ο κώμος αποτελεί επίσης το πλαίσιο στο οποίο συμβαίνει η ωδή.

Υπάρχει και μια υπόθεση που δεν περιλαμβάνει τον τράγο, αλλά τον τρύγο, το κατακάθι του κρασιού. Σύμφωνα με αυτή η λέξη τραγωδία είναι μια παρήχηση της «ωδής στον τρύγο», αφενός λόγω της παράδοσης που θέλει τον Διόνυσο θεό της κρασιού, και της μέθης από κρασί ως κύριο χαρακτηριστικό της διονυσιακής λατρείας, αφετέρου επειδή στις πρώιμες διονυσιακές τελετές οι πιστοί χρησιμοποιούσαν τον τρύγο (ψιμόθια) για να αλείφουν τα πρόσωπά τους, ως στοιχείο μεταμφίεσης. Αργότερα, η επικάλυψη του προσώπου από τρύγο αντικαταστάθηκε από τα λατρευτικά προσωπεία.

Σε κάθε περίπτωση, η λέξη *τραγωδία*, ακόμα κι αν δεν παραπέμπει στον τράγο, είναι συνδεδεμένη με τη διονυσιακή λατρεία, και αποδεικνύει με αναμφισβήτητο τρόπο την θρησκευτική προέλευση του είδους της τραγωδίας, και της θεατρικής τέχνης.

ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Σύμφωνα με τον Emile Durkheim, «οι τελετουργίες συνίστανται σε διαδικασίες, τυποποιημένες ή σχηματοποιημένες, οι οποίες αποτελούνται από πράξεις, και σύμβολα, τα οποία συχνά προϋποθέτουν την χρήση αντικειμένων και είδη ομιλίας, που συνήθως ανάγονται στο απώτερο παρελθόν». Το τελετουργικό περιεχόμενο του θεάτρου τον 5ο αιώνα αποτελεί τον δεσμό του με την θρησκεία, καθώς η τελετουργία αποτελεί τη βάση της θρησκείας. Επίσης, μέσα από αυτή τη σχέση διαφαίνεται και η σχέση του θεάτρου του 5^{ου} αιώνα με την παράδοσή του, καθώς, όπως ειπώθηκε παραπάνω, το θέατρο προέρχεται απ' την τελετουργική όρχηση του χορού προς τιμήν του θεού Διονύσου.

Κατά τον Wiles, η αρχαία κοινωνία της κλασικής περιόδου είχε περισσότερο τελετουργικό χαρακτήρα, απ' ότι η σύγχρονη δυτική κοινωνία, και αυτό γιατί η θρησκεία δεν ήταν πραγματικά διαχωρισμένη από το κοινωνικό και το πολιτικό στοιχείο⁶¹. Η διαχωριστική γραμμή μεταξύ καλλιτεχνικών και θρησκευτικών πρακτικών είναι θολή στην αρχαία Ελλάδα. Η ευλάβεια στη θρησκεία ήταν ζήτημα επιτέλεσης τελετουργικών πράξεων και αυτές οι πράξεις αυτές ήταν ο ιστός που συνέδεε την κοινωνία⁶², διασφάλιζαν δηλαδή τη κοινωνική συνοχή, μέσα από τη συμμετοχή.

61 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Β' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1991. σ.29.

62 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.63.

Η θρησκεία ήταν η μήτρα στη δημιουργία του δράματος, καθώς σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο Emile Durkheim, η κοινωνία και όλα όσα είναι θεμελιώδη σ' αυτήν δημιουργούνται μέσα από θρησκευτικές πρακτικές. Η θρησκεία είναι το στοιχείο που ωθεί τον άνθρωπο στη δράση. Η θρησκεία θεωρείται ως μια συλλογική δραστηριότητα με κοινωνικό σκοπό, και στη βάση της βρίσκεται η τελετουργία⁶³, διότι μέσα από αυτήν επιβεβαιώνονται σε τακτά χρονικά διαστήματα τα συλλογικά αισθήματα και οι ιδέες που συγκροτούν και νοηματοδοτούν την κοινωνία.

Η σημασία, λοιπόν, της τελετουργίας στην αρχαία αθηναϊκή κοινωνία θα ήταν πολύ διαφορετική απ' ότι στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες. Και ο τρόπος με τον οποίο οι αρχαίοι Έλληνες βίωναν την τελετουργία του θεάτρου επικεντρώνεται στον όρο *κάθαρση*, με τον οποίο ο Αριστοτέλης περιγράφει τι συμβαίνει όταν οι άνθρωποι που βρίσκονται σε έκσταση, που νιώθουν δηλαδή ότι κατέχονται από τους θεούς, επιστρέφουν στην κανονική τους κατάσταση.

Κατά την Sourvinou-Inwood, το τελετουργικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσονταν οι παραστάσεις των τραγωδιών, υπήρξε κατά τον 5^ο αιώνα, πλην των άλλων, ένα σημαντικό πεδίο για την διερεύνηση του εννοιολογικού συστήματος της θρησκείας της πόλης. Κάθε τραγική παράσταση, πέρα από τη λειτουργία της ως δημόσιο και αστικό θέαμα, ήταν ταυτόχρονα ένα αναπόσπαστο μέρος μιας θρησκευτικής εορτής, αυτής των Διονυσίων. Το δραματικό θέαμα ήταν μέρος ενός συνόλου τελετουργιών διαφορετικού περιεχομένου, ένα από τα συστατικά στοιχεία ενός πολύπλοκου ιερού συνόλου⁶⁴.

Η τελετουργία παίρνει πολλές μορφές, για τον Heinrichs, όπως θυσία, σπονδή, εξαγνισμός, μαντεία, και χορός, περιλαμβανομένου τη χορικής όρχησης στην ορχήστρα. Ανεξάρτητα από την περίπτωση, η τελετουργία πάντοτε προσφέρει *συνέχεια* μέσω της επανάληψης και του προδιαγεγραμμένου ρυθμού της τελετουργικής διαδικασίας, η οποία ακολουθεί το δικό της αμετάβλητο χρονοδιάγραμμα. Το τελετουργικό, καθώς δραματοποιείται μέσα στην τραγωδία, δημιουργεί τον δικό του χώρο, και χρονικότητα, είτε συνέβη στο

63 Wiles, D. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.64.

64 Sourvinou-Inwood C. «Αθηναϊκή Θρησκεία και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία», στο *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*. σ.118.

παρελθόν και απλώς περιγράφεται, είτε συμβαίνει στο παρόν⁶⁵.

Διακρίνονται δύο επίπεδα τελετουργίας στις θεατρικές παραστάσεις των Διονυσίων: αφενός, είναι το πραγματικό λατρευτικό επίπεδο των εν Άστει Διονυσίων, δηλαδή το τελετουργικό πλαίσιο των δρώμενων της γιορτής, αφετέρου, είναι ο φανταστικός θρησκευτικός κόσμος τον οποίο παρουσιάζουν οι τραγωδίες, και οι τελετουργίες που περιγράφονται σε αυτές.

3.1 *Εν Άστει Διονύσια*

Τα Μεγάλα, ή Εν Άστει Διονύσια στην Αθήνα ήταν το πληρέστερα ανεπτυγμένο και το πιο φιλόδοξο σύνολο διονυσιακών παραστάσεων που γνώρισε ο πέμπτος αιώνας. Ήταν μια γιορτή προς τιμήν του θεού Διόνυσου, που γινόταν κάθε χρόνο στην αρχή της άνοιξης⁶⁶, την εποχή της αναγέννησης της φύσης, πιθανότατα σε ανάμνηση του μύθου της αναγέννησης του Διονύσου από τον Δία. Το εορταστικό πλαίσιο των εν Άστει Διονυσίων, ως μια γιορτή αφιερωμένη στη διονυσιακή λατρεία, περιλάμβανε κατ' εξαχθήν τελετουργικά δρώμενα, όπως πομπές και θυσίες, διθυραμβικούς και δραματικούς αγώνες.

Πριν αρχίσουν οι εορταστικές εκδηλώσεις, το ξύλινο άγαλμα του Διονυσίου τοποθετούνταν σ' ένα μικρό ναό έξω από τη πόλη, όπου προσφερόταν θυσία. Στη συνέχεια το άγαλμα μεταφερόταν με λαμπαδηφορία στο ιερό του Διονύσου δίπλα στο χώρο των παραστάσεων⁶⁷, ώστε ο θεός να είναι παρών στις παραστάσεις που τελούνταν προς τιμήν του. Η τελετουργία της πρώτης αυτής πομπής αναβίωνε την *εισαγωγή* του Διονύσου από τις Ελευθερές στην Αθήνα, και την φιλοξενία που του προσφέρθηκε από την πόλη κατά την υποδοχή του. Με αυτόν τον τρόπο εξασφαλιζόταν η «παρουσία» του θεού στη πόλη, και εγκαινιαζόταν μια σειρά από

65 Henrichs, A. (1995). «Why Should I Dance? : Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy»

66 Τελούνταν από την 8η ως την 13η του μήνα Ελαφβολιώνος, δηλαδή τέλη Μάρτη με αρχές Απρίλη.

67 Moretti, Jean-Charles. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Πατάκης, 2002. σ.70.

γιορταστικά δρώμενα.

Η γιορτή των εν Άστει Διονυσίων ξεκινούσε το επόμενο πρωί με τον *προάγωνα* που καθιερώθηκε στα μέσα του 5^{ου} αιώνα, από τον Περικλή, που διεξαγόταν στο Ωδείο, δίπλα στο θέατρο του Διονύσου, και ήταν μια διαδικασία παρουσίασης των δραμάτων και των συντελεστών τους στο κοινό. Στην συνέχεια, οι συντελεστές μαζί με το συγκεντρωμένο κοινό συμμετείχαν σε μια μαζική τελετουργική πομπή, που διέσχιζε την *αγορά* της πόλης, και κατέληγε στον βωμό του ιερού του Διονύσου, όπου γινόταν η μεγάλη θυσία των ταύρων ή τράγων. Η μεγαλειώδης πομπή περνούσε από την Οδό Τριπόδων, στα ανατολικά του θεάτρου, η οποία θεωρούνταν ένας τόπος ιερός όπου τοποθετούνταν τιμητικά τρίποδα για τις νίκες των χορών στους αγώνες. Για τον Wiles, η πομπή ήταν ένα πολύ σημαντικό γεγονός στο οποίο η πόλη εξέθετε την ταυτότητα και τη *πολιτειακή της δομή*⁶⁸. Στη συνέχεια της πομπής οι χορευτές των διθυράμβων, που ήταν γύρω στους 1000 Αθηναίους πολίτες, χωρίζονταν ανάλογα με τη φυλή τους, διάκριση που εξασφαλιζόταν από τις ενδυμασίες τους⁶⁹, και εκτελούσαν τους διθυράμβους στο κέντρο της αγοράς, οι οποίοι αφηγούνταν επεισόδια από τη ζωή του Διονύσου⁷⁰. Οι υπόλοιποι πολίτες κουβαλούσαν κρασί που άνηκε στον θεό του κρασιού, ενώ οι μέτοικοι διακρίνονταν από τους ερυθρούς χιτώνες και τα δοχεία νοθευμένου με νερό κρασιού που κουβαλούσαν, ως σύμβολο της μικτής κοινωνικής σύνθεσης της Αθήνας⁷¹. Παρόλο που οι διθυραμβικοί χοροί κάλυπταν μόνο την πρώτη από τις 5 ημέρες των Διονυσίων, στη κλασική περίοδο, η σημασία του διαφαίνεται από το γεγονός ότι κάλυπταν τα 3/4 των χορηγικών δαπανών όλης της γιορτής, και τους παρακολουθούσε το σύνολο του πληθυσμού της πόλης, ακόμα οι γυναίκες και τα

68 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.26.

69 «Οι μέτοικοι ξεχώριζαν με τις πορφυρές τους ενδυμασίες, δείχνοντας έτσι ότι ανήκαν και ταυτόχρονα δεν ανήκαν στην πόλη. Οι πολίτες μετέφεραν ασκοούς με κρασί, ενώ οι μέτοικοι αγγεία για την ανάμειξη του κρασιού με νερό, που συμβόλιζε την θέση τους στη κοινωνία». στο [Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. σ.72.]

70 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.73.

71 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.26.

παιδιά που δεν παρακολουθούσαν τους τραγικούς αγώνες, τον 5^ο αιώνα. Ακόμη, ο Wiles παρατηρεί πως τα χορηγικά μνημεία στην οδό Τριπόδων ήταν αφιερώματα στις νίκες των διθυραμβικών, και όχι των τραγικών, αγώνων⁷².

Την επόμενη των πομπών ξεκινούσαν οι τραγικοί αγώνες⁷³, «ως το αποκορύφωμα μια διαδικασίας κοινοτικής αυτοπροβολής και αυτοπροσδιορισμού»⁷⁴. Διαρκούσαν τρεις μέρες και κάθε μέρα, ένας ποιητής που είχε επιλεγεί από τον επώνυμο άρχοντα, παρουσίαζε τέσσερα έργα, τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα. Τα έργα άλλοτε συγκροτούσαν ένα και μόνο επικό έργο, μια τετραλογία, (όπως η *Ορέστεια* του Αισχύλου, ακολουθούμενη από το σατυρικό δράμα *Πρωτεύς*, που πιθανόν να αποτελούσε τη τέταρτη πράξη της ιστορίας), και άλλοτε ήταν αυτοτελή, περισσότερο σνήθες στην επόμενη γενιά των ποιητών. Σύμφωνα με τον Wiles, η τετραλογία ήταν ιδανική για την απεικόνιση μιας κοινωνίας σε ιστορική εξέλιξη, ενώ «το αυτοτελές έργο ήταν ένα πιο ισχυρό όχημα για την αντιμετώπιση του ατόμου και της σχέσης του με την εδραιωμένη πόλη-κράτος»⁷⁵. Πριν από τις παραστάσεις τελούνταν θυσίες που υπογράμμιζαν, για άλλη μια φορά τον θρησκευτικό χαρακτήρα της εκδήλωσης. Θυσίαζαν ένα χοίρο και έκαναν καθαρμούς ραντίζοντας με το αίμα του το θέατρο και το κοινό⁷⁶.

Οι τραγικοί αγώνες ήταν κομμάτι του τελετουργικού συνόλου της γιορτής των εν Άστει Διονυσίων. Αρχικά πυρήνας των γιορτών στα αρχαϊκά χρόνια, φαίνεται πως ήταν η τελετουργική πομπή, που κορυφώνει στην τέλεση των διθυραμβικών χορών, ενώ ο ρόλος της τραγωδίας ήταν προσθετικός. Η μετάβαση του ενδιαφέροντος από τον διθύραμβο στη τραγωδία έγινε καθώς ο διθύραμβος συνδύαζε την *πομπική κατάσταση* (processional mode) με την *αφηγηματική λειτουργία* (narrative mode)⁷⁷. Σταδιακά η πομπή έδωσε χώρο στη τρα-

72 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.49.

73 Το 486 π.Χ. εντάχθηκαν στο πρόγραμμα και οι αγώνες κωμωδίες, με παρουσίαση 5 έργων, την παραμονή της έναρξης των τραγικών αγώνων.

74 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.27.

75 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.77.

76 Blume, Horst-Dieter. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2002. σ.40.

77 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. 1997.

γωδία, μέχρι που αυτή αποτελούσε το βασικό δρώμενο στη γιορτή των εν Άστει Διονυσίων. Απ' αυτό διαφαίνεται ο τελετουργικός ρόλος που επιτελούσε η τραγωδία στις διονυσιακές γιορτές της Αθήνας.

Το τελετουργικό περιβάλλον της τραγωδίας ήταν μέρος του νοήματός της. Σχετικά με αυτό, ο David Wiles αναφέρει πως «η συλλογική επιβεβαίωση της ενότητας προετοίμαζε την πόλη να αναστοχαστεί τις ανεπούλωτες ρήξεις στο εσωτερικό της. Η συλλογική επιβεβαίωση της θείας εξουσίας την προετοίμαζε για την αναγνώριση των ανθρώπινων ορίων. Και η θέα των θυσιασμένων ζώων στο βωμό την προετοίμαζε για την αντιμετώπιση του ανθρώπινου θανάτου»⁷⁸.

3.2 Το Προσωπείο

Η χρήση του προσωπίου τόσο στη λατρευτική παράδοση του δράματος, όσο και στις δραματικές παραστάσεις, είναι ένα βασικό στοιχείο ερμηνείας των τελετουργικών χαρακτηριστικών των παραστάσεων. Σύμφωνα με τον Albin Lesky, η χρήση του προσωπίου προέρχεται από το πρωταρχικό στάδιο των ομαδικών ορχήσεων στους πρωτόγονους πολιτισμούς⁷⁹ (βλ. *Οι μαγικές τελετές*). Οι ορχήσεις με προσωπεία συνδέονται με τους σατύρους, τους προσωπιδοφόρους ακόλουθους του Διονύσου, που ήταν ο κατ'εξοχήν *προσωπιδοφόρος* θεός, αυτός δηλαδή που διατηρούσε τη πραγματική του φύση ασύλληπτη πίσω από το προσωπείο.

Σύμφωνα με τις σύγχρονες μελέτες για τη σημασία του προσωπίου στο δράμα, η σχέση θεατρικού προσωπίου και τη λατρείας εντοπίζεται, *αφενός*, στην ομοιότητα του θεατρικού προσωπίου των ηθοποιών, και του προσωπίου του θεού Διονύσου ως λατρευτικό αντικείμενο, *αφετέρου*, στη χρήση του προσωπίου ως το μέσο μεταμφίεσης και μεταμόρφωσης τόσο στη παράσταση, όσο και στη λατρεία.

σ.27.

78 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.77-78.

79 Lesky, Albin. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987. σ.40-42.



[Εικόνα 8. Ο προσωπιδοφόρος Διόνυσος, αγγειογραφία.]

Σύμφωνα με τον David Wiles, δεν υπάρχει ξεκάθαρη διάκριση μεταξύ θεατρικού προσώπειου και λατρευτικού προσώπειου των διονυσιακών τελετών, καθώς στην αρχαία Ελλάδα η διαχωριστική γραμμή μεταξύ καλλιτεχνικών και θρησκευτικών πρακτικών ήταν αρκετά θολή⁸⁰. Τόσο το θεατρικό προσώπειο, όσο και το προσώπειο-είδωλο του Διόνυσου, ως ένα λατρευτικό αντικείμενο, θα' πρεπε να τοποθετούνται στο πλαίσιο των πολλών ανθρωπομορφικών εικόνων που ανήκουν στη λατρεία του Διόνυσου⁸¹. Ο Διόνυσος ήταν θεός του προσώπειου, που συμβόλιζε την ασύλληπτή του φύση, και την ικανότητα μεταμόρφωσης, και στα αγγεία οι λατρευτές του απεικονίζονται συγκεντρωμένοι γύρω από ένα προσώπειο τοποθετημένο σε ένα στόλο. Ο Walter Otto περιγράφει το προσώπειο ως «το σύμβολο και η έκφραση αυτού

80 Wiles, David. *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. σ.205.

81 Όπ.π. σ. 220.



[Εικόνα 9. Σκηνή αποδοτηρίου, ψηφιδωτό από τη Πομπηία.]

που είναι ταυτόχρονα εκεί και όχι εκεί... Διεγείρει με μια εγγύτητα που είναι ταυτόχρονα απόμακρη. Τα θεμελιώδη μυστικά της ύπαρξης και της μη ύπαρξης καρφώνουν το βλέμμα τους πάνω στην ανθρωπότητα με τερατώδη μάτια»⁸².

Το ψηφιδωτό της εικόνας, που παριστάνει την προετοιμασία των

82 Otto, Walter. *Διόνυσος: Μύθος και Λατρεία*. Αθήνα: Εικοστού Πρώτου, 1991. σ. 91.

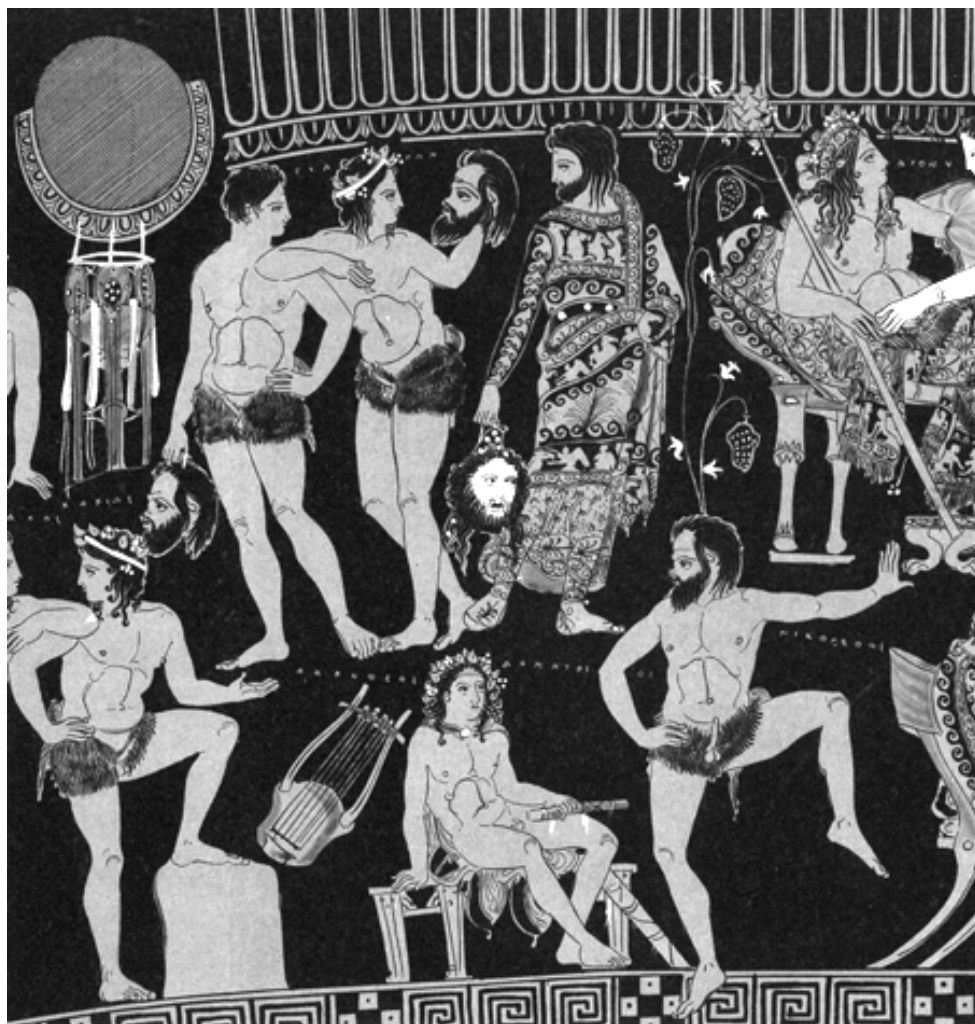
ηθοποιών πριν από μία παράσταση, ερμηνεύει την τελετουργική διάσταση του προσωπείου στην αρχαιοελληνική παράσταση. Ένας νεαρός άνδρας αντιδρά στη δύναμη του βλέμματος ενός προσωπείου. Άλλοι ηθοποιοί εικονίζονται να ξεετάζουν τα χαρακτηριστικά των προσωπείων ως προκαταρκτική άσκηση για την απώλεια του εαυτού τους μέσα στο προσωπείο, για το πέρασμα στην *ετερότητα* της υπόκρισης.

Όσον αφορά τη χρήση του προσωπείου ως μέσο μεταμόρφωσης, οι ποιοί στις λατρευτικές τελετές μεταμορφώνονται μέσα από τη μεταμφίεση του προσωπείου, και σ' αυτή τη *μεταμόρφωση* κυριεύονται από τη μαγεία του θεού, που προσπαθούν να παραστήσουν. Για τον εθνολόγο Leo Frobenius, το φαινόμενο αυτό ονομάζεται *έκσταση*, και αποτελεί τη ρίζα του δράματος. Η σημασία του προσωπείου στις δραματικές παραστάσεις, διαφαίνεται στην αγγειογραφία του κρατήρα του Προνόμου από την κλασική εποχή. Απεικονίζονται οι συντελεστές μιας παράστασης, μετά το τέλος της, παρουσία του Διονύσου, και της αγαπημένης του Αριάδνης. Ο μόνος χορευτής που εξακολουθεί να χορεύει είναι αυτός που φορά το προσωπείο του σατύρου, ενώ οι υπόλοιποι που το κρατούν ανά χείρας, βρίσκονται σε μία μάλλον νηφάλια κατάσταση.

Η Edith Hall αποδεικνύει πως δεν υπήρχε αρχαιοελληνικός όρος της κλασικής εποχής που να εκφράζει την έννοια του *ρόλου* ή του *χαρακτήρα*. Δεν υπήρχε λέξη για αυτό που εννοούμε σήμερα *υποκρίνομαι*. Η ετυμολογία βρίσκεται στον Αριστοτέλη που περιγράφει μια άμεση σχέση μεταξύ ηθοποιού και του ατόμου που ο ηθοποιός «γίνεται». Σύμφωνα με τη διατύπωση του David Wiles, «*το καθήκον του υποκριτή περιλάμβανε να αποκρίνεται και να ερμηνεύει το προσωπείο, το οποίο αποτελούσε το πρόσωπο του ήρωα*»⁸³. Έτσι λοιπόν, ο ρόλος στο αρχαίο θέατρο ήταν μια κατάσταση ανάμεσα στον ηθοποιό και το τραγικό πρόσωπο, και το μέσο διαμεσολάβησης ήταν το θεατρικό προσωπείο.

Η τελετουργική χρήση του προσωπείου στις παραστάσεις σημειώνεται και από τον τρόπο που μεταχειρίζονται τα προσωπεία ως αντικείμενα. Όπως παρατηρεί ο J.R. Green, οι υποκριτές

83 Wiles, David. *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. σ.247.



[Εικόνα 10. Ο κρατήρας του Προνόμου, αγγειογραφία, τέλη 5ου αιώνα.]



αφιέρωναν τα θεατρικά προσώπεια τους στον Διόνυσο κρεμώντας τα μετά την παράσταση στο ναό του Διονύσου σε ειδικό χώρο για τη λατρεία του, που βρισκόταν ακριβώς κάτω από το θέατρο. Η παράδοση της ευχαριστήριας προσφοράς των προσωπειών από τους υποκριτές ερμηνεύει, αφενός, τη τελετουργική διάσταση του προσωπίου στη παράσταση, αφετέρου, τη χρήση του ως ένα λατρευτικό αντικείμενο στο οποίο αποδίδονται τιμές. Επίσης, η κατάθεση των προσωπειών μετά την παράσταση αποτελεί το συμβολικό πέρασμά των υποκριτών από την τελετουργία πίσω στη φυσιολογική κοινωνία, συμβολίζει δηλαδή την κατάθεση της «ετερότητας» που προσδίδει το προσώπιο σε αυτόν που υποκρίνεται ένα ρόλο, και η επαναφορά στην «κανονικότητα»⁸⁴.

3.3 Ο Χορός

Την τελετουργική διάσταση του χορού ανέδειξε ο Nietzsche στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, ο οποίος επισήμανε ότι ο δεσμός της διονυσιακής θρησκείας με την τραγωδία, έγκειται στην *απώλεια της ατομικότητας στη συλλογική συμπεριφορά*, μια λειτουργία που εκφράζεται στον χορό της τραγωδίας, τον τραγικό χορό.

Ο τραγικός χορός αποτελεί το πρωταρχικό δράμα από το οποίο γεννήθηκε η τραγωδία, και αποτελεί την *«καλλιτεχνική μίμηση του φυσικού φαινομένου»*⁸⁵ της μεταμόρφωσης των πιστών του Διονύσου σε σατύρους. Οι *σάτυροι* ήταν οι ζωόμορφοι δαίμονες, ακόλουθοι του Διονύσου, που την τέχνη αναπαριστούνται συμβατικά με μυτερά αυτιά, γενειάδα, πλακουτσωτή μύτη, και ουρά αλόγου. Για τον Nietzsche, ο σάτυρος «ήταν το αρχέτυπο του ανθρώπου», «η έκφραση των υψηλότερων και σφοδρότερων συγκινήσεών του» ήταν κάτι το υψηλό και το θείο». Ο σατυρικός χορός, που ταυτίζεται με τον τραγικό χορό, ήταν η πρωταρχική ανθρώπινη κοινωνία, η αντανάκλαση της ανθρώπινης ύπαρξης με τρόπο πιο αληθινό και πιο ολοκληρωμένο από τη πραγματική κοινωνία του πολιτισμένου ανθρώπου⁸⁶. Στις δραματικές παραστάσεις, η σύσταση του χώρου των θεατών γύρω από τον χώρο του τραγικού

84 Green J.R. (1982). «Dedications of Masks». σ.237-248.

85 Nietzsche, F. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Αθήνα: Πανοπιστόν, 2010.σ.95.

86 Nietzsche, F. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Αθήνα: Πανοπιστόν, 2010.σ.93-94.

χορού, επέτρεπε στον καθένα από το κοινό να παραβλέψει τον πραγματικό κόσμο, και με τη φαντασία του να γίνει και ο ίδιος πρόσωπο του χορού. Αυτή η διαδικασία της μεταμόρφωσης είναι το δραματικό πρωταρχικό φαινόμενο. «Η μαγεία της μεταμόρφωσης αποτελεί την προϋπόθεση κάθε δραματικής τέχνης» και κάτω από την επίδραση αυτής της μαγείας ο διονυσιακός ονειροπόλος μεταμορφώνεται σε σάτυρο, και σαν σάτυρος βλέπει το θεό του, που αποτελεί την απολλώνια ολοκλήρωση του εαυτού του. Με τη νέα αυτή οπτασία ολοκληρώνεται το δράμα. Με αυτόν τον τρόπο καταλαβαίνουμε ότι η σκηνή κι ολόκληρη η δράση της τραγωδίας δεν είναι παρά ένα όραμα, για τον Nietzsche, και ότι μοναδική πραγματικότητα είναι ακριβώς ο χορός, που δημιουργεί το όραμα, και το εκφράζει με ολόκληρο τον συμβολισμό του χορού, της μουσικής και του λόγου. Στον οραματισμό αυτό ο χορός διακρίνει τον κύριο και αφέντη του, τον Διόνυσο, και γι' αυτό παραμένει ένας χορός υπηρετών⁸⁷.

Ο Heinrichs υποστηρίζει πως «στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό η χορική όρχηση παρουσιάζει πάντοτε μια μορφή τελετουργικής παράστασης, είτε η όρχηση παρουσιάζεται στο πλαίσιο μιας θεατρικής εορτής, είτε σε άλλο λατρευτικό περιβάλλον. Η εξαιρετικά λατρευτική ατμόσφαιρα των Διονυσίων και το περιβάλλον του ιερού του Διονύσου Ελευθερέως ενισχύει την τελετουργική διάσταση που έχουν οι μορφές χορικής όρχησης στην τραγωδία»⁸⁸. Η χορική όρχηση, σύμφωνα με τον ίδιο, συμβαίνει μεταξύ δύο κόσμων. Ο δραματικός ρόλος του χορού διαδραματίζεται στην άκρως τελετουργική σφαίρα του μύθου, ενός κόσμου που κατοικείται από θεούς και θνητούς που αλληλεπιδρούν με τη μεσολάβηση της λατρείας. Την ίδια στιγμή, η τελετουργία της όρχησης του τραγικού χορού συμβαίνει στον σύγχρονο κόσμο της Αθήνας, στο λατρευτικό πλαίσιο των Διονυσίων. Σε όλη την τραγωδία, τελετουργία και λατρεία λειτουργούν ως κοινοί παρονομαστές που μεσολαβούν μεταξύ

87 Nietzsche, F. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Αθήνα: Πανοπιστόν, 2010.σ.99-100.

88 «Choral dancing in ancient Greek culture always constitutes a form of ritual performance, whether the dance is performed in the context of the dramatic festival or in other cultic and festive settings. The external setting in the sanctuary of Dionysos Eleuthereus and in the distinctly cultic ambience of the City Dionysia reinforces the ritual function of choral dances in tragedy». Heinrichs. (1995). (μτφρ. δική μου)

ενός δραματικού παρελθόντος και του παρόντος⁸⁹. Ως τελεστής της τελετουργικής όρχησης, ο χορός υπάρχει ταυτόχρονα μέσα στη δραματική σφαίρα της παράστασης, και έξω από αυτήν στην πολιτική και λατρευτική σφαίρα του εδώ και τώρα, των Διονυσίων. Αυτοί οι δύο ρόλοι του χορού είναι αδιαχωρίσιμοι, και σε κάποιες περιπτώσεις γίνονται το ένα και το αυτό⁹⁰.

Για την λειτουργία του τραγικού χορού, πέραν της τελετουργικής του φύσης, έχουν διατυπωθεί πολλές θεωρίες, τις οποίες εξετάζει αναλυτικά ο Wiles. Σύμφωνα με αυτόν, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ο Schlegel είδε τον χορό ως τον *ιδανικό θεατή*, που επιστρέφει στον θεατή μια «λυρική και μουσική έκφραση των δικών του συναισθημάτων». Ο Αριστοτέλης διατύπωσε στη Ποιητική τη παραδοσιακή στάση απέναντι στο χορό, που τον θεωρεί ως *τον λαό* απέναντι στην ηγεμονική τάξη των ηρώων της τραγωδίας, δηλαδή ο χορός είναι άλλος ένας χαρακτήρας του έργου. Ο Νίτσε, ωστόσο, αποκλείει μια τέτοια ερμηνεία ακόμη και για την κλασική μορφή του χορού στον Αισχύλο ή το Σοφοκλή, αφού οι πολιτείες των αρχαίων κρατών αγνοούσαν στην πράξη «τη συνταγματική αντιπροσώπευση του λαού», αλλά και για τον λόγο ότι οι πηγές του τραγικού χορού είναι καθαρά θρησκευτικές. Σύμφωνα με τον Wiles, η προσέγγιση του Αριστοτέλη είναι αυτή του αναγνώστη, που διαβάζει το κείμενο του έργου, και όχι του θεατή, του οποίου το οπτικό πεδίο κυριαρχείται από τη μόνιμη παρουσία του χορού στη παράσταση⁹¹.

Άλλες προσεγγίσεις του χορού είναι ότι αποτελεί τη *φωνή του μύθου*, και ενσαρκώνει τη συλλογική σοφία της κοινότητας, αφού στις ωδές αναφέρεται υπαινικτικά σε ένα σώμα μυθολογίας οικείο στο αρχαίο κοινό. Σε άλλους μελετητές ο τραγικός χορός θεωρείται ως το *σώμα των πολιτών* της αθηναϊκής δημοκρατίας, ο οποίος είναι παρών εν είδει συνέλευσης ή δικαστηρίου που κρίνει το δίκαιο ή άδικο των όσων ειπώνονται. Και σε άλλες αναλύσεις που επικεντρώνονται στη ταυτότητα της ομάδας που ενσαρκώνει ο

89 Henrichs, A. (1995). «Why Should I Dance? : Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy» σ.68.

90 Henrichs, A. (1995). «Why Should I Dance? : Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy» σ.70.

91 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.246-250.

χορός, που συνήθως ήταν περιθωριακές ομάδες της κοινωνίας των πολιτών, όπως γυναίκες ή ηλικιωμένοι, θεωρείται ότι αποτελεί το *περιθωριακό* στοιχείο της παράστασης.

3.4 Η τελετουργία στην τραγωδία

Οι τραγικές παραστάσεις του 5^{ου} αιώνα δεν εκλαμβάνονταν ως τελετουργία μόνο γιατί ήταν μέρος της εορτής του Διονύσου, πλαισιωμένες από ένα τελετουργικό, αλλά γιατί και οι ίδιες αφηγούνταν ή αναπαριστούσαν τελετουργίες.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η γιορτή των εν Άστει Διονυσίων ξεκινούσε με μια μαζική τελετουργική πομπή, στην οποία συμμετείχαν όλοι οι κάτοικοι της Αθήνας, και όχι μόνο το κοινό των τραγωδιών, και η οποία κατέληγε με τη τελετουργία της θυσίας τράγων ή ταύρων στον βωμό έξω από το ιερό του Διονύσου. Ο τράγος ή ταύρος της θυσίας, φαίνεται να είχε τη σημασία του εξιλαστήριου θύματος, η θρησκευτική λειτουργία του οποίου ήταν να καθαίρει κάθε χρόνο τη πόλη από τα μιάσματα της. Η κοινωνική ομάδα για να απελευθερωθεί από τις εντάσεις της συγκεντρώνει όλη την επιθετικότητα και τη βία της πάνω σε ένα και μόνο θύμα, τον τράγο, ο οποίος θανατώνεται συλλογικά ως ενσάρκωση του κακού⁹². Η βία συγκεντρώνεται πάνω σε ένα υποκατάστατο, ένας πρόσωπο, τον αποδιοπομπαίο τράγο, ο οποίος επιλέγεται ως θύμα και θανατώνεται με τελετουργικό τρόπο⁹³. Η πόλη είναι έτοιμη για την τέλεση των δραματικών αγώνων και τις τραγικές παραστάσεις, όταν είναι «καθαρή» από τα σφάλματά της. Κατά τον Vernant, η «κάθαρση των μiasμάτων» της πόλης πραγματοποιείται με τους ίδιους μηχανισμούς που χρησιμοποιεί η τραγωδία για την «κάθαρση των παθών» που δημιουργεί στις ψυχές του κοινού⁹⁴. Το τραγικό θέαμα ταυτίζεται με την ιεραρχική πράξη της θυσίας του αποδιοπομπαίου τράγου. Η τραγωδία, σύμφωνα με την Goldhill, αποδίδει με τρόπο τελετουργικό τρόπο τη δύναμη την οποία

92 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Β' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1991. σ.27.

93 Goldhill, Simon. «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.496.

94 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Β' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1991. σ.27.



[Εικόνα 11. Οι φόννοι στην Ορέστεια, αγγειογραφία.]

έχει η βία, και εκθέτοντας με αναπαραστατικό τρόπο την απειλή της διασάλευσης της τάξης, την εξαγνίζει από αυτή την απειλή. «*Η συνειδητοποίηση της βίας είναι η εμπειρία της βίας, και η τραγωδία είναι γέννημα της κρίσης την οποία επισημαίνει η θυσία*»⁹⁵. Η τραγωδία επενεργεί ώστε να απομακρύνει τη βία από την πόλη, και με αυτό τον τρόπο ορίζεται ο κοινωνικός σκοπός που έχει ως τελετουργία. Θεωρείται, λοιπόν, πως η τραγωδία βασιζόταν σε «*αποτροπαικές*» τελετουργίες, οι οποίες είχαν σκοπό να αποτρέψουν συμπεριφορές⁹⁶. Αυτές οι ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τραγωδίας έχουν έρεισμα τον Αριστοτέλη, ο οποίος μιλώντας σχετικά με τη κάθαρση υποστηρίζει πως ο έλεος και ο φόβος που αισθάνεται το κοινό, όταν αντιμετωπίζει φρικτά γεγονότα, όπως αυτά που παρουσιάζουν οι τραγωδίες, μπορεί να είναι χρήσιμοι για την εκπαίδευση του φρονίμου, του συνετού πολίτη.

Κατά τη προσέγγιση των γάλλων Jean Pierre Vernant και Pierre Vidal Naquet, η τραγωδία δεν λειτουργεί απλώς ως τελετουργία, αλλά *αναπαριστά, επανενεργοποιεί και σχολιάζει* την τελετουργία, όπως και τον μύθο. Η τραγωδία εξετάζεται υπό την έννοια ότι διαχειρίζεται και διερευνά τυπικά σχήματα τελετουργιών, για να εκφράσει μία αίσθηση τάξης και αταξίας του κόσμου. Από τη μία ο Vernant, στην ανάλυση του έργου Οιδίπου Τύραννος, παρουσιάζει τον Οιδίποδα στη θέση ενός θύματος, που η θυσία του απαλλάσσει την πόλη από τη μολυσματική παρουσία του, ώστε η

95 Goldhill, Simon. «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.496.

96 Όπ. π.

πόλη να μπορεί να συνεχίσει τη ζωή της⁹⁷. Ο Οιδίποδας γίνεται ο αποδιοπομπαίος τράγος της πόλης, ενσαρκώνοντας «τη μορφή του αποβλήτου της πόλης»⁹⁸, και χρειάζεται η θυσία του για να καθαρίσει τη πόλη από τα μιάσματα της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, και να τη σώσει. Ο συμβολισμός του Οιδίποδα ως θύμα της τραγωδίας εντοπίζεται και στην ερμηνεία του ονόματος του ήρωα. Οίδα: γνωρίζω, Πούς: το πόδι – «σημάδι που φέρνει από γεννησιμιού του αυτός που προορίζεται από τη μοίρα να τελειώσει τη ζωή του, όπως την άρχισε, δηλαδή ένας κνηγνημένος που το πόδι του τον βάζει σε φεργιό»⁹⁹. Έτσι λοιπόν, ο Οιδίπους είναι αυτός που γνωρίζει την κατάρα που τον κνηγά να αποδιωχθεί από την πόλη και να απομακρυνθεί από τους ανθρώπους.

Όσον αφορά την Ορέστεια, ο Pierre Vidal Naquet προβάλλει και αναλύει τα θέματα της θυσίας και του κνηγιού που διατρέχουν την τριλογία, από την αρχή έως το τέλος¹⁰⁰. Το κνηγι, πέρα από μία κοινωνική δραστηριότητα, είναι μια έκφραση του περάσματος από τη φύση στον πολιτισμό, και, πιθανότατα, γι' αυτόν τον λόγο το κνηγι σχετίζεται στενά με τον πόλεμο¹⁰¹. Ο Naquet διακρίνει μια συμπληρωματική σχέση μεταξύ του κνηγιού και της θυσίας, καθώς με το κνηγι εξασφάλιζαν το θήραμα, το οποίο έπειτα θυσίαζαν για να πάρουν το κρέας του. Ίσως τότε οι τελετουργίες της θυσίας να έχουν τη μακρινή καταγωγή τους στις ιερουργίες των προϊστορικών κνηγών.

Για τον David Wiles, η τριλογία της Ορέστειας είχε μεγάλη επίδραση στα μεταγενέστερα έργα τραγωδίας στον τρόπο που χρησιμοποιείται ο σκηνικός χώρος, για να προβληθεί η έννοια της θυσίας: Αγαμέμνων, Κασσάνδρα, και Κλυταιμνήστρα γίνονταν ο ένας μετά τον άλλο θύματα θυσίας (sacrificial victims), που εισέρχονται στον εσωτερικό χώρο της σκηνής για να οδηγηθούν στη σφαγή¹⁰².

97 Vernant, Jean-Pierre. «Αμφιλογία και αναστροφή», στο *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1988. σ.117-154.

98 Όπ. π. σ.129.

99 Όπ. π. σ.13.

100 Vidal Naquet, Pierre. «Κνηγι και Θυσία στην Ορέστεια» στο *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1988. σ.155-182.

101 Όπ.π. σ.157-158.

102 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.58.



[Εικόνα 12. Ο διαμελισμός του Πενθέα από την Ινώ και την Αγαθή, αγγειογραφία, 450 π.Χ.]

3.4.1 Οι Βάκχες του Ευριπίδη

Οι Βάκχες του Ευριπίδη είναι επίσης ένα ενδιαφέρον παράδειγμα τραγωδίας όπου αναπαριστούνται οι τελετουργίες της θυσίας και του κυνηγιού. Ο φόνος του Πενθέα ενισχύεται από την εικονοποιία της τελετουργικής μύησης στα διονυσιακά μυστήρια και από τις εικόνες άλλων πρακτικών της διονυσιακής θρησκείας όπως είναι ο ομαδικός χορός του θιάσου, η τελετουργία του διαμελισμού ενός ζώου, και η ωμοφαγία. Στον σπαραγμό του Πενθέα από την μητέρα του, Αγαθή, και τις άλλες μαινάδες της Θήβας, διακρίνει κανείς ξεκάθαρα τις μαιναδικές τελετουργίες του φόνου και διαμελισμού ζώων, που τελούνταν μέσα σε ένα ευρύτερο τελετουργικό πλαίσιο.

Οι Βάκχες φέρουν το τελετουργικό ένδυμα από δέρματα ζώων, ανεβαίνουν στο βουνό κρατώντας λαμπάδες και χορεύουν εκστατικά, σύμφωνα με τις μαιναδικές λατρευτικές τελετές¹⁰³.

103 Στις Βάκχες του Ευριπίδη φαίνεται πως οι μαινάδες μάλλον δεν ήταν υπό την επήρεια της μέθης κρασιού. Ίσως αυτό να εξηγείται με τον ορισμό του βακχεύειν, που δεν είναι το γλεντοκόπημα, αλλά η εμπειρία της επικοινωνίας με τον θεό, μέσω της οποίας μεταμορφώνεται κάποιος σε βάκχο/βάκχη. Σε αυτή την εμπειρία πολύ

Ο Πενθέας είναι το θύμα του θεού Διόνυσου, και σύμφωνα με τον Dodds είναι «ο ιστορικός αντίπαλος του θεού και συγχρόνως το τελετουργικά ταμένο θύμα του»¹⁰⁴. Ο Πενθέας είναι ο «αποδιοπομπαίος τράγος», αυτός που πρέπει να πεθάνει για να εδραιωθεί η διονυσιακή λατρεία στη Θήβα. Γι' αυτό ο Διόνυσος διατάζει τις βάκχες να θανατώσουν τον Πενθέα, οι οποίες σε κατάσταση μαιναδισμού δεν αναγνωρίζουν στο θύμα το πρόσωπο του Πενθέα, και τον διαμελίζουν, αφού πρώτα τον κυνηγήσουν ανελέητα:

*Κι άρχισαν και του έριχναν με ορμή χοντρά λιθάρια
Ανεβασμένες σ' έναν αντικρουστό βράχο
Έριχναν τους ογκόλιθους
Κι ακόντιζαν μεγάλα κλαδιά ελάτων
[...]
Και τίποτα δε κατάφερναν
Και τότε φώναξε η Αγαθή
«Μαινάδες. Σφιχθείτε έναν κύκλο
Γύρω από τον κορμό. Να κατεβάσουμε
Εκείνο ψηλά το άγριο θηρίο
Μην λάει και προδώσει τους κρυφούς
Χορούς του θεού*

Η Αγαθή περιφέρει θριαμβευτικά το κεφάλι του θηράματός της -του Πενθέα- στον Κιθαιρώνα, κατευθυνόμενη προς τη Θήβα:

*Και το άθλιο κεφάλι του
Το παίρνει η μάνα του στα χέρια
Το μπήγει στη κορυφή του θύρσου της
Το περιφέρει σ' όλον τον Κιθαιρώνα
Και λέει πως είναι από λέοντα βουνού κεφάλι
[...]
Και καυχείται και υπερηφανεύεται
Για το κνήγι της το άθλιο*

πιθανό να περιλαμβάνεται η μέθη του κρασιού, χωρίς να είναι απαραίτητο. στο Dodds, E. R. «Introduction to Bacchae» στο Euripides Bacchae. 1960.

104 Dodds, E. R. «Introduction to Bacchae» στο Euripides Bacchae. 1960.

Και όταν φτάνει πια στο παλάτι, απευθύνεται στον πατέρα της, Κάδρο, με περηφάνια για το κνηήγι που έφερε.

*Δες το στα χέρια μου. Σου το φέρνω
Το τρόπαιο που εκέρδισα. Να το κρεμάσεις
Στους πιο ψηλούς τοίχους των σπιτιών σου
Πάρτο στα χέρια σου πατέρα σου το δίνω
Και εόρτασε. Καυχήσου για τα κνηήγια μου
Στους φίλους σου πες το κάλεσε τους σε συμπόσιο
Είσαι τυχερός. Μακάριος.
Γι' αυτά που εκατορθώσαμε.*

Ο Πενθέας δεν πεθαίνει μέσα στο παλάτι, αλλά τα απομεινάρια του εισέρχονται σ' αυτό, και εδώ εντοπίζεται μια σκηνική σύμβαση της τελετουργίας της θυσίας στη τραγωδία. Η σύμβαση των εκτός σκηνης θανάτων σχετίζεται με το γεγονός ότι ο χώρος της σκηνης είναι εξαγνισμένος από το αίμα του θυσιασμένου ζώου που θανατώθηκε πριν την έναρξη των παραστάσεων. Γι' αυτό ο χώρος του θανάτου των ηρώων είναι το εσωτερικό της σκηνης, και η Κασσάνδρα φαίνεται να το γνωρίζει όταν συγκρίνει τις πόλες της σκηνης με τις πόλες του Άδη¹⁰⁵.

Η τελετουργία ίσως παρέχει το έμμεσο πρότυπο για την αφήγηση μιας τραγωδίας, σύμφωνα με τον Wiles. Η θυσία ζώων ως λατρευτική τελετουργία χρησιμοποιείται κατ' εξοχήν στη τραγική αφήγηση, αφού η τραγωδία συνήθως επικεντρώνεται σε ένα *φόνος*¹⁰⁶. Στην Ορέστεια, η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον Αγαμέμνονα μεταξύ άλλων για τη συγκατάθεσή της στη θυσία της κόρης τους, Ιφιγένειας, στο βωμό της Άρτεμης. Οι φόνοι στο έργο περιστρέφονται γύρω από την έννοια της θυσίας και «η υπόθεση μπορεί να θεωρηθεί μια αλληλουχία διαστρεβλωμένων τελετουργιών»¹⁰⁷. Εντοπίζει κι άλλες τελετουργίες στη τραγωδία ο Wiles, όπως αυτή της ικεσίας, σε θεούς ή ανθρώπους, που αποτελούσε μέσο εξασφάλισης της προσωπικής προστασίας. Στην Ορέστεια, μετά τον φόνος της μητέρας του ο Ορέ-

105 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.59.

106 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.83.

107 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.83.

στης αγκαλιάζει το λίθινο ομφαλό στο ιερό του Απόλλωνα στους Δελφούς, και το άγαλμα της Αθηνάς στην Αθήνα, ως κάποιου είδους άσυλο ή καταφύγιο, που αναζητά κανείς σε έδαφος που ανήκει σε θεό.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

4.1 Ιστορικό πλαίσιο

Μεταρρύθμιση Κλεισθένη, τέλη 6^{ου} αιώνα

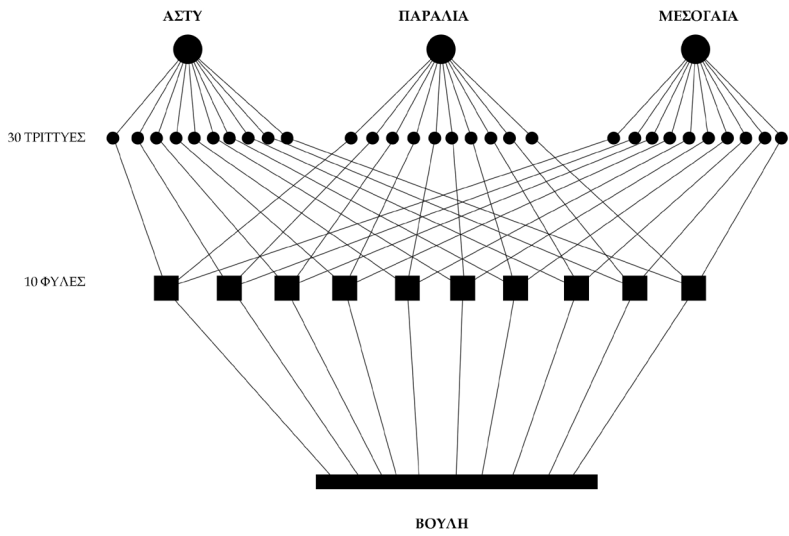
Στα τέλη του 6^{ου} αιώνα συνέβησαν ουσιαστικές αλλαγές στη πολιτική ζωή της Αθήνας με τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη. Οι μεταρρυθμίσεις, που είχαν θεσμικό και κοινωνικό περιεχόμενο, μεταμόρφωσαν καθοριστικά τον χώρο της πόλης, και εγκαθίδρυσαν το πολιτικό στοιχείο στη πόλη¹⁰⁸.

Ο Κλεισθένης, μετά από μια περίοδο τυραννίας του Πεισίστρατου, συνέχισε το νομοθετικό έργο που είχε ξεκινήσει ο Σόλωνας, με στόχο την διύρυνση της «λαϊκής»¹⁰⁹ κυριαρχίας, την διάλυση των κοινωνικών αντιθέσεων και της ισχυρής αριστοκρατίας. Με το πολιτικό πλαίσιο που θέσπισε, η πόλη συνειδητά γίνεται δημοκρατική. Η δημοκρατία εκφράζεται πρωτίστως με το ιδανικό της ισονομίας, δηλαδή ισότητα όλων των πολιτών απέναντι στον νόμο της πόλης. Η ισονομία στη πόλη προβάλλεται σύμφωνα με ένα χωρικό σχήμα¹¹⁰: η πόλη οργανώνεται με βάση την εδαφική αρχή και όχι την αρχή των αριστοκρατι-

108 Vernant, Jean-Pierre. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.301.

109 Vernant, Jean-Pierre. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ. 304.

110 Vernant, Jean-Pierre. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ. 303.



[Εικόνα 13. Το σύστημα πολιτικής οργάνωσης του Κλεισθένη]

κών γενών. Η Αττική χωρίζεται σε 3 δήμους, το *άστυ*, τα *παράλια* και τα *ταμειογαία*, και κάθε δήμος χωρίζεται σε 10 μέρη, τις *τριπτύες*, δημιουργώντας συνολικά 30 τριπτύες. Οι φυλές ανασυστήνονται αποτελούμενες από μία τριπτύ από καθένα από τους 3 δήμους. Έτσι, δημιουργούνται συνολικά 10 φυλές με νέα κοινωνική σύσταση. Μέσα στην ίδια φυλή υπάρχουν ισότιμα, πολίτες διαφόρων κοινωνικών τάξεων, που κατοικούν σε διαφορετικά τμήματα της πόλης, με ίσα, όμως, δικαιώματα στους θεσμούς της πόλης. Ο λαός εμφανίζεται χωρισμένος σε 10 φυλές σε όλες τις περιστάσεις και τους θεσμούς. Και κάθε φυλή έχει λόγο στη πόλη, στη *Βουλή*, στην οποία συμμετέχει κάθε φυλή με 50 πολίτες εκλεγμένους με κλήρωση, κάθε χρόνο. Το έτος (360 ημέρες) διαιρέθηκε σε δέκα ίσα μέρη και οι βουλευτές κάθε φυλής ασκούσαν την εξουσία 36 ημέρες τον χρόνο. Με τη μεταρρύθμιση οι δήμοι απέκτησαν διοικητική αυτοτέλεια και η Εκκλησία του Δήμου αποφασιστικές αρμοδιότητες για τα σημαντικότερα ζητήματα της πόλης.

Σύμφωνα με τον Vernant¹¹¹, κέντρο του νέου αυτού χωρικού σχήματος αποτελεί ο τόπος αντιπροσώπευσης της κάθε φυλής, το *άστυ*. Η αγορά σχηματίζει στο κέντρο της πόλης έναν δημόσιο χώρο, ξεκάθαρα περιγραμμένο και ορισμένο από κτίρια που στεγάζουν τις λειτουργίες της δημοκρατίας, όπως το *Βουλευτήριο* και το *Πρωτανείο*¹¹². Η κεντρικότητα εντείνεται από το γεγονός ότι τα αγάλματα-εμβλήματα κάθε φυλής ήταν τοποθετημένα στον χώρο αυτό, αντικρίζοντας μάλιστα το κτίριο του Βουλευτηρίου. Το κέντρο αυτό εκφράζει την ισότητα και την κοινωνική ομοιογένεια, και όχι πια τη διαφοροποίηση και την ιεραρχία στον χώρο της πόλης, όπως συνέβαινε στα προ-δημοκρατικά καθεστώτα. Το στοιχείο που ξεχωρίζει στις θεσμικές και κοινωνικές μεταβολές που επέφερε η μεταρρύθμιση του Κλεισθένη, είναι αυτό ακριβώς, η χωρική αναδιάρθρωση της πόλης. Ο χώρος της πόλης είναι πια και πολιτικός χώρος. Στην πόλη, στο *άστυ* δηλαδή, συγκεντρώνονται όλα τα πολιτικά και θρησκευτικά οικοδομήματα που συνδέονται με την

111 Vernant, Jean-Pierre. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.303.

112 Το Βουλευτήριο ήταν η έδρα της Βουλής των Πεντακοσίων, που αποτελείται από αντιπροσώπους της κάθε φυλής (50x10φυλές), που επιλέγονται ετησίως με κλήρο, και το Πρωτανείο ήταν ο χώρος εστίασης της φυλής που είχε τη πρωτανεία κάθε μήνα (34ημέρες x10 φυλές).

κοινή ζωή της ομάδας, καθετί δηλαδή που είναι δημόσιο, σε αντίθεση με το ιδιωτικό. Έτσι όλοι οι πολίτες ενσωματώνονται στο κέντρο της πόλης χωρίς διάκριση. Υπό αυτές τις συνθήκες συγκροτείται η πολιτική συνείδηση του ανθρώπου.

Περσικοί Πόλεμοι, αρχές 5^{ου} αιώνα

Οι Περσικοί Πόλεμοι, ή αλλιώς Μηδικά, ήταν μια σειρά ένοπλων συγκρούσεων μεταξύ ελληνικών πόλεων-κρατών και της περσικής αυτοκρατορίας, που διήρκησαν περίπου 50 χρόνια. Προκλήθηκαν ως αποτέλεσμα της επεκτατικής πολιτικής της αυτοκρατορίας δυτικά της Ασίας, και της προσπάθειας κυριαρχίας σε ελληνικές πόλεις-κράτη. Η Αθήνα νίκησε τον περσικό στρατό που είχε εισβάλει στα εδάφη της στον Μαραθώνα (490) και το περσικό ναυτικό στη Σαλαμίνα (480 π.Χ.). Με αυτές τις νίκες η Αθήνα καθιέρωσε την ηθική και στρατιωτική ηγεμονία της στον ελληνικό κόσμο¹¹³. Η πρώτη σωζόμενη τραγωδία, οι Πέρσες του Αισχύλου, περιγράφει με πολύ ζωντανό τρόπο τη νίκη στη Σαλαμίνα.

Η διαδικασία απελευθέρωσης των νησιών του Αιγαίου από την περσική κυριαρχία μετατράπηκε σε μια αθηναϊκή ηγεμονία στα νησιά. Οι συνεισφορές σε χρήμα, ως αντάλλαγμα της «προστασίας» που παρείχε η Αθήνα από περσική εισβολή στα νησιά, χρηματοδότησαν τον πολιτισμικό «χρυσό αιώνα» του Περικλή, την ανοικοδόμηση του θεάτρου του Διονύσου, και των λουπών δημόσιων κτιρίων.

Πελοποννησιακός Πόλεμος, τέλος 5^{ου} αιώνα

Ήταν ανάμεσα στην αθηναϊκή και πελοποννησιακή ηγεμονία, που διήρκησε από το 431 έως το 404 π.Χ.. Έληξε με την ολοκληρωτική ήττα των Αθηναίων, που έδωσε τέλος στην αθηναϊκή ηγεμονία, και στον πολιτισμικό «χρυσό αιώνα» της Αθήνας. Το 404 με τη λήξη του πολέμου, καταλύεται το πολίτευμα της δημοκρατίας και

¹¹³ Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.99-101.

ανεβαίνει το ολιγαρχικό καθεστώς των τριάκοντα τυράννων. Η κατάλυση της αθηναϊκής δημοκρατίας συνδέεται με τον θάνατο της τραγωδίας την ίδια αυτή χρονιά.

4.2 Η πολιτική διάσταση του αρχαίου θεάτρου

Οι θεατρικές παραστάσεις ήταν κομμάτι ενός πλαισίου θρησκευτικών τελετών που τιμούσαν τον Διόνυσο, και ταυτόχρονα ένα μείζον πολιτικό γεγονός για τη δημόσια ζωή της πόλης της Αθήνας. Για τον Cartledge, οι γιορτές των Διονυσίων είχαν ταυτόχρονα θρησκευτικό και πολιτικό χαρακτήρα, «*δεδομένου ότι το θρησκευτικό και το πολιτικό στην προχριστιανική Ελλάδα ήταν τρόποι σκέψης και συμπεριφοράς που η υφή τους αποτελούνταν από τα ίδια νήματα*». Για τον Wiles, οι παραστάσεις ήταν ένας μηχανισμός που έδινε την ευκαιρία στους Αθηναίους «*να συγκεντρώνονται και να λύνουν τα προβλήματά τους μέσω της συλλογικής σκέψης*»¹¹⁴. Δεν είναι τυχαίο ότι η τραγωδία και η δημοκρατία γεννήθηκαν την ίδια ιστορική στιγμή, την οποία ο Vernant αποκάλεσε τραγική στιγμή. Το αθηναϊκό θέατρο, και ιδίως η τραγωδία, ήταν κατ' ανάγκη «πολιτικό» από την άποψη ότι αντικείμενό του ήταν η ευημερία της πόλης-κράτους, μέσω της ψυχαγωγίας του θεάματος, και η επιτέλεση του ήταν μέρος της διαδικασίας που μετέτρεπε ένα σύνολο ανδρών σε πόλη¹¹⁵, μέσα από τις δημοκρατικές διαδικασίες στα Διονύσια.

4.2.1 Τα λαϊκά χαρακτηριστικά του θεάτρου

Η εισαγωγή των διονυσιακών δρώμενων στην Αθήνα εξ' αρχής αποτέλεσε έναν πολιτικό χειρισμό. Αυτό συνέβη στα τέλη του 6^{ου} αιώνα από τον τύραννο Πεισίστρατο, ο οποίος εισήγαγε τα λατρευτικά έθιμα του Διονύσου, ιδιαίτερα δημοφιλή στους αγροτικούς δήμους της Αττικής, στην Αθήνα των αριστοκρατών, και μάλιστα καθιέρωσε ως επίσημη τη διονυσιακή λατρεία,

114 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.97-98.

115 «Η αρχαία ελληνική λέξη πόλις σημαίνει «πόλη-κράτος» ή κοινότητα πολιτών» στο Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.97.

κίνηση που μεταφράζεται ως επιβολή των λαϊκών δυνάμεων επί της αριστοκρατίας. Καθώς ήταν τύραννος, απειλούνταν από την εξουσία και οικονομική ισχύ των αριστοκρατών, και το να είναι αρεστός στα λαϊκά στρώματα της πλειοψηφίας, απέτρεπε την ανατροπή του καθεστώτος του. Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, η συμβολή του στην ανάπτυξη των θεατρικών δρώμενων ήταν καθοριστική και για έναν ακόμη λόγο, έβαλε να καταγραφούν σε πλάκες τα ομηρικά έπη, που έως τότε μεταφέρονταν προφορικά, τα οποία αποτέλεσαν τη θεματολογία της τραγωδίας. Με άλλα λόγια, αφουγκράστηκε τα «λαϊκά γούστα» και τα κατέστησε αισθητική της πόλης¹¹⁶.

Σύμφωνα με τον Wiles, κάθε μορφή πολιτικής καινοτομίας στην Αθήνα απαιτούσε έναν θρησκευτικό συσχετισμό. Η πρακτική θέσπισης νέων τελετών για πολιτικούς στόχους φαίνεται συχνά στα έργα του Αριστοφάνη- για παράδειγμα στις *Όρνιθες*, οι ιδρυτές μιας αθηναϊκής αποικίας αποφασίζουν να λατρέψουν πουλιά¹¹⁷.

Άλλωστε, η τραγωδία που εμφανίστηκε στα χρόνια του Πεισίστρατου στην Αθήνα (η πρώτη τραγική παράσταση τοποθετείται στο 534 ή 533 π.Χ.), χρησιμοποιούσε, και για όλο σχεδόν τον 5^ο αιώνα, τους ηρωικούς μύθους, που ήταν γνωστοί ήδη σε όλους τους πολίτες, ήταν δηλαδή «κοινόχρηστοι» μύθοι¹¹⁸. Εξέφραζε λοιπόν το συλλογικό μνημονικό, τους λαϊκούς μύθους. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι όταν η τραγωδία σταμάτησε να χρησιμοποιεί «λαϊκούς» μύθους, και το περιεχόμενο αποτελούσε ατομική έμπνευση του ποιητή, ήταν η στιγμή που η τραγωδία *πέθανε*, όπως συνηθίζεται να λέγεται.

Ο Κλεισθένης, μετά από τη περίοδο τυραννίας του Πεισίστρατου και των απογόνων του, συνέχισε το νομοθετικό έργο που είχε ξεκινήσει ο Σόλωνας, με στόχο την διεύρυνση της «λαϊκής»¹¹⁹ κυριαρχίας, την διάλυση των κοινωνικών αντιθέσεων

116 Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Γνωρίζοντας τα Αρχαία Θέατρα», ραδιοφωνική εκπομπή ΣΚΑΙ 100.3. (25/09/2011).

117 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.69.

118 Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Γνωρίζοντας τα Αρχαία Θέατρα», ραδιοφωνική εκπομπή ΣΚΑΙ 100.3. (25/09/2011).

119 Vernant, J.P. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.304.

και της ισχυρής αριστοκρατίας. Με το πολιτικό πλαίσιο που θέσπισε, η πόλη συνειδητά έγινε δημοκρατική. Η δημοκρατία εκφράζεται πρωτίστως με το ιδανικό της ισονομίας, δηλαδή ισότητα όλων των πολιτών απέναντι στον νόμο της πόλης. Η ισονομία στη πόλη προβάλλεται σύμφωνα με ένα *χωρικό σχήμα*¹²⁰, κατά το οποίο η πόλη οργανώνεται σε 10 φυλές, με βάση την εδαφική αρχή και όχι την αρχή των αριστοκρατικών γενών.

Η γιορτή των εν Άστει Διονυσίων αποτελούσε μία ευκαιρία ενίσχυσης της κοινωνικής συνοχής, και συγκρότησης των Αθηναίων, μέσα από την ομαδική συμμετοχή στα εορταστικά δρώμενα.

Η καθιέρωση των διθυραμβικών αγώνων στα πλαίσια των Διονυσίων, οι οποίοι φαίνεται πως ήταν το κυρίαρχο δρώμενο μέχρι τα τέλη του 6^{ου} αιώνα, ήταν ένας καλός τρόπος για να ενισχυθεί η εύθραυστη συνοχή κάθε φυλής, τα μέλη της οποίας προέρχονταν, όπως ειπώθηκε, και από τις τρεις ευρύτερες περιοχές και επομένως δεν συνδέονταν και με ιδιαίτερους δεσμούς. Τα μέλη των διθυραμβικών χορών, επιλέγονταν σε επίπεδο φυλής, καθεμιά από τις οποίες συμμετείχε με ένα 50μελή χορό ανδρών, και ένα 50μελή χορό αγοριών. Έτσι οι διθυραμβικοί χοροί εξέφραζαν την κοινωνική συγκρότηση της Αθήνας, και στην ουσία ήταν ένας αγώνας μεταξύ φυλών.

4.2.2 Οι δημοκρατικές διαδικασίες στα εν Άστει Διονύσια

*«Η αθηναϊκή τραγωδία δεν είχε απλώς ως πολιτικό υπόβαθρο, ως παθητικό σκηνικό την πόλη των Αθηναίων, αλλά μάλλον η ίδια η τραγωδία ήταν ενεργό συστατικό του πολιτικού προσκηνίου, μεγάλης σημασίας μάλιστα, και εμφανιζόταν καθημερινά στον συνειδητό κόσμο του αθηναίου πολίτη»*¹²¹, σύμφωνα με τον Cartledge. Η τραγωδία ενώ ξεκίνησε από τα διο-
νυσιακά δρώμενα, που είχαν ένα ευτράπελα χαρακτήρα, σταδιακά

120 Vernant, J.P. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.303.

121 Cartledge, Paul. «Θεατρικά έργα με βάθος», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.3.

έγινε σεμνότερη όπως περιγράφει ο Αριστοτέλης¹²², γιατί εντάχθηκε στη λογική της δημοκρατίας και του ορθολογισμού. Όπως όλοι οι θεσμοί, έτσι και τα διονυσιακά δρώμενα εντάχθηκαν στη λογική της πόλης, και έγιναν θεσμός της δημοκρατίας.

Η τραγωδία ήταν ένα πολιτικό θέατρο με την απλή και την ευρεία έννοια, εφόσον παρουσιαζόταν με ενέργειες της πόλης, με συντελεστές και αποδέκτες την πόλη της Αθήνας, μέσω των δημόσιων οργάνων διακυβέρνησης, σε ένα δημόσιο χώρο διαμορφωμένο σχεδόν αποκλειστικά για την γιορτή αυτή (σίγουρα από το πρώτο μισό του 5^{ου} αιώνα και έπειτα, που υποτίθεται ότι οι παραστάσεις γίνονταν στο θέατρο του Διονύσου).

Υπεύθυνος για τη διοργάνωση των δραματικών και των διθυραμβικών αγώνων ήταν ο επώνυμος άρχων (ο υπεύθυνος εκ των αρχόντων για να συγκαλεί την Εκκλησία του Δήμου) ένα αξίωμα συνδεδεμένο με τους δημοκρατικούς θεσμούς. Είχε επίσης την ευθύνη του διορισμού των χορηγών - που αυτολεξεί σημαίνει «αρχηγός του χορού»-που θα χρηματοδοτούσαν τους χορούς των αγώνων μέσω της *χορηγικής λειτουργίας*. Η ανάληψη χορηγίας θεωρούνταν εξυπηρέτηση του γενικού συμφέροντος, καθώς ήταν λειτουργία, που επί λέξει είναι η εκτέλεση ενός έργου για λογαριασμό του λαού, και επιβαλλόταν σε εύπορους πολίτες, οι οποίοι είχαν ένα συγκεκριμένο ελάχιστο ποσοστό ιδιοκτησίας, ως υποχρέωση να συνεισφέρουν από τα χρήματά τους στα έξοδα της διακυβέρνησης του κράτους¹²³. Κατά τον Wiles, η χορηγική λειτουργία στο δημοκρατικό καθεστώς ήταν ένα μέσο να διοχετευθεί η αριστοκρατική δίψα για τιμές και επιφάνεια στην εξυπηρέτηση της πόλης-κράτους ως σύνολου, και όχι μόνο στις οικογενειακές συσσωματώσεις¹²⁴.

Σύμφωνα με την Goldhill, η επίδειξη της ηγεμονικής εξουσίας και οι τιμητικές διακρίσεις των πολιτών-χορηγών των αγώνων έδι-

122 «Εκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεων γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὄνῃ ἄπεσε-μύθη». Αριστοτέλης. *Περὶ Ποιητικῆς*, [1449a20].

123 Cartledge, Paul. «Θεατρικά έργα με βάθος», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.12.

124 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: MIET, 2009. σ.101.

ναν έμφαση στο πολιτικό περιεχόμενο των έργων που ακολουθούσαν¹²⁵. Με την πολιτική ακμή της Αθήνας και της ανάδειξης της σε ελληνική υπερδύναμη η σημασία της γιορτής ξεπέρασε τα στενά τοπικά όρια, και προσέλκυε πέρα από Αθηναίους, αρκετούς μέτοικους και επισκέπτες. Στα χρόνια της αθηναϊκής ηγεμονίας, οι σύμμαχοι έπρεπε να προσκομίζουν την ετήσια εισφορά τους στα Διονύσια και όλες οι εισφορές τοποθετούνταν επιδεικτικά στο θέατρο, ώστε να είναι ορατές απ' όλους τους παρευρισκόμενους¹²⁶. Η πόλη εκμεταλλευόταν τη περίπτωση για αυτοπροβολή και επίδειξη της δύναμής της στον κόσμο¹²⁷, και αυτός ήταν άλλος ένας λόγος για τον οποίο δε διακόπτονταν οι παραστάσεις κατά τη διάρκεια πολέμων¹²⁸.

Επιπλέον, ήδη από τα χρόνια του Περικλή και έπειτα, θεοπίστηκε χρηματική επιχορήγηση από το κράτος προς τους πολίτες, τα θεωρικά, ώστε να παρακολουθούν τις θεατρικές παραστάσεις των Διονυσίων. Με τον τρόπο αυτό εξασφαλιζόταν η δυνατότητα κυρίως στους φτωχότερους πολίτες να πληρώνουν το εισιτήριο των παραστάσεων και να συμμετέχουν ισότιμα με τους περισσότερους εύπορους πολίτες στη γιορτή της πόλης. Η ύπαρξη των θεωρικών χρημάτων επιβεβαιώνει, αφενός, την συμβολική σημασία τους ως τεκμηρίου της δημοκρατικής ιδεολογίας¹²⁹, αφετέρου, το τη σημασία του θεάτρου ως πράξης των πολιτών¹³⁰.

4.2.3 Τραγωδία και δημοκρατία

Σύμφωνα με τον Cartledge, η τραγωδία στη κλασική της μορφή μπο-

125 Goldhill, Simon. «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.483-518.

126 Blume, Horst-Dieter. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2002. σ.33.

127 Blume, Horst-Dieter. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2002. σ.33.

128 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.104-105.

129 Cartledge, Paul. «Θεατρικά έργα με βάθος», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.12.

130 Goldhill, Simon. «Το κοινό της Αθηναϊκής τραγωδίας», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.100.

ρεί να θεωρηθεί καθαρά δημιούργημα της δημοκρατίας¹³¹. Ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, αναγνωρίζει ότι η τραγωδία προηγείται των μεταρρυθμίσεων του Κλεισθένη, ωστόσο υποστηρίζει πως έως το 500 π.χ. τα εν Άστει Διονύσια δεν είχαν αναγνωριστεί τυπικά ως θεατρική γιορτή με παραστάσεις τραγικού δράματος. Η θεσμοθέτηση των τραγικών παραστάσεων έγινε αδιαμφισβήτητα μετά τις δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις, και γι' αυτό το λόγο φαίνεται να υπήρξε ένα μεταβατικό, πειραματικό στάδιο στη τραγωδία τα πρώτα χρόνια της δημοκρατίας. Οι θεατρικές γιορτές του Διονύσου χρησίμευαν ως «μέσο για να οριστεί η ταυτότητα του αθηναίου πολίτη, που σήμαινε ο καθένας τους να διερευνήσει και να βεβαιώσει, αλλά και να διερωτηθεί, τι νόημα είχε να είναι πολίτης μιας δημοκρατίας, αυτής της εντελώς νέας μορφής λαϊκής αυτοδιοίκησης»¹³².

Το μεταβατικό αυτό στάδιο έχει να κάνει με το αν η τραγωδία θα έπρεπε να αναπαριστά τις παραδοσιακές διηγήσεις των μύθων, ή, αντίθετα, στοιχεία της σύγχρονης πολιτικής εμπειρίας της Αθήνας. Υπάρχουν αναφορές ότι ο Θέσπις, πριν τον 5^ο αιώνα, είχε παρουσιάσει τραγωδίες με παραδοσιακά μυθολογικά θέματα, τις ιστορίες του Πελία, του Φόρβαντα και του Πενθέα, αν και δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τον τρόπο που τα παρουσίασε. Ο Φρόνιχος, μαθητής του Θέσπη και τραγικός ποιητής της πρώτης μεταδημοκρατικής γενιάς, είναι ο πρώτος τραγωδία που παρουσίασε έργα όχι μόνο μυθολογικού/θρησκευτικού περιεχομένου αλλά και πολιτικού, αναφερόμενος σε σύγχρονα ιστορικά γεγονότα. Το 490 το έργο του Μιλήτου άλωσις πραγματοποιήσαν την καταστροφή της Μιλήτου από τους Πέρσες το 494, μόλις 4 χρόνια πριν, και η Μίλητος ήταν μια ιωνική πόλη με την οποία η Αθήνα είχε δεσμούς πρακτικούς και συναισθηματικούς¹³³. Ενδιαφέρον είναι ότι η αναπαράσταση ενός ιστορικού συντελεσμένου γεγονότος, του άμεσου παρελθόντος, προκάλεσε τέτοιο συγκλονισμό στους Αθηναίους που του επέβαλαν χρηματικό

131 Cartledge, Paul. «Θεατρικά έργα με βάθος», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.33.

132 Cartledge, Paul. «Θεατρικά έργα με βάθος», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.8.

133 Cartledge, Paul. «Θεατρικά έργα με βάθος», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.34.

πρόστιμο, διότι τους έκανε να κλάψουν, θυμίζοντας τους «οικήια κακά». Το 476 επανήλθε στη σύγχρονη θεματολογία με την παράσταση Φόνισσες, που περιείχαν άμεσες αναφορές στους Περσικούς Πολέμους στους οποίους θριάμβευσε η Αθήνα, και χορηγός τους φαίνεται πως ήταν ο ήρωας του πολέμου Θεμιστοκλής. Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 472, ο Διοχύλος παρουσιάζει τη παράσταση Πέρσες, με σαφή αναφορά στη ναυμαχία της Σαλαμίνας το 480, «η οποία καθόρισε την πορεία της Αθήνας προς την ηγεμονία, αλλά και εδραίωσε στέρεα το δημοκρατικό πολίτευμα ως την εξουσία της πλειοψηφίας των φτωχών, ου κωπηλατούσαν στις τριήρεις»¹³⁴. Μετά τους Πέρσες καμία από τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες που γνωρίζουμε δεν πραγματεύθηκε με ανάλογο τρόπο ένα σύγχρονο ιστορικό θέμα, με βάση ένα υπαρκτό γεγονός.

Μετά τα μέσα του 5^{ου} αιώνα, ο χώρος του θεάτρου πέρα από θρησκευτικό περιεχόμενο, απέκτησε και εκπαιδευτικό. Αυτό διαφαίνεται, άλλωστε, και από το γεγονός ότι οι τραγικές παραστάσεις ονομάζονταν και διδασκαλίες, που σήμαινε «*μία μαθητεία του δήμου στα μεγάλα προβλήματα τα οποία έθετε ως ερωτήματα η τραγωδία*»¹³⁵. Τα μηνύματα των έργων που έπαιρναν οι θεατές χωρίς να έχουν ξεκάθαρο διδακτισμό, αν και ήταν γνωστά ως ιδέες, αξίες και καταστάσεις μέσα από την προγενέστερη μυθολογική και λογοτεχνική τους εκδοχή, τους έδιναν ηθικά πρότυπα και σημεία αναφοράς που νοηματοδοτούσαν τη ζωή τους. Καθώς δεν υπήρχε επίσημος θεσμός εκπαίδευσης, η παιδεία γινόταν στους δημόσιους χώρους της πόλης, όπου δηλαδή μπορούσε να υπάρξει διάλογος: στη Βουλή, στο Πρυτανείο, στα Δικαστήρια, στη Πνύκα, ακόμα και μέσα στα γυμναστήρια. Έτσι, ο χώρος του θεάτρου ασκούσε ένα ιδιαίτερα μορφοπαιδευτικό και κοινωνικό ρόλο, και γι' αυτό άλλωστε επιδοτούνταν από την πόλη.

Η Simon Goldhill τόνισε τη σχέση που κατείχε το αρχαίο θέατρο με τους άλλους δημοκρατικούς θεσμούς, την Εκκλησία του Δήμου και το Δικαστήριο¹³⁶, ως χώροι του δημόσιου βίου της πόλης, όπου γίνονταν ανταγωνιστικοί δημόσιοι διάλογοι. Η λέξη αγών

134 Cartledge, Paul. «Θεατρικά έργα με βάθος», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.35.

135 Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Γνωρίζοντας τα Αρχαία Θέατρα», ραδιοφωνική εκπομπή ΣΚΑΙ 100.3. (02/10/2011)

136 Goldhill, Simon. «Η Γλώσσα της Τραγωδίας», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.196.

των τραγικών αγώνων, πέρα από διαγωνισμός σημαίνει και *αντιπαράθεση επιχειρημάτων*, και η θεατρική σκηνή ήταν τόπος διαλόγου και αντιπαράθεσης προσώπων, που συγκρούονταν τα ήθη τους, διεκδικώντας την απόδοση δικαιοσύνης, όπως γινόταν και στα δημοκρατικά δικαστήρια (χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της διαφωνίας μεταξύ Αντιγόνης και Κρέοντα)¹³⁷. Η συνήθης λέξη για τον ηθοποιό ήταν υποκριτής, επί λέξει «αυτός του αποκρίνεται», ενώ η λέξη υπόκρισις χρησιμοποιούνταν για τον ρητορικό, μη θεατρικό διάλογο. Για τον Cartledge, το τραγικό δράμα και η δικαστική αντιπαράθεση είχαν κοινό δομικό σχήμα την ανταγωνιστική παρουσίαση χαρακτήρων ενώπιον του λαού, που αντιπροσώπευαν ως «κριτές» τον λαό της Αθήνας. Είχαν, επίσης, κοινό το σημαντικό θέμα των αδικημάτων έναντι θεών και ανθρώπων και της τιμωρίας τους, το οποίο περιλάμβανε τη συζήτηση για τη τιμωρία που άρμοζε περισσότερο στον εγκληματία¹³⁸.

Επιπλέον, η σχέση θεάτρου και δικαστηρίων υπογραμμίζεται από τη δραματουργική εκμετάλλευση νομικής ορολογίας και νομικών ιδεών, που είναι διάσπαρτα σε πολλές τραγωδίες. Το έργο Ευμενίδες είναι η μόνη σωζόμενη τραγωδία στην οποία μια σκηνή δικαστηρίου αναπαρίσταται επί σκηνής¹³⁹, και η δράση της τοποθετείται στο κέντρο της Αθήνας. Για την Goldhill, η σκηνή της δίκης των Ευμενίδων αναδεικνύει με υποδειγματικό τρόπο τη χρήση νομικών διαδικασιών και της ψηφοφορίας, που αποτυπώνουν τη μήτρα των βασικών θεμάτων της διένεξης και της επιλογής, και έχει βαθύτερη στις μεταγενέστερες τραγωδίες¹⁴⁰.

137 Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Γνωρίζοντας τα Αρχαία Θέατρα», ραδιοφωνική εκπομπή ΣΚΑΙ 100.3. (25/09/2011)

138 Cartledge, Paul. «Θεατρικά έργα με βάθος», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling P. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012. σ.20.

139 Σε άλλες τραγωδίες, όπως στις Ικέτιδες του Αισχύλου και στον Ορέστη του Ευριπίδη, περιγράφονται δίκες ή ψηφοφορίες συνελεύσεων, και σε αρκετές κωμωδίες του Αριστοφάνη, υπάρχουν παρωδίες συνελεύσεων, όπως στους Αχαρνείς ή στις Εκκλησιάζουσες.

140 Goldhill, Simon. «Η Γλώσσα της Τραγωδίας», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. 2012. σ.197.

4.2.3.1 Vernant: Η Τραγική στιγμή

«Τραγικό είναι η αναγκαιότητα και το
αναπόφευκτο της κατάργησης των αξιών»¹⁴¹
Schener, Max

Ο Jean-Pierre Vernant¹⁴² επιχειρεί να καταδείξει ότι η τραγωδία παρουσιάζεται σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, μία συγκεκριμένη στιγμή. Θεωρεί ότι αυτή η στιγμή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ανάπτυξη της δημοκρατίας. Αν ο Όμηρος προβάλλει μία άποψη για τον ήρωα ως άτομο, καθώς είναι έρμαιο εξωτερικών, θεϊκών δυνάμεων, καθώς αγωνίζεται ως άτομο για τη δόξα του, στη δημοκρατία η δέσμευση που αναλαμβάνει ο καθένας σε σχέση με την προσωπική του ευθύνη, τη συλλογική προσπάθεια και τον νόμο της πόλης, προβάλλει ένα διαφορετικό πλαίσιο δράσης¹⁴³. Η τραγωδία, όπως υποστηρίζει ο Vernant παρουσιάζεται σε μια κρίσιμη στιγμή, όπου συγκρούονται το αρχαϊκό θρησκευτικό σύστημα, με συγκεκριμένη άποψη για τις ανθρώπινες πράξεις, και το νομικό και πολιτικό σύστημα της δημοκρατίας, με πολύ διαφορετική αντίληψη για τη συμπεριφορά, το κύρος και την αιτιολόγηση. «*Η τραγική στιγμή είναι η στιγμή που έχει διαμορφωθεί στον πυρήνα της κοινωνικής εμπειρίας ένα χάσμα τόσο μεγάλο-ώστε οι αντιθέσεις ανάμεσα στη νομική και πολιτική σκέψη από τη μία, και στις μυθολογικές και ηρωικές παραδόσεις από την άλλη, να διαγράφονται με σαφήνεια - αλλά και τόσο μικρό- ώστε η αίσθηση από τις συγκρούσεις διαφορετικών αξιών να είναι ακόμα επώδυνη και η αντιπαράθεση να μη πάει να υπάρξει*»¹⁴⁴. Είναι δηλαδή το αποτέλεσμα μιας αξιακής σύγκρουσης, το πέρασμα της κοινωνίας από ένα αξιακό σύστημα σε ένα άλλο. Η αντίσηή της μπορεί να προσδιοριστεί ανάμεσα σε

141 Schener, Max. *Το Φαινόμενο του Τραγικού*. Αθήνα: Έρασμος, 1991. σ.32.

142 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1988.

143 Goldhill, Simon. «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. 2012. σ.498.

144 Vernant & Naquet. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1988. σ.21.

δύο χρονολογίες, που καθορίζουν και δύο διαφορετικές στάσεις ως προς την τραγική παράσταση. Στην αρχή έχουμε τον Σόλωνα, που ανήσυχος για τις πολιτικές φιλοδοξίες του Πεισίστρατου διαβλέπει πως τα *παιχνίδια* (οι νεωτερισμοί) του Θέσπη θα σύντομα θα επηρεάσουν τις σχέσεις ανάμεσα στους πολίτες. Για τον σοφό Σόλωνα, το νομοθέτη και ηθικολόγο, που θεμελίωσε την τάξη της πόλης στη μετριοπάθεια και στα συμβόλαια, το «ηρωικό» παρελθόν φαίνεται ακόμη πολύ πρόσφατο και πολύ ζωντανό, για να μπορεί κανείς να το παρουσιάζει στη σκηνή χωρίς κίνδυνο. Στο τέλος πια της πορείας της τραγωδίας, ο δεσμός με τη μυθική παράδοση είναι τώρα τόσο χαλαρός, ώστε οι ποιητές (ο Αριστοτέλης γράφει για τον Αγάθωνα, σύγχρονο του Ευριπίδη, ο οποίος έγραφε τραγωδίες με υποθέσεις που σκάρωνε ο ίδιος) δεν αισθάνονται πια την ανάγκη κάποιας αντιπαράθεσης με το «ηρωικό» παρελθόν. Τα πρότυπα των υποθέσεων μπορεί να ακολουθούν αυτά των προγενέστερων έργων και η τυπική δομή της τραγωδίας να ακολουθείται, ωστόσο η τραγική φλέβα έχει χαθεί.

ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

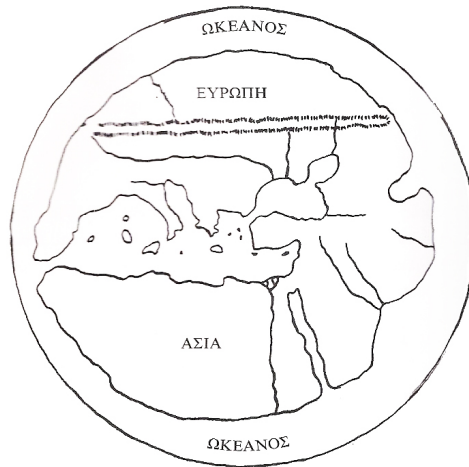
«Μόνο μέσα στο χώρο και μέσα από το χώρο μπορούμε να βρούμε τα ωραία απολιθώματα της διάρκειας που έχουν στερεοποιηθεί από μακρόχρονες παραμονές»¹⁴⁵

Gaston Bachelard

Αν το πρωταρχικό χαρακτηριστικό της τραγωδίας είναι ο μύθος κατά τον Αριστοτέλη, δηλαδή οι δράσεις των τραγικών ηρώων που κατασκευάζουν τον μύθο, τότε το δεύτερο χαρακτηριστικό της τραγωδίας, άρρηκτα δεμένο με το πρώτο, είναι η ύπαρξη του χώρου μέσα στον οποίο αναπαριστούνται αυτές οι δράσεις, η μίμηση των δράσεων, από τους υποκριτές. Τα θεατρικά κείμενα γράφονταν και γράφονται για να παρασταθούν, και η παράσταση προϋποθέτει χώρο. Για τον David Wiles, το θέατρο είναι κατ' εξοχήν ένα χωρικό μέσο, και ο χώρος του θεάτρου δεν είναι απλώς το πλαίσιο για την παράσταση, αλλά δίνει νόημα στην παράσταση¹⁴⁶.

145 Bachelard, Gaston. *Η Ποιητική του Χώρου*. σ.236.

146 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.62.



[Εικόνα 14. Χάρτης του κόσμου στις αρχές της κλασικής περιόδου, βασισμένος στο χάρτη του Εκαταίου του 500 π.Χ..]

Σύμφωνα με την μεταδομιστική θεωρία του Foucault για τον χώρο, αυτός δεν είναι ένα κενό στο οποίο μπορεί κανείς να τοποθετήσει αντικείμενα ή πρόσωπα, αλλά προσδιορίζεται από ένα σύνολο χωρικών σχέσεων¹⁴⁷. Στην ίδια λογική και ο Henri Lefebvre παρατηρεί πως ο χώρος δεν «προϋπάρχει», αλλά παράγεται μέσα από την κοινωνία και τις χωρικές πρακτικές, γι' αυτό και φέρει κοινωνικό νόημα. Στην τριαδική ανάλυση που κάνει για τον χώρο, ορίζει τις χωρικές πρακτικές ως τις δράσεις των μελών μιας κοινωνίας, τους τρόπους με τους οποίους ζουν και πράττουν στον χώρο, μέσα από πρακτικές που διασφαλίζουν την κοινωνική συνοχή¹⁴⁸. Για τον χώρο της ελληνικής πόλεως παρατηρεί πως πρέπει να γίνεται αντιληπτός ως χώρος που αποκρυσταλλώνει συνολικά την ύπαρξη της κοινωνίας, και στον οποίο «το πολιτικό

147 Foucault, Michel. «Of Other Spaces: Heterotopias»

148 Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford, OX, UK: Blackwell, 1991. σ.33.

σημαινόμενο κατοικεί μέσα στο θρησκευτικό σημαίνον»¹⁴⁹.

Βάσει αυτής της προσέγγισης, ο χώρος του θεάτρου, των δραματικών παραστάσεων γεννήθηκε μέσα από τις χωρικές πρακτικές του δράματος. Το δράμα είναι ένα κατ' εξοχήν χωρικό μέσο, και ο χώρος του ανταποκρίνεται στη λειτουργία του δράματος. Όπως παρατηρεί και ο αρχιτέκτονας Μανώλης Κορρές, «στα περισσότερα χρηστικά έργα της αρχιτεκτονικής, έτσι και στο αρχαίο θέατρο η μορφή ανταποκρίνεται προς το λειτουργικό περιεχόμενο»¹⁵⁰.

5.1 Χώρος και ελληνική κοσμολογία

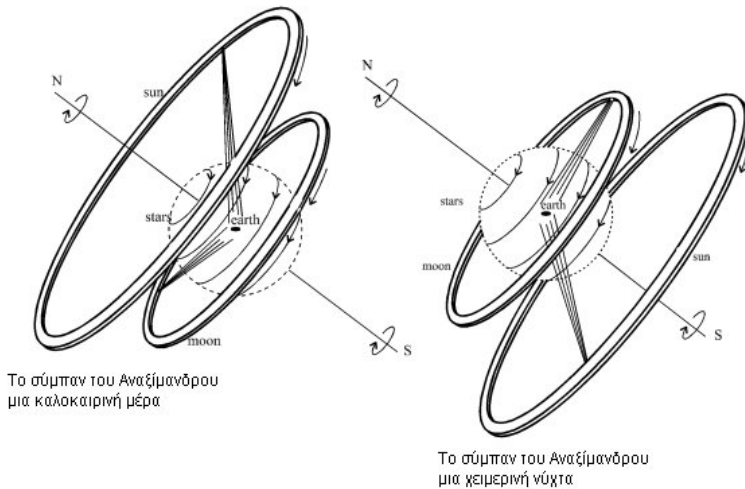
Η αντίληψη για τον κόσμο στα αρχαϊκά χρόνια είναι πως η γη είναι κυρίως μια βάση στέρεη και σταθερή, ένα επίπεδο, που ισορροπεί και που δεν κινδυνεύει να γκρεμιστεί. Σύμφωνα με την αντίληψη που βρίσκουμε στον Όμηρο και τον Ησίοδο, η γη είναι ένας επίπεδος σχεδόν δίσκος, περιβαλλόμενος από έναν κυκλικό ποταμό, τον Ωκεανό, ο οποίος δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος, γιατί χύνεται στον εαυτό του¹⁵¹, αλλά έχει ένα ισχυρό επίκεντρο στο σημείο ισορροπίας στο κέντρο. Γύρω στα τέλη του 6^{ου} αιώνα, ο Εκαταίος ο Μιλήσιος σχεδίασε έναν χάρτη του κόσμου σύμφωνα με τη περιγραφή του Ομήρου, και στο κέντρο του κόσμου τοποθετεί την πόλη του την Μίλητο. Αυτός ο χάρτης αναδεικνύει αφενός την κοσμική αντίληψη για το σχήμα του κύκλου, αφετέρου τη σημασία του κέντρου, στην υστερο-αρχαϊκή σκέψη.

Την ίδια περίπου εποχή που συμπίπτει με τη γένεση του θεάτρου, ο Αναξίμανδρος υποστηρίζει πως το σύμπαν είναι μία σφαίρα, στο κέντρο της οποίας βρίσκεται η γη, με τη μορφή ενός πέτρινου στύλου. Η γη παραμένει ακίνητη γιατί ισοπέχει από όλα τα σημεία της ουράνιας σφαίρας, και με αυτό τον τρόπο ισορροπεί,

149 Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford, OX, UK: Blackwell, 1991. σ.240.

150 Μάξιμος, Πλάτων. *Αρχαία Ελληνικά θέατρα : 2500 χρόνια φως και πνεύμα*. Αθήνα: Χριστάκης, 1998. σ.17.

151 Vernant, J.P. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.258.



[Εικόνα 15. Το συμπαντικό σύστημα του Αναξίμανδρου, μέσα βου αιώνα.]

ενώ γύρω της περιστρέφονται τα άστρα, ο ήλιος και το φεγγάρι¹⁵². Η ιδέα της κεντρικότητας της γης περνάει και κλασικά χρόνια, με φιλόσοφους όπως ο Παρμενίδης, που υποστηρίζουν την ιδέα ότι και το ανθρώπινο είδος βρίσκεται στο κέντρο του κόσμου¹⁵³. Το κέντρο ισορροπίας του σύμπαντος κατά την κλασική περίοδο, θεωρούνταν οι Δελφοί, όπου βρισκόταν το μαντείο του Απόλλωνα, και ένας λίθος με την ονομασία *ομφαλός* συμβόλιζε τον ομφαλό του κόσμου, το κέντρο του, το οποίο εξασφαλίζει την ισορροπία της γης. Για τον David Wiles, στο θέατρο του Διονύσου ο ομφαλός της ισορροπίας και της κεντρικότητας εντοπίζεται στο ση-

152 Vernant, J.P. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.260.

153 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.73.

μείο που βρίσκεται η θυμέλη, η οποία ενισχύει την αίσθηση ότι το επίπεδο της ορχήστρας, που είναι σαν ένας δίσκος παρόμοιος με αυτόν της γης, που αναπαριστά το κέντρο ενός κατακόρυφου επιπέδου, όπου οι θνητοί βρίσκονται ανάμεσα στους θεούς του κάτω κόσμου και τους Ολύμπιους θεούς πάνω¹⁵⁴.

5.2 Χώρος και δημοκρατική σκέψη

Πολλοί ερευνητές του αρχαίου κόσμου (G. Vlastos, Ch. H. Kahn, J.P. Vernant) επιμένουν στη σχέση μεταξύ της γεωμετρικής αντίληψης του σύμπαντος και της πολιτικής οργάνωσης της δημοκρατίας και επιχειρούν να θεμελιώσουν τη σχέση μεταξύ τους. Σε αντιστοιχία με την κυκλική όψη που χαρακτηρίζει το σύμπαν του Αναξιμανδρου διαπιστώνουν ότι και ο πολιτικός τομέας παρουσιάζεται συνδεδεμένος με μια παράσταση του χώρου που αναφέρεται στον κύκλο και το κέντρο.

Σύμφωνα με τον Jean Pierre Vernant, την εμφάνιση της πόλης σημαδεύει μια μεταμόρφωση του χώρου του άστεως, δηλαδή του πολεοδομικού σχεδίου. Στον ελληνικό κόσμο συναντάται ένα νέο σχέδιο πόλης, στο οποίο τα δημόσια κτίρια συγκεντρώνονται γύρω από έναν δημόσιο χώρο, την αγορά, που είναι το κέντρο της πόλης. Η ύπαρξη της αγοράς συνεπάγεται ένα σύστημα κοινωνικής ζωής, που προϋποθέτει δημόσια συζήτηση για όλες τις κοινές υποθέσεις. Αυτός είναι ο λόγος που η αγορά εμφανίζεται μόνο στις ιωνικές και ελληνικές πόλεις. Καταλήγει πως «η ύπαρξη της αγοράς είναι το σημάδι της εμφάνισης των πολιτικών θεσμών της πόλης»¹⁵⁵.

Ο Vernant επιχειρεί να αναδείξει τη σχέση της δημοκρατίας με την έννοια του κέντρου και της περιφέρειας, που εμφανίζεται στο κοσμολογικό πρότυπο του Αναξιμανδρου. Υποστηρίζει πως η έννοια της ισονομίας στην πολιτική και κοινωνική αναδιάρθρωση του Κλεισθένη εκφράζεται με ένα χωρικό σχήμα, που αναφέρεται

154 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.76.

155 Vernant, Jean Pierre. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α΄ Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.265.

ακριβώς στην έννοια του κέντρου και τη περιφέρειας¹⁵⁶. Η πόλη οργανώνεται με βάση την εδαφική αρχή, και όχι την αρχή των αριστοκρατικών γενεών, και προβάλλεται με ένα χωρικό σχήμα: ο χώρος αποτελείται από ισάριθμες πραγματικότητες, τις τριττύες, και τους δήμους, που ισοκατανέμονται και διαμορφώνουν τις φυλές. Κάθε φυλή που προκύπτει έχει ίσα χωρικά προνόμια με τις υπόλοιπες, και όλες αντιπροσωπεύονται στο κέντρο, στο άστυ. Η πόλη οργανώνεται ως ένας ομοιογενής πολιτικός χώρος, όπου μόνο το κέντρο, το άστυ, έχει προνομιακή αξία, «επειδή ακριβώς όλες οι διάφορες θέσεις που κατέχουν οι πολίτες εμφανίζονται αναφορικά με το κέντρο, συμμετρικές και αντιστρεπτές»¹⁵⁷. Το κέντρο λοιπόν, για τον Vernant, εκφράζει μέσα στον χώρο την ομοιογένεια και την ισότητα, και όχι πια την διαφοροποίηση και την ιεραρχία.

Ο Vernant δέχεται ότι η γεωμετρική εικόνα του κόσμου, όπως τον βρίσκουμε στον Αναξιμανδρο στα μέσα του 6^{ου} αιώνα, συμπίπτει με την εικόνα μιας πόλης, όπου κυβερνά η ισονομία, έτσι όπως προσπάθησε να την πραγματοποιήσει ο Κλεισθένης στην Αθήνα. Αντιστοιχία ανάμεσα στον φυσικό και πολιτικό κόσμο, στενή σχέση μεταξύ φιλοσοφίας και δημόσιου βίου, που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα την προκλασική εποχή.

Βασιζόμενος στις αναλύσεις του Vernant, ο David Wiles ανάγει την έννοια της κεντρικότητας σε διάφορες χωρικές εκφάνσεις της δημοκρατίας και φυσικά στον χώρο του θεάτρου, που δημιουργείται την εποχή της δημοκρατίας. Τονίζει πως η σχέση μεταξύ κέντρου και περιφέρειας ήταν το κλειδί στη δημοκρατική σκέψη για τον χώρο, και την οργάνωση των δημοκρατικών θεσμών, και η τραγωδία ως τέτοιος θεσμός θα 'πρεπε να αντιμετωπίζεται ως μια *δημοκρατική χωρική πρακτική*, μεταξύ πολλών άλλων.

5.3 Οι απαρχές του θεατρικού χώρου

Οι απαρχές του θεατρικού χώρου εντοπίζονται στη μακρόχρονη

156 Vernant, Jean Pierre. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.300-328.

157 Vernant, Jean Pierre. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989. σ.302.

εξέλιξη των χώρων που συνδέονται με τη τραγωδία, ως το είδος από το οποίο προήλθε το θέατρο. Το πρώτο μόνιμο θέατρο στην Αθήνα οικοδομήθηκε στις αρχές ή τα μέσα του 5^{ου} αιώνα, αλλά θεατρικές παραστάσεις έχουμε ήδη από τον 6^ο αιώνα¹⁵⁸. Σύμφωνα με τον αρχαιολόγο Μανώλη Κορρέ «όπως στα περισσότερα χρηστικά έργα της αρχιτεκτονικής, έτσι και στο αρχαίο θέατρο η μορφή ανταποκρίνεται προς το λειτουργικό περιεχόμενο, όμως η ανταπόκριση αυτή δεν ήταν τέλεια, επειδή, στην αρχιτεκτονική η εξέλιξη του λειτουργικού περιεχομένου πάντα προηγείται και η συμμόρφωση της μορφής πάντα έπεται». Ο χώρος των θεατρικών παραστάσεων προέρχεται από τον χώρο των διθύραμβικών χορών, όπως και η τραγωδία προέρχεται από τον διθύραμβο. Ο χώρος λοιπόν ανταποκρίνεται στην λειτουργία, ή μάλλον ακολουθεί την εξέλιξη της λειτουργίας.

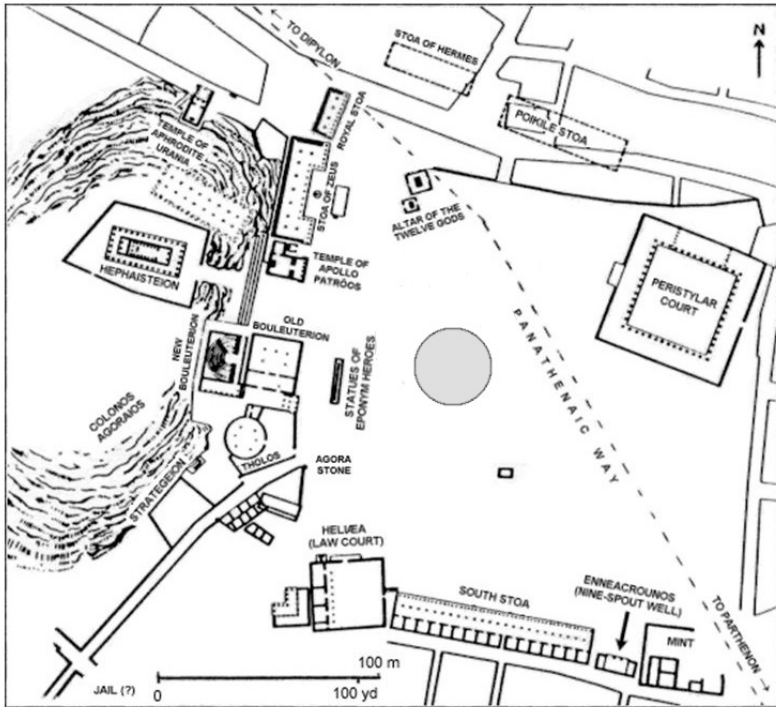
5.3.1 Η Αγορά της Αθήνας

Οι πρώτες παραστάσεις δραματικών αγώνων φαίνεται πως ξεκίνησαν στο κέντρο της πόλης, στον χώρο της αγοράς, ως ένα μέρος της τελετουργικής πομπής των Διονυσίων. Η σημασία της κεντρικότητας στη σκέψη του αρχαίου κόσμου (βλ. παραπάνω) καθιστά απόλυτα λογικό οι μεγάλες γιορτές της πόλης να τελούνται στο κέντρο της, που χρησίμευε για κάθε τύπου συναθροίσεις. Οι διθύραμβικοί χοροί, ως το κύριο δρώμενο των διονυσιακών γιορτών στην Αθήνα, τελούνταν στο κέντρο της πόλης, στον δημόσιο χώρο της αγοράς. Ο ποιητής Πίνδαρος σε έναν διθύραμβο που προοριζόταν για να χορευτεί γύρω από τον βωμό στην αγορά, την περιγράφει ως τον ομφαλό της Αθήνας¹⁵⁹.

Η χρήση του χώρου της αγοράς για τις τραγικές παραστάσεις μαρτυρείται από τον Φώτιο, που μιλάει για τη χρήση ξύλινων κερκίδων στην περιοχή της αγοράς πριν από την οικοδόμηση του θεάτρου του Διονύσου. Το γεγονός όμως ότι οι δραματικοί αγώνες δεν ξεκίνησαν στον χώρο του θεάτρου, δεν αμφισβητεί

158 Ο ποιητής Θέσπης πιθανότατα παρουσίασε τη μορφή της παλιάς τραγωδίας στα Διονύσια του 534 π.Χ. Μαρτινίδης, (1999), σ.44.

159 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. 1997. σ.76.



[Εικόνα 16. Πιθανή θέση της ορχήστρας της αγοράς της Αθήνας, τέλη 6^{ου} αιώνα.]

τον διονυσιακό/λατρευτικό χαρακτήρα των δρώμενων, καθώς αναφέρεται σε διονυσιακούς αγώνες¹⁶⁰.

*Ἴκρια τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἀφ' ὧν ἐθεῶντο τοὺς
Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ
ἐν Διονύσου θέατρον*

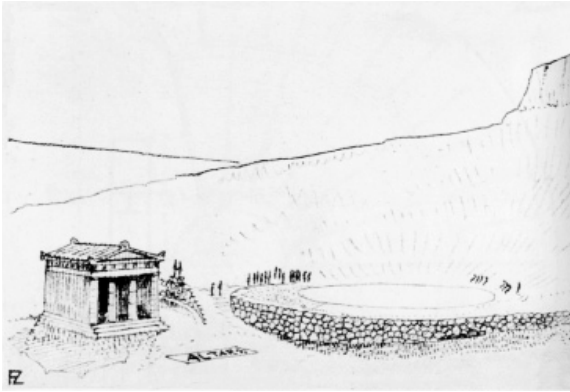
Ο πυρήνας του τελετουργικού συνόλου των εν Άστει Διονυσίων στα αρχαϊκά χρόνια ήταν η τελετουργική πομπή, που περιλάμβανε επιμέρους δρώμενα, τους χορούς και τους αγώνες. Αποκορύφωμα της πομπής φαίνεται πως ήταν αρχικά οι διθυραμβικοί αγώνες, που πλαισιώναν τις θυσίες ζώων (ταύρων ή τράγων) στον βωμό των δώδεκα θεών στην αγορά. Οι δραματικοί αγώνες στα αρχαϊκά χρόνια φαίνεται πως προέκυψαν ως προσθήκη σε αυτό το τελετουργικό, κύριο μέρος του οποίου ήταν οι διθυραμβικοί χοροί.

Για την παρακολούθηση των εορταστικών δρώμενων στην ορχήστρα της αγοράς στήνονταν ξύλινα ικριώματα γύρω από αυτήν, αφού δεν υπήρχε κάποιο φυσικό πρανές που να εξυπηρετεί την παραμονή των θεατών. Η αφορμή για την μεταφορά των δρώμενων στην θέση που βρίσκεται σήμερα το θέατρο φαίνεται πως ήταν η κατάρρευση των ικρίων των θεατών κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, στο πρώτο μισό του 5^{ου} αιώνα. Άλλωστε η αυξανόμενη σημασία των θεατρικών παραστάσεων για τη πόλη και τους πολίτες και η ακμή των εν Άστει Διονυσίων, δημιούργησαν την ανάγκη για ξεχωριστό χώρο, ειδικά αφιερωμένο για αυτή τη χρήση.

5.3.2 Το θέατρο της Αθήνας τον 6^ο αιώνα

Η εισαγωγή των διονυσιακών γιορτών και η καθιέρωση της λατρείας του Διονύσου την Αθήνα στο δεύτερο μισό του 6^{ου} αιώνα πιθανότατα, από τον Πεισίστρατο συνδέεται με την

160 Lesky, Albin. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων: Από την γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*. 1987. σ.75.



[Εικόνα 17. Η πρώτη ορχήστρα του θεάτρου του Διονύσου, σκίτσο του E. Fiechter]

οικοδόμηση του αρχαϊκού ναού του Διονύσου Ελευθερέως στην νοτιοανατολική κλιτύ της Ακρόπολης. Εκεί στεγαζόταν το ξύλινο άγαλμα του θεού που μεταφέρθηκε από τις Ελευθερές Βοιωτίας, και το οποίο έβγαζαν από τον ναό πριν την έναρξη των Διονυσίων, το μετέφεραν κοντά στην πόλη Ελευθερές, και η πομπή την πρώτη μέρα των γιορτών ουσιαστικά περιλάμβανε την είσοδο και περιφορά του αγάλματος του θεού σε όλη τη πόλη, σε ανάμνηση της πρώτης εισόδου του στην Αθήνα από τις Ελευθερές. Με αυτόν τον τρόπο ο θεός ήταν παρών στις γιορτές προς τιμήν του και μάλιστα, συμμετείχε στα εορταστικά δρώμενα.

Κατά τη διάρκεια, λοιπόν, της εξόδου του αγάλματος από τον ναό πριν την έναρξη των Διονυσίων, τελούνταν θυσίες ζώων προς τιμήν του θεού στον βωμό στο περίβολο του ναού. Τις θυσίες πλαισιώναν οι διθύραμβικοί χοροί οι οποίοι αρχικά χορεύονταν κυκλικά γύρω από τον βωμό. Οι διθύραμβοι τελούνταν μεταξύ της πλαγιάς και του ναού του Διονύσου, και ως «κύκλιοι χοροί» προϋπέθεταν έναν *κυκλικό* χώρο, ο οποίος κατά τον Dorpfeld είχε

διακριτά όρια, ώστε να διακρίνεται ο χώρος της δράσης από τον χώρο της θέασης¹⁶¹. Ο κυκλικός αυτός χώρος, διαμορφωμένος από πατημένο χώμα, είχε διάμετρο 25μ. περίπου, και αποτέλεσε την πρώτη «ορχήστρα» (από το ρήμα *ορχούμαι* = χορεύω) του μετέπειτα θεάτρου, ίσως σε ανάμνηση της πρώτης ορχήστρας στην αγορά. Πιθανότατα, στο κέντρο της τοποθετήθηκε ένας βωμός θυσιών, που ονομαζόταν *θυμέλη*, ώστε οι θυσίες να γίνονται στην ορχήστρα.

Όταν πλέον τον 5^ο αιώνα πιθανότατα, μεταφέρθηκαν εκεί οι δραματικοί αγώνες, διαμορφώθηκαν δύο διάδρομοι αριστερά και δεξιά της ορχήστρας, οι πάροδοι, που εξυπηρετούσαν την διέλευση θεατών και συμμετεχόντων. Στη πλαγιά της Ακρόπολης ίσως να είχαν γίνει κάποιες διαμορφώσεις για τη διευκόλυνση της παραμονής των θεατών¹⁶², που κάθονταν ημικυκλικά γύρω από την ορχήστρα.

Έτσι λοιπόν, η *ορχήστρα*, που αποτέλεσε το αρχαιότερο τμήμα του θεάτρου, μαζί με τον χώρο του κοινού, προέκυψε από την χωρική πρακτική της τέλεσης των διθυραμβικών χορών γύρω από τον βωμό του Διονύσου, στα πλαίσια των εν Άστει Διονυσίων. Το θέατρο δεν σχεδιάστηκε εξ' αρχής, αλλά εξελίχθηκε με την πάροδο του χρόνου, και πήρε σχεδόν ημικυκλική μορφή, στη φυσική κοιλότητα του λόφου της Ακρόπολης.

5.3.3 Το θέατρο της Αθήνας την κλασική εποχή

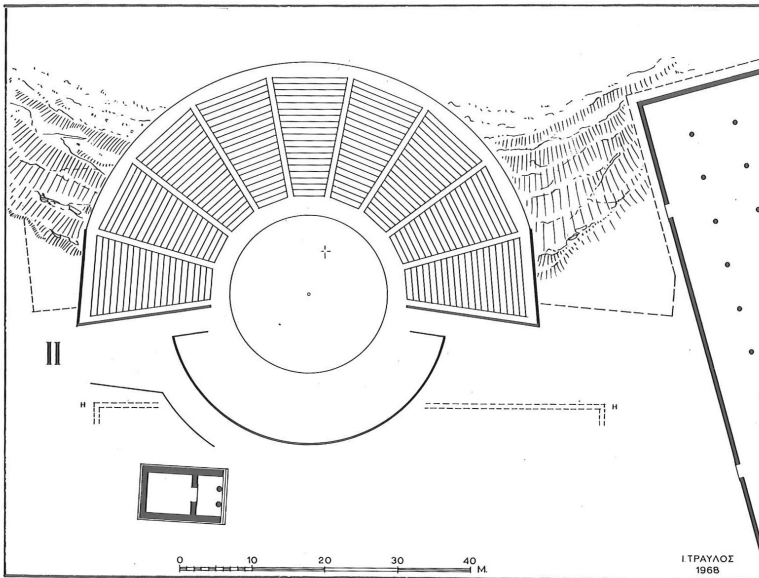
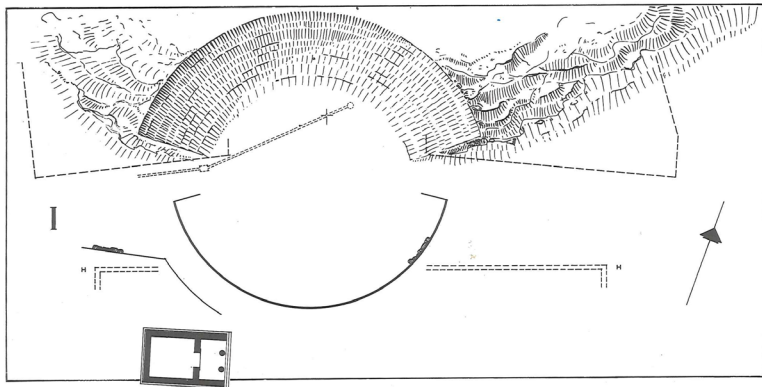
Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη¹⁶³, οι δραματικοί αγώνες μεταφέρθηκαν από την αγορά της Αθήνας στην ορχήστρα δίπλα απ' τον ναό του Διονύσου, την εποχή περίπου της περσικής εισβολής¹⁶⁴. Σε μια εποχή που οι κανόνες του θεατρικού μέσου ήταν ακόμη υπό διερεύνηση, ο χώρος βρισκόταν υπό συνεχή πει-

161 Goodell, Thomas Dwight (1897). «Dorpfeld and the Greek Theatre» σ.13.

162 Παπαθανασόπουλος, Θάνας. *Το Ιερό και το Θέατρο του Διονύσου*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1993. σ.48.

163 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. 2009. σ.188.

164 Για τον Τραυλό, η μεταφορά έγινε αργότερα στα μέσα του αιώνα, και συνδυάζεται με την οικοδόμηση του Ωδείου του Περικλή, ανατολικά του χώρου του θεάτρου, μεταξύ 447 - 443 π.Χ..



[Εικόνα 18. Η εξέλιξη του θεάτρου του Διονύσου τον 5^ο αιώνα, σχέδια του Ι. Τραυλού]

ραματισμό¹⁶⁵. Ωσπου να αποκρυσταλλωθεί η λειτουργία της τραγωδίας, ο χώρος παρέμενε σε μια μεταβατική φάση. Σύμφωνα με τον Wiles, τα δράματα, αρχικά ως συμπληρωματικές εκδηλώσεις των Διονυσίων, θα πρέπει να προσαρμόζονταν στις ανάγκες του διθυράμβου¹⁶⁶.

Η ορχήστρα του θεάτρου, που είχε χρησιμοποιηθεί αρχικά για τον διθύραμβο, αποτέλεσε στη συνέχεια τη βάση για το πρώτο μόνιμο θέατρο της Αθήνας. Η ακριβής μορφή του θεάτρου τον 5^ο αιώνα δεν έχει διευκρινισθεί πλήρως, καθώς τα στοιχεία είναι λίγα, και η αναπαράσταση του χώρου βασίζεται σε υποθέσεις. Γενικά, θεωρείται ότι ο θεατρικός χώρος ήταν προσωρινός, ακανόνιστος και συνεχώς μεταβαλλόμενος, ώστε να ανταποκρίνεται στις διάφορες λειτουργικές ανάγκες της τραγωδίας, που ήταν ακόμα υπό διερεύνηση. Η ορχήστρα παρέμεινε η ίδια μέχρι τα μέσα του αιώνα, και όλη η θεατρική δράση γινόταν εντός της σύμφωνα με τον Dorpfeld¹⁶⁷. Τα καθίσματα του κοίλου σταδιακά έγιναν μόνιμα και πήραν συγκεκριμένη μορφή, ίσως με σειρές ξύλινων καθισμάτων, γύρω από την κυκλική ορχήστρα¹⁶⁸. Επίσης, για πρώτη φορά κατασκευάστηκαν κλίμακες που διαιρούσαν το κοίλο σε κερκίδες και οριοθετήθηκαν οι πάροδοι του θεάτρου. Το λίθινο κοίλο του θεάτρου, τμήματα του οποίου διατηρούνται ως τις μέρες μας, χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αιώνα π.Χ..

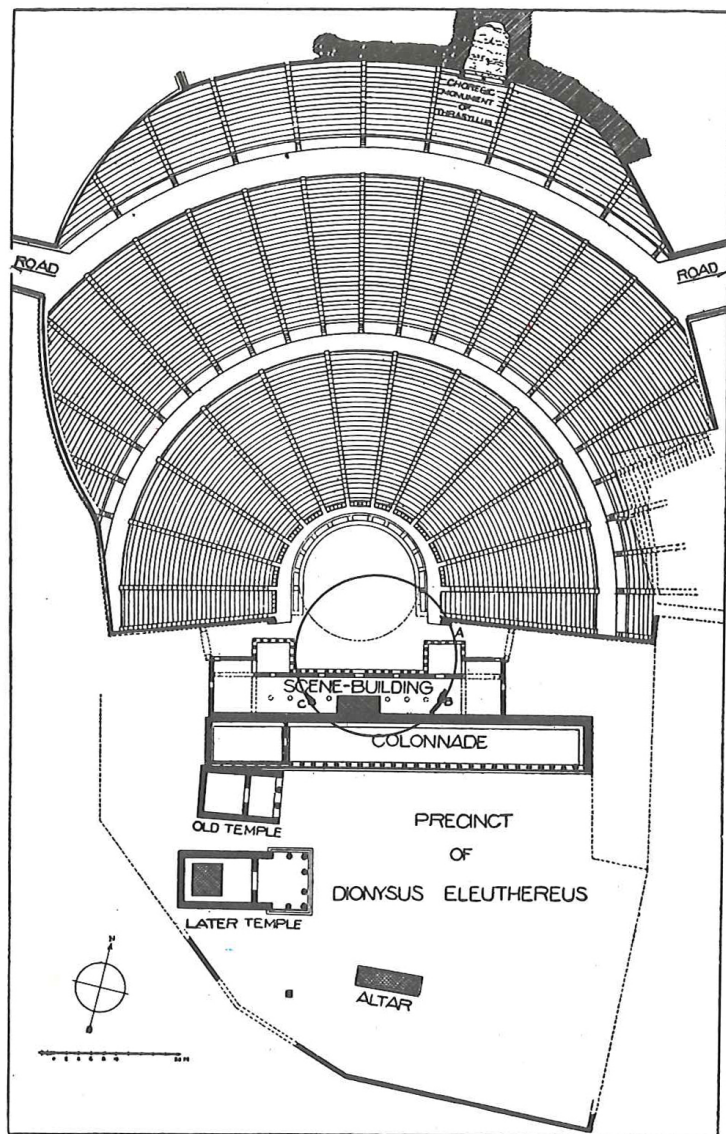
Μετά τα μέσα του 5ου αιώνα, στα χρόνια του Περικλή φαίνεται πως άρχισε μια ριζική ανακαίνιση και επέκταση του θεάτρου, η οποία ολοκληρώθηκε στα τέλη των κλασικών χρόνων. Αυτή η οικοδομική δραστηριότητα οφείλεται στην ανάγκη ο χώρος να ανταποκριθεί στις αυξανόμενες απαιτήσεις τις δραματοποιίας της κλασικής περιόδου. Η ορχήστρα του θεάτρου μετατέθηκε βορειότερα, και περιορίστηκε σε διάμετρο περίπου 19,5 μέτρων, για να χωρέσουν οι σκηνικές κατασκευές, που απαιτούσαν τα έργα. Επίσης κατασκευάστηκε το κτίριο του *Ωδείου* του Περικλέους, ένα τεράστιο και εξωτικό κτίριο, όπου τελούνταν ο προάγωνας, δηλαδή η παρουσίαση των έργων από τους

165 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. 2009. σ.187.

166 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. 2009. σ.185.

167 Goodell, Thomas Dwight (1897). «Dorpfeld and the Greek Theatre» σ.14.

168 Traulos, Ioannis. *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*. 1971. σ.537.



[Εικόνα 19. Η ελληνιστική μορφή του θεάτρου του Διονύσου την ελληνιστική εποχή, σχέδιο του Μ. Κορρέ.]

ποιητές πριν την έναρξη των αγώνων, και η προετοιμασία των χορών πριν τη παράσταση. Ο λόγος για την ανοικοδόμηση του Ωδείου τόσο κοντά στο θέατρο πρέπει να ήταν η δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής και λειτουργικής σχέσης μεταξύ τους¹⁶⁹.

Η μεγαλοπρεπής λίθινη μορφή του θεάτρου, τμήμα της οποίας διατηρείται ως σήμερα, χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αιώνα, πιθανώς το 330 π.Χ., και αποτέλεσε το πρότυπο για όλα τα ελληνικά θέατρα. Το κοίλο του θεάτρου κατασκευάστηκε εξολοκλήρου λίθινο και επεκτάθηκε, με τη προσθήκη επιθεάτρου, το τμήμα του κοίλου πάνω από το διάζωμα. Κατά την περίοδο αυτή έγιναν περισσότερο ευδιάκριτα τα όρια μεταξύ του θεάτρου και του ναού του Διονύσου, με την κατασκευή ενός περιβόλου που περιέκλειε το ιερό.

5.3.3.1 Η σκηνή

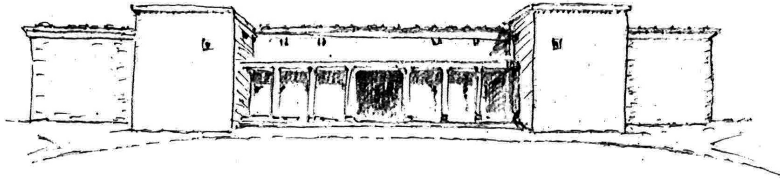
Η ύπαρξη της σκηνης είναι ένα από τα πιο επίμαχα ζητήματα που αφορούν την παράσταση των δραμάτων κατά την κλασική περίοδο. Ήταν το μέρος εκείνο του θεάτρου που υπέστη τις περισσότερες αλλαγές στο πέρασμα του χρόνου, και οι απόψεις των μελετητών σχετικά με την ακριβή μορφή της σε κάθε χρονική φάση διαφέρουν.

Η εισαγωγή του δεύτερου υποκριτή από τον Αισχύλο δεν φαίνεται να άλλαξε κάτι άμεσα, σύμφωνα με τον Dorfheld, καθώς όλη η δράση εξακολουθούσε να συμβαίνει στην ορχήστρα¹⁷⁰. Ωστόσο, ήταν η δραματουργική εμβάθυνση στα έργα του Αισχύλου που δημιούργησε την ανάγκη κάποιων σκηνογραφικών στοιχείων. Από τα σωζόμενα δράματα του Αισχύλου, το μόνο που απαιτεί σκηνικό οικοδόμημα είναι η *Ορέστεια*, που χρειάζεται την πρόσοψη ενός παλατιού, έργο χρονολογείται στα μισά του 5^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον Wiles, ο Αισχύλος πιθανότατα έστησε ένα ξύλινο κτίσμα με κεντρική πύλη, εντός του κύκλου της ορχήστρας¹⁷¹. Όλα τα αρχαιοελληνικά δράματα που ακολουθούν απαιτούν ένα κτίσμα με πύλη, που εξυπηρετεί την είσοδο και την έξοδο των υποκριτών

169 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. 2009. σ.186.

170 Goodell, Thomas Dwight (1897). «Dorfheld and the Greek Theatre» σ.14.

171 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.188.



[Εικόνα 20. Η σκηνή του θεάτρου του Διονύσου κατά τον 5^ο αιώνα, σκίτσο του E. Fiechter.]

στον χώρο της δράσης, και οροφή, απ' όπου γίνεται η εμφάνιση των θεών. Έτσι λοιπόν, γύρω στο 450 δημιουργείται μια περισσότερο μόνιμη σκηνή με κεντρική πόλη, της οποίας άλλαζε η πρόσοψη, ανάλογα με τις απαιτήσεις του κάθε έργου. Η σκηνή με την κεντρική πόλη πιθανότατα τοποθετούνταν μέσα στον κύκλο της ορχήστρας, και αποτελούσε το φόντο του θεατρικού χώρου. Μπροστά από τη σκηνή πιθανότατα υπήρχε ένας επίπεδος χώρος στον οποίο κινούνταν οι ηθοποιοί, το λογείο, δηλαδή ο χώρος των ομιλητών¹⁷². Αρχικά το λογείο ήταν στο επίπεδο της ορχήστρας, αργότερα ανυψώθηκε μερικές βαθμίδες, γεγονός που υποβάλλουν τα έργα του Αριστοφάνη που προϋπέθεταν την ύπαρξη τέτοιων βαθμίδων¹⁷³. Στο τέλος του αιώνα το σκηνικό οικοδόμημα διέθετε τρεις πύλες, ίσως είχε και παράθυρα, και ήταν διώροφο με υπερυψωμένη εξέδρα για την επιφάνεια των θεών (*θεολογείο*). Η σκηνή κτίστηκε λιθινή, όχι νωρίτερα από τον 4^ο αιώνα, μετά την μεγάλη περίοδο της ακμής της τραγωδίας, και όταν πλέον η υποκριτική τέχνη αναπτυσσόταν πιο ανεξάρτητα.

172 Blume, Horst-Dieter. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. 2002. σ.65.

173 Blume, Horst-Dieter. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. 2002. σ.169.

5.3.4 Αμφιβολίες ως προς τη μορφή

Η απόπειρα να περιγραφεί η εξελικτική πορεία του αρχαίου θεάτρου είναι επισφαλές εγχείρημα, καθώς δεν υπάρχουν αρχαιολογικές αποδείξεις για τη μορφή του χώρου του θεάτρου τον 5^ο αιώνα, πέρα από ένα τόξο επτά λίθων που ανακάλυψε ο αρχαιολόγος Dörpfeld το 1886. Πολλοί μελετητές, ωστόσο, αμφισβητούν την κυκλική διάταξη του χώρου της ορχήστρας που πρότεινε ο Dörpfeld, αλλά και την συμμετρικότητα του θεάτρου του Διονύσου στα κλασικά χρόνια.

Το βασικό επιχείρημα της υπόθεσης ότι ο χώρος του θεάτρου της Αθήνας δεν ήταν *συμμετρικός*, αποτελεί η μαρτυρία τεσσάρων μικρών «θεάτρων» των κλασικών χρόνων, που σώζονται σε αρχαίους δήμους της Αττικής. Η σύγκριση ανάμεσα στο θέατρο της Αθήνας και στα θέατρα των Δήμων είναι βάσιμη αν σκεφτεί κανείς ότι είναι τα μόνα θέατρα που ήταν σύγχρονα με αυτό της Αθήνας, και ότι επηρεάστηκαν ίσως στην εποχή τους από το θέατρο του Διονυσίου Ελευθερέως.

Τα τέσσερα «θέατρα» από τα οποία αντλούνται στοιχεία βρίσκονται στους αρχαίους αττικούς δήμους Ραμνούντα, Ικάριου, Ευώνυμου, και Θορικού.

Οι μελέτες¹⁷⁴ στα θέατρα αυτά, καταλήγουν αρχικά στο συμπέρασμα πως η αρχική μορφή του θεάτρου γινόταν αντιληπτή περισσότερο σαν *χώρος* παρά σαν κτίριο. Ο χώρος αυτός ήταν ένας ανοιχτός και *πολυλειτουργικός* χώρος, (στο Ικάριο και τον Ραμνούντα είναι η αγορά) που εξυπηρετούσε διάφορες χρήσεις του δήμου. Η μορφή του χώρου για το κοινό ωστόσο υποδεικνύει ότι το “κοίλο” δεν ήταν κυκλικό ούτε και συμμετρικό, αλλά είχε μορφή μάλλον τραπεζοειδή που προσαρμοζόταν στο φυσικό έδαφος. Ούτε και ο χώρος της δράσης ήταν κυκλικός, αλλά περισσότερο μακρόστενος, ώστε να προκύπτει μια μετωπική σχέση μεταξύ των χώρων του κοίλου και της δράσης. Στον Ευώνυμο ο χώρος του θεάτρου αποτελείται από μία ορθογώνια ορχήστρα και

174 Μελέτες των David Wiles(1997) και Jessica Paga (2010).



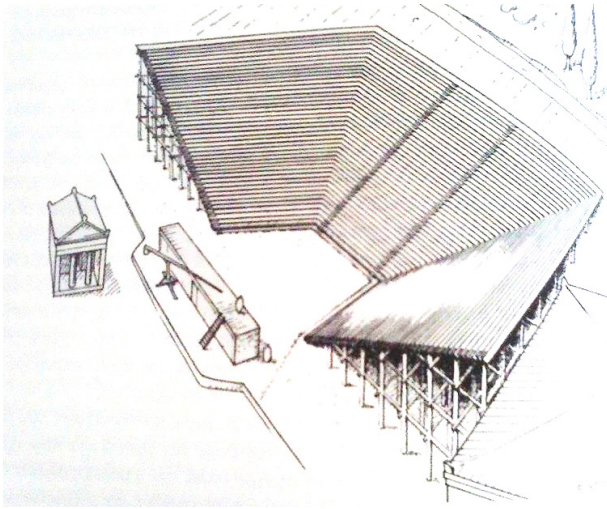
[Εικόνα 21. Το θέατρο του Θορικού στην σημερινή του μορφή.]

ένα κοίλο του οποίου οι ευθύγραμμες κερκίδες σχημάτιζαν ένα Π. Το θέατρο του Θορικού, που είναι το μεγαλύτερο σε μέγεθος από τα σωζόμενα, στα μέσα του 5^{ου} αιώνα περιλάμβανε ένα μακρόστενο πλάτωμα για χώρο δράσης, ενώ το κοίλο του ήταν προσαρμοσμένο σε μια φυσική πλαγιά και αποτελούνταν από τρία τμήματα, εκ των οποίων το κεντρικό ήταν ευθύγραμμο¹⁷⁵. Επίσης, δεν φαίνεται να υπήρχε σκηνή ούτε και χώρος για την ανέγερσή της¹⁷⁶.

Βάσει των ερευνών στα θέατρα των δήμων, ο Green υποστηρίζει πως το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα τον 5^ο αιώνα έμοιαζε με μια μητροπολιτική εκδοχή του θεάτρου στον Θορικό, με το κοίλο

175 Moretti, Jean Charles. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Πατάκης, 2002. σ.107.

176 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.189.



[Εικόνα 22. Πρόταση αποκατάστασης του θεάτρου του Διονύσου τον 5^ο αιώνα, από τον Jean-Charles Moretti]

και την ορχήστρα να είναι μάλλον ευθύγραμμο, παρά κυκλικά¹⁷⁷. Ο Jean-Charles Moretti προτείνει μια τραπεζοειδή διάταξη του κοίλου γύρω από μια επίσης τραπεζοειδή ορχήστρα, για δεύτερο μισό του 5^{ου} αιώνα.

Ο αντίλογος στην υπόθεση ότι το θέατρο του Διονύσου στα κλασικά χρόνια είχε τα χαρακτηριστικά των θεάτρων των δήμων, σχετίζεται με τη χρήση του χώρου. Ο Wiles υποστηρίζει πως η κοινωνική χρήση των θεάτρων υπερτερεί της χρήσης ως χώροι παραστάσεων, και γι' αυτό το σχήμα της ορχήστρας δεν είναι κυκλικό. Τα θέατρα των δήμων, δεν ήταν μόνο θέατρα, αλλά χώροι πολυλειτουργικοί, που φιλοξενούσαν κάθε είδους δημόσια συνάθροιση. Οι χρήσεις των θεάτρων αυτών ανταποκρίνονταν σε χρήσεις, που στην Αθήνα μοιράζονταν σε τρεις χώρους: το θέατρο

177 Green J.R. & Handley E. *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996. σ.38.

του Διονύσου, την Αγορά, και την Πνύκα¹⁷⁸. Επίσης, επισημαίνει πως η κλίμακα του μεγέθους των θεάτρων των δήμων δεν είναι συγκρίσιμη με το μέγεθος του θεάτρου της Αθήνας, γεγονός που μπορεί να εξηγήσει την επέβαλε την ανάγκη διαφορετικής μορφολογίας. Αντίθετα, το θέατρο της Αθήνας ήταν αφιερωμένο στην «ειδική περίπτωση» των διονυσιακών εορτών, που σημαίνει ότι μπορεί να εξυπηρετούσε και άλλες χρήσεις στη διάρκεια του έτους πέρα από τις παραστάσεις των εν Άσσει Διονυσίων, αλλά η μορφή του χώρου στα κλασικά χρόνια ανταποκρίνεται στις χωρικές πρακτικές των διαδικασιών από τις οποίες προήλθε το θέατρο. Όπως έγινε λόγος παραπάνω, ο διθυραμβικός χορός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη κυκλική διάταξη, και η τραγωδία εμφανίζεται μέσα απ' τον διθυραμβό, στον χώρο των διθυραμβικών τελετών. Έτσι, σύμφωνα με τη διατύπωση του Wiles, δεν έχουμε κανένα λόγο να μην πιστεύουμε ότι ο χώρος του θεάτρου τον 5^ο αιώνα δεν ήταν κυκλικός.

5.3.5 Σημασία του χώρου του θεάτρου

Η Anne Ubersfeld στο *Reading Theatre*, υποστηρίζει πως το θέατρο κατασκευάζει έναν χώρο, ο οποίος δεν είναι απλώς δομημένος, αλλά η δομή του οποίου γίνεται σημασιοδοτική¹⁷⁹. Με αφορμή τη διατύπωση του Derrida στο *Writing and Difference*, ο οποίος ορίζει το θέατρο ως «αναρχία που οργανώνει τον εαυτό της» (“an anarchy that organizes itself”), η Ubersfeld παρατηρεί πως οι χωρικές πρακτικές του θεάτρου αναλαμβάνουν αυτή την οργάνωση, και πως μέσα από τον οργανωμένο χώρο ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει και να βιώσει τους κρυμμένους νόμους ενός σύμπαντος χαστικού¹⁸⁰.

Διακρίνει τρία είδη χώρων στο θέατρο: τον *θεατρικό χώρο*, που αφορά στον χώρο του κτιρίου του θεάτρου, τον *σκηνικό χώρο*,

178 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.34.

179 Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1999. σ.102.

180 Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1999. σ.102-103.

δηλαδή τον χώρο της δράσης, και τον *δραματικό χώρο*, που αναδύεται μέσα από το κείμενο. Αν ο σκηνικός χώρος ορίζεται με βάση τα δρώμενα ως ο κατεξοχήν χώρος των ηθοποιών, ο χώρος των «σωμάτων εν κινήσει», ο θεατρικός χώρος συμπεριλαμβάνει ηθοποιούς και θεατές, και τη μεταξύ τους σχέση. Ο θεατρικός χώρος, λοιπόν, μιλά με τη δική του γλώσσα για την ιστορία της δραματουργίας και της σκηνικής δράσης, αλλά της πόλης, της οποίας αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι. Έτσι η Ubersfeld προτείνει την ανάλυση του θεατρικού χώρου σε δύο επίπεδα: είτε με βάση την εσωτερική σχέση μεταξύ του χώρου δράσης και του χώρου θέασης, είτε με βάση την εξωτερική σχέση του θεάτρου με το περιβάλλον της πόλης.

Εσωτερική σχέση

Η εσωτερική σχέση του θεατρικού χώρου αναφέρεται στη σχέση του χώρου δράσης με το χώρο θέασης της δράσης, που στο θέατρο των κλασικών χρόνων είναι η *ορχήστρα*, και το *κοίλο*. Ο πυρήνας του θεατρικού χώρου, όπως ειπώθηκε παραπάνω, ήταν ο χώρος της ορχήστρας, και ο χώρος του κοινού διαμορφώθηκε σε σχέση με την ορχήστρα, σε ημικυκλική διάταξη γύρω από αυτήν. Κατά τα λόγια του Μαρτινίδη, με κέντρο τη θυμέλη της ορχήστρας που όριζε τη μικρογραφία της αθηναϊκής κοινωνίας του χορού, δε μπορούσε παρά να οριστεί και η πραγματική κοινωνία, αυτή του κοινού. Και διαμορφώθηκε, εξ' αρχής σε ομόκεντρους κύκλους. Το κρίσιμο σημείο σε αυτή τη διαμόρφωση είναι όταν οι ομόκεντροι κύκλοι του κοίλου έφταναν σε μια περικύκλωση της ορχήστρας στις 240°. Οι θεατές μπορούσαν έτσι να βλέπουν ο ένας τον άλλο, ενώ παρακολουθούσαν τη θεατρική παράσταση, και «ο έλεος και ο φόβος» που συνεπαγόταν τη συγκινησιακή τους «κάθαρση», παρέμεναν ορατά στους άλλους. Με αυτή τη χωρική διαμόρφωση, το θέατρο γίνεται ένας τόπος στον οποίο η πόλη εποπτεύει τον εαυτό της, ώστε η κοινωνία του κοίλου να διατηρεί μια συνάφεια ανάλογη προς εκείνη που διείπε τη κοινωνία της ορχήστρας¹⁸¹. Και έτσι εξασφαλιζόταν η διαφάνεια και η ισονομία που όριζε το δημοκρατικό καθεστώς της Αθήνας.

181 Μαρτινίδης, Πέτρος. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999. σ.65.

Εξωτερική σχέση

«Οι αρχαίοι Έλληνες έχτιζαν τα θέατρά τους στις πλαγιές των βουνών, μέσα σε υπέροχες χαράδρες απέναντι από άλλα τραπεζοειδή όρη, έτσι ώστε ο θεατής να θεάται τη μίμηση πράξεων μέσα σε ένα επίπεδο σφηνωμένο στη βάση ενός βουνού που επιστέφεται από το μακρινό ορίζοντα. Κυρίως τα θέατρα, έτσι όπως αυτά από τη μια μεριά ακουμπούν σε μία πλάγια και από την άλλη αναπαύουν το βλέμμα σε μία άλλη μακρινή πλάγια και στη μέση ένα ανοιχτό αλώνι, μοιάζουν με ένα κοχύλι, ένα ανεστραμμένο κέλυφος, μία μεγάλη ανοιχτή χούφτα. Το ανεστραμμένο αυτό κέλυφος, το μισό αυγό, έχεις την εντύπωση, ότι αποτελεί το κάτω μισό ενός άλλου άνω μισού που είναι ο ουράνιος θόλος. Έτσι θέατρο και ουρανός συγκροτούν κάθε φορά μία τέλεια σφαίρα, συμβολική, γεωμετρική παράσταση του σφαιρικού στερεώματος. Πόσο δίκαιο φαίνεται να έχει χρόνια αργότερα ο Σαίξπηρ όταν γράφει "ο κόσμος είναι μία σκηνή" και το αντίστροφο»¹⁸².

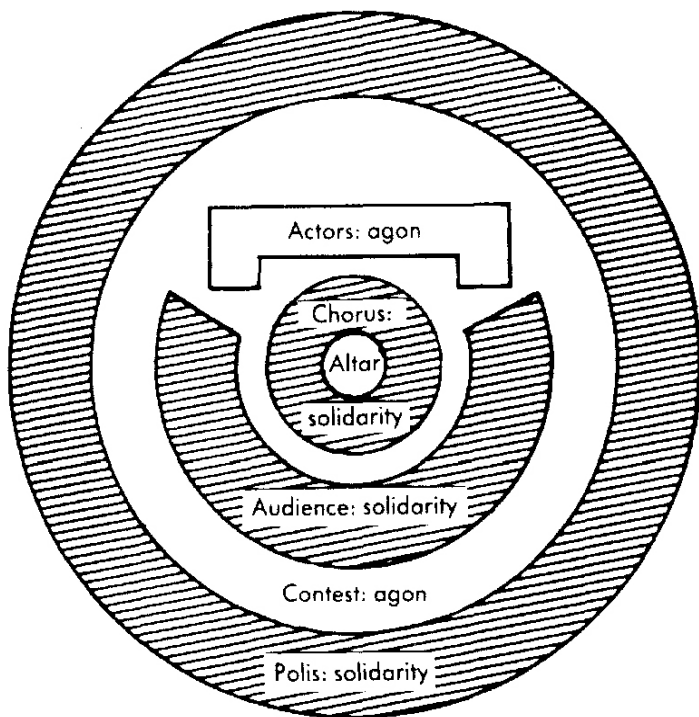
Για να προσεγγίσει κανείς τη σημασία του «θεατρικού χώρου» τον 5^ο αιώνα είναι σημαντικό να εξετάσει τις σχέσεις των χώρων, όπου γίνονταν οι τραγικές παραστάσεις με το περιβάλλον της πόλης¹⁸³. Το αρχαίο θέατρο δεν επιβαλλόταν στο περιβάλλον του, αλλά το τροποποιούσε. Το θέατρο του Διονύσου βρισκόταν μέσα στη πόλη, στην πλαγιά της Ακρόπολης, αλλά το κοινό έβλεπε πέρα από αυτήν, στα νοτιοανατολικά, μέχρι τη θάλασσα. Οι θεατές των παραστάσεων βρισκόταν μέσα στην πόλη που είχαν δημιουργήσει αλλά ατένιζαν την φύση πέρα από αυτή, έναν κόσμο που τίποτα δεν ήταν ασφαλές. Επίσης, τονίζει πως η τοπογραφία του θεάτρου διαμόρφωνε το νόημα των παραστάσεων, και πως στην τραγωδία η πόλη γίνεται αντιληπτή σε σχέση με την άγρια φύση πέρα από αυτήν. Ως παράδειγμα φέρνει της ηρωίδες των τραγωδιών, τη Φαίδρα, τη Μήδεια και την Ηλέκτρα, που αναζητούν διαφυγή από τον περιορισμό της πόλης¹⁸⁴.

Ο Richard Schechner αναλύει τη σχέση του θεατρικού χώρου

182 Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Ο ανεστραμμένος θόλος», πρόλογος στο Πλάτων Μάξιμος. *Αρχαία ελληνικά θέατρα. 2500 χρόνια φως και πνεύμα*. Αθήνα 1988. σ.15.

183 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.15.

184 Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Αθήνα: MIET, 2009. σ.204.



[Εικόνα 23. Το σχήμα του Richard Schechner.]

εσωτερικά και εξωτερικά με ένα σχήμα, το οποίο θυμίζει αρκετά τη μελέτη του Wiles για την ανάπτυξη του θεατρικού χώρου στην περιφέρεια ενός κεντρικού σημείου¹⁸⁵, που ταυτίζεται με τη θυμέλη. Βασικά στοιχεία του σχήματος είναι οι έννοιες του *αγώνα* (agon), και της *αλληλεγγύης* ή συμπαράστασης (solidarity) στους αγωνιζόμενους.

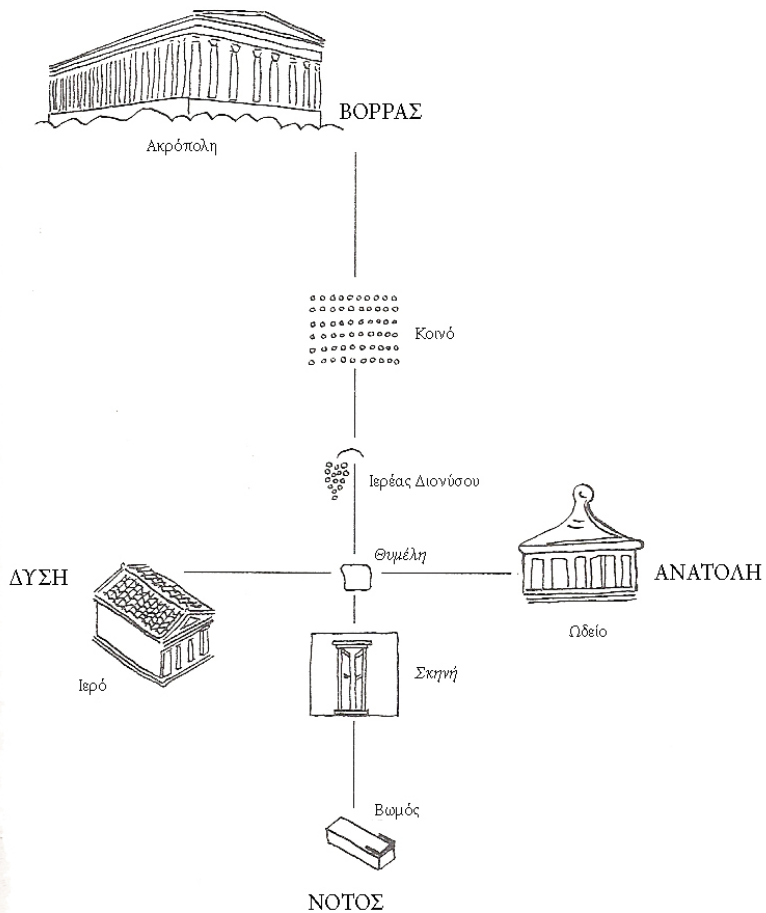
Στο κέντρο του αθηναϊκού θεάτρου ήταν το μάτι του βωμού του Διονύσου. Γύρω από αυτόν κινούνταν ο χορός σε κυκλική διάταξη που αποτελούσε τον *πυρήνα αλληλεγγύης* (core of solidarity), στον αγώνα των υποκριτών για τον διαγωνισμό υποκριτικής. Το κοινό αναπτυσσόταν στη περιφέρεια ηθοποιών και κοινού, δημιουργώντας πυρήνα αλληλεγγύης στον αγώνα ηθοποιών και ποιητών για τον διαγωνισμό των έργων. Και γύρω από όλο το θέατρο αναπτυσσόταν η πόλη, ως ένας πυρήνας αλληλεγγύης στο σύνολο των παραστάσεων και διαγωνισμών. Το σχήμα αυτό του θεάτρου, κατά τον Schechner, αποτελεί μια εκδοχή του κοινωνικού συστήματος: ανοιχτό σε δημόσια συζήτηση και διάλογο, αλλά μόνο για αυτούς που ήταν μέλη της πόλης, πολίτες¹⁸⁶.

Σύμφωνα με τον Wiles, μπορούν να διακριθούν δύο άξονες του θεατρικού χώρου στο θέατρο του Διονύσου, στις διευθύνσεις βορρά-νότου και ανατολής-δύσης, στη μορφή του από τα μισά του 5^{ου} αιώνα και έπειτα. Η διαμόρφωση αυτή ανήκει στη περίκλαια περίοδο, όταν πλέον το θέατρο μάλλον είχε καθαρά κυκλική μορφή και συμμετρία, και συνδέεται με τις οικοδομικές εργασίες στην Ακρόπολη, αλλά και την ανοικοδόμηση του Ωδείου του Περικλή ανατολικά του χώρου του θεάτρου, το οποίο θα συλλειτουργούσε με το θέατρο από κει και έπειτα. Ο Wiles προτείνει ότι η είσοδος του κοινού στο θέατρο γινόταν από τα ανατολικά, και μέσα από τον χώρο του Ωδείου. Το Ωδείο μαζί με το ιερό του Διονύσου στα δυτικά, σχηματίζουν ένα άξονα που διέρχεται από το κέντρο της ορχήστρας, θυμέλη.

Ο άξονας βορρά-νότου φαίνεται να είναι πολύ σημαντικός, καθώς

185 Wiles, David. «Focus on the centre point» στο *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

186 Schechner, Richard. «Towards a Poetics of Performance» στο *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988. σ.154.



Οι άξονες του θεατρικού χώρου

[Εικόνα 24. Οι άξονες του θεατρικού χώρου του David Wiles.]

αποκρυσταλλώνει τα πολλαπλά νοήματα που φέρει ο χώρος του θεάτρου. Σύμφωνα με την διατύπωση του Lefebvre, κάθε χώρος είναι προϊόν των χωρικών πρακτικών της κοινωνίας και της πόλης που το δημιούργησε, άρα ο θεατρικός χώρος εκφράζει τις χωρικές πρακτικές της κοινωνίας και της πόλης, που ορίζονται από τις αξίες που διέπουν την αθηναϊκή κοινωνία στο τέλος της κλασικής εποχής. Ο άξονας αυτός διέρχεται από το κέντρο του κοίλου όπου βρίσκεται η θέση του ιερέα του Διονύσου και πιθανώς, και το άγαλμα του θεού, από το κέντρο της ορχήστρας, την θυμέλη, καθιστώντας την, και από την κεντρική πόλη της σκηνής, πίσω από την οποία στα 4^ο περίπου μέτρα βρίσκεται ο βωμός των θυσιών προς τιμή του Διονύσου. Ο άξονας αυτός εξηγεί τον λόγο για τον οποίο ο βωμός βρίσκεται σε μία μάλλον ανορθόδοξη θέση σε σχέση με το ιερό, και αναδεικνύει τη μεγάλη σημασία του χώρου των παραστάσεων με τον χώρο των θυσιών. Η μετακινούμενη σκηνή θα έδινε μια καθαρή οπτική επαφή του χώρου των θυσιών στο κοινό που καθόταν στο κοίλο. Με αυτό τον τρόπο η θυσία καθίσταται μια δραματική πράξη, και η παράσταση μια καθαρτική τελετουργική διαδικασία παρόμοια της θυσίας¹⁸⁷. Η έμφαση σε αυτό το σχήμα βρίσκεται φυσικά στο σημείο τομής των αξόνων, που είναι η ορχήστρα, καθιστώντας της κέντρο του θεάτρου, και τη θυμέλη τον «ομφαλό» του θεατρικού χώρου, ο οποίος αναπτύσσεται και πέρα από τα ορατά όρια του υλικού χώρου. Καταλήγοντας, η θέση του χώρου του κοινού πάνω στον άξονα που ενώνει την Ακρόπολη, με τη θέση του ιερέα του Διονύσου, και τον χώρο του βωμού του ιερού του, επιβεβαιώνει το σχόλιο του Lefebvre ότι στην ελληνική πόλη «το πολιτικό σημαϊνόμο κατοικεί μέσα στο θρησκευτικό σημαϊνόμο»¹⁸⁸.

187 Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.58.

188 Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford, OX, UK: Blackwell, 1991. σ.240.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι απαρχές της δραματικής τέχνης εντοπίζονται στις ομαδικές ορχήσεις των λατρευτικών τελετών. Η διονυσιακή λατρεία ήταν η μήτρα που δημιούργησε τις συνθήκες ώστε να γεννηθεί το δράμα, και τα λατρευτικά δρώμενα να μετατραπούν σε θεατρικές παραστάσεις. Η θρησκεία ήταν η αφορμή της δημιουργίας του θεάτρου, καθώς όπως επισημαίνει και ο κοινωνιολόγος Emil Durkheim, η κοινωνία και όλα όσα είναι θεμελιώδη σ' αυτή δημιουργούνται μέσα από τη θρησκεία που είναι το στοιχείο που ωθεί τον άνθρωπο στη δράση. Και η τραγωδία σύμφωνα με τον ορισμό που της δίνει ο Αριστοτέλης είναι δράση. Η τελετουργική διάσταση του θεάτρου δε θα πάψει ποτέ να είναι εμφανής, τόσο στο εορταστικό πλαίσιο των παραστάσεων, όσο και μέσα στις ίδιες τις παραστάσεις, υπενθυμίζοντας συνεχώς τη λατρευτική καταγωγή των δρώμενων. Στην αρχαία κοινωνία της κλασικής περιόδου, σύμφωνα με τον θεατρολόγο David Wiles, η θρησκεία δεν ήταν πραγματικά διαχωρισμένη από το κοινωνικό και το πολιτικό στοιχείο, σε αντίθεση με τις σύγχρονες κοινωνίες, και στοιχεία τελετουργίας μπορούν να εντοπιστούν σε διάφορες κοινωνικές δραστηριότητες.

Η τραγωδία εγκαινιάζει έναν νέο τύπο θεάματος μέσα στο σύστημα των δημόσιων γιορτών της πόλης της Αθήνας. Τα θεατρικά δρώμενα αποκτούν σταδιακά ανθρωποκεντρική υπόσταση- οι τραγικές παραστάσεις δε γίνονται για τον θεό, αλλά για τον άνθρωπο, την κοινωνία των ανθρώπων και τη πόλη. Οι τραγικοί

αγώνες, στα πλαίσια των εν άσσει Διονυσίων, εμφανίζονται «ως το αποκορύφωμα μια διαδικασίας κοινοτικής αυτοπροβολής και αυτοπροσδιορισμού». Ο ιστορικός φιλόσοφος Jean Pierre Vernant, υποστηρίζει πως η τραγωδία παρουσιάζεται σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, τη τραγική στιγμή, κατά την οποία συγκρούονται το αρχαϊκό θρησκευτικό σύστημα, που ήταν υπό τον έλεγχο της αθηναϊκής αριστοκρατίας, και το νομικό και πολιτικό σύστημα του νέου πολιτεύματος, της δημοκρατίας, που βασιίζεται στην έννοια της κοινωνικής και πολιτικής ισότητας.

Στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, με την ανάδυση του νέου πολιτικού και κοινωνικού συστήματος της δημοκρατίας, το θέατρο τόσο χωρικά όσο και λειτουργικά, φαίνεται γίνεται εκφραστής των νέων κοινωνικών μεταβολών. Οι τραγικές παραστάσεις, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο λογοτεχνικό είδος, φαίνονται να είναι ριζωμένες στην κοινωνική πραγματικότητα της πόλης. Η ίδια η πόλη γίνεται θέατρο, καθώς νοείται κατά κάποιο τρόπο αντικείμενο παράστασης και παίζεται μπροστά στο κοινό. Δεν αντανakλά την πραγματικότητά της, αλλά την εξετάζει και την θέτει σε συζήτηση. Στις παραστάσεις παρουσιάζονται αρχαίοι ηρωικοί μύθοι, που αποτελεί το παρελθόν της πόλης - ένα παρελθόν αρκετά μακρινό ώστε να φαίνονται ξεκάθαρα οι αντιθέσεις ανάμεσα στις μυθικές παραδόσεις και στις νέες μορφές πολιτικής σκέψης, και αρκετά κοντινό, έτσι που οι συγκρούσεις των αξιών γίνονται αισθητές. Σύμφωνα με την παρατήρηση του Vernant, η τραγωδία γεννιέται όταν αρχίζει κανείς να κοιτά τον μύθο με τα μάτια του πολίτη. Ο κόσμος της πόλης εξετάζεται και αμφισβητείται στις βασικές του αξίες, μέσα από μια συζήτηση που εκτυλίσσεται στον κόσμο του μύθου.

Οι διάφορες ερμηνείες τόσο του δράματος, όσο και της μορφής του χώρου των δραματικών παραστάσεων, ταυτόχρονα κινούνται στις σφαίρες του θρησκευτικού και του πολιτικού. Από τη μία, η θρησκευτική καταγωγή του δράματος έχει επηρεάσει βαθιά τόσο την επιτέλεση των παραστάσεων με τα τελετουργικά στοιχεία που επιβιώνουν από τη λατρευτική προϊστορία του, όσο και τις χωρικές πρακτικές του δράματος, που διατηρούν τον πυρήνα της ορχήστρας, από τις διονυσιακές λατρευτικές τελετές, έως τις δραματικές παραστάσεις των εν άσσει Διονυσίων. Από την άλλη, ο πολιτικός χαρακτήρας του θεάτρου, έχει χαραχτεί τόσο στη μορφή

και τον χαρακτήρα της τραγωδίας του 5^{ου} αιώνα, ως το πρώτο είδος θεάτρου, όσο και στο θέατρο της Αθήνας, ως το πρότυπο όλων των ελληνικών θεάτρων, που ερμηνεύεται από το χωρικό πρότυπο της ισονομίας, βάσει του οποίου εφαρμόστηκε το πολίτευμα της δημοκρατίας στην Αθήνα. Έτσι, το θέατρο και ο χώρος του στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, ταυτόχρονα βρίσκονται στις σφαίρες του θρησκευτικού και πολιτικού κόσμου, ώστε αποδεικνύεται αρκετά δύσκολο να διαχωριστούν ξεκάθαρα σε μια αναλυτική δομή. Ο γάλλος φιλόσοφος Henri Lefebvre υποστηρίζει πως στον της αρχαίας ελληνικής πόλης «το πολιτικό σημαινόμενο κατοικεί μέσα στο θρησκευτικό σημαινόν», και ίσως, λοιπόν, αυτός να είναι ο τρόπος να αντιλαμβάνεται κανείς τον χώρο, την εποχή της γέννησης της θεατρικής τέχνης στην Αθήνα. Και κάθε προσπάθεια να ερμηνευτεί ο χώρος του θεάτρου μονόπλευρα, και χωρίς να λαμβάνονται υπόψιν οι συνθήκες που οδήγησαν στη γένεση του θεατρικού χώρου, να αποδεικνύεται ανεπαρκής στην κατανόηση της πολυδιάστατης φύσης του θεατρικού χώρου.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

- 534; Ο Θέσπις εισάγει τον πρώτο υποκριτή
Γέννηση του Αισχύλου
- 534 Μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη
- 525/524; Γέννηση του Σοφοκλή
- 508/507 Καταστροφή της Μιλήτου από τους Πέρσες
- 497/496; Πρώτη Περσική εκστρατεία: μάχη του
Μαραθώνα
- 494 Το κωμικό δράμα εισάγεται στα εν Άστει
- 490 Διονύσια
- 486 Πρώτη νίκη του Αισχύλου στους δραματικούς
- 484 αγώνες
- 480; Γέννηση Ευριπίδη
- 480 Δεύτερη Περσική εκστρατεία: μάχη
- 479 Θερμοπυλών,
ναυμαχία Σαλαμίνας
- 478 Μάχη των Πλαταιών
- 476; Ίδρυση της Συμμαχίας της Δήλου
- 472 **Φόνισσαι** του Φρυνίχου
- 470 **Πέρσες** του Αισχύλου
- 467 Γέννηση Σωκράτη
- 463; **Επτά επί Θήβας** του Αισχύλου
- 458 **Ικέτιδες** του Αισχύλου
- Ορέστεια** του Αισχύλου
- ;; **Προμηθεύς Δεσμώτης** του Αισχύλου
- ;; **Τραχίνιαι** του Σοφοκλή
- 456 Θάνατος του Αισχύλου
- 451 Νόμος του Περικλή για τα δικαιώματα του
πολίτη
- 449 Θέσπιση βραβείου για τον καλύτερο τραγικό
υποκριτή
- 442; **Αντιγόνη** του Σοφοκλή

	<i>Αίας</i> του Σοφοκλή
441	Πρώτη νίκη Ευριπίδη στους δραματικούς αγώνες
438	<i>Άλκηστις</i> του Ευριπίδη
431	<i>Μήδεια</i> του Ευριπίδη
	Έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου
430-428;	<i>Οιδίπους Τύραννος</i> του Σοφοκλή
	<i>Ηρακλείδες</i> του Ευριπίδη
429	Θάνατος Περικλή
	Γέννηση Πλάτωνα
428	<i>Ιππόλυτος</i> του Ευριπίδη
425	<i>Ανδρομάχη</i> του Ευριπίδη
	<i>Αχαρνείς</i> του Αριστοφάνη
424	<i>Εκάβη</i> του Ευριπίδη
	<i>Ικέτιδες</i> του Ευριπίδη
	<i>Ιππείς</i> του Αριστοφάνη
423	<i>Ικέτιδες</i> του Ευριπίδη
	<i>Νεφέλες</i> του Αριστοφάνη
422	<i>Σφήκες</i> του Αριστοφάνη
421	<i>Ειρήνη</i> του Αριστοφάνη
415	<i>Τρωάδες</i> του Ευριπίδη
414;	<i>Ηλέκτρα</i> του Ευριπίδη
	<i>Όρνιθες</i> του Αριστοφάνη
413	<i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή
412	<i>Ελένη</i> του Ευριπίδη
411	<i>Θεσμοφοριάζουσαι</i> του Αριστοφάνη
	<i>Λυσιστράτη</i> του Αριστοφάνη
409	<i>Φιλοκτήτης</i> του Σοφοκλή
408	<i>Φόνισσαι</i> του Ευριπίδη
	<i>Ορέστης</i> του Ευριπίδη
406;	<i>Ιφιγένεια εν Αυλίδι</i> του Ευριπίδη
	<i>Βάκχες</i> του Ευριπίδη
::	<i>Κύκλωψ</i> του Ευριπίδη
::	<i>Ρήσος</i> του Ευριπίδη
407	Θάνατος του Ευριπίδη και του Σοφοκλή
405	<i>Βάτραχοι</i> του Αριστοφάνη
402	<i>Οιδίπους επί Κολωνώ</i> του Σοφοκλή
392	<i>Εκκλησιάζουσαι</i> του Αριστοφάνη
385	Θάνατος του Αριστοφάνη

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βιβλία

- Αριστοτέλης. *Περί Ποιητικής*. μτφρ. Μενάρδος Σ. Αθήνα: Εστία, 2011.
- Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του χώρου*. μτφρ. Βέλτσου Ε. & Χατζηνικολή Ι. Αθήνα: Χατζηνικολή, 1992.
- Blume, Horst-Dieter. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. μτφρ. Ιατρού Μ. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2002
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1968.
- Ευρυπίδης. *Βάκχες*. μτφρ. Χειμωνάς Γ. Αθήνα: Καστανιώτη, 1989.
- De Romilly, Jacqueline. *Αρχαία ελληνική τραγωδία*. μτφρ. Καρδαμίτσα - Ψυχογιού Μ. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1997.
- De Romilly, Jacqueline. *Ο χρόνος στην ελληνική τραγωδία*. μτφρ. Μαρσέλλος Χ. Αθήνα: Το Άστυ, 2001.
- Dodds, E. R. *Οι Έλληνες και το Παράλογο*. μτφρ. Γιατρομανωλάκης, Γ. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1996.
- Dodds, E. R. «Introduction to Bacchae» στο *Euripides Bacchae*. Oxford: Clar-

- endon, 1960.
- Easterling P.E. (επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. μτφρ. Ρόζη Α. & Βαλάκας Κ. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007.
- Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. London: G. Allen & Unwin, 1964.
- Goldhill, Simon. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Green J.R. & Handley E. *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*. επιμ. Σηφάκης Γ.Μ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996.
- Green J.R. *Το θέατρο στην Αρχαία Ελληνική Κοινωνία*. μτφρ. Πάντα Μ. Αθήνα: Έλλην, 2000.
- Hall, Edith. *Greek Tragedy: Under the suffering sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Harrison, Jane Ellen. *Η γένεση της αρχαιοελληνικής θρησκείας*. μτφρ. Τάτση Β. Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1996.
- Hellman, Marie. *Η Αρχαία Ελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Δαίδαλος, 2003.
- Hourmouziades, Nicolaos. *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*. Athens: Greek Society for Humanistic Studies, 1965.
- Jeanmaire, Henri. *Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*. μτφρ. Μερτάνη Α. Αθήνα: Κλειώ, 1985.
- Καγγελάρη, Δηώ. «Ποιητική του χώρου και αρχαία τραγωδία στη νεοελληνική σκηνή: Μια περιδιάβαση» στο *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Από την Χώρα των Κειμένων στο Βασιλείο της Σκηνης, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*. Επιμ. Βαρζελιώτη Γωγώ. Αθήνα: ΕΚΠΑ, Τμ. Θεατρικών Σπουδών, 2014.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. UK: Blackwell, 1991.
- Λεκατσάς, Παναγής. *Διόνυσος: καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*. Αθήνα : Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1989.
- Lesky, Albin. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων: Από την γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*. μτφρ. Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1987.

- Μαρκαντωνάτος Α. & Τσαγγάλης Χ.(επιμ.). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Gutenberg, 2008.
- Μαρτινίδης, Πέτρος. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου: Τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δύση*. εκδ. 4η, Αθήνα: Νεφέλη, 1999.
- Μάξιμος, Πλάτων. *Αρχαία Ελληνικά θέατρα : 2500 χρόνια φως και πνεύμα*. Αθήνα: Χριστάκης, 1998.
- Moretti, Jean-Charles. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. μτφρ. Δημητράκοπούλου Ε. Αθήνα: Πατάκης, 2002.
- Μπούρας, Χαράλαμπος. *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής. Α' τόμος*. Αθήνα: Συμμετρία, 1999.
- Muller-Wiener, Wolfgang. *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995.
- Nietzsche, Friedrich. *Γενεαλογία της ηθικής. Οι διθύραμβοι του Διονύσου*. μτφρ. Δικταίος Α. Αθήνα: Γκοβοστής, 1980.
- Nietzsche, Friedrich. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. μτφρ. Σαρίκας Ζ. Αθήνα: Πανοπισκόν, 2010.
- Otto, Walter. *Διόνυσος: Μύθος και Λατρεία*. μτφρ. Λουπασάκης Θ. Αθήνα: Εικοστού Πρώτου, 1991.
- Παπαθανασόπουλος, Θάνος. *Το Ιερό και το Θέατρο του Διονύσου: μνημεία της νότιας πλευράς της Ακρόπολης*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1993.
- Πεφάνης, Γιώργος. *Περί σκηνών και ετεροτοπιών, στο Περιπέτειες της Αναπαράστασης: Σκηνές της Θεωρίας II*. Αθήνα: Παπαζήση, 2013.
- Πλάτωνας. *Νόμοι*. μτφρ. Νικολούδης Η. Αθήνα: Δαιδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, 2008.
- Schener, Max. *Το Φαινόμενο του Τραγικού*. μτφρ. Λουπασάκης Θεόδωρος. Αθήνα: Έρασμος, 1991.
- Schechner, Richard. «Towards a Poetics of Performance» στο *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
- Surgers, Anne. *Σταθμοί της Σκηνογραφίας του δυτικού θεάτρου*. μτφρ. Λακίδου

- I. Αθήνα: Αιγόκερος, 2014.
- Tarlin, Oliver. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηηνική Παρουσίαση*. μτφρ. Ασημομύτης Β. Αθήνα: Παπαδήμα, 1988.
- Traulos, Ioannis. *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*. New York: Praeger, 1971.
- Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Vernant, Jean-Pierre & Vidal Naquet, Pierre. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος. μτφρ. Γεωργούδη Σ. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1988.
- Vernant, Jean-Pierre & Vidal Naquet, Pierre. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Β' Τόμος. μτφρ. Γάττη Α. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1991.
- Vernant, Jean-Pierre. *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Α' Τόμος μτφρ. Γεωργούδη Σ. . Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989.
- Vernant, Jean-Pierre. *Οι απαρχές της ελληνικής σκέψης*. μτφρ. Κακοσαίου – Νικολούδη Ε. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1992.
- Wiles, David. *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Wiles, David. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. μτφρ. Οικονόμου Ε. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009.
- Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

Άρθρα

- Foucault, Michel (1967). «*Of Other Spaces Heterotopias*» Διαθέσιμο στο <www.foucault.info>
- Goodell, Thomas Dwight (1897). «*Dorpfeld and the Greek Theatre*» Διαθέσιμο στο <www.jstor.org/stable/287926>
- Green J.R. (1982). «*Dedications of Masks*» στο *Revue archéologique*. σ. 237-248.

Henrichs, Albert (1995). «*Why Should I Dance? : Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*» Διαθέσιμο στο <www.jstor.org/stable/20163565>

Paga, Jessica (2010). «Deme Theaters in Attica and the Trittys System» Διαθέσιμο στο <www.jstor.org/stable/40981054>

Διατριβές

Γραϊκός, Ιωάννης (1998). *Η επιφάνεια του Διόνυσου στις Βάκχες του Ευριπίδου*. (Ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Ραδιόφωνο

Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Γνωρίζοντας τα Αρχαία Θέατρα», ραδιοφωνική εκπομπή ΣΚΑΙ 100.3 (5/09/2011) στο <www.skai.gr/1003/shows/show/?rshowid=64784>

Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Γνωρίζοντας τα Αρχαία Θέατρα», ραδιοφωνική εκπομπή ΣΚΑΙ 100.3 (02/10/2011) στο <www.skai.gr/1003/shows/show/?rshowid=64784>

Διαδίκτυο

Σωματείο Διάζωμα. Διαθέσιμο στο <www.diazoma.gr/>

Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Διαθέσιμο στο <[ww.eie.gr/](http://www.eie.gr/)>

Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού. Διαθέσιμο στο <odysseus.culture.gr/>

Πηγές Εικόνων

Εικόνα 1:

Μαρτινίδης, Πέτρος. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου: Τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δόση*. εκδ. 4η, Αθήνα: Νεφέλη, 1999. σ.19.

Εικόνα 2:

http://www.petroglyphs.us/article_culture_crisis_and_rock_art_intensification.

htm

Εικόνα 3:

<http://static.pblogs.gr//50608-Dionysos%20BIRTH.jpg>

Εικόνα 4:

<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/Images/DionysosSatyrsCdm575.jpg>

Εικόνα 5:

<https://eleysis69.files.wordpress.com/2011/04/dionysos-02.jpg>

Εικόνα 6:

https://peripluscd.files.wordpress.com/2013/11/dancing-to-the-sound-of-the-aulos-on-a-loutrophoros-ca-690-bc_analatos-painter.jpg

Εικόνα 7:

<http://www.komvos.edu.gr/masks/masks3.html>

Εικόνα 8:

http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/dion_eye.jpg

Εικόνα 9:

<http://www.kolivas.de/archives/85943>

Εικόνα 10:

<http://classics.uc.edu/apulia/full/13wf146.png>

Εικόνα 11:

<http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/AR/ar.ag/Dokimasia-1.jpg>

Εικόνα 12:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%B5%CE%BD%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%82#/media/File:Death_Pentheus_Louvre_G445.jpg

Εικόνα 13:

<http://pages.uoregon.edu/klio/maps/gr/constitutions/Kleishtenes%20REFORMS.gif>

Εικόνα 14:

Wiles, David. Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση. μτφρ. Οικονόμου Ε. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009. σ.166.

Εικόνα 15:

<http://www.physics4u.gr/articles/2008/Anaximander.html>

Εικόνα 16:

<http://www.eie.gr/archaeologia/gr/layout/images/02/231.jpg>

Εικόνα 17:

<http://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=354&detail=attachement>

Εικόνα 18:

Traulos, Ioannis. *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*. New York: Praeger, 1971.

Εικόνα 19:

http://www.wikiwand.com/el/Θέατρο_του_Διονύσου

Εικόνα 20:

<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C116/679/4506,20285/>

Εικόνα 21:

Paga, Jessica (2010). «Deme Theaters in Attica and the Trittys System»

Εικόνα 22:

Moretti, Jean-Charles. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. μτφρ. Δημητρακοπούλου Ε. Αθήνα: Πατάκης, 2002. σ. 104.

Εικόνα 23:

Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988. σ.154.

Εικόνα 24:

Wiles, David. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. σ.57.

