

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

# ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ

## Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ

### ΜΕΡΟΣ Α'



ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ





ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

# ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ

## Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ

### ΜΕΡΟΣ Α'

# ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ

## Γ΄ ΛΥΚΕΙΟΥ, ΜΕΡΟΣ Α΄

- Συγγραφή: Σάββας Πατσαλίδης  
*Καθηγητής Θεατρολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*  
*Με την πολύτιμη συνδρομή της*  
*Δρος Άντιας Κατσούρη, Καθηγήτριας Θεατρολογίας*
- Εποπτεία: Σοφία Ιωάννου  
*ΕΜΕ Φιλολογικών και Θεατρολογίας*
- Επιμέλεια/Αναθεώρηση: Δρος Άντιας Κατσούρη, *Καθηγήτριας Θεατρολογίας*
- Γλωσσική Επιμέλεια: Ευαγγελία Χαραλάμπους  
*Λειτουργός Υπηρεσίας Ανάπτυξης Προγραμμάτων*
- Σχεδιασμός Εντύπου: Κακουλλής Θεόδωρος  
*Λειτουργός Υπηρεσίας Ανάπτυξης Προγραμμάτων*
- Συντονισμός έκδοσης: Παρπούνας Χρίστος  
*Συντονιστής Υπηρεσίας Ανάπτυξης Προγραμμάτων*

Δοκιμαστική έκδοση: 2018  
Α΄ έκδοση: 2022

© ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΛΑΙΑΣ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Εκτύπωση: ΚΩΝΟΣ

ISBN: 978-9963-54-318-2

Ευχαριστούμε για τη ευγενή προσφορά/παραχώρηση εικονιστικού υλικού για τον εμπλουτισμό της παρούσης έκδοσης:

Μουσείο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας “Κώστα Κοτσανά”, Ελλάδα  
Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος  
Γ. Καραδέδος, Αρχιτέκτων - Αρχαιολόγος - Ομ. Καθηγητής Α.Π.Θ.

## ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Πολύ συχνά ακούτε τους καθηγητές σας να ρωτούν: πότε «γεννήθηκε» ή πότε «πέθανε» το τάδε λογοτεχνικό κίνημα ή η τάδε τεχνοτροπία; Είναι απόλυτα κατανοητή η ερώτηση, γιατί ακριβώς δείχνει την αγωνία, ή αν προτιμάτε την ανάγκη που νιώθουμε όλοι εμείς που διδάσκουμε σε «ανοικτούς» χώρους, όπως οι ανθρωπιστικές σπουδές, να έχουμε στο μυαλό μας κάποιες ημερολογιακές αφητηρίες και τερματικά, ώστε να μπορούμε να τιθασεύσουμε το διάσπαρτο υλικό μας. Είναι σαν ένα δίκτυ ασφαλείας. Μας προστατεύει από τις κακοτοπιές.

Όμως, καλό είναι να θυμόμαστε (καθηγητές και μαθητές) ότι η αναζήτηση απόλυτων αφητηριών είναι γενικά μια ριψοκίνδυνη υπόθεση, ειδικότερα στις τέχνες. Και τούτο γιατί οι τέχνες δεν γιορτάζουν γενέθλια, αφού πάντα κάτι προηγείται που προλειαίνει το έδαφος, όπως δεν θρηνούν και θανάτους, αφού στην πορεία μετεξέλιξής τους όλα όσα γεννήθηκαν συνεχίζουν να μεταμορφώνονται και να διοχετεύονται σε νέες φόρμες και νέες λειτουργίες.

Το βιβλίο αυτό καλύπτει ένα μικρό μέρος αυτής της εξελικτικής πορείας, έχοντας ως σημείο πρώτης αναφοράς το αρχαίο ελληνικό θέατρο, το οποίο σηματοδοτεί με τρόπο μοναδικό το ομαλό πέρασμα από τη συμμετοχική τελετουργία στο θέατρο, υπό την έννοια ενός οργανωμένου χώρου θέασης και δράσης.

Σε αυτό το πρώτο κεφάλαιο θα μιλήσουμε επί τροχάδην για τις λατρευτικές τελετές του θεού Διόνυσου μέσα από τις οποίες προήλθε, σε μια περίοδο-καμπή στην εξέλιξη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού (5ος αιώνας), το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Θα δούμε πώς διαμορφώθηκαν οι ανάλογοι χώροι για να το στεγάσουν, πώς εκπαιδεύτηκε το κοινό για να το υποδεχτεί και πώς η πολιτεία προετοιμάστηκε για να συνομιλήσει μαζί του.

Σε αυτό το οδοιπορικό γνωριμίας με αυτό το κορυφαίο καλλιτεχνικό γεγονός, πέρα από τις όποιες πληροφορίες δίνονται και αφορούν τη δομή του, τη θεματολογία του, τη λειτουργία του, τους συντελεστές του κ.λπ., θα μας απασχολεί σε κάθε βήμα η σχέση του μαζί μας, με την εποχή μας. Θα μας απασχολούν οι λόγοι της επιβίωσής του. Οι λόγοι που ακόμη καταπιανόμαστε μαζί του.

Να θυμάστε πάντα αυτό: το θέατρο δεν είναι μόνο το δραματικό κείμενο, το βιβλίο που έχετε στο γραφείο σας. Είναι ένα σύνολο τεχνών, όπως η μουσική, ο χορός, το μακιγιάζ, τα κοστούμια, η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική κ.λπ. Και αυτό το σύνολο δεν μπορείτε να το πάρετε στο γραφείο σας, γιατί απλούστατα δεν μεταφέρεται. Έρχεται και φεύγει χωρίς να περιμένει κανένα. Ζωντανεύει μόλις ανάψουν τα φώτα και εξαφανίζεται μαζί με το σβήσιμό τους, για να επανακάμψει την επομένη. Και η πρόκληση σε αυτό το κεφάλαιο (και όχι μόνο) του βιβλίου είναι να βρούμε τρόπους να φέρουμε το μακρινό και σκονισμένο «εκεί και τότε» όσο γίνεται πιο κοντά μας, «εδώ και τώρα», ώστε να το αντιμετωπίσουμε ως ένα ζωντανό οργανισμό και όχι ως μουσειακό έκθεμα.

Γι' αυτό, όπως θα δείτε, σε κάθε υποενότητα υπάρχει και ένα θέμα για συζήτηση. Μην ανησυχείτε. Δεν θα εξεταστείτε σε αυτό. Όμως, είναι σημαντικό να κάνετε αυτές τις συζητήσεις μεταξύ σας και με τους καθηγητές σας, γιατί μόνο τότε θα αισθανθείτε το μακρινό αυτό θέατρο πολύ κοντά σας. Μόνο τότε θα έχετε άποψη κατά πόσο σας αφορά ή όχι. Καλή συνέχεια.

Σ. Πατσαλίδης



# Περιεχόμενα

## ΜΕΡΟΣ Α΄: ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΤΡΑΓΩΔΙΑ

<b>1.</b>	<b>ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΙΘΥΡΑΜΒΟ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ</b>	<b>10</b>
1.1	Εν αρχήν ο διθύραμβος	10
1.2	Πρόδρομοι	11
1.3	Γενικό συμπέρασμα	14
<b>2.</b>	<b>ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΗ</b>	<b>15</b>
2.1	Τόπος και χρόνος: Αρχαία Ελλάδα	15
2.2	Πεισίστρατος	16
2.3	Κλεισθένης	16
2.4	Χρυσός αιώνας του Περικλή, ο Άνθρωπος και το θέατρο	17
2.5	Δημοκρατία και θέατρο	19
<b>3.</b>	<b>ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ</b>	<b>21</b>
3.1	Θεατρικές γιορτές	21
3.2	Τα Μεγάλα Διονύσια: Η διοργάνωση	23
3.3	Τα Μεγάλα Διονύσια: Η πορεία της γιορτής	25
3.4	Το θέατρο ως υπόθεση της πόλης	28
<b>4.</b>	<b>ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ</b>	<b>29</b>
4.1	Κύκλος	29
4.2	Θέατρο Διονύσου	31
4.3	Εξέλιξη του αρχαίου ελληνικού αμφιθεάτρου - του θεάτρου του Διονύσου	32
4.4	Η Δομή του αρχαίου ελληνικού αμφιθεάτρου	40
4.5	Μηχανήματα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου	45
	Θέατρο και τεχνολογία: ένα θέμα για συζήτηση	49
	Θέατρο και φύση: ένα θέμα για συζήτηση	49
<b>5.</b>	<b>ΣΕ ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ</b>	<b>50</b>
5.1	Ο Υποκριτής	50
5.2	Ο Χορός	53
5.3	Η Σκευή: Προσωπείο	59
5.4	Η Σκευή: Κουστούμι Υποκριτών	65
5.5	Η Σκευή: Κουστούμι Χορού	67
5.6	Η Σκευή: Κουστούμι Αυλητή	69
5.7	Η Σκευή: Υπόδηση	70
5.8	Μουσικά όργανα	71
5.9	Το Κοινό	75
5.10	Θεατρικές Συμβάσεις του Αρχαίου Δράματος	76
	Σήμερα τι γίνεται; ένα θέμα για συζήτηση	78

## ΜΕΡΟΣ Β΄: Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ: ΤΡΑΓΩΔΙΑ

<b>6. ΔΟΜΙΚΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ</b>	<b>82</b>
6.1 Ορισμός της Τραγωδίας	83
6.2 Τα Κατά Ποσόν μέρη	85
6.3 Τα Κατά Ποιόν μέρη	86
6.4 Θεματολογία	88
Ο θεατής, το θέαμα, η δασκευή: <i>ένα θέμα για συζήτηση</i>	91
<b>7. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ</b>	<b>95</b>
7.1 <b>Αισχύλος</b>	95
7.1.1 Η ζωή του και η εποχή του	95
7.1.2 Καινοτομίες	95
7.1.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Αισχύλου	96
7.1.4 Εργογραφία	98
7.2 <b>Σοφοκλής</b>	99
7.2.1 Η ζωή του και η εποχή του	99
7.2.2 Καινοτομίες	100
7.2.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Σοφοκλή	101
7.2.4 Εργογραφία	103
7.3 <b>Ευριπίδης</b>	104
7.3.1 Η ζωή του και η εποχή του	104
7.3.2 Καινοτομίες	107
7.3.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Ευριπίδη	107
7.3.4 Εργογραφία	111

## ΜΕΡΟΣ Γ΄: Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ: ΚΩΜΩΔΙΑ

<b>8. ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	<b>114</b>
8.1 Καταβολές της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας	114
8.2 Φαλλικοί κώμοι	114
8.3 Οι Τρεις Περίοδοι της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας	116
<b>9. ΑΡΧΑΙΑ ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ</b>	<b>118</b>
9.1 Γενικά	118
9.2 Η δομή της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας	119
9.3 Αριστοφάνης	123
Εμπιστοσύνη ανάμεσα στον δημιουργό και το κοινό του: <i>ένα θέμα για συζήτηση</i>	127
Δασκευάζοντας την κωμωδία: <i>ένα θέμα για συζήτηση</i>	127
<b>10. ΜΕΣΗ ΚΩΜΩΔΙΑ</b>	<b>128</b>
10.1 Το κοινωνικό/πολιτικό σκηνικό	128
10.2 Χαρακτηριστικά της Μέσης Κωμωδίας	128

# Περιεχόμενα

<b>11. ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ</b>	<b>130</b>
11.1 Γενικά	130
11.2 Μένανδρος	130
11.3 Θεματολογία	131
11.4 Χαρακτηριστικά του έργου του Μενάνδρου	132
11.5 Εργογραφία	134
11.6 Επιδράσεις	134

## ΜΕΡΟΣ Δ΄ : ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

<b>12. ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗ</b>	<b>138</b>
12.1 Γενικά στοιχεία	138
12.2 Χωροχρονικό Πλαίσιο	139
12.3 Τα πρόσωπα του έργου	139
12.4 Μυθολογικό Υπόβαθρο	139
12.5 Η υπόθεση	141
12.6 Θεματικοί άξονες του έργου	146

<b>13. ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΜΗΔΕΙΑ</b>	<b>148</b>
13.1 Γενικά στοιχεία	148
13.2 Χωροχρονικό πλαίσιο	148
13.3 Τα πρόσωπα του έργου	148
13.4 Μυθολογικό υπόβαθρο: Ο Μύθος της Αργοναυτικής εκστρατείας	150
13.5 Υπόθεση	152
13.6 Θεματικοί άξονες του έργου	156

<b>14. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ</b>	<b>160</b>
14.1 Γενικά	160
14.2 Χωροχρονικό Πλαίσιο	160
14.3 Τα πρόσωπα του έργου	160
14.4 Το κοινωνικό περίβλημα του μύθου	161
14.5 Υπόθεση	162
14.6 Θεματικοί άξονες του έργου	163

<b>15. ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ: ΓΙΑΤΙ ΕΠΙΒΙΩΝΟΥΝ ΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΙ:</b> Ένα θέμα για συζήτηση	<b>166</b>
---	------------



## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

<i>Προμηθέας Δεσμώτης</i> (Πρόλογος)	170
<i>Πέρσες</i> (β' επεισόδιο-Επίκληση)	178
<i>Μήδεια</i> (Πρόλογος)	182
<i>Τρωάδες</i> (Εξοδος, Κομμός)	184
<i>Νεφέλες</i> (Παράβασις)	186
<i>Ιππής</i> (Παράβασις)	187
<i>Αχαρνής</i> (Παράβασις)	192
Περίληψεις τραγωδιών	194
Περίληψη των κωμωδιών του Αριστοφάνη	206
Θεόφραστος, <i>Χαρακτήρες</i> (ο Υποκριτής)	209

## **ΓΕΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ 208**





ΜΕΡΟΣ Α΄  
Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο





*Το άγαλμα της Μελπομένης, της μούσας της τραγωδίας. Κρατάει μια κόρυνα (ρόπαλο) και μια μάσκα τραγωδίας και φέρει στεφάνι από κισσό. Αχίλλειον, στο ελληνικό νησί Κέρκυρα.*



## 1. ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΙΘΥΡΑΜΒΟ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Για να φτάσει το δράμα να αποκτήσει τα πρώτα του στοιχεία (μύθο, διάλογο, θεαματικότητα), ώστε να αρχίσει μια πορεία τελειοποίησης της μορφής του, λέγεται ότι κάποιοι εμπνευσμένοι από τη μούσα καινοτόμησαν, κτίζοντας ο ένας πάνω στις καινοτομίες του προηγούμενου. Όπως γίνεται πάντα στην πνευματική, κοινωνική και τεχνολογική εξέλιξη του ανθρώπου.

### 1.1 Εν αρχή ην ο διθύραμβος

Μολονότι στις τέχνες δεν υπάρχουν γενέθλιες ημερομηνίες, υπό την έννοια ότι δεν μπορούμε να ξέρουμε επακριβώς πότε και πού αρχίζει κάτι, δεχόμαστε κάποια κοινά σημεία εκκίνησης, έστω κι αν παρουσιάζουν κενά, πράγμα πολύ φυσιολογικό όταν αναφερόμαστε σε πηγές που μας οδηγούν πολλές εκατονταετίες στο παρελθόν.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα όσα αναφέρει ο πρώτος θεωρητικός νους του θεάτρου, ο ιδιοφυής **Αριστοτέλης** στην **Ποιητική** του, οι ρίζες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας βρίσκονται στους διθυραμβικούς χορούς, στους ψαλμικούς αυτοσχεδιασμούς με συνοδεία αυλού προς τιμήν του θεού Διονύσου. Τι ήταν λοιπόν ο διθύραμβος;

**Ο διθύραμβος ήταν ένα αυτοσχέδιο χορικό λατρευτικό άσμα με θέματα από τη ζωή και τις περιπέτειες του θεού Διονύσου. Ψαλλόταν από 50 άντρες ή 50 αγόρια με τη συνοδεία αυλού, οι οποίοι χόρευαν και τραγουδούσαν γύρω από τον βωμό του θεού με τη συνοδεία αυλού. Ο πρώτος χορευτής ονομαζόταν «εξάρχων», και αυτός οδηγούσε την ομάδα.**

Ο Διόνυσος σε ιερά μέθη, με το κεφάλι ριγμένο πίσω σε έκσταση παίζει τη βάρβιτο. Δυο σάτυροι του θιάσου του χορεύουν γύρω χτυπώντας τα κρόταλα. Ο ένας από αυτούς κρατάει ένα τεράστιο κλαδί κλήματος φορτωμένο σταφύλια. Εσωτερικό ερυθρόμορφου κύλικα.

Γύρω στο 480 π.Χ. (Παρίσι, Bibliotheque Nationale.)





## 1.2 Πρόδρομοι του θεάτρου

Πολύ επιγραμματικά θα σταθούμε λίγο στους πρόδρομους του θεάτρου, προκειμένου να δούμε τις καινοτομίες που πρότειναν και οι οποίες δημιούργησαν τις προϋποθέσεις της γέννησης του θεάτρου.

### 1. Αρίων (7<sup>ος</sup> -6<sup>ος</sup> αι. π.Χ.)

Χρονολογικά πρώτος είναι ο κιθαρωδός/ποιητής Αρίων από τη Μήθυμνα της Λέσβου. Σύμφωνα με τους ιστορικούς, πρώτος **συνέθεσε νέους διθύραμβους**, κατόπιν παραγγελίας του φιλότεχνου τυράννου της Κορίνθου Περίανδρου, (625π.Χ.-585 π.Χ.).

Ο Αρίων μετέτρεψε τον «διθύραμβο» σε αυτόνομο ποιητικό είδος δίνοντάς του αφηγηματικό περιεχόμενο και λυρική μορφή με **θεματολόγιο πέραν των ιστοριών του θεού Διονύσου**.

Επιπλέον, έβαλε ως **συνοδούς του Διονύσου τους Σατύρους και Σιληνούς** (ζωόμορφα όντα με χαρακτηριστικά τράγων που έως τότε ενεργούσαν ως δαίμονες των δασών). Επειδή μάλιστα ονομάζονταν «τραγωδοί», ο Αρίων ονομάστηκε **«ευρετής του τραγικού τρόπου»**.

Ο Αρίων συνέβαλε στην απελευθέρωση του διθύραμβου από την μέχρι τότε σταθερή μορφή του, ώσπου αρκετές δεκαετίες αργότερα γέννησε μια άλλη μορφή, αυτή τη φορά από τον Θέσπη.



### Τι λέει μια ιστορία για τον Αρίωνα;

Οι πληροφορίες που έχουμε για τον Αρίωνα είναι λιγοστές και προέρχονται κυρίως από τον ιστορικό Ηρόδοτο (Α, 23-24). Για τη ζωή του υπάρχει μια ιστορία, που μοιάζει περισσότερο με παραμύθι και μας την κληροδότησε ο Ηρόδοτος. Κάποτε, ο Αρίων αποφάσισε να ταξιδέψει στη Σικελία για τα προς το ζην. Εκεί, αφού με την τέχνη του μάζεψε πολλά χρήματα και πλούτη, ξεκίνησε το ταξίδι της επιστροφής μ' ένα κορινθιακό πλοίο.

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

Ο Αρίων, αφού φόρεσε τα καλά του, πήρε την κιθάρα στα χέρια του, στάθηκε στην πλώρη του караβιού και τραγούδησε τον «όρθιο νόμο», έναν ύμνο προς την Ορθία Αρτέμιδα. Ένα δελφίνι που μαγεύτηκε από το τραγούδι του, τον πήρε στη ράχη του και τον έβγαλε στο ακρωτήριο Ταίναρο. Από εκεί, ο Αρίων πήγε πεζός στην Κόρινθο, όπου ανέφερε τα καθέκαστα στον Περίανδρο. Αυτός έδωσε εντολή να συλληφθούν οι ναύτες, που εν τω μεταξύ είχαν επιστρέψει στην Κόρινθο και να θανατωθούν.



**2. Θέσπις** (τέλη 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.)

Κατά τα τέλη του 6<sup>ου</sup> αιώνα, ο Θέσπις, από την Ικαρία της Αττικής (σημερινός Διόνυσος)<sup>1</sup>, σύγχρονος του Σόλωνα και του Πεισίστρατου, είναι εκείνος που φέρεται να είναι ο **πατέρας του Θεάτρου**. Αν και γνωρίζουμε πολύ λίγα πράγματα γι' αυτόν, οι πηγές αναφέρουν τα εξής:

Λέγεται ότι κάποια στιγμή ο Θέσπις, βγήκε από την ομάδα του διθύραμβου, μπήκε στη μέση του Χορού, όπου, αντί να τραγουδά, **άρχισε να απαγγέλλει και να «υποκρίνεται»** (αρχ. *ύπεκρίνετο*) στις ερωτήσεις του Χορού σε άλλο ρυθμό από το τραγούδι της ομάδας. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε ο **διάλογος, το πρωτοκύτταρο του θεάτρου**, γι' αυτό και θεωρείται ο **πατέρας του θεάτρου**. Αυτός ο νεωτερισμός, επίσης, καθιστά τον Θέσπη ως τον **πρώτο υποκριτή**. Ο Θέσπις, ως ο πρώτος υποκριτής, δημιουργεί έναν χαρακτήρα, έναν «άλλο» ρόλο για τον εαυτό του. Έτσι επέβαλε, με τη βοήθεια του προσωπίου, τη διπλή υπόσταση του ηθοποιού, το «είμαι» και «δεν είμαι». Η καινοτομία του Θέσπη προετοίμασε το έδαφος για την ανάπτυξη της τραγωδίας, αφού έκανε πιο σύνθετη τη δράση και το εν γένει πλέξιμο των επεισοδίων.

Λέγεται επίσης ότι μπήκε στη μέση του διθύραμβου φορώντας προσωπίο από **ψιμίθιο ή τρυγία**<sup>2</sup>, για να υποδυθεί τον άλλο ρόλο και γι' αυτό του αποδίδεται η **εφεύρεση του προσωπίου**.

Ο Θέσπις θεωρείται επίσης ως ο **δημιουργός του πρώτου περιοδεύοντος θιάσου**, που πέρασε στην ιστορία ως το **Άρμα Θέσπιδος**. Το άρμα ήταν ένα κάρο με επίπεδη επιφάνεια και με εμφάνιση πλοίου<sup>3</sup>, που σύμφωνα με μερικούς μελετητές, το χρησιμοποιούσε με τον θιάσό του για τις παραστάσεις των έργων που ο ίδιος έγραφε, αλλά και ως μεταφορικό μέσο. Δυστυχώς δεν διασώζεται καμία από τις τραγωδίες του, ώστε να έχουμε μια καλύτερη και ασφαλέστερη εικόνα ως προς την προσφορά του.

Το **534 π.Χ.**, κατά την 61<sup>η</sup> Ολυμπιάδα, κέρδισε το πρώτο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια και αυτό μαρτυρείται σε επιγραφή που διασώθηκε. Επειδή δεν υπάρχει παλαιότερη μαρτυρία ύπαρξης των αγώνων, στη βάση αυτής της επιγραφής οι μελετητές θεωρούν ως έναρξη των δραματικών αγώνων την ίδια ημερομηνία.



Άρμα Θέσπιδος, γλυπτό από το καμπαριό του Τζιόττο στη Φλωρεντία, Ιταλία, Νίνο Πιζάνο, 1334-1336



<sup>1</sup> Ο Διόνυσος βρίσκεται Ανατολικά της Αττικής βρίσκεται στους πρόποδες του Πεντελικού Όρους, 28 περίπου χιλιόμετρα από την Αθήνα. Η περιοχή πήρε την ονομασία της το 1888 όταν ανακαλύφθηκαν τα ερείπια ναού, αφιερωμένου στον θεό Διόνυσο. Στην αρχαία Ελλάδα, εδώ βρισκόταν ο αρχαίος δήμος της Ικαρίας, πατρίδα του Θέσπη, που ανήκε στην Αιγιίδα φυλή. Ο δήμος της Ικαρίας ονομάστηκε έτσι από τον ανώτατο άρχοντα, τον Ικάριο. Σύμφωνα με τον μύθο, ο Ικάριος υποδέχθηκε τον περιπλανώμενο στην Αττική θεό Διόνυσο με πολλές τιμές, ο οποίος, για να τον ευχαριστήσει, του έμαθε την καλλιέργεια του αμπελιού και της οίσιποιας.

<sup>2</sup> Το **ψιμίθιο** ήταν ανθρακικός μολύβδος με τον οποίο άσπριζαν το πρόσωπο. Αργότερα ψιμίθια λέγονται οποιεσδήποτε αλοιφές για βάψιμο του προσώπου. Η **τρυγία**, από την άλλη, ήταν το κατακάθι του κρασιού και έδινε μια κόκκινη χροιά στο πρόσωπο.

<sup>3</sup> Σύμφωνα με έναν μύθο ο Διόνυσος ερχόταν στην Αθήνα κάθε Άνοιξη με ένα πλοίο.





### 3. Φρύνιχος (6<sup>ος</sup>-5<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.)

Κομβικό σημείο στην εξελικτική πορεία της τραγωδίας προς πιο σύνθετες μορφές, είναι και η συμβολή του Φρύνικου του Αθηναίου, ο οποίος λέγεται ότι ήταν μαθητής του Θέσπιδος. Η καινοτομία του να **εισαγάγει** στη δράση τον **γυναικείο χαρακτήρα** πρέπει να είχε ως αποτέλεσμα την εκρηκτική **διεύρυνση της θεματολογίας**, που μέχρι τότε περιοριζόταν στους αντρικούς χαρακτήρες.

Φαίνεται επίσης πως ο Φρύνιχος επιχείρησε με το έργο **Μιλήτου Άλωσις**, να εισαγάγει σύγχρονο ιστορικό υλικό στην τραγωδία, μια κίνηση στην οποία οι Αθηναίοι αντέδρασαν αρνητικά (βλ. σελ. 87). Η πρώτη δραματική του νίκη ήταν το 511 π.Χ.

### 4. Χοιρίλος (523-520 π.Χ.)

Στην όλη εξέλιξη του δράματος αξίζει να αναφερθεί η προσφορά του Χοιρίλου και η ιδιαίτερη μεριμνά του για τη σκευή (κοστούμια, προσωπεία, σκηνικά αντικείμενα). Λέγεται ότι εισήγαγε τη λαμπερή αμφίεση των υποκριτών και βελτίωσε κατά πολύ τα πρώτα «ατελή προσωπεία» (προσωπεία που δεν κάλυπταν όλο το πρόσωπο).

### 5. Πρατίνας (περ. 540 π.Χ.-470 π.Χ.)

Τέλος, στην αναζήτηση των προδρόμων του δράματος, οφείλουμε μια σύντομη αναφορά και στον Πρατίνα από τη Φλειούντα, που εικάζεται ότι καθιέρωσε το **τέταρτο δράμα** της κάθε δραματικής τετραλογίας να είναι **σατυρικό**, ώστε να λειτουργεί σαν μια ανάπαυλα για τους θεατές, μετά τα σοβαρά θέματα των τραγωδιών που είχαν προηγηθεί.

### 6. Αισχύλος, Σοφοκλής

Όλοι αυτοί οι σκαπανείς, ιδιαίτερα ο Χοιρίλος και ο Φρύνιχος, θα απομακρύνουν την τραγωδία από το λατρευτικό και αυτοσχεδιαστικό καθεστώς του διθυράμβου. Επίσης, σε αυτούς οφείλεται και η εμφάνιση ενός «υβριδικού» είδους για την εποχή του, του σατυρικού δράματος.

#### Σατυρικό δράμα

Είναι ένα από τα τρία είδη του αρχαίου δράματος, που οφείλει την ονομασία του στους μεταμφιεσμένους σε σατύρους άνδρες του Χορού και το ευτυχές τέλος. Οι Σάτυροι, οι ακόλουθοι του Διονύσου, οι οποίοι αποτελούν τον Χορό είχαν για κορυφαίο τον Σιληνό. Σκοπός του ήταν να προκαλέσει το γέλιο και να ξεκουράσει τους θεατές από την ένταση και τη συγκίνηση που είχαν νιώσει από τις τραγωδίες.

Οι παρεμβάσεις τους στην εξέλιξη της πλοκής του έργου ήταν πάντα ανατρεπτικές, απρόσμενες, συχνά άσχετες με την ιστορία και αυτό δημιουργούσε μια γενικότερη ευφορία, μια πιο ανάλαφρη ατμόσφαιρα. Ο σατυρικός Χορός χόρευε γρήγορα προκαλώντας κρότο με τα πόδια παρωδώντας τη σεμνή όρχηση του Χορού της τραγωδίας.

Οι κωμικοί ποιητές χρησιμοποιούσαν τη μυθολογία ως πηγή κωμικού στοιχείου, με πρόσωπα από τους μύθους που μπορούσαν να τα διακωμωδήσουν. Για παράδειγμα, ο Ηρακλής τρώει και πίνει πολύ, ο Οδυσσεύς είναι δολοπλόκος, ο θεός Ερμής κλέβει επιδέξια και εξαπατεί κ.λπ. Ακολουθούσαν, επίσης, την ίδια γλώσσα και δομή με την τραγωδία, προσαρμόζοντάς την στις ανάγκες της σάτυρας (βωμολοχίες, επιδεικτικές ορχήσεις κ.ά.) χωρίς να καυτηριάζουν ή να σατιρίζουν τα θέματά τους (απουσίαζε τελείως η πολιτική σάτιρα προσώπων ή γεγονότων). Ήταν σύντομη σε έκταση και η κωμική πλοκή ήταν απλή. Ο χώρος των υποθέσεων ήταν η εξοχή ή εξωπικοί χώροι, όπως η Λιβύη, η Αίγυπτος κ.ά.

Τα θέματα του σατυρικού δράματος είναι στερεότυπα, όπως η κατατρόπωση δράκων, τεράτων και γιγάντων, οι ερωτικές ιστορίες, η μαγεία και άλλα στοιχεία που θυμίζουν λαϊκά παραμύθια.

# Α'

## Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο: Η Γένεση της Τραγωδίας

Η εξέλιξη του δράματος θα ολοκληρωθεί με την πρόσθεση του **δευτεραγωνιστή** από τον Αισχύλο και του **τριταγωνιστή** από τον Σοφοκλή. Αυτές οι καινοτομίες είχαν ως αποτέλεσμα τη **μείωση των χορικών** και την **αύξηση των διαλογικών μερών**, κατά συνέπεια την αύξηση της δράσης.

### 1.3. Γενικό συμπέρασμα

Με αυτό τον τρόπο, θα διαμορφωθούν τα γνωρίσματα του δράματος, δηλαδή ο **μύθος** και η **μίμηση μιας πράξης**, η **διαλογική μορφή** που περιλαμβάνει τη δράση, την πλοκή, τις συγκρούσεις και τους χαρακτήρες και η θεαματικότητα που απορρέει από την όψη (σκηνογραφία, σκηνικά αντικείμενα, κοστούμια) και την ακουστική (διάλογος, μουσική, τραγούδι, ήχοι).

Αυτά τα γνωρίσματα θα τελειοποιηθούν τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. με την εμφάνιση των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών, Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη, το έργο των οποίων θα επηρεάσει καταλυτικά την παγκόσμια δραματουργία.





## 2. ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΗ

Η ανάπτυξη του αρχαίου δράματος συνδέεται με τη δημοκρατική οργάνωση της πόλης-κράτους της αρχαίας Αθήνας του 5ου αιώνα π.Χ. και την ανάπτυξη της δράσης του πολίτη. Οι σχέσεις αυτές παραμένουν έκτοτε αναγκαίες προϋποθέσεις για την υγιή εξέλιξη του θεατρικού είδους.



Η ελληνική αρχαιότητα. © 2012 Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

Πηγή: [http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/history/arxaiotita/page\\_006.html](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/arxaiotita/page_006.html)

### 2.1. Τόπος και χρόνος: Αρχαία Ελλάδα

#### Πόλη-κράτος

Ο ελληνικός πολιτισμός που μας αφορά εδώ, και ο οποίος θα μας δώσει τα αριστουργήματα του αρχαίου θεάτρου, διαμορφώνεται μεταξύ του 8<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Στην Αρχαία Ελλάδα η κύρια πολιτική μονάδα είναι η πόλη-κράτος. Σημαντικότερες πόλεις-κράτη τον 6<sup>ο</sup> και 5<sup>ο</sup> αιώνα είναι η Αθήνα, η Θήβα, το Άργος, η Κόρινθος, η Σπάρτη και τα Μέγαρα.

Οι βασικές διάλεκτοι είναι δύο, η Δωρική (σε Σπάρτη και Κόρινθο κυρίως) και η Ιωνική (σε Αθήνα και πόλεις της Μικράς Ασίας). Η βασικές ενασχολήσεις των αρχαίων Ελλήνων ήταν η καλλιέργεια της γης, η αλιεία και το εμπόριο, γι' αυτό είχε τεράστια σημασία ο έλεγχος της θάλασσας.

#### Τύραννοι

Μέχρι το 800 π.Χ. τις πόλεις αυτές τις διοικούσαν βασιλείς. Μετά το 800 π.Χ. άρχισαν να εμφανίζονται δυναμικά στο προσκήνιο φιλόδοξοι ευγενείς, οι οποίοι σιγά-σιγά θα περάσουν την εξουσία στα χέρια τους. Η κυριαρχία των τυράννων, όπως έχει καταχωρηθεί στην ιστορία, θα διαρκέσει από το 650-500 π.Χ. Μολονότι σκληροί στη διοίκηση, δεν ήταν όλοι τους καταστροφικοί. Κάποιοι άφησαν πίσω τους σημαντικό έργο. Δύο από τους προοδευτικούς τυράννους ήταν ο Πεισίστρατος και ο Κλεισθένης.

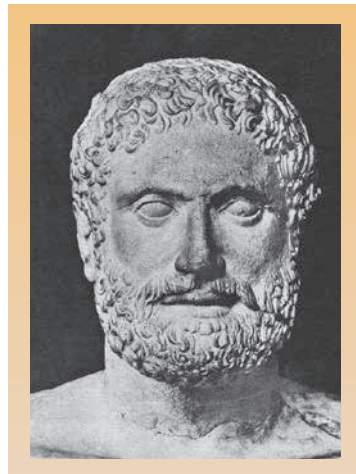


## 2.2 Πεισίστρατος (607-526 π.Χ.)

Κατά διαστήματα τύραννος της Αθήνας από το 561 π.Χ. μέχρι το 527 π.Χ., ο Πεισίστρατος συνέβαλε στην ανάπτυξη της γεωργίας, σφυρηλάτησε οικονομικές σχέσεις με άλλους λαούς και μετέτρεψε την Αθήνα σε κυρίαρχη πόλη της εποχής. Στο πλαίσιο της **φιλολαϊκής πολιτικής** του, **εισήγαγε** από την ύπαιθρο στην πόλη της Αθήνας, **την εορτή των Μεγάλων Διονυσίων** (γνωστά και ως εν Άστει Διονύσια) και **θέσπισε** επίσημα τους **δραματικούς αγώνες** της τραγωδίας το **534 π.Χ.**

Με τα εν Άστει Διονύσια κατάφερε να κερδίσει την εύνοια του απλού λαού, να ενισχύσει τη θέση του στην πολιτική σκηνή και να αποδυναμώσει τους αριστοκράτες που είχαν την πρωτοκαθεδρία στα Παναθήναια, τη γιορτή προς τιμήν της θεάς Αθηνάς.

Αυτή η επίσημη υποστήριξη των δραματικών αγώνων από την Αθηναϊκή πολιτεία, για πρώτη φορά στον κόσμο, έδωσε ώθηση στο θέατρο ώστε να αναπτυχθεί χωρίς περισπασμούς.



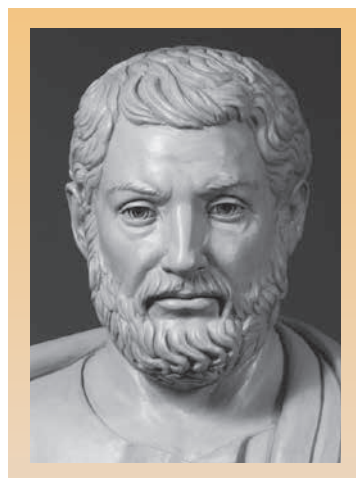
## 2.3 Κλεισθένης (6<sup>ος</sup> αιώνας)

Με το τέλος της τυραννίας του Πεισίστρατου, οι μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη το 510/508 π.Χ. κατέστησαν το πολίτευμα της Αθήνας δημοκρατικότερο.

Ο Κλεισθένης θέσπισε δέκα (10) νέες φυλές, αναμειγνύοντας τους πολίτες της Αττικής. Κάθε φυλή αποτελείτο από τρία διαφορετικά μέρη της Αττικής: τα παράλια, την πόλη και τα μεσόγεια. Ήταν μια ευεργετική γεωγραφική διασπορά, που ανάγκαζε τους πολιτικούς να μην δρουν μόνο προς όφελος των κατοίκων μιας μόνο περιοχής.

Επίσης, η **ανάμιξη των κοινωνικών τάξεων σε κάθε φυλή** είχε ως αποτέλεσμα τη **διάσπαση της τάξης των αριστοκρατών**, που αποτελούσαν τον ισχυρό κοινωνικό πυρήνα, ιδιαίτερα με τη θέσπιση νέων νόμων που έδιναν εξουσίες στον λαό προκειμένου να συμμετέχει στη διακυβέρνηση του κράτους. Για παράδειγμα, η Νέα Βουλή των πεντακοσίων αποτελείτο από 50 αντιπροσώπους της κάθε φυλής, οι οποίοι εκλέγονταν με κλήρο. Συνεπώς, κάθε πολίτης, αριστοκράτης ή φτωχός, μπορούσε να γίνει βουλευτής.

Το μέγα επίτευγμα των μεταρρυθμίσεων του Κλεισθένη είναι ότι **έδωσε φωνή σε όλους του πολίτες**. Ο Αθηναίος πολίτης συμμετείχε ενεργά και υπεύθυνα στα κοινά όπου μπορούσε να αντιπαραθέσει τις απόψεις του σε **κλίμα ισοτιμίας, ισονομίας και ισηγορίας**.





Αυτή ακριβώς η **ελευθερία του λόγου** και του αντίλογου καθρεφτίζονται και στο αρχαίο ελληνικό δράμα δίνοντας τροφή, ώστε να δημιουργηθούν τα μεγαλειώδη έργα που γνωρίζουμε:

- (α) **Οι τραγικοί και οι κωμικοί ποιητές** μπορούσαν να **σχολιάζουν** και να **ασκούν κριτική** στην αθηναϊκή πολιτεία και τους θεσμούς της, για οποιοδήποτε θέμα απασχολούσε και προβλημάτιζε τη δημοκρατική κοινωνία, **χωρίς λογοκρισία**.
- (β) Ούτε η **παρουσία και λειτουργία του Χορού** είναι καθόλου τυχαία, υπό την έννοια ότι ο Χορός **αντιπροσώπευε τους πολίτες** και, κατά συνέπεια, την ελευθερία και τα δικαιώματα του απλού αθηναϊκού κόσμου. Το γεγονός ότι μπορούσε να εκφράσει τη γνώμη του ελεύθερα, έστω και αν δεν εισακουγόταν, καθρέφτιζε τη δύναμη που είχε αποκτήσει ο απλός πολίτης στην αρχαία Αθήνα.

## 2.4 Χρυσός αιώνας του Περικλή (495-429 π.Χ.)

### Ο άνθρωπος και το θέατρο

Την εποχή της δημοκρατίας, έχουμε να κάνουμε με έναν συναρπαστικό, απόλυτα ευεργετικό και αναμφίβολα πρωτόγνωρο διάλογο ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνία. Με γνέτη τον Περικλή, που κυβέρνησε την Αθήνα για τριάντα και παραπάνω χρόνια (461π.Χ.-429 π.Χ.), η **πολιτική και πολιτιστική ανάπτυξη** της Αθήνας θα φτάσει στην κορύφωσή της και η περίοδος αυτή θα ονομαστεί ο «**Χρυσός Αιώνας**» του Περικλή. Υπό την διακυβέρνησή του, η Αθήνα θα μπει σε μια πραγματικά γόνιμη περίοδο δημιουργίας και ανάπτυξης και θα δημιουργήσει τεράστια έργα τα οποία θα αλλάξουν την εικόνα και την ιστορία όχι μόνο της Ελλάδας, αλλά και ολόκληρου του κόσμου.

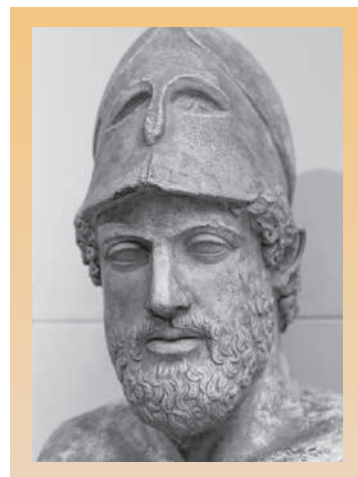
Ο Περικλής ενίσχυσε το δημοκρατικό πολίτευμα στο πλαίσιο της φιλολαϊκής του πολιτικής, επέκτεινε την αθηναϊκή επιρροή στη Δύση, ιδρύοντας αποικία στη Σικελία, στην Ανατολή, ανέπτυξε το εμπόριο, εξέλιξε την Αθήνα σε ναυτική υπερδύναμη και την οχύρωσε από στεριά και θάλασσα, ενώνοντάς την με το λιμάνι του Πειραιά με ισχυρά τείχη, γνωστά ως «Μακρά Τείχη».

Το σημαντικότερο οικοδόμημά του ήταν τα έργα στην Ακρόπολη με επίκεντρο τον Παρθενώνα,<sup>4</sup> όταν ανοικοδόμησε την Ακρόπολη, που οι αρχαϊκοί ναοί της είχαν καταστραφεί από τον Ξέρξη. Επιπλέον, **θα ανοικοδομήσει ριζικά το θέατρο του θεού Διονύσου και θα χτίσει το Ωδείο**.

<sup>4</sup> Αρχιτέκτονες του Παρθενώνα ήταν οι Ικτίνος και Καλκιδάτης, ενώ ο αθηναίος γλύπτης Φειδίας επέβλεπε το έργο και ήταν επίσης υπεύθυνος για το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς.

### Οστρακισμός

Ο Κλεισθένης, για να προστατέψει επιπλέον το πολίτευμα από άντρες που αποκτούσαν μεγάλη δημοτικότητα και πολιτική δύναμη και μπορούσαν να ανατρέψουν το δημοκρατικό πολίτευμα, καθιέρωσε τον οστρακισμό προσωπικότητων το 508/7 π.Χ. εξορίζοντάς τους για 10 χρόνια (αργότερα η εξορία περιορίστηκε στα 5). Για να εξοριστεί ένας Αθηναίος πολίτης έπρεπε 6 χιλιάδες Αθηναίοι πολίτες να ψηφίσουν εναντίον του, μετά από απόφαση της Εκκλησίας του Δήμου. Πώς γινόταν αυτό; Έγραφαν σε ένα όστρακο (=θραύσμα πήλινου αγγείου) το όνομα του πολίτη που επιθυμούσαν να εξοριστεί και το άφηναν σε ένα φραγμένο μέρος στην Αγορά, όπου συγκεντρώνονταν.



# Α'

## Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο: Τραγωδία και Πόλη

Ο Περικλής πέθανε την τρίτη χρονιά του Πελοποννησιακού πολέμου, κατά τη διάρκεια του λοιμού, πικραμένος από τον θάνατο των γιών του από την πρώτη του γυναίκα και της αδελφής του.

**Ο άνθρωπος στο κέντρο:** Για πρώτη φορά στην ιστορία της ανθρωπότητας, ένα οργανωμένο κοινωνικό-πολιτικό σώμα δείχνει τέτοιο ενδιαφέρον για τον πολίτη-άνθρωπο. Ακόμη και αυτοί οι θεοί του Ολύμπου θα μπουν στην καθημερινότητά του «εξανθρωπισμένοι», με τις αρετές και τα ελαττώματα των κοινών θνητών. Για όλα μέτρο σύγκρισης είναι ο Άνθρωπος.

Ίσως και να μην είναι υπερβολή ο ισχυρισμός ότι περίπου έτσι αρχίζει και η σφυρηλάτηση της ιδέας μιας πρώτης «εθνικής» ταυτότητας για τους πολίτες μιας δημοκρατικά οργανωμένης κοινότητας.

Οι ιστορικοί συνηγορούν ότι τα μέτρα του Περικλή λειτούργησαν καλά όσο ζούσε. Μετά τον θάνατό του όμως, άρχισε η πολιτική αβεβαιότητα και αναταραχή, γιατί κυβερνούσαν κυρίως τυχοδιώκτες δημαγωγοί, όπως ο ανιψιός του Αλκιβιάδης και ο στρατηγός Κλέων, δικαιώνοντας απόλυτα τον συντηρητικό του αντίπαλο Κίμωννα, που υποστήριζε ότι άλλες φιλολαϊκές υποχωρήσεις θα σήμαναν τη βαθιά διάβρωση του πολιτικού και γενικότερα κοινωνικού ιστού της Αθήνας. Οι μεταρρυθμίσεις του Περικλή βοήθησαν τον λαό, αλλά διέβρωσαν το κράτος, και το έκαναν πολύ πιο ευάλωτο.

### Περικλής

Το 458 π.Χ. μείωσε το μέγεθος της απαιτούμενης περιουσίας που έπρεπε να έχει κάποιος ώστε να γίνει Επώνυμος Άρχων. Το 454 π.Χ. αύξησε τον μισθό των δικαστικών της Ηλιαίας. Το 451 π.Χ. επέβαλε τον νόμο που επέτρεπε σε κάποιον να αποκτήσει την αθηναϊκή υπηκοότητα μόνο εφόσον και οι δύο του γονείς ήταν Αθηναίοι, πλήττοντας ιδιαίτερα για άλλη μία φορά την τάξη των αριστοκρατών, επειδή πρακτικά τα παιδιά των αριστοκρατών που είχαν τον ένα γονέα από άλλη πόλη δεν ήταν Αθηναίοι πολίτες. Από καθαρή ειρωνεία της τύχης, αυτή η απόφασή του θα έχει μεγάλες συνέπειες στην κατοπινή προσωπική του ζωή. Επέτρεψε στις υποδεέστερες τάξεις να κατέχουν υψηλότερα αξιώματα από τα επιτρεπόμενα την εποχή του, επειδή ο Περικλής ήθελε να στηρίξει τα μελλοντικά του προγράμματα. Ο Περικλής πίστευε ότι εκτός από τα άλλα, εάν αύξανε τη δύναμη του λαού θα μπορούσε να αυξήσει τη στρατιωτική και κυρίως ναυτική δύναμη της Αθήνας, αφού οι κωπηλάτες των αθηναϊκών πλοίων προέρχονταν από τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα.





## 2.5 Δημοκρατία και Θέατρο

Μέσα σε αυτό το πρωτόγνωρο για την ανθρωπότητα πλαίσιο (κοινωνικό, οικονομικό, φιλοσοφικό, πολιτικό), θα γεννηθεί και θα πάρει σταδιακά ολοκληρωμένη μορφή το δράμα ως κείμενο, η παράσταση ως θέαμα και το θέατρο ως οργανωμένος χώρος θέασης, και μάλιστα τοποθετημένος (είναι σημαντικό αυτό), στην καρδιά της πόλης, στη σκιά της Ακρόπολης, και δίπλα στην Πνύκα<sup>5</sup>, εκεί που συνεδρίαζε η Εκκλησία του Δήμου. Μια τοποθεσία που δείχνει τη σημασία που είχε στη ζωή του τόπου.

**2.5.1. Ακμή και παρακμή του θεάτρου και της δημοκρατίας:** Όλοι συμφωνούν ότι το δημοκρατικό πολίτευμα και η ανάπτυξη του αρχαίου δράματος στη μορφή που το γνωρίζουμε συμβαδίζουν και αλληλοεπηρεάζονται ως τέχνη και ως θεσμός. Η επίδραση αυτή φαίνεται από το γεγονός ότι η ελληνική τραγωδία και κωμωδία **αναπτύσσονται και παρακμάζουν όπως ακμάζει και παρακμάζει το δημοκρατικό πολίτευμα.**

**2.5.2. Πολιτικό θέατρο:** Το αρχαίο δράμα δεν ήταν θρησκευτικό δράμα. Ήταν θέατρο με πολιτικές διαστάσεις τοποθετημένο μέσα στο πλαίσιο της διοργάνωσης της θρησκευτικής γιορτής των Μεγάλων Διονυσίων. Άλλωστε είναι κοινός τόπος να πούμε πως **οτιδήποτε αφορά στην πόλη είναι πολιτικό.** Και το αρχαίο δράμα μέσα από τους μύθους, **έφερνε τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τις κρίσεις και τα αδιέξοδα της σύγχρονης δημοκρατικής πραγματικότητας του 5<sup>ου</sup> αι π.Χ.**, εισάγοντας μαζί με αυτό, μια ρωμαλέα ιστορική και πολιτική διάσταση στις τέχνες.

### «Πολιτική» σημαίνει:

Συχνά η έννοια «πολιτική» συγχέεται με τους πολιτικούς και τα κόμματα, ή την πρακτική της διακυβέρνησης.

«Πολιτικό» όμως είναι και όποιες δραστηριότητες, συμπεριφορές, μέτρα, πρακτικές αποφασίζονται και ρυθμίζουν/επηρεάζουν τους κοινωνικούς και οικονομικούς τομείς της δημόσιας ζωής των ανθρώπων ή ομάδων ατόμων.

### 2.5.3. Πολίτης-συντελεστής/σκεπτόμενος πολίτης:

Αξίζει ειδικού σχολιασμού το γεγονός ότι με επίσημη απόφαση της πολιτείας το θέατρο θα μπει στη ζωή των πολιτών ως **εκπαιδευτικό εργαλείο.**

Για πρώτη φορά, ο πολίτης από (συν)τελεστής-συμμετέχων σε ένα τελετουργικό δρώμενο καλείται να ασκηθεί στον ρόλο του **σκεπτόμενου θεατή**, που δεν μπορεί πλέον να πλησιάσει τα δρώμενα παρά μόνο στοχαστικά, ψυχοπνευματικά. Κάπως έτσι γεννιέται και διαμορφώνεται και ο γνωστός όρος «αισθητική απόσταση», που περιγράφει πόσο κοντά ή πόσο μακριά βρίσκεται ο θεατής από το θέαμα.

### Να σχολιάστε τη ρήση του Πρωταγόρα:

«πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος».

Πιστεύετε ότι κάτι τέτοιο ισχύει στις μέρες μας.

<sup>5</sup> Η Πνύκα, η αρχαία Πνυξ, είναι η περιοχή της Αθήνας όπου εσυγκαλείτο η Εκκλησία του δήμου, δηλαδή η συνέλευση των Αθηναίων, στην Αρχαία Αθήνα, από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι το τέλος του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.. Η πληρότητά της ήταν μέχρι και 6.000 πολίτες. Βρίσκεται δυτικά της Ακρόπολης.



**2.5.3. Είδος δημοσκόπησης:** Το θέατρο όμως ήταν και κάτι άλλο: **εξυπηρετούσε με τον τρόπο του παιχνίδια εξουσίας**, υφιστάμενες ιεραρχίες. Μέσα από τα έργα και την παράστασή τους, η ίδια η πολιτεία αποκτούσε μια γενική εικόνα ως προς τον τρόπο που στοχάζεται ο κόσμος (καλλιτεχνικός και όλοι οι λοιποί), πώς αντιμετωπίζει τους θεσμούς, τον δημόσιο πολιτικό λόγο, τα ερωτήματα της εποχής, τη λειτουργία του κράτους, τις αξίες, την ταυτότητα, τον ηρωισμό, κ.λπ. Θα έλεγε κανείς ότι ήταν και ένα είδος **δημοσκόπησης** («γκάλοπ»), όπως ήταν και το χειροκρότημα.

**Επόμενη στάση:** Οι γιορτές που φιλοξενούσαν το θεατρικό θέαμα. Ποιες ήταν, πώς ήταν οργανωμένες, και τι σκοπό εξυπηρετούσαν;



## 3. ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ

Μέσα σε ένα κλίμα εορταστικό παρουσιάζονταν στο πλαίσιο των Μεγάλων Διονυσίων οι δραματικοί αγώνες, ως το επιστέγασμα του δημοκρατικού πνεύματος, που επιδείκνυε και προωθούσε η Αθηναϊκή πολιτεία.



Το πρώτο μπάνιο του θεού Διονύσου. Ψηφιδωτό του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Αρχαιολογικός χώρος στην Πάφο, Κύπρος.

### 3.1 Θεατρικές Γιορτές

#### Πόλη-κράτος

Οι αρχαίοι Έλληνες είχαν πολλές γιορτές για τις θεότητες τους, τις μεγαλύτερες από τις οποίες τιμούσαν με έναν ιδιαίτερο τρόπο, συνήθως με θυσίες, αγώνες και χορούς.

Η δημοφιλέστερη γιορτή ήταν του **Διονύσου (του Βάκχου)**, η λατρεία του οποίου αρχίζει από την Εγγύς Ανατολή. Η λατρεία του θεού συνδέθηκε με τη γονιμότητα, τη γέννηση και τον θάνατο, την εναλλαγή των εποχών, το κρασί, το ξεφάντωμα και γενικά την ορμή της δημιουργίας. Γύρω από το όνομά του θα διαμορφωθεί ένας κόσμος αλλιώτικος, εκστατικός και παθιασμένος, γεμάτος Μαινάδες (οι Νύμφες που τον ανέθρεψαν), Σιληνούς και Σάτυρους (δαίμονες της υπαίθρου, μισοί άνθρωποι και μισοί άλογα).

Μια από τις ιδιότητες που του αποδόθηκαν έχει να κάνει με την παρόρμηση, την έκφραση των συναισθημάτων χωρίς ενδοιασμούς ή αναστολές και τη δύναμη που ωθεί τον άνθρωπο να μεταμορφώνεται, να γίνεται κάτι «ξένο» προς τον κανονικό του εαυτό. Αυτή ακριβώς η ικανότητα μεταμόρφωσης υπήρξε και η πιο άμεση γέφυρα για να συνδεθεί το όνομά του με καθετί θεατρικό (είδος από τη φύση του με δύο πρόσωπα).



Ενδεικτικό της σημαντικής θέσης, που θα κατακτήσει τον πολιτισμό των αρχαίων Ελλήνων, (γύρω στον 6<sup>ο</sup> αιώνα) είναι το γεγονός ότι οι Αθηναίοι θα του αφιερώσουν τέσσερις γιορτές, αναγνωρίζοντας έτσι τη λατρεία του ως επίσημη θρησκεία πλάι στη λατρεία των Ολύμπιων θεών.

Οι τέσσερις διονυσιακές γιορτές που συνδέονται άμεσα με παραστάσεις αρχαίου είναι:

- 1. Τα Λήναια:** Ήταν η αρχαιότερη γιορτή και γιορτάζονταν τον μήνα Ιανουάριο (*Γαμπλιώνα*). Ο Άρχων Βασιλεύς ήταν αυτός που διοργάνωνε τους δραματικούς αγώνες. Από το 472 π.Χ. δέσποζε η κωμωδία, ενώ από το 430 π.Χ. διδάσκονταν και τραγωδίες.

Από το 430 π.Χ. διδάσκονταν και τραγωδίες, αλλά ήταν σε υποδεέστερη θέση. Διαγωνιζόντουσαν δύο τραγικοί με δύο τραγωδίες. Όπως σχολιάζει ο Αριστοφάνης στους *Αχαρνές*, οι Αθηναίοι στα Λήναια ήταν μόνοι τους, μιας και η ακτοπολιτική συγκοινωνία διακόπτονταν κατά τους χειμερινούς μήνες και δεν υπήρχαν πολλοί επισκέπτες από άλλες περιοχές, συνεπώς μπορούσαν άφοβα να επικρίνουν την πολιτική τους.

- 2. Τα Μεγάλα ή Εν Άστει Διονύσια:** Ήταν η μεγαλύτερη γιορτή του Διόνυσου και γιορτάζονταν στα τέλη Μαρτίου (*Ελαφηβολιώνα*). Το **534 π.Χ.** εισήχθηκε στη γιορτή από τον Πεισίπυλο και η διδασκαλία νέων τραγωδιών και το **486 π.Χ.** εισήχθησαν οι αγώνες κωμωδίας.

- 3. Τα Μικρά ή Εν αγροίς Διονύσια:** Γιορτάζονταν τον μήνα Δεκέμβριο (*Ποσειδεώνα*) και γίνονταν μόνο επαναλήψεις έργων. Επειδή δεν γιορτάζονταν όλα την ίδια μέρα, μπορούσαν να παρουσιαστούν παραστάσεις σε αρκετά από αυτά.

- 4. Τα Ανθεστήρια:** Γιορτάζονταν τέλη Φεβρουαρίου-αρχές Μαρτίου (*Ανθεστηριώνα*) όπου αρχικά δεν διδάσκονταν δράματα, αλλά αργότερα προστέθηκαν δραματικοί αγώνες.



Ψηφιδωτό από το αίθριο της οικίας του Διόνυσου. Πάφος, Κύπρος.





## 3.2 Τα Μεγάλα Διονύσια: Η διοργάνωση

Τα Εν Άστει Διονύσια γιορτάζονταν την άνοιξη, όταν ο καιρός επέτρεπε τα θαλάσσια ταξίδια και οι αντιπρόσωποι όλων των συμμαχικών πόλεων μπορούσαν να παρευρεθούν. Η εποχή της γιορτής βοηθούσε την Αθήνα να επιδείξει την ηγετική της θέση, αλλά και τη δημοκρατική της συμπεριφορά, στον ελληνικό κόσμο.

### 3.2.1 Επώνυμος άρχων και υπευθυνότητες

Τα Μεγάλα Διονύσια ήταν διαγωνιστική γιορτή και είχε έναν γενικό υπεύθυνο, τον επώνυμο άρχοντα, έναν υψηλά ιστάμενο πολιτειακό αξιωματούχο (έναν καλλιτεχνικό διευθυντή θα λέγαμε σήμερα). Ήταν ένας από τους εννέα επώνυμους άρχοντες, που διορίζονταν ετησίως στην Αθήνα και είχε πολιτικές αρμοδιότητες<sup>6</sup>. Αυτός ήταν υπεύθυνος για τη όλη διοργάνωσή της, συμπεριλαμβανομένων και της επιλογής των έργων και του ορισμού των χορηγών.

**(α) Επιλογή έργων:** Ο επώνυμος άρχοντας επέλεγε τα έργα και, μετά, με κλήρο τη σειρά παρουσιάσής τους. Δεν είμαστε σίγουροι με ποια κριτήρια επέλεγε τα έργα ή εάν κάποιοι άλλοι επέλεγαν γι' αυτόν.

Οι λιγοστές πηγές που διαθέτουμε αναφέρουν ότι **λίγο μετά την ολοκλήρωση της γιορτής** των Μεγάλων Διονυσίων, οι ποιητές που επιθυμούσαν να λάβουν μέρος στους δραματικούς αγώνες την επόμενη χρονιά, **υπέβαλλαν στον επώνυμο άρχοντα ένα «σχέδιο» της πλοκής** της τετραλογίας τους, δηλαδή τριών τραγωδιών και ενός σατυρικού **και ζητούσαν Χορό**.

Οι κωμικοί ποιητές έκαναν αίτηση αργότερα, δεδομένων των επίκαιρων υπαινιγμών που εμπεριείχαν οι κωμωδίες.

**(β) Επιλογή χορηγών:** Είναι βέβαιο ότι ο επώνυμος άρχοντας όριζε, με κλήρωση από τους πλούσιους πολίτες, τους χορηγούς (έναν για κάθε συγγραφέα). Οι χορηγοί είχαν την υποχρέωση να στηρίξουν και τα τέσσερα έργα του κάθε ποιητή για τον οποίο ήταν υπεύθυνοι, δηλαδή τις τρεις τραγωδίες και το σατυρικό δράμα.

Να σημειώσουμε εδώ ότι πριν την καθιέρωση του θεσμού της χορηγίας, οι ίδιοι οι ποιητές επωμίζονταν το οικονομικό βάρος της προετοιμασίας των παραστάσεων και της διδασκαλίας τους (εξού και η ονομασία τους «διδάσκαλοι»). Με τον ερχομό του χορηγού ο ρόλος τους θα περιοριστεί κυρίως στη διδασκαλία (σκηνοθεσία).

<sup>6</sup> Οι εννέα άρχοντες ήταν οι εξής: ο επώνυμος άρχων, ο άρχων βασιλεύς, ο πολέμαρχος και οι έξι θεσμοθέτες. Η περίοδος του αξιώματος ενός άρχοντα στην κλασική Αθήνα ήταν συνήθως ένας χρόνος. Κύρια καθήκοντά τους ήταν να προεδρεύουν στα νομοθετικά όργανα, να επιβλέπουν τη σωστή εφαρμογή των νόμων και των αποφάσεων, και να προετοιμάζουν τα θέματα που επρόκειτο να συζητηθούν στις συνελεύσεις του δήμου και στα δικαστήρια.

Ο **επώνυμος άρχων** έδινε το όνομά του στο έτος της θητείας του. Στα καθήκοντά του υπάγονταν: η διαδικασία της αντίδοσης (άμεση φορολόγηση των ισχυρότερων οικονομικά Αθηναίων και μέτοικων να καλύψουν με δικά τους έξοδα ορισμένες δαπάνες που στην ουσία αφορούσαν το σύνολο των πολιτών) και του διορισμού των χορηγών των δραματικών αγώνων, η οργάνωση των θεωριών της Δήλου και ορισμένων πομπών, όπως των Μεγάλων Διονυσίων και αυτών προς τιμήν του Ασκληπιού, καθώς και θέματα που αφορούσαν την οικογένεια (Αριστοτέλης, Αθηναίων πολιτεία 56.2-7).

Ο **Άρχων Βασιλεύς** είχε την επιμέλεια στα Λήναια και τα καθήκοντά του ήταν κυρίως θρησκευτικά. Αυτή η διαφορά στο αξίωμα με τον επώνυμο άρχοντα δείχνει και την πολιτική σημασία των δραματικών αγώνων στα Μεγάλα Διονύσια. Ο άρχων ήταν αρμόδιος για τις δικαστικές υποθέσεις ανθρωποκτονίας. Επόπτευε τις μυστηριακές τελετές, ήταν υπεύθυνος για την ορθή τήρηση ορισμένων εορτών και θυσιών και είχε την έδρα του στη Βασιλείο Στοά (Αριστοτέλης, Αθηναίων Πολιτεία, 57.1-2).

### 3.2.2 Χορηγός και υπευθυνότητες

Κάθε χορηγός (σαν ένας σύγχρονος παραγωγός) **πλήρωνε όλα τα έξοδα**: φρόντιζε για τη διατροφή και την αποζημίωση του Χορού, του χοροδιδάσκαλου και του αυλητή κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας τους. Οι τρεις ποιητές και οι υποκριτές αμείβονταν από την πόλη.

Ήταν επίσης υπεύθυνος για τη σκευή των ηθοποιών και των χορευτών και ό,τι άλλο χρειαζόταν η παράσταση, όπως για παράδειγμα, αν παρουσιαζόταν ανάγκη για βωβούς ρόλους ή παραχορηγήματα (βοηθητικοί ηθοποιοί). Επιπλέον, εξασφάλιζε τον χώρο δοκιμών. Υπήρχε μάλιστα και ειδικό κτίριο για τις πρόβες, το *Χορηγείον*.

Στο διάστημα των πολλών μηνών που διαρκούσαν οι πρόβες, τα έξοδά του δεν ήταν αμελητέα, αν αναλογιστεί κανείς ότι στους διονυσιακούς δραματικούς αγώνες έπαιρναν μέρος μερικές εκατοντάδες χορευτές και αρκετές δεκάδες ηθοποιοί και μουσικοί.

Η θέση του χορηγού **έχαιρε μεγάλης εκτίμησης** για δύο λόγους. Αφενός, ενίσχυε την υπερφάνεια ολόκληρης της φυλής και, αφετέρου, εξασφάλιζε προσωπικά οφέλη, υπό την έννοια ότι μια διάκριση στους αγώνες ήταν ένα ισχυρό εφαλτήριο για να διεκδικήσει δημόσια αξιώματα. Ο Περικλής, για παράδειγμα, υπήρξε χορηγός σε έργο του Αισχύλου.

Ο θεσμός του χορηγού θα αρχίσει να εκφυλίζεται τον 4<sup>ον</sup> αιώνα π.Χ., εξαιτίας του Πελοποννησιακού πολέμου, και φαίνεται να χάνεται κάπου μέσα στα ελληνιστικά χρόνια.

### Χορηγία-φορολογία – Ένα θέμα για συζήτηση

Ο θεσμός της χορηγίας ήταν ένας τρόπος «φορολογίας» των 120 πιο εύπορων πολιτών από την κάθε μία από τις δέκα φυλές της Αθήνας, προς όφελος των λοιπών πολιτών, αλλά και του κράτους, αφού το απάλλασσε από ορισμένες δαπάνες. Διατυπωμένο κάπως πιο λαϊκά: «τα χρήματα έπιαναν τόπο». Ο φορολογούμενος πολίτης είχε την ικανοποίηση να βλέπει ότι απέδιδαν καρπούς οι οικονομικές του θυσίες και προσφορές. Σε περιπτώσεις όπου δεν υπήρχαν πρόθυμοι εθελοντές-χορηγοί, ο επώνυμος άρχοντας όριζε ποιος αναλογεί σε κάθε συγγραφέα.

Χορηγικό μνημείο του Λυσικράτη (335/334 π.Χ.), ενδεικτικό της σπουδαιότητας της θέσης του στην όλη διαδικασία των θεατρικών διαγωνισμών. Εφορεία Αρχαιοτήτων Αθηνών.





### 3.3 Μεγάλα Διονύσια: Η πορεία της γιορτής

Σε κάθε περίπτωση, και από όποια οπτική και να το δει κανείς, κανένα άλλο καλλιτεχνικό είδος και καμιά άλλη διαδικασία δεν αντικατοπτρίζει καθαρότερα τη συμβολή στην πολιτική σταθερότητα, όσο η όλη διαδικασία οργάνωσης και πραγματοποίησης των Εν Άστει Διονυσίων. Με δυο λόγια, τα Μεγάλα Διονύσια (αλλά και τα Λήναια) **ήταν μια νίκη της Δημοκρατίας** η οποία επέτρεπε στους τραγικούς και κωμικούς ποιητές, και γενικά στους πολίτες της, να εκφράζονται και να δημιουργούν ελεύθερα.

**1. Προάγων** (8<sup>η</sup> μέρα του Ελαφηβολιώνα): Από τις κάπως νεφελώδεις πληροφορίες που έχουμε, εκτιμούμε ότι η γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων διαρκούσε επτά μέρες. Την εκκίνηση σηματοδοτούσε ο προάγων (προ του αγώνος), η τελετή παρουσίασης των έργων που θα λάμβαναν μέρος στους δραματικούς αγώνες στο κοινό, σε γιορτινή ατμόσφαιρα.

---

Με ποιόν τρόπο σήμερα, μια θεατρική ομάδα ενημερώνει το κοινό για μια παράστασή της;

---

Κατά τον προάγονα, οι ποιητές παρουσιάζονταν με τους υποκριτές και τον Χορό, χωρίς προσωπεία και κοστούμια, αλλά φορώντας στεφάνια στο κεφάλι, και ανακοίνωναν τα έργα και τους συντελεστές των παραστάσεων.

Το κτήριο όπου γινόταν ο προάγων πριν τα μέσα του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. δεν είναι γνωστό, ενώ όταν κτίστηκε το **Ωδείο** του Περικλή μεταξύ των ετών 447 και 443 π.Χ., (στεγασμένο θέατρο χωρητικότητας περίπου 400 ατόμων, στους πρόποδες της Ακρόπολης), ο προάγων λάμβανε χώρα εκεί.

*Όταν το 407 π.Χ. πέθανε ο Ευριπίδης, ο Σοφοκλής, μαζί με τους υποκριτές και τον χορό του, παρουσιάστηκε στους θεατές ντυμένος πένθιμα και χωρίς στεφάνια.*

**2. Μεταφορά του ξόανου** (9<sup>η</sup> μέρα του Ελαφηβολιώνα): Τη δεύτερη μέρα γινόταν η μεταφορά του ξόανου του θεού Διόνυσου από το ιερό του θεού σε έναν μικρό ναό στην Ακαδημία, έξω από τα τείχη της πόλης (στον δρόμο για τις Ελευθερές) και πίσω πάλι, για να εξασφαλίσουν την παρουσία του θεού στη γιορτή. Κατά τη μεταφορά στη μόνιμη θέση του στο ιερό, κοντά στο θέατρο, μετά τη δύση του ηλίου, οι συμμετέχοντες κρατούσαν αναμμένες λαμπάδες.

---

Μία ανάλογη σύγχρονη σύγκριση είναι η περιφορά της εικόνας ενός Αγίου ή του Επιταφίου τη Μεγάλη Παρασκευή. Να την περιγράψετε.

---

**3. Θυσίες και Τελετές** (10<sup>η</sup> μέρα του Ελαφηβολιώνα): Στη μεγάλη λατρευτική πομπή της θυσίας στον ναό του Διονύσου του Ελευθερέως είχαμε τη συμμετοχή Αθηναίων πολιτών και μετοίκων (ξένων) που έψαλλαν διθυράμβους, νέων που οδηγούσαν ταύρους για θυσία στον θεό, καθώς και νέων κοριτσιών που κουβαλούσαν κάνιστρα με τα απαραίτητα σκεύη για τη θυσία.

Μετά τις θυσίες, η πομπή κατέληγε στο γειτονικό θέατρο, όπου ακολουθούσαν ορισμένες **τελετές δημόσιου χαρακτήρα**, τις οποίες η Αθήνα εκμεταλλευόταν, για να υπογραμμίσει την **ισχύ της και τη μεγαλοψυχία της**. Αφού εξάγνιζε τον χώρο με τη θυσία χοιριδίου, γι-



νόταν η **περιφορά των πύθων**, που περιείχαν τις εισφορές των πόλεων της Δηλιακής συμμαχίας επιδεικνύοντας την ηγετική της δύναμη της ως κυρίαρχη πόλη-κράτος.<sup>7</sup> Εκεί **παραδινόταν η στολή του οπλίτη στα ορφανά στρατιωτών που έπεσαν στη μάχη**, που εκείνη τη χρονιά γίνονταν έφηβοι, οι οποίοι στη συνέχεια κάθονταν σε τιμητικές θέσεις. Με την πράξη αυτή ο αθηναϊκός λαός αποδεσμευόταν από την ευθύνη της φροντίδας των ορφανών πολέμου, ενώ συγχρόνως έδειχνε ότι ξέρει να αναγνωρίζει τη θυσία όσων έδωσαν τη ζωή τους για την πατρίδα. Στο τέλος **τιμούσαν άτομα που διακρίθηκαν για την προσφορά τους στην πόλη**, δείχνοντας σε όλους ότι η Αθήνα εκτιμά εκείνους που αγωνίζονται για την πρόοδό της.

Εν συνεχεία, το απόγευμα της ίδιας μέρας, ακολουθούσαν οι διαγωνιστικοί **διθυραμβικοί αγώνες** (είκοσι συνολικά) με δέκα (όσες και οι τότε φυλές) κύκλιους χορούς ανδρών και εφήβων. Κάθε χορός είχε 50 άντρες και 50 αγόρια. Όπως και στην τραγωδία, μόνο Αθηναίοι πολίτες με πλήρη δικαιώματα μπορούσαν να συμμετέχουν. Στους αγώνες βραβεύονταν με έναν τριποδικό λέβητα οι χορηγοί και οι ποιητές.

Η μέρα έκλεινε μέσα σε ατμόσφαιρα εορταστική και εν αναμονή των μεγάλων δραματικών αγώνων που ακολουθούσαν.

**4. Οι δραματικοί αγώνες (11<sup>η</sup> έως 14<sup>η</sup> τον Ελαφηβολιών):** Οι τελευταίες τέσσερις μέρες των Μεγάλων Διονυσίων ήταν αφιερωμένες στους δραματικούς αγώνες (το επιστέγασμα του δημοκρατικού πολιτεύματος). Δεν είμαστε απόλυτα βέβαιοι ως προς το τι παρουσιαζόταν κάθε μέρα. Οι απόψεις δίστανται.<sup>8</sup> Σε κάθε περίπτωση, η **κλήρωση** όριζε και τη **σειρά παρουσίασης** των τραγικών και κωμικών ποιητών.

Εάν δεχτούμε ότι οι πρώτες τρεις μέρες αντιστοιχούσαν η καθεμιά και σε έναν τραγικό ποιητή, οι αγώνες τελείωναν με τις πέντε κωμωδίες την τέταρτη μέρα. Σύνολο 17 καινούργια έργα, αριθμός πράγματι εντυπωσιακός, ακόμη και με τα σημερινά δεδομένα. Πιο εντυπωσιακός ωστόσο ήταν ο αριθμός των συμμετεχόντων, που έφτανε τους 1160 χορευτές, 24 υποκριτές και 28 αυλητές.

<sup>7</sup> Η **Συμμαχία της Δήλου** ήταν μια πολιτική και στρατιωτική ένωση περίπου 150 αρχαίων ελληνικών κρατών-πόλεων κατά τον 5ο αιώνα π.Χ., υπό την κηδεμονία της πόλης των Αθηνών.

<sup>8</sup> Οι περισσότεροι μελετητές υποστηρίζουν ότι τις πρώτες τρεις μέρες παρουσιάζονταν τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα κάθε μέρα, και την τέταρτη, οι πέντε κωμωδίες. Κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν το αντίστροφο.

Οι δύο τελευταίες τελετές είναι οικείες ακόμα και σήμερα όταν, για παράδειγμα, αποτίνουμε φόρο τιμής ή βραβεία σε άτομα που θυσιάζουν ή αφιερώνουν τη ζωή τους για το κοινό καλό οποιασδήποτε μορφής.

Οι κριτές διορίζονταν μέσα από μια συνδυασμένη διαδικασία εκλογής και κλήρωσης. Η Βουλή των Πεντακοσίων, επέλεγε 500 υποψήφιους κριτές από τις δέκα φυλές, 50 από την κάθε μία. Στη συνέχεια, έβαζε τα ονόματα σε δέκα υδρίες (μία για κάθε φυλή) τις οποίες, τις σφράγιζαν, και τις κατέθεταν για λόγους ασφαλείας στην Ακρόπολη. Τις άνοιγαν την ημέρα που άρχιζαν οι δραματικοί αγώνες, μπροστά στον κόσμο και από κάθε υδρία κληρώνονταν το όνομα ενός κριτή. Αφού ορκίζονταν, παρακολουθούσαν τις παραστάσεις και ο καθένας έγραφε κατά σειρά προτίμησης, τα ονόματα των ποιητών σε μια μικρή πινακίδα, που τοποθετούσαν σε άλλη κάλη. Το τελικό αποτέλεσμα διαμορφώνονταν με την ανάσχυση πέντε πινακίδων.



## 5. Βράβευση-Διαδικασία

Οι αγώνες έκλειναν τον κύκλο τους με τη βράβευση, μια αρκετά σύνθετη διαδικασία, για την οποία όμως έχουμε απλά μια γενική εικόνα.

Την ευθύνη της απονομής των βραβείων είχε η Εκκλησία του Δήμου<sup>9</sup>, η οποία σε πανηγυρική τελετή απένειμε **στέφανο κισσού** στους νικητές ποιητές (πρωτεία, δευτερεία, τριτεία) και **χάλκινο τρίποδα** στους χορηγούς.



*Χάλκινος τριποδικός λέβητας, τέλος 9<sup>ου</sup> αι. π.Χ..  
Αρχαιολογικό Μουσείο αρχαίας Ολυμπίας.*

Η όλη δημοκρατική διαδικασία της βράβευσης προέβλεπε για άλλη μια φορά το δημοκρατικό πολίτευμα και τη δημόσια αναγνώριση της προσφοράς των συμμετεχόντων από το κράτος. Ενδεικτικό της δημόσιας αναγνώρισης αυτής είναι και η αναγραφή των ονομάτων των χορηγών, ποιητών και υποκριτών σε πλάκες και η κατάθεσή τους στο δημόσιο αρχείο.

**Αποτίμηση των αγώνων:** Έχει αποδειχθεί ότι τον 4<sup>ο</sup> αιώνα, στο τέλος της ημέρας αυτής, γινόταν συνέλευση του Δήμου, στην οποία συζητούσαν την όλη πορεία της γιορτής. Πολλοί ερευνητές πιστεύουν ότι αυτή η αποτίμηση των αγώνων γινόταν και κατά τον 5<sup>ο</sup> αιώνα.

<sup>9</sup> Η Εκκλησία του δήμου ήταν η συνέλευση του λαού της Αθήνας. Συζητούσε θέματα που αφορούσαν στο πολίτευμα, ψήφιζε τους νόμους, εξέλεγε τους στρατιωτικούς και οικονομικούς άρχοντες, αποφάσιζε για τον αριθμό των πολιτών, των μετοίκων και των δούλων που θα επιστρατεύονταν, επέβαλλε την ποινή του θανάτου ή της εξορίας καθώς και τη δήμευση της περιουσίας, καθόριζε την εξωτερική πολιτική της Αθήνας και έπαιρνε αποφάσεις για σύναψη ειρήνης, πολέμου ή συμμαχίες με άλλες πόλεις-κράτη, δεχόταν τους ξένους πρέσβεις και εξέλεγε τους πρέσβεις της Αθήνας.

Τα θέματα προετοίμαζε η Βουλή των Πεντακοσίων, γι' αυτό και λαμβάνονταν γρήγορα οι αποφάσεις.

Συνερχόταν σαράντα και πλέον φορές τον χρόνο και οι αποφάσεις λαμβάνονταν με την ανάταση της χειρός. Συνεδρίαζαν από την ανατολή του ήλιου έως το μεσημέρι. Συμμετείχαν ενήλικοι Αθηναίοι πολίτες, ενώ δεν συμμετείχαν όσοι είχαν διαπράξει αδικήματα (άτιμοι) και όσοι δεν είχαν πολιτικά δικαιώματα (γυναίκες, μέτοικοι, δούλοι).

### 3.4 Το θέατρο ως υπόθεση της πόλης

Είναι σαφές από τα παραπάνω ότι το θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα βρισκόταν στην καρδιά της ζωής του τόπου. Ήταν ο χώρος όπου το σύνολο της κοινότητας ζούσε μέσα σε μια τελετουργική, δημιουργική και πανηγυρική ατμόσφαιρα.

**1. Συμμετοχή Αθηναίων πολιτών στη διεξαγωγή των δραματικών αγώνων:** Όπως είδαμε μέχρι τώρα, οι δραματικοί αγώνες βασίζονταν εξ ολοκλήρου στη συμμετοχή των πολιτών για τη διεκπεραίωσή τους. Πολίτες είχαν την εποπτεία (επώνυμος άρχοντας), αναλάμβαναν τη χρηματοδότηση των παραστάσεων (χορηγοί), επάνδρωναν τον Χορό, ερμήνευαν τους ρόλους, στελέχωναν την κριτική επιτροπή των αγώνων και την επιτροπή για την κριτική της οργανωτικής επιτυχίας ή αποτυχίας των αγώνων.

**2. Θεωρικά - Κρατικές επιχορηγήσεις:** Ενδεικτικό της κοινωνικής και εκπαιδευτικής σπουδαιότητας που είχαν οι αγώνες για την πόλη είναι ο θεσμός των θεωρικών (επί Περικλή), δηλαδή η επιδότηση του εισιτηρίου (σύμβολον) από το δημόσιο ταμείο, ώστε να μπορούν και οι άποροι πολίτες να παρακολουθήσουν δωρεάν τις παραστάσεις.

*Κρατικές επιχορηγήσεις: Ειδικά γι' αυτό το τελευταίο, δεν υπερβάλλουμε διόλου επαναλαμβάνοντας προηγούμενο σχόλιό μας: δεν θα μπορούσε να αναπτυχθεί το θέατρο εάν δεν υπήρχε παράλληλα και ανεπτυγμένη δημοκρατία. Αξίζει ειδικού σχολιασμού το γεγονός ότι με επίσημη απόφαση της πολιτείας το θέατρο θα μπει στη ζωή των πολιτών ως εκπαιδευτικό εργαλείο, πράγμα που εξηγεί γιατί μέχρι και σήμερα υπάρχει ο θεσμός των κρατικών επιχορηγήσεων προς το θέατρο.*

**3. Κοινό:** Και βεβαίως οι πολίτες, οι οποίοι αποτελούσαν και το κοινό. Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι σταματούσε οποιαδήποτε κρατική δραστηριότητα, πράγμα που δείχνει ότι το θέατρο ήταν απαραίτητη πνευματική τροφή για όλες τις τάξεις. Η θέση της πολιτείας για την αναγκαιότητα να παρακολουθήσουν όλοι τις παραστάσεις φαίνεται στο γεγονός ότι ακόμη και οι φυλακισμένοι είχαν αυτή τη δυνατότητα. Η πόλη έστελνε το δικό της μήνυμα, που έλεγε ότι οι αγώνες είχαν χαρακτήρα παλλαϊκό, δηλαδή, ήταν υπόθεση συλλογική όσο και μάθημα παιδείας και δημοκρατίας.

**Επόμενη στάση:** Επειδή ακριβώς μιλούμε για θέατρο, δηλαδή για έναν οργανωμένο χώρο θέασης και δράσης, σε αυτό το σημείο ας επιχειρήσουμε, με τα όποια κενά εμφανίζει η μέχρι σήμερα έρευνα, να δούμε πού φιλοξενούνταν καταρχάς αυτές οι πρώτες προσπάθειες, ώστε να αντιληφθούμε τόσο το καλλιτεχνικό όσο και το κοινωνικό τους εκτόπισμα.



## 4. ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ

Το πώς είναι φτιαγμένο ένα θέατρο και σε ποιο μέρος βρίσκεται έχει άμεση σχέση και με τις κατασκευαστικές δυνατότητες της εποχής. Ελλείπει ικανών μηχανημάτων, η ανέγερση του αρχαίου θεάτρου στους πρόποδες ενός λόφου ήταν μια απόλυτα φυσιολογική επιλογή.



*Ο κύκλος παραμένει το αγαπημένο σχήμα στις σχέσεις των ανθρώπων.*

### 4.1. Κύκλος

Ο άνθρωπος, από καταβολής του, ήταν (και είναι) άρρηκτα δεμένος με τον κύκλο των εποχών. Κάθε εποχή επιβάλλει το δικό της ντύσιμο, τη δική της διατροφή, τη δική της μορφή ψυχαγωγίας. Ο κύκλος ήταν και παραμένει πάντα το αγαπημένο σχήμα και στις σχέσεις του πολίτη/θεατή με τον κόσμο του, και εννοείται και με την πηγή της ψυχαγωγίας του.

Εάν ανατρέξετε στα αρχαιολογικά και εθνολογικά δεδομένα, θα δείτε ότι οι άνθρωποι, εντός και εκτός σπηλαίων, μαζεύονταν γύρω από τη φωτιά για να αναπλάσουν σκηνές κυνηγιού ή να εξιστορήσουν κυνηγετικά δρώμενα ή να μυήσουν τα νεότερα μέλη της ομάδας ή να προσελκύσουν ή να εξευμενίσουν τα ζώα που ετοίμαζαν για θυσία. Τι πιο φυσιολογικό, λοιπόν, όλα αυτά τα τελετουργικά δρώμενα να στεγαστούν κάποια στιγμή σε κυκλικό σχηματισμό όταν θα



*Χάλκινο ομοίωμα επτά γυμνών γυναικών που πιάνονται από τους ώμους σχηματίζοντας κυκλικό χορό (9<sup>ος</sup> αι. π.Χ., Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).*

αρχίσουν να πλησιάζουν τις προδιαγραφές θεατρικής ατμόσφαιρας (όπου κάποιος παίζει και κάποιος κοιτάει από απόσταση).

Όπως σήμερα τα γήπεδα του ποδοσφαίρου χτίζονται συνήθως εκεί όπου πιο παλιά τα παιδιά κλωτσούσαν μια μπάλα μετά το σχολείο, έτσι περίπου θα γίνει και με το θέατρο. Και τότε γίνεται αυτό;

Υπολογίζουμε τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., αν και εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι εκτός ηπειρωτικής Ελλάδας, στην Κρήτη, ο παλαιότερος γνωστός, τρόπος τινά «θεατρικός χώρος», βρίσκεται στο μινωικό ανάκτορο της Φαιστού και χρονολογείται γύρω στο 2000 π.Χ., χωρίς όμως να είμαστε βέβαιοι ως προς τις δράσεις που φιλοξενούνταν εκεί.





## 4.2. Θέατρο Διονύσου

Για τους μελετητές το βασικό σημείο για τη μελέτη του θεατρικού χώρου, όπως περίπου τον γνωρίζουμε σήμερα, αποτελεί το Θέατρο του Διονύσου, εκεί όπου **παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά τα σωζόμενα αρχαία έργα**. Βέβαια, ας μην νομίσει κανείς ότι τα τεκμήρια είναι πολλά. Μόνο κάποιες πέτρες έχουν απομείνει από την αρχική κατασκευή, η ορχήστρα χωρίς πλακόστρωση και κάποια λιγοστά απομεινάρια ενός από τους τοίχους που στήριζαν τη σκηνή. Τα υπόλοιπα τα εξαφάνισαν οι συνεχείς (ανα) κατασκευές και αλλοιώσεις, από τις ελληνιστικές και ρωμαϊκές επεμβάσεις. Οπότε οι συνδυαστικές συγκρίσεις και οι εικασίες είναι αναπόφευκτες.

Τα μόνο βέβαιο είναι ότι, όπως συμβαίνει συνήθως σε όλους τους καλλιτεχνικούς χώρους, το ένα εύρημα ακολουθεί κάποιο άλλο, όπως και η μία ανάγκη φέρνει την επόμενη. Όσο εξελισσόταν το αρχαίο δράμα, από τον 5<sup>ο</sup> αι. π.Χ., και μετά, σε διαφορετικούς τομείς κάθε φορά, τόσο προέκυπταν αλλαγές και στο ίδιο το θέατρο (π.χ. αυξανόμενος αριθμός θεατών απαιτούσε μεγαλύτερη χωρητικότητα, βελτίωση των κτηριακών εγκαταστάσεων λόγω δραματουργικών αναγκών και μεγαλύτερων απαιτήσεων για καλύτερη θέα και ακουστική).

Για πολλούς αιώνες ήταν κρυμμένο κάτω από το χώμα, παρόλο που η μνήμη της ύπαρξής του διατηρήθηκε ζωντανή. Αποκαλύφθηκε το 1862.

Η γένεση και οι εξελικτικές φάσεις του στάθηκαν αντικείμενο μελέτης πολλών διακεκριμένων επιστημόνων διεθνώς.



*Το Αρχαίο Θέατρο του Διονύσου σήμερα.*



### 4.3 Εξέλιξη του αρχαίου ελληνικού αμφιθεάτρου - του Θεάτρου του Διονύσου

Η αρχιτεκτονική των αρχαίων ελληνικών θεάτρων εξελίσσεται ανάλογα με τα τεχνικά, οικονομικά και πολιτιστικά δεδομένα των διαφόρων περιόδων. Οι μελετητές συνδέουν στενά την εξέλιξη του αμφιθεάτρου με τις ανάγκες της σκηνικής παρουσίασης των σωζόμενων τραγωδιών. (Μπλούμε, Χορστ-Ντίτερ) *Εισαγωγή Στο Αρχαίο Θέατρο*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986, σ. 64.

Για πρώτη φορά στην καταγεγραμμένη ιστορία δημιουργείται ένας ειδικός χώρος για θεατρικές παραστάσεις, ο οποίος θα αποτελέσει παράδειγμα στους αιώνες που θα ακολουθήσουν. Κι αυτός ο χώρος δεν είναι άλλος από το θέατρο του Διονύσου.

Η εξέλιξη του θεατρικού χώρου, όσο και ο χώρος που παίχτηκαν τα πρώτα αρχαία ελληνικά δράματα είναι αβέβαιη, επειδή δεν απέμεινε τίποτα από εκείνη την εποχή. Αυτό δεν είναι παράξενο, βέβαια, μιας και ευρήματα δεν έχουμε ούτε για τα θεατρικά κτήρια της εποχής του Σαίξπηρ, τον 16<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ.

Η εξέλιξη του θεατρικού χώρου συνδέεται άμεσα με την εισαγωγή των Μεγάλων Διονυσίων στην πόλη της Αθήνας από τον τύραννο Πεισίστρατο, τη θέσπιση των δραματικών αγώνων και τις δραματουργικές ανάγκες που προέκυπταν από τα κείμενα των τραγικών.

Σχεδόν όλα τα τραγικά και κωμικά έργα του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. ανεβάστηκαν στο θέατρο του Διονύσου, ένα θέατρο που την εποχή του 5<sup>ου</sup> και αρχές 4<sup>ου</sup> αιώνα δεν ήταν τόσο εντυπωσιακό, όσο τα θέατρα από τον Λυκούργο και μετά.

#### Α΄ ΦΑΣΗ: Το Αλώνι

Ο αρχικός πυρήνας του θεάτρου του Διονύσου είναι ο ναός του Διονύσου Ελευθερέα στη νότια πλαγιά της Ακρόπολης. Ο ναός, το ξόανο του θεού και ο βωμός, όπου οι αρχαίοι Αθηναίοι τελούσαν τους διθυράμβους προς τιμήν του θεού, αποτέλεσε τη βάση της εξέλιξης του αμφιθεάτρου.

Μέσα στον ιερό περίβολο του ναού, αναπτύχθηκε σταδιακά, από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. το πρώτο θεατρικό κτίσμα. Συμπεραίνεται έτσι ότι **η πρώτη μορφή του θεατρικού χώρου** αποτελείτο από έναν κύκλο, **ένα αλώνι** παραπλήσια του ναού, γύρω από το οποίο βρίσκονταν όρθιοι οι θεατές. Σε αυτή την πρώιμη φάση διαμορφώθηκε **η ορχήστρα**, στην οποία αναπτυσσόταν η δράση από τον Χορό και τους υποκριτές.



Πέρασε καιρός, αναφέρει ο Μπλούμε, ώσπου το θέατρο να πάρει την κοίλη μορφή σκάβοντας την πλαγιά της Ακρόπολης.



Πρώτη μορφή του θεάτρου (6<sup>ος</sup> αι.).

### Β΄ ΦΑΣΗ: Συγκρότηση των τριών μερών

Λόγω της αύξησης των θεατών, το θέαμα έπρεπε να μεταφερθεί σε άλλο μέρος, κοντά όμως στον ναό του Διονύσου. Αυτό το σημείο ήταν η πλαγιά κάτω από την Ακρόπολη, όπου ο κόσμος μπορούσε να καθίσει και να παρακολουθήσει απερίσπαστος τα τεκταινόμενα. Τότε, διαμορφώθηκαν τα τρία βασικά μέρη του θεατρικού χώρου. Έτσι το θέατρο συγκροτούσαν πλέον **τρία μέρη: η ορχήστρα**, όπου δρούσε ο Χορός, **η σκηνή**, όπου δρούσαν οι υποκριτές και **το κοίλον**, ο χώρος των θεατών.

Η ορχήστρα ήταν ένα πλάτωμα από πατημένο χώμα, στην οποία μπορούσε να φτάσει κάποιος από τις παρόδους, τις δύο πλαϊνές εισόδους.

Οι θεατές πιστεύεται ότι αρχικά καθόντουσαν χάρη γύρω στην πλαγιά, και αργότερα στα ικρία του αθηναϊκού θεάτρου (ξύλινες εξέδρες) τα οποία ανέβαιναν βαθμιδωτά. Η πρώτη σειρά των εδωλίων του κοίλου, όμως, έγινε λίθινη και σε αυτήν καθόντουσαν οι ιερείς, οι αξιωματούχοι του κράτους και άλλοι επίσημοι.

Με αυτό τον τρόπο, το αθηναϊκό κοινό αποκτά έναν μόνιμο χώρο την πρώτη δεκαετία του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.

Η σκηνή ήταν το τελευταίο τμήμα που αναπτύχθηκε. Γύρω στο 500 π.Χ., η κατάρρευση των ικρίων οδήγησε την πολιτεία να συνυπολογίσει στον κρατικό προϋπολογισμό και τα έξοδα καλ-

# Α'

## Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο: Πόλη και Αμφιθέατρο

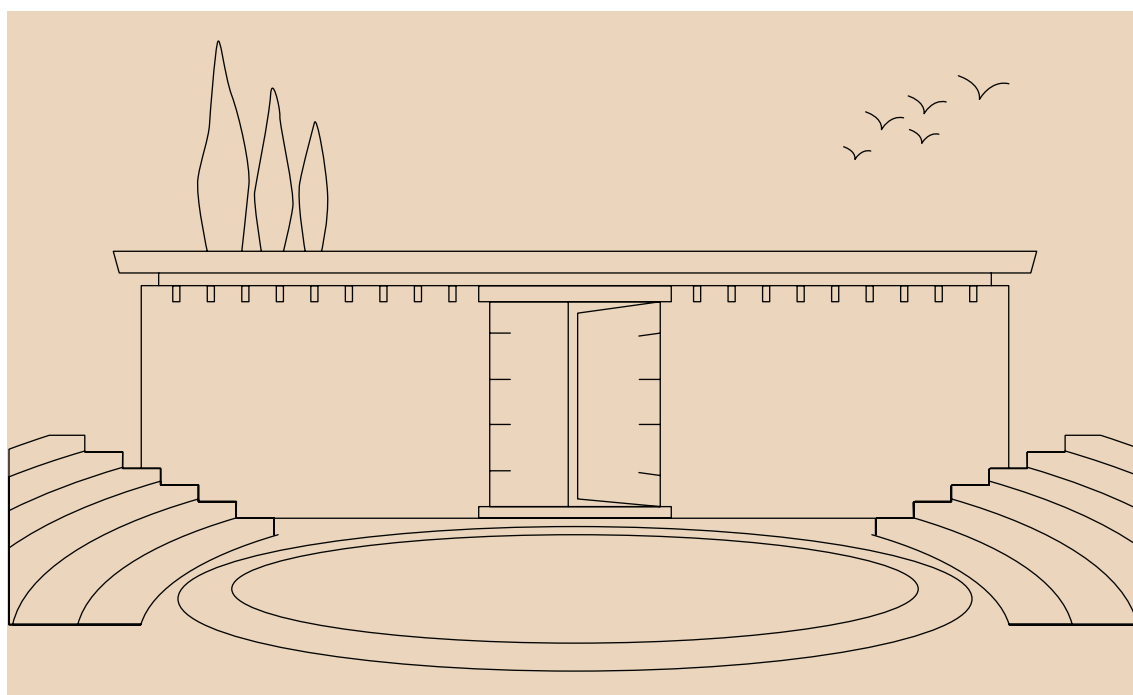
λωπισμού και λειτουργικότητας των θεατρικών κτηρίων. Το αλώνι όπου εμφανιζόταν ο Χορός κυκλώθηκε και στην άκρη της ορχήστρας απέναντι από τους θεατές, δημιουργήθηκε ένα παραλληλόγραμμο κτίριο για τις ανάγκες των υποκριτών, **μια πρόχειρη σκηνή με επίπεδη στέγη**.

Στην αρχή αυτό το ξύλινο παράπηγμα χρησίμευε ως αποδυτήρια και αποθήκη για τα κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα (σημερινά παρασκήνια και καμαρίνια). Η σκηνή δεν έπαιζε σημαντικό ρόλο στη θεατρική πράξη, μιας και στα κείμενα των πρώτων τραγωδιών (του Θέσπιδος, του Χοιρίλου, του Πρατίνα αλλά και των πρώτων τραγωδιών του Αισχύλου) δεν ήταν απαραίτητη.

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό στην εξέλιξη του θεάτρου το γεγονός ότι **ο Αισχύλος φαίνεται να είναι ο πρώτος που ενσωμάτωσε το κτίσμα στη δράση** και έγινε στο εξής το μόνιμο θεατρικό φόντο των παραστάσεων. Τότε στο ξύλινο αυτό ορθογώνιο κτίσμα προστέθηκε **μία κεντρική πύλη**, δίνοντας την εντύπωση κτηρίου, από την οποία έμπαιναν και έβγαιναν οι υποκριτές. Αυτό το άνοιγμα διευκολύνει και την εμφάνιση του εκκυκλήματος. Όταν το 458 π.Χ. παρουσίασε την **Ορέστεια**, ένα από τα τελευταία του έργα, ο Αισχύλος πρέπει να «χρησιμοποίησε» την ξύλινη σκηνή, με την πύλη στο κέντρο της πρόσοψής της, για να αποδώσει το ανάκτορο των Μυκηνών στο οποίο εκτυλισσόταν η δράση του έργου. Η εποχή της **Ορέστειας** σηματοδότησε μια νέα φάση στη λειτουργία του θεατρικού χώρου.

Από την εποχή της **Ορέστειας**, η θύρα διευκολύνει τη μετακίνηση του εκκυκλήματος, έτσι ώστε να προβάλλεται κατά κάποιον τρόπο ο εσωτερικός χώρος ή να εναλλάσσονται οι δραματικοί χώροι.

Η διαμόρφωση αυτή παρέμεινε αναλλοίωτη μέχρι το 460 π.χ., την εποχή που ανέλαβε την εξουσία ο Περικλής.



Το θέατρο του Διονύσου την εποχή του Αισχύλου





### Γ΄ ΦΑΣΗ: Η εποχή του Περικλή

Στην περίοδο της διακυβέρνησης του Περικλή (461 π.Χ.-429 π.Χ.) το διονυσιακό θέατρο υπέστη **ριζική ανακαίνιση** που διάρκεσε για πάνω από 50 χρόνια. Πιθανότατα, αυτή η ραγδαία εξέλιξη οφείλεται στο γεγονός ότι αφενός έπρεπε το σκηνικό οικοδόμημα να ενσωματωθεί στη δράση των έργων και αφετέρου λόγω της πτώσης των ξύλινων ικρίων.

Για να υπάρξει χώρος για τη σκηνή, η ορχήστρα πλησίωσε την πλαγιά της Ακρόπολης και ενισχύθηκε με τους **αναλειμματικούς τοίχους**. Η πλαγιά έγινε πιο επικλινή, και κατασκευάστηκαν **λίθινα εδώλια** από ασβεστόλιθο που τοποθετήθηκε στο έδαφος. Η προεδρία αποτελείται από καθίσματα και ήταν ιδιαίτερα φροντισμένη, με τον θρόνο για τον αρχιερέα του Διόνυσου στο κέντρο.

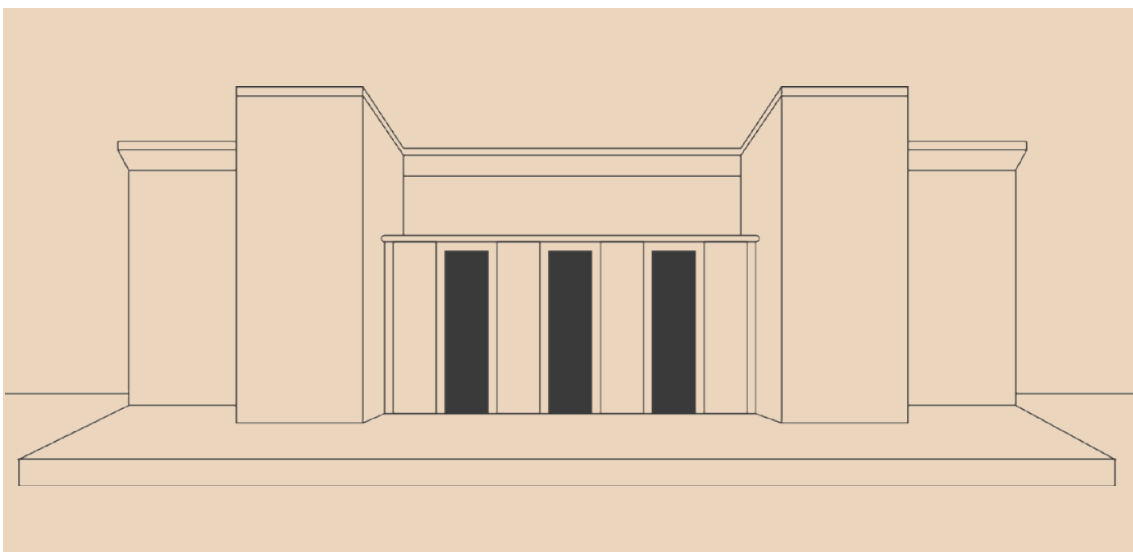
Προς τα τέλη του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. η θεατρική σκηνή ήταν σταθερή και διακοσμημένη και έδινε την εντύπωση κτηρίου, ναού, ανακτόρου ή σπιτιού, μπροστά από το οποίο εκτυλισσόταν η δράση.

Η σκηνή διέθετε **τρεις θύρες** και **θεατρικό εξοπλισμό** (θεατρική μηχανή, εκκύκλημα).

Ο χώρος των υποκριτών (λογείον, σημερινή σκηνή) από επίπεδη που ήταν ανυψώνεται λίγο πάνω από το επίπεδο της ορχήστρας και διαμορφώνεται ένα βάθρο (εξεέδρα), το πιθανότερο για την καλύτερη προβολή των υποκριτών ώστε να μην τους κρύβει ο Χορός. (Αυτό το βάθρο εξελίχτηκε στο προσκήνιο με το λογείον κατά την ελληνιστική εποχή).

**Το κοίλον μεγάλωσε εντυπωσιακά. Φανταστείτε ότι η πολιτεία χρειάστηκε να αγοράσει τα σπίτια δεκάδων κατοίκων, προκειμένου το κοίλο να επεκταθεί προς κάθε κατεύθυνση.**

**Στον *Οιδίποδα Τύραννο* (425 π.χ. περίπου), φαίνεται ότι οι υποκριτές χρησιμοποίησαν την δεξιά και αριστερή θύρα. Στον *Ίωνα* υπάρχουν περιγραφές που υποδηλώνουν την επιμέλεια της όψης (σκηνογραφία) που υποδηλώνουν την επιμέλεια της όψης.**



Το θέατρο του Διόνυσου την εποχή του Περικλή

# Α'

## Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο: Πόλη και Αμφιθέατρο

Λόγω απαιτήσεων για τη σκηνική παρουσίαση των τραγωδιών, διαμορφώνονται τα **παρασκήνια** στις δύο πλευρές της σκηνής που προεξέχουν, ώστε να μεταφέρονται τα σκηνικά αντικείμενα χωρίς δυσκολία.

Ο Χορός και οι υποκριτές μπορούσαν να εισέλθουν από τις **παρόδους** (όταν ερχόταν από το λιμάνι ή την πόλη έμπαινε από τη δεξιά πάροδο, ενώ όταν ερχόταν από τους αγρούς από την αριστερή). Οι υποκριτές μπορούσαν επίσης να βγαίνουν από τα τρία θυρώματα, αλλά και να **αξιοποιούν τη στέγη** της σκηνής.

Περίπου το 443 π.Χ., ολοκληρώθηκε και το **Ωδείο** του Περικλή.

Γύρω στο 440 και 426 π.Χ. διαφαίνεται σε έργα η ανάγκη για αναπαράσταση θέσεων που να είναι διακριτές, καθώς και η μεταφορά αντικειμένων, κάτι που επιβάλλει τη διαμόρφωση των παρασκηνίων (π.χ. *Ιππόλυτος*, *Άλκπστις* κ.λπ.).



Ωδείο Πάφου, Κύπρος

Λόγω της άσχημης οικονομικής κατάστασης της Αθήνας με το ξέσπασμα του Πελοποννησιακού Πολέμου (431-404 π.Χ.), η ανακαίνιση του Περικλή ολοκληρώθηκε στα τέλη του 5<sup>ου</sup> αιώνα-αρχές 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα.

Για 50 χρόνια το θέατρο του Διονύσου θα μείνει χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές και η διάταξη αυτή θα αποτελέσει τη βάση για τα μεγάλα πέτρινα θέατρα.

### Δ΄ ΦΑΣΗ: Η εποχή του Λυκούργου

Την εποχή του ρήτορα και πολιτικού Λυκούργου, του οποίου η διαχείριση των οικονομικών της Αθήνας (338 π.Χ.-326 π.Χ.) έφερε την ανάκαμψη, αρχίζει η οικοδομική δραστηριότητα στο θέατρο του Διονύσου γύρω στο 340 π.Χ. Ο Λυκούργος δεν επιφέρει ουσιαστικές αλλαγές, μόνο μια **αναδιάρθρωση και διακόσμηση** αυτού που ήδη υπήρχε: τώρα **οικοδομείται το πρώτο εξ ολοκλήρου λίθινο θέατρο της Αθήνας**.

Το θέατρο του Διονύσου έγινε ένα περιλαμπρο αρχιτεκτονικό σύνολο με ημικυκλικό κοίλον (διάζωμα, κερκίδες, 12 κλίμακες), 67 μαρμαρίνους θρόνους της Προεδρίας, λίθινη σκηνή στο ίδιο περίπου επίπεδο με την ορχήστρα και περίστυλες στοές στις παρόδους, χωρητικότητας περίπου 17,000-19,000 θεατών.



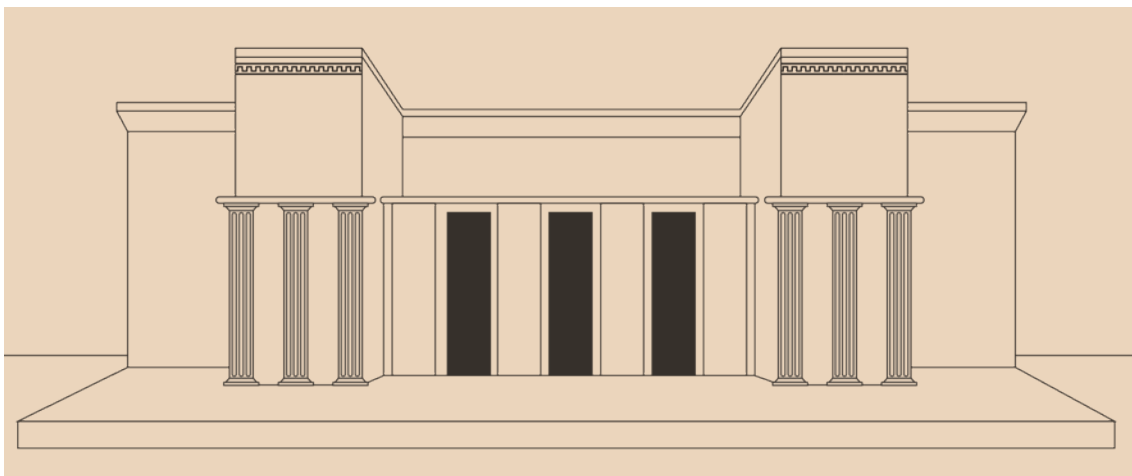
Οι παραστάσεις του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. προϋπέθεταν την ελεύθερη επικοινωνία ανάμεσα στον Χορό και τους υποκριτές, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι η παράσταση δινόταν, όπως και στην κλασική περίοδο, σε επίπεδο σκηνικό χώρο και όχι σε υπερυψωμένη σκηνή.

Το θέατρο του Διονύσου θα αποκτήσει την τελική πέτρινη μορφή του το 325 π.Χ., την εποχή δηλαδή που το θέατρο δεν έχει πια την πρότερη αίγλη του. Όμως, ως οικοδόμημα σήμερα είναι ό,τι πιο πολύτιμο διαθέτουμε για τη μελέτη της αρχιτεκτονικής του αρχαίου θεάτρου.

Από εκείνη την εποχή και έπειτα, **αυτή η μορφή και λειτουργία του θεατρικού οικοδομήματος είχε εξελιχθεί πλέον σε ένα από τα απαραίτητα κτήρια των ιερών** των ελληνικών πόλεων, μικρών και μεγάλων, ενώ οι θεατρικές παραστάσεις έγιναν η πιο δημοφιλής ψυχαγωγία των πολιτών. Η δημιουργία όμως νέων θεατρικών έργων είχε παρακμάσει. Οι παραστάσεις περιλάμβαναν πλέον είτε επαναλήψεις παλιότερων έργων, είτε κείμενα της Νέας Κωμωδίας, είδος που γνώρισε μεγάλη άνθιση εκείνη την εποχή.

**Ο Λυκούργος πέθανε το 326 π.Χ., λίγα χρόνια πριν από την επίσημη εμφάνιση του Μενάνδρου, επομένως ο Μένανδρος είναι ο δημιουργός των θεατρικών συνθηκών που θα ισχύσουν για τη Νέα Κωμωδία.**

Blume, H. D., *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1986, σ. 68



*Το θέατρο του Διονύσου την εποχή του Λυκούργου*

### **Ε΄ ΦΑΣΗ: Ελληνιστικά χρόνια**

Στους **ελληνιστικούς χρόνους**, (από τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου το 323 π.Χ. μέχρι τη ναυμαχία στο Άκτιο το 31 π.Χ.), οι αλλαγές στο περιεχόμενο των θεατρικών παραστάσεων και στην θέση των υποκριτών (σταρ σύστημα της εποχής) έφεραν αναπόφευκτες αλλαγές και στη μορφή του θεατρικού χώρου. Οι δραστικές αλλαγές αφορούν στην σκηνή η οποία, γύρω στο 200 π.Χ., γίνεται διώροφη.

- **Τα παρασκήνια** μετακινούνται πιο πίσω και γίνονται μικρότερα.
- **Το προσκήνιο:** Δύο μέτρα μπροστά από την πρόσοψη της σκηνής χτίζεται μια θεμελίωση από κίονες ύψους τριών έως τεσσάρων μέτρων. Οι κίονες ήταν όμοιοι με τους κίονες των



# Α'

## Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο: Πόλη και Αμφιθέατρο

παρασκηνίων, ώστε να δημιουργείται μια ενιαία εικόνα. Ο τοίχος του προσκηνίου είναι απλός και τα τρία ανοίγματά του καλύπτονται με μεγάλους **ζωγραφικούς πίνακες**.

Η οικοδόμηση ενός τέτοιου υπερυψωμένου προσκηνίου καθιστά αμέσως σαφές πόσο πολύ άλλαξε το δράμα με το πέρασμα του χρόνου. Από καιρό ο Χορός ανάμεσα στα επεισόδια τραγουδούσε μόνο εμβόλιμα άσματα, που δεν είχαν πια καμιά εσωτερική συνάφεια με τη δράση, ενώ παράλληλα προβαλλόταν η ατομική δεξιότητα στην υπόκριση και στο τραγούδι. Αυτό σημαίνει ότι το δράμα έχασε σταδιακά τον τελετουργικό του χαρακτήρα και απέκτησε ψυχαγωγική λειτουργία. Αναπόφευκτη συνέπεια αυτής της μετατόπισης του βάρους προς τη μεριά της υποκριτικής ήταν και η ανάλογη προβολή του σκηνικού χώρου.

- **Λογείον:** Ο ισόγειος χώρος των υποκριτών και το φόντο της παράστασης μετατοπίζεται στο επάνω μέρος του προσκηνίου, στον πρώτο όροφο της σκηνής.
- **Πάροδοι:** Οι πλαϊνές εισοδοι παραμένουν ακάλυπτες, αλλά πολλές διακοσμούνται με πύλες. Σε μερικά θέατρα, μάλιστα, ήταν διπλές.

Το ελληνιστικό θέατρο με το κοίλον, το σκηνικό οικοδόμημα και με το προσκήνιο θα διαδοθεί σε όλη την Ελλάδα.



*Ελληνικό αμφιθέατρο στην Ιεράπολη, 2<sup>ος</sup> αι. μ.Χ. Βρίσκεται στον κατάλογο της Ουνέσκο για τα μνημεία της Παγκόσμιας Κληρονομιάς.*



## **Ζ΄ ΦΑΣΗ: Το Θέατρο του Διονύσου στα Ρωμαϊκά χρόνια**

Το θέατρο του Διονύσου συνέχισε να ανακαινίζεται και να αποκτά τον χαρακτήρα της εκάστοτε εποχής έως τον 3<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ., όπου στα ρωμαϊκά χρόνια μετατράπηκε σε αρένα για μονομαχίες και θηριομαχίες και αργότερα σε δεξαμενή νερού για χορούς μέσα στο νερό.

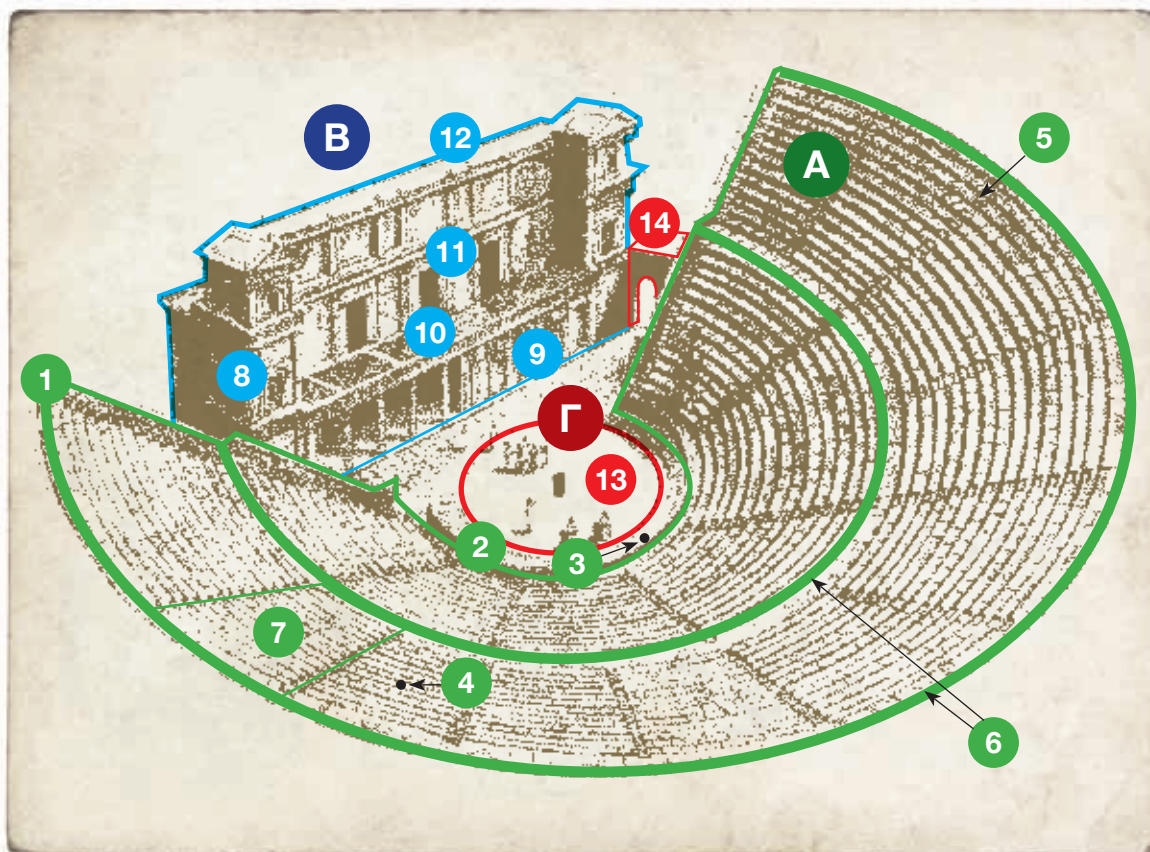
- Τα μέρη των παλιών παρασκηνίων έγιναν βάθρα για δύο κολοσσιαία αγάλματα.
- Η διώροφη σκηνή ξεπερνούσε σε ύψος τα σαράντα μέτρα με υπερβολικά πλούσια διακόσμηση.
- Το λογείον προεξέχει αρκετά, με αποτέλεσμα να μικρύνει η ορχήστρα και να πάρει τη μορφή πετάλου.
- Το έδαφος στρώθηκε με μαρμάρινες πλάκες και το κέντρο της ορχήστρας διακοσμήθηκε με ένα ρομβοειδές κόσμημα από πολύχρωμες ψηφίδες.
- Τον 1<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. κατασκευάζεται ένα στηθαίο (χαμηλός τοίχος) μπροστά από τις πρώτες θέσεις με στόχο να προστατεύει τους θεατές κατά τις θηριομαχίες και μονομαχίες. Ελάττωνε όμως την ορατότητα των πρώτων θέσεων, γι' αυτό οι τιμητικές θέσεις μεταφέρθηκαν ψηλότερα.
- Γύρω στον 3<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. κατασκευάστηκε ένα βήμα ύψους δύο μέτρων, διακοσμημένο με ανάγλυφα.

Το θέατρο μετά παράκμασε, χρησιμοποιήθηκε για λατομείο, καλύφθηκε με τη σκόνη του χρόνου και αποκαλύφθηκε πάλι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, 1500 χρόνια μετά. Είναι αδύνατον όμως να μπορέσει να ανακτήσει τον αρχικό προορισμό του, γιατί θα αλλοιωνόνταν ο ιστορικός τους χαρακτήρας, σε αντίθεση με το θέατρο της Επιδαύρου. Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος σήμερα γίνονται στο Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού, κτίσμα του 2<sup>ου</sup> μ.Χ. αιώνα.



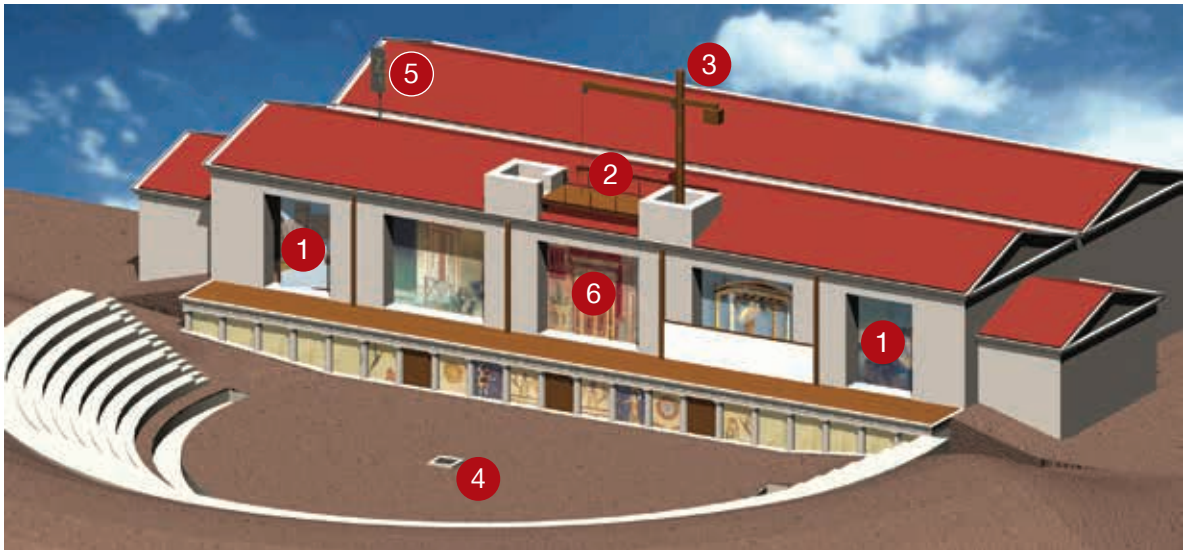


### 4.4 Η Δομή του αρχαίου ελληνικού αμφιθεάτρου



Α. ΚΟΙΛΟΝ Ο Χώρος των θεατών	Β. ΣΚΗΝΗ (Όλο το οικοδόμημα) Ο χώρος των υποκριτών	Γ. ΟΡΧΗΣΤΡΑ Ο χώρος του Χορού
1. Αναλημματικοί τοίχοι 2. Προεδρία 3. Θρόνοι 4. Εδώλια 5. Κλίμακες 6. Διαζώματα 7. Κερκίδα	8. Παρασκήνια 9. Προσκήνιο 10. Λογείον 11. Θυρώματα 12. Θεολογείον	13. Θυμέλη (βωμός Διονύσου) 14. Πάροδοι





Γ. Καραδέδος

1. Περίακτος
2. Θεολογείο - Διστεγία
3. Μηχανή - Γερανός - Κράδη
4. Χαρώνεια κλίμακα
5. Κεραυνοσκοπείο
6. Εκκύκλημμα



**A. Κοίλον: Ο χώρος των θεατών**

Το κοίλον ήταν όλος ο αμφιθεατρικός χώρος γύρω από την ορχήστρα όπου κάθονταν οι θεατές. Τα μέρη του ήταν τα εξής:

- 1. Αναλημματικοί τοίχοι:** Ήταν οι τοίχοι που στήριζαν το έδαφος στις άκρες του κοίλου και προστάτευε το κοίλον από τις κατολισθήσεις χωμάτων.
- 2. Προεδρία:** Στην πρώτη σειρά των καθισμάτων, την προεδρία, που τοποθετούνται γύρω από την ορχήστρα, κάθονταν οι άρχοντες, οι επίσημοι και φυσικά τα μέλη του αθηναϊκού ιερατείου.
- 3. Θρόνος:** Στο κέντρο της προεδρίας, βρισκόταν ο θρόνος, μια πιο περίτεχνα διακοσμημένη θέση, η οποία προοριζόταν για τον ιερέα του Διονύσου Ελευθερέως.



- 4. Εδώλια:** Τα καθίσματα των θεατών, κτισμένα αμφιθεατρικά, ονομάζονταν εδώλια.
- 5. Κλίμακα/Βαθμίδα:** Για να μεταβούν οι θεατές στις θέσεις τους χρησιμοποιούσαν τις κλίμακες, κάθετες σκάλες, ώστε να ανεβαίνουν οι θεατές προς τις θέσεις τους (όπως και σε ένα αθλητικό στάδιο σήμερα).
- 6. Διάζωμα:** Για να μεταβούν οι θεατές στις θέσεις τους χρησιμοποιούσαν, επίσης, και το διάζωμα. Ήταν ένας μεγάλος οριζόντιος διάδρομος, από τη μία άκρη στην άλλη του κοίλου, που διευκόλυνε την κυκλοφορία.
- 7. Κερκίδες:** Οι κλίμακες και το διάζωμα/τα διαζώματα χώριζαν το κοίλο σε τμήματα, τις κερκίδες.







## Β. Σκηνή: Ο χώρος δράσης των υποκριτών

Η σκηνή, τον 5<sup>ο</sup> αιώνα, είναι ολόκληρο το ορθογώνιο οικοδόμημα απέναντι από το κοίλο, στην περιφέρεια της ορχήστρας, το οποίο αρχικά χρησιμοποιούνταν μόνο ως αποδυτήρια, όπως τα σημερινά παρασκήνια. Μπροστά σε αυτήν, παρουσίασαν τα έργα τους οι μεγάλοι αρχαίοι Έλληνες δραματουργοί.

Η σκηνή από μονής οροφής (ισόγεια) έγινε κατά την ελληνιστική περίοδο δώροφη, και μπροστά από τον τοίχο του ισογείου προστέθηκε μία σειρά από κίονες.

8. **Παρασκήνια:** Δεξιά και αριστερά της σκηνής, διαμορφώθηκαν δύο πτέρυγες, οι οποίες λειτουργούσαν ως βοηθητικοί χώροι για την αποθήκευση ή τη φύλαξη αντικειμένων.
9. **Προσκήνιο:** Η στοά μπροστά από το ισόγειο της σκηνής, που καταλάμβανε ένα τμήμα της ορχήστρας, ονομαζόταν προσκήνιο. Κατά μήκος του προστέθηκαν κίονες και ανάμεσά τους υπήρχαν συνήθως μία έως τρεις πόρτες. Ανάμεσα στους κίονες του προσκηνίου προστέθηκαν ξύλινοι ζωγραφισμένοι **πίνακες**. Πιθανόν να απεικόνιζαν ορισμένα γενικά αναγνωριστικά στοιχεία του τόπου, όπου διαδραματίζονταν οι υποθέσεις των έργων, μπορεί όμως και να ήταν απλά διακοσμητικοί.

10. **Λογείον:** Όσο καιρό η σκηνή ήταν ισόγεια, οι υποκριτές έπαιζαν μπροστά της αρχικά, ενώ αργότερα, πιθανόν σε ένα βάθρο ύψους ενός-τριών σκαλοπατιών.

Καθώς ο ρόλος των υποκριτών με την πάροδο του χρόνου είχε αποκτήσει μεγαλύτερη σημασία, ιδιαίτερα μετά τον 4<sup>ο</sup> αιώνα, με την προσοχή των θεατών στραμμένη κυρίως σε αυτούς ήταν απαραίτητο να διαμορφωθεί και



για μια ξεχωριστή θέση γι' αυτούς. Έτσι, δημιουργήθηκε το λογείον, απ' όπου απάγγελαν οι υποκριτές, (οι οποίοι είχαν στο μεταξύ απομακρυνθεί από τον Χορό). Ο χώρος αυτός δεν ήταν τίποτα άλλο από την ίδια τη στέγη του προσκηνίου, στον δεύτερο όροφο της σκηνής.

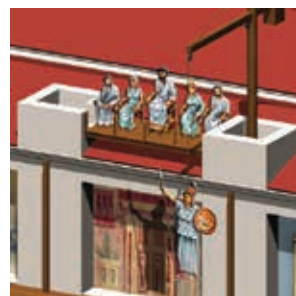
11. **Θυρώματα:** Στον τοίχο της σκηνής, υπήρχε αρχικά μία θύρα, πόρτα δηλαδή, ενώ στην εποχή του Περικλή προστέθηκαν άλλες δύο. Αυτά τα **τρία** ανοίγματα (οι θύρες, ή τα θυρώματα), χρησίμευαν για την είσοδο και την έξοδο των υποκριτών. **Η κεντρική θύρα** ονομαζόταν και **βασιλείος θύρα** και δήλωνε την είσοδο και την έξοδο από το παλάτι.

Στα θυρώματα μπορούσαν επίσης να τοποθετηθούν ξύλινοι ζωγραφιστοί πίνακες, ώστε να δημιουργείται ένα φόντο για την κίνηση των υποκριτών. Πάντως, ακόμα κι αν δεν ξέρουμε με βεβαιότητα αν οι πίνακες του λογείου απεικόνιζαν γενικά θέματα ή παραστάσεις που σχετίζονταν με τις υποθέσεις των έργων, σε κάθε περίπτωση έχουν ιδιαίτερη σημασία για τη θεατρική δράση, καθώς για πρώτη φορά την περίοδο αυτή δημιουργήθηκε ένα είδος σκηνικού διάκοσμου.



**12. Θεολογείον:** Ήταν η στέγη της σκηνής που χρησιμοποιούνταν για την εμφάνιση θεών και άλλων υπερφυσικών χαρακτήρων, για να μιλήσουν από τον ουρανό με τους θνητούς.

Ήταν τοποθετημένο επάνω από την «Βασιλείο θύρα» και η πρόσβαση πραγματοποιούνταν μέσω του αιωρήματος. (Γ. Καραδέδος).



### Γ. Ορχήστρα: Ο χώρος δράσης του Χορού

Στα πρώτα χρόνια εδώ παιζόταν το έργο, πριν διαχωριστεί ο Χορός από τους υποκριτές. Όταν σταδιακά η δράση των υποκριτών μετατέθηκε μπροστά στη σκηνή, και ακολούθως στο λογείον, η ορχήστρα αποτέλεσε τον χώρο του Χορού. Εδώ δρα ο Χορός από την αρχή ως το τέλος της παράστασης.

**14. Θυμέλη:** Στο μέσον της ορχήστρας, βρίσκεται η θυμέλη, ένας βωμός. Στο σημείο αυτό στεκόταν ο κορυφαίος του Χορού, ενώ πίσω από τη θυμέλη υπήρχε κάθισμα για τον αυλητή.



**15. Πάροδοι:** Είναι οι δύο πλάγιες εισοδοί του θεάτρου, από τις οποίες εισέρχονταν ο Χορός και τα πρόσωπα. Τα άτομα που έρχονταν από το λιμάνι ή την πόλη έμπαιναν από τη δεξιά πάροδο, ενώ όταν έρχονταν από τους αγρούς, από την αριστερή.





## 4.5 Μηχανήματα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου

Το κτίριο της σκηνής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου είχε σκόπιμα λιτή και απείριπτη μορφή, χωρίς έντονα μορφολογικά στοιχεία, για να δίνει τη δυνατότητα με την πρόσθετη σκηνογραφία και τον μηχανολογικό εξοπλισμό να αποκτά άπειρες μορφές, προσαρμοσμένες στα δεδομένα και στις ανάγκες της κάθε θεατρικής παράστασης. (Γ. Καραδέδος)

Το θέατρο ήταν και παραμένει μια «μηχανή» αναπαραγωγής εικόνων, ιδεών, σωμάτων, ένας χώρος όπου με διάφορα μέσα παράγεται ένας «άλλος» κόσμος. Ανάλογα με τις τεχνικές και τεχνολογικές δυνατότητες κάθε εποχής αντίστοιχη θα είναι και η διαδικασία της αναπαραγωγής.

Μελετώντας τις πηγές μαθαίνουμε ότι στο αρχαίο ελληνικό θέατρο υπήρχαν μηχανήματα που εξυπηρετούσαν την αρτιότερη ολοκλήρωση του θεάματος. Έξι από αυτά είναι τα ακόλουθα:

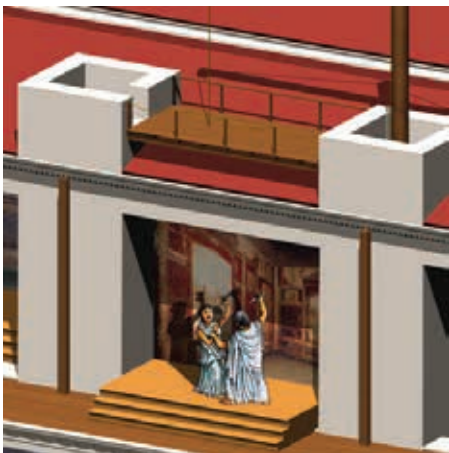
**1. Εκκύκλημα** (5<sup>ος</sup> αι. π.Χ.): Ήταν μια τροχήλατη πλατφόρμα, επάνω στην οποία παρουσίαζαν στους θεατές τα αποτελέσματα βίαιων σκηνών (ενός φόνου για παράδειγμα), που συνέβησαν στα παρασκηνία. Συνήθως παρουσίαζαν στους θεατές τους νεκρούς, πάντα σκεπασμένους, όπως όριζε η θεατρική σύμβαση και η παράδοση. Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν ασέβεια να διαδραματιστούν βίαιες σκηνές μπροστά στο κοινό και μια τέτοια παρατυπία θα μπορούσε να ξεσηκώσει έντονες αντιδράσεις εκ μέρους των θεατών.

Αφού σκώνονταν το καταύλημα της θύρας κυλιόταν το εκκύκλημα από το εσωτερικό της σκηνής στο προσκήνιο, για να δείξει στους θεατές τα «απόρρητα», δηλαδή τα επεισόδια που συμβαίνουν στο εσωτερικό του κτηρίου, όπως για παράδειγμα μια σκηνή φόνου.

(Γ. Καραδέδος)

Οι πράξεις βίας περιγράφονταν από τον αγγελιοφόρο ή εξάγγελο (αγγελικές ρήσεις) και επειδή ακριβώς ήταν πολύ δυνατά και φορτισμένα κομμάτια λόγου, οι ηθοποιοί τα προτιμούσαν για να δείξουν τις ικανότητές τους ως υποκριτές.

Χρήση του εκκυκλήματος είχαμε και στην κωμωδία.



(Γ. Καραδέδος)



Μουσείο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας Κοτσανάς, Ελλάδα

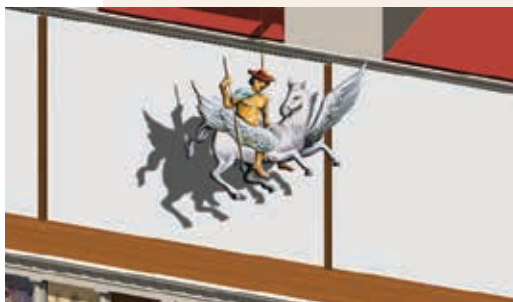


**2. Αιώρημα ή Μχανή ή Κραδή ή Γερανός:** Ήταν ένα ανυψωτικό μηχανήμα με τροχαλίες και γάντζους που ανεβοκατέβαζε τον ηθοποιό-θεό στο Θεολογείον, «*Θεοφάνεια*», ώστε να απευθυνθεί στους θνητούς από ένα υψηλότερο επίπεδο.

Ο Ευριπίδης χρησιμοποίησε καινοτόμα τη Μχανή όποτε υπήρχε αδιέξοδος στο τέλος του έργου, μεταφέροντας θεούς στο θεολογείο για να δώσουν τη λύση στο πρόβλημα των θνητών. Γι' αυτό και ονομάστηκε ο «*από μηχανής θεός*» (Deus ex machina).

Χρήση του αιωρήματος με στόχο την πρόκληση του γέλιου έχουμε και στην αττική κωμωδία που εμφάνιζε χαρακτήρες να αιωρούνται, ή να πετάνε στην πλάτη πουλιών.

Το αιώρημα ήταν στημένο πίσω από τη σκηνή και είχε ύψος λίγο μεγαλύτερο από αυτήν. Ο μηχανοποιός ήταν ο τεχνικός ο οποίος χειριζόταν τον τρόπο που ανέβαζε ή κατέβαζε τον υποκριτή. Moretti, Jean-Charles, *Θέατρο και Κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, Εκδόσεις Πατάκη, 2004.



Μουσείο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας Κοζανάς, Ελλάδα





**3. Βροντεϊόν ή Ηχείον:** Περιγράφεται ως ένα μεταλλικό μηχανήμα που χρησιμοποιούσαν στα αρχαία θέατρα για τη μηχανική αναπαραγωγή του **ήχου της βροντής ή του κεραυνού**. Οι πηγές αναφέρουν ότι ο συνηθέστερος τύπος ήταν ασκοί που περιείχαν πετρούλες και τους οποίους οι τότε "μηχανικοί σκηνής" χτυπούσαν σε χάλκινες πλάκες.

**4. Κεραυνοσκοπείον:** Με έναν καθρέφτη δημιουργούσαν την οπτική ψευδαίσθηση της αστραπής και του κεραυνού, με τη βοήθεια της αντανάκλασης του ήλιου. Η μηχανική αναπαραγωγή αστραπών και κεραυνών εφαρμοζόταν από την εποχή του Αισχύλου.

**5. Περίακτοι (ελληνιστικά χρόνια):** Ήταν δύο ξύλινα, κάθετα, τριεδρικά πρίσματα που περιστρεφόντουσαν. Η θέση τους ήταν δεξιά και αριστερά της σκηνής, ανάμεσα στους κίονες που στήριζαν το λογιέον.

Η μία επιφάνεια του πρίσματος κάλυπτε το άνοιγμα της θύρας. Όπως γύριζαν, πρόσφεραν στην παράσταση τη δυνατότητα γρήγορων αλλαγών σκηνικών και διαφορετικών συνδυασμών και κατατόπιζαν το κοινό κατά την είσοδο προσώπων, μέσα από την εικόνα μιας παραλίας ή πόλης ή ορεινού τοπίου.

Έτσι σιγά-σιγά θα γεννηθεί ένας πρώτος υποτυπώδης σκηνικός διάκοσμος και μαζί του νέες δυνατότητες εκμετάλλευσης της δράσης από τους συγγραφείς, οι οποίοι πλέον μπορούσαν να απλώσουν τα δρώμενά τους σε ποικίλους χώρους.

Τους πίνακες αυτούς μάλλον τους αποθήκευαν μετά την παράσταση, ώστε να χρησιμοποιηθούν ξανά.

Σε κάθε μία από τις τρεις επιφάνειες, τοποθετούνταν «καταβλήματα»<sup>10</sup> τα οποία έφεραν ζωγραφισμένες παραστάσεις σχετικές με τον τόπο και το τοπίο της πλοκής του έργου (για παράδειγμα προσόψεις ανακτόρου και ναού, κίονες και αγάλματα, αστικές προσόψεις σπιτιών με παράθυρα και εξώστες (κυρίως στην κωμωδία) βουνά και θάλασσα (κυρίως στο σατυρικό δράμα).

<sup>10</sup> Κάθε πράγμα που καταβιβάζεται, που κατεβαίνει. Για παράδειγμα, το παραπετάσμα, η αυλαία κ.λπ.

Υπήρχαν διάφορα είδη βροντεϊών τοποθετημένα κάτω ή πίσω από τη σκηνή. Η χρήση τους μαρτυρείται ήδη από τον 5<sup>ο</sup> αι. π.Χ. στα έργα των μεγάλων τραγικών και του Αριστοφάνη.

(Τ. Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*)

Ο Πολυδεύκης περιγράφει το κεραυνοσκοπείο ως «υψηλή περίακτο», η οποία βρισκόταν πάνω από την στέγη της σκηνής και είχε ζωγραφισμένους κεραυνούς ή κάτοπτρα τα οποία αντανάκλασαν τις ακτίνες του ήλιου.

(Γ. Καραδέδος)

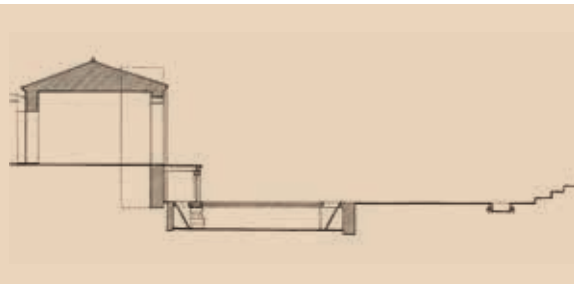


Αυτό που είναι εντυπωσιακό στη χρήση του Κεραυνοσκοπείου είναι οι επιστημονικές γνώσεις που θα έπρεπε να έχει ο χειριστής, ώστε να υπάρξει απόλυτος συγχρονισμός της αστραπής, για παράδειγμα, με τον λόγο.



**6. Κλίμαξ του Χάρωνα, Χαρώνειος Κλίμαξ, ή Χαρώνεια κλίμακα ή Χαρώνειος Στοά:** Ήταν ένας υπόγειος διάδρομος που άρχιζε απ' το πίσω μέρος της σκηνής (κάτω από το προσκήνιο υποστηρίζει ο κ. Γ. Καραδέδος) και κατέληγε στο κέντρο της ορχήστρας. Βοηθούσε στην εμφάνιση και εξαφάνιση χθονίων θεών ή φαντασμάτων νεκρών από τον Άδη. Από εκεί, επίσης, κατέβαιναν όσοι πέθαιναν.

Παρουσίαση φαντάσματος σε παράσταση έχουμε, ήδη από την εποχή του Αισχύλου, στους *Πέρσες*. (Γ. Καραδέδος)

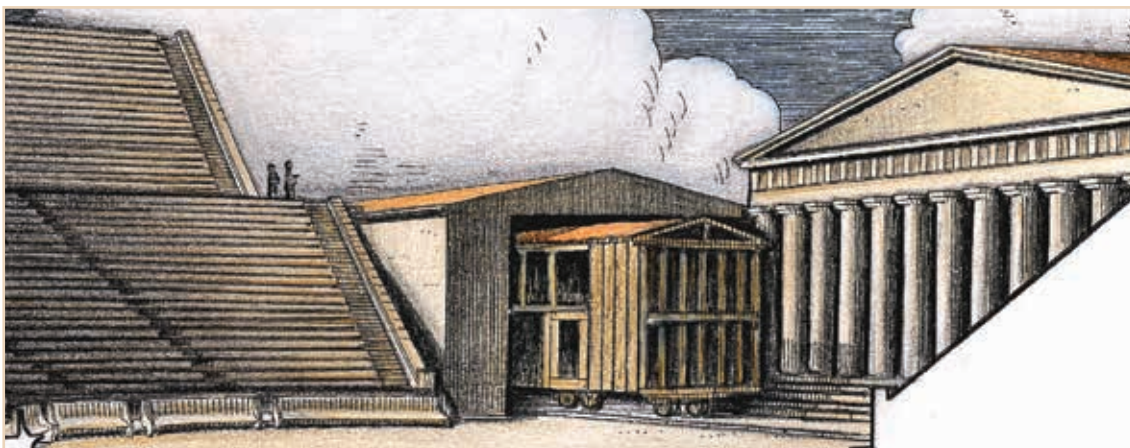


(Γ. Καραδέδος)

**7.** Το στροφείο ήταν κυκλική, περιστρεφόμενη, ξύλινη κατασκευή, τοποθετημένη στην ορχήστρα. Χρησιμοποιούνταν για να παρουσιάσει γεγονότα που διαδραματίζονταν σε άλλη περιοχή, εκτός θεάτρου, όπως για παράδειγμα η περιγραφή μιας μάχης από αγγελιοφόρο. Θεωρείται ο μακρινός πρόδρομος της σημερινής περιστρεφόμενης σκηνής. (Γ. Καραδέδος)



**8.** Η κυλιόμενη σκηνή (*scenae frons*) ήταν πλήρης, ξύλινη σκηνική κατασκευή, κυλιόμενη επάνω σε ρόδες, η οποία υπήρχε σε θέατρα τα οποία δεν διέθεταν μόνιμο, κτιστό κτήριο σκηνής, όπως τα θέατρα της Μεγαλόπολης και της Σπάρτης. (Γ. Καραδέδος)







## Θέατρο και τεχνολογία: Ένα θέμα για συζήτηση

Είναι δύσκολο να προσδιοριστούν οι ακριβείς χρονικές περιόδοι εμφάνισης των παραπάνω μηχανικών ευρημάτων. Αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι, από την αρχαιότητα ήδη, είχε αρχίσει να παρουσιάζεται η τάση για τη δημιουργία σκηνοθετικών εντυπώσεων, που με τον καιρό θα πολλαπλασιαστούν, ακολουθώντας από κοντά τις τεχνολογικές εξελίξεις, πράγμα που δείχνει, όπως είπαμε λίγο πιο πάνω, ότι το θέατρο είχε πάντα καλές σχέσεις με την τεχνολογία, κάτι που έρχεται να αμφισβητήσει όλους εκείνους που διατείνονται το αντίθετο. Εάν υπήρχαν λέιζερ την εποχή του Αισχύλου είναι βέβαιο ότι όλοι θα τα χρησιμοποιούσαν. Απλά αντί για λέιζερ υπήρχαν άλλα μηχανήματα, εκείνα που ήταν σε θέση να παραγάγει η τεχνογνωσία της εποχής.

Η τεχνολογία είναι αρνητικός παράγοντας, όταν δεν χρησιμοποιείται με μέτρο. Όταν όμως χρησιμοποιείται σωστά και σύμφωνα με τα ζητούμενα του ίδιου του έργου, τότε σαφώς διευρύνει και εμπλουτίζει το τελικό αποτέλεσμα.

## Θέατρο και φύση: Ένα θέμα για συζήτηση

Το αρχαίο ελληνικό αμφιθέατρο, πέρα από τις όποιες τεχνολογικές κατακτήσεις, παρέμεινε σε όλη τη διάρκειά του ανοικτό στην πόλη (μέσω των θεμάτων του) και στη φύση. Ο θεατής στο θέατρο του Διονύσου και αργότερα της Επιδαύρου δεν ερχόταν σε επαφή μόνο με το θέαμα (την όψη) των κατασκευαστών αλλά και με το θέαμα της θείκης δημιουργίας, τους γύρω λόφους, τα δέντρα, το γαλάζιο του ουρανού, τον άνεμο, τον ήλιο. Με άλλα λόγια, ήταν σε έναν ανοικτό διάλογο με δυνάμεις και στοιχεία πέρα από αυτά που περιλάμβανε ο οργανωμένος χώρος της δράσης και της θέασης. Ήταν μέρος μιας ολικής εμπειρίας που με τον τρόπο της διεύρυνε τα όρια της πόλης-κράτους, ώστε να αγκαλιάσει το σύμπαν.

Το θέατρο για τους αρχαίους Έλληνες ήταν μια γέφυρα που ένωνε τους ανθρώπους-πολίτες. Έφερνε μαζί τα εντός και τα εκτός. Γι' αυτό δεν πρέπει να μας εκπλήσσει που έκτοτε, σε εποχές δύσκολες και ταραγμένες, το θέατρο βρίσκεται διαρκώς στις επάλξεις δημιουργώντας τις προϋποθέσεις αρμονικής συνάντησης ανθρώπων, ιδεών, θρησκειών, τάσεων.

Υπ' αυτήν την έννοια, δεν είναι τυχαία η δυναμική παρουσία του **οικολογικού θεάτρου** στις μέρες μας, που αφενός θέλει να φέρει την τέχνη πιο κοντά στη φύση και αφετέρου τους μοναχικούς πλέον ανθρώπους πιο κοντά στη φύση και τα προβλήματά της, αλλά και πιο κοντά μεταξύ τους, προκειμένου να ζωντανέψει ξανά η αίσθηση της κοινότητας.

**Επόμενη στάση:** Ας περάσουμε τώρα και στους συντελεστές μιας αρχαιοελληνικής παράστασης, γιατί χωρίς αυτούς τίποτε από όσα είπαμε δεν μπορεί να γίνει.

Εν αρχή ην ο υποκριτής μαζί με τον Χορό.

## Γενικό σχόλιο για προβληματισμό

Η παρουσία της διαδικτυακής τεχνολογίας έχει προσφέρει πολλά στον άνθρωπο, όμως του έχει αφαιρέσει και πολλά, και πρωτίστως τη ζωντανή επικοινωνία, ένα βασικό στοιχείο της θεατρικής εμπειρίας. Τώρα πια οι άνθρωποι δεν χειροκροτούν χτυπώντας τις παλάμες. Χειροκροτούν κάνοντας «like» εξ αποστάσεως. Και αυτή η εξέλιξη είναι κάτι που προβληματίζει πάρα πολύ τον κόσμο του θεάτρου, γιατί του αφαιρεί κάτι από την ίδια την οντολογία του, τον λόγο ύπαρξής του.



## 5. ΣΕ ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Η παράσταση είναι σαν μια βιτρίνα όπου η κοινωνία βλέπει να εκτίθενται τα πάθη, τα παθήματα, οι χαρές και τα κρίματά της. Τα μεγέθη αυτής της βιτρίνας είναι αντανάκλαση των μεγεθών του κοινωνικού σώματος. Πώς παίζει ένας ηθοποιός, τι φορά, τι θέματα πραγματεύεται, όλα είναι μέρος ενός άτυπου «συμβολαίου» ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία.

### 5.1 Ο Υποκριτής

#### 5.1.1. Στοιχεία για τον Υποκριτή

(α) **Αριθμός υποκριτών:** Αρχικά ο υποκριτής και ο δραματουργός ήταν το ίδιο πρόσωπο. Όταν, όμως, ο Αισχύλος εισήγαγε τον δεύτερο υποκριτή (δευτεραγωνιστής), και ο Σοφοκλής τον τρίτο (τριταγωνιστής), οι ρόλοι εκ των πραγμάτων διαχωρίστηκαν.

Αντίθετα με την σύμβαση των τριών υποκριτών στην αρχαία τραγωδία, στην Αρχαία Κωμωδία χρησιμοποιούνταν συνήθως από τρεις έως τέσσερις υποκριτές.

(β) **Αθηναίοι πολίτες:** Εκείνο που γνωρίζουμε είναι ότι υποκριτές μπορούσαν να είναι μόνο Αθηναίοι πολίτες.

(γ) **Βωβοί ρόλοι - Παραχορηγήματα:** (βοηθητικοί ηθοποιοί, κομπάρσοι):<sup>11</sup> Συχνά προέκυπε η ανάγκη να βρίσκονται περισσότεροι από τρεις υποκριτές επί σκηνής. Έτσι, εκτός από τους ομιλούντες ρόλους, υπήρχαν ενίοτε και οι βωβοί, οι οποίοι δεν είχαν καθόλου λόγια. Όταν οι βοηθητικοί υποκριτές είχαν ελάχιστα λόγια, τότε οι ρόλοι αυτοί ονομάζονταν παραχορηγήματα.

Στην Αρχαία Κωμωδία όμως γινόταν έντονη χρήση των βωβών ρόλων και των παραχορηγημάτων, αφού η κωμωδία είχε την τάση να χρησιμοποιεί πολλά άτομα.

(δ) **Παιδικό ρόλο:** Όσον αφορά τους παιδικούς ρόλους πιστεύεται ότι τους ρόλους αυτούς τους υποδύονταν παιδιά.

#### 5.1.2. Η Τέχνη της Υποκριτικής

Δυστυχώς ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που έχουμε ως προς την ίδια την τέχνη της υποκριτικής.

(α) Εάν συγκρίνουμε το παίξιμό τους με το σημερινό (ρεαλιστικό), όπως έχει διαμορφωθεί σε πολύ πιο μικρούς χώρους, εικάζουμε ότι ο υποκριτής στην Αρχαία Ελλάδα ήταν αναγκασμένος να καταφεύγει στη **μεγάλη κίνηση**, και στο **αδρό σπλιζαρισμένο**<sup>12</sup> **παίξιμο**, ώστε να είναι ορατός από ένα μεγάλο πλήθος στον ανοιχτό και μεγάλο χώρο ενός αμφιθεάτρου.

---

Στο αρχαίο θέατρο οι ηθοποιοί έκαναν το διαμετρικά αντίθετο από αυτό που συμβουλεύουν σήμερα οι οδηγοί δημιουργικής δραματικής γραφής: έλεγαν περισσότερα και έδειχναν λιγότερα. Ένα θέατρο περισσότερο για τα αφτιά παρά για τα μάτια (που είναι σήμερα). Ένα θέατρο της λέξης και λιγότερο της Όψεως.

---

<sup>11</sup> Βοηθητικός ηθοποιός ή κομπάρσος είναι ο επιπλέον ηθοποιός που λέει λίγα ή καθόλου λόγια. Συχνά δεν έχει σπουδάσει την υποκριτική τέχνη.

<sup>12</sup> Από το ρήμα **σπλιζάρω**: Επεξεργάζομαι με ορισμένο τρόπο αναγάω αδρομερώς μια μορφή στα ουσιαστικά μόνο χαρακτηριστικά της, με παράλειψη των λεπτομερειών και με διακοσμητικό τρόπο.



- (β) Επιπλέον, επειδή το προσωπίό δεν επέτρεπε στον υποκριτή να εκφράσει τα συναισθήματά του και την ψυχολογική κατάσταση του ρόλου του με το πρόσωπό του (εκφράσεις/μιμική), ο υποκριτής κατάφευγε στη **ζωρή χειρονομία και κίνηση** και βεβαίως **στον λόγο**, ώστε να περιγράψει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Ένας ηθοποιός είναι λογικό να μην υποκρίνεται με τον ίδιο τρόπο όταν το πρόσωπό του είναι κρυμμένο πίσω από ένα προσωπίό ή μια μάσκα.
- (γ) Σε κάθε περίπτωση, και η **καθαρότητα της φωνής** ήταν από τα βασικότερα όπλα των ηθοποιών, όπως επίσης και τα πλέον απαιτητικά, εάν αναλογιστούμε τη σημασία που έδινε ο κόσμος στη «Λέξη» και κατ' επέκταση στο όργανο άρθρωσής της, τη Φωνή. Ενδεικτικό, αλλά και διόλου περίεργο που ο μέγας Σοφοκλής σταμάτησε να υποκρίνεται ο ίδιος, γιατί δεν τον βοηθούσε η αδύναμη φωνή του.
- (δ) Ο υποκριτής σε μια αρχαία παράσταση είχε να αντιμετωπίσει και άλλα εμπόδια, στα οποία ίσως δύσκολα θα μπορούσε να ανταπεξέλθει ένας σημερινός ηθοποιός. Οι δύο ή τρεις υποκριτές ερμήνευαν όλους τους ρόλους, που σημαίνει ότι ο **κάθε ένας ερμήνευε πολλούς ρόλους**. Υπάρχουν έργα που, για παράδειγμα, ένας τριταγωνιστής μπορούσε να παίξει δι-αδοχικά μέχρι και δέκα ρόλους.
- (ε) Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, αυτή η πολυσιχδής σκηνική δοκιμασία απαιτούσε **εξαιρετικές υποκριτικές ικανότητες**, γιατί οι ρόλοι είχαν διαφορετικές απαιτήσεις ο καθένας, όπως γέρος, νέος, αριστοκράτης, φτωχός, στρατιώτης, γριά, νεαρή κ.λπ.
- (στ) Ως προς υπόλοιπα, ο υποκριτής έπρεπε να έχει **σωματική αντοχή**. Με βάση τα δεδομένα της εποχής, η συμμετοχή στους δραματικούς αγώνες πρέπει να ήταν αρκετά δύσκολη και κουραστική, αφού οι ίδιοι ηθοποιοί έπρεπε να συμμετέχουν σε μια ολόκληρη τετραλογία, που σημαίνει να είναι επάνω στη σκηνή έως και οκτώ ώρες.





Αναθηματικό ανάγλυφο που κατά μία άποψη ήταν αφιερωμένο στον Διόνυσο από ομάδα υποκριτών μετά από κάποια παράσταση. Οι υποκριτές στέκονται όρθιοι, κρατώντας προσωπίδα και τύμπανα. Ο Διόνυσος εικονίζεται δεξιά, κρατώντας το κέρας της αφθονίας. Η καθισμένη γυναίκα δίπλα του λέγεται ότι είναι η Παιδιά, συνοδός του θεού. Περ. 400 π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Πριν να εξελιχθούν οι υποκριτές σε επαγγελματίες, οι ίδιοι οι συγγραφείς επέλεγαν τους συνεργάτες τους. Μάλιστα έγραφαν ρόλους που να ταιριάζουν σε αυτούς με τους οποίους είχαν μια μονιμότερη συνεργασία (κάτι άλλωστε που συμβαίνει κατά κόρον και στις μέρες μας).

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο εδώ, και έκτακτο δείγμα αίσθησης δικαίου και δημοκρατίας, είναι το γεγονός ότι από ένα σημείο και μετά οι συγγραφείς θα πάψουν να έχουν αποκλειστικότητα στους πρωταγωνιστές, επιφέροντας έτσι μια πιο δίκαιη διαγωνιστική κατανομή, αφού ο πρωταγωνιστής έπαιζε μόνο έναν ρόλο την μέρα, συμμετέχοντας έτσι επί ίσους όρους και με τους τρεις τραγικούς ποιητές. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τους υποκριτές στην κωμωδία.

### 5.1.3. Η κοινωνική θέση των υποκριτών στην αρχαία Ελλάδα

Δεδομένης της βαρύνουσας σημασίας που είχε για τους Αθηναίους του 5ου αιώνα π.Χ. το υποκριτικό τάλαντο, είναι λογικός ο **θαυμασμός και ο σεβασμός** που έδειχναν όλοι στο πρόσωπο των υποκριτών, σε σημείο να προβάλλονται περισσότερο από τον ίδιο τον συγγραφέα. Αυτό φαίνεται άλλωστε και από τα βραβεία που θεσπίστηκαν, πρώτα για τον ηθοποιό στην τραγωδία (το 447 π.Χ.). Ο νικητής ηθοποιός είχε τη χαρά να βλέπει το όνομά του χαραγμένο δίπλα από το όνομα του νικητή ποιητή και του χορηγού.

Το 442 π.Χ. πιστεύεται ότι κάτι αντίστοιχο γινόταν και στα Λήναια με τους υποκριτές της Αρχαίας Κωμωδίας. Επίσημα η θέσπιση βραβείων γι' αυτούς υπολογίζεται κάπου ανάμεσα στο 329 π.Χ. και το 312 π.Χ.

Για πρώτη φορά στην αρχαία Ελλάδα, και μοναδική ίσως μέχρι και τις μέρες μας, οι ηθοποιοί, είχαν τέτοια εξέχουσα θέση στην κοινωνία, με ζηλευτά προνόμια. Επί τροχάδην να πούμε ότι οι υποκριτές:

- (α) είχαν ζηλευτούς μισθούς,
- (β) είχαν απαλλαγή από στρατιωτικές υπηρεσίες,
- (γ) ενώ οι βασιλιάδες και τύραννοι τους προστάτευαν και τους παρείχαν προσωπική ασυλία, κάτι που τους επέτρεπε να ταξιδεύουν με ασφάλεια ακόμα και μέσα από εχθρικές περιοχές. Αυτό το τελευταίο ήταν η αιτία που, αναλόγως των περιστάσεων, λέγεται ότι συμμετείχαν και σε διπλωματικές αποστολές.





## 5.2 Ο Χορός

### 5.2.1. Η σημασία του Χορού

Σε όλη την πορεία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου (και πριν από αυτό, της τελετουργίας), ο Χορός θα παραμείνει το κομβικό στοιχείο, που θα καθορίσει για πολλά χρόνια τη φύση του θεάματος και στα τρία είδη θεάτρου τον 5<sup>ο</sup> αιώνα: τραγωδία, σατυρικό δράμα και κωμωδία.

Για να αντιληφθούμε τη σημασία του Χορού στη δημοκρατία του 5<sup>ου</sup> αιώνα, αρκεί να θυμηθούμε ότι:

- (α) **Οι ποιητές «αιτούνταν Χορό»**, όταν ζητούσαν άδεια συμμετοχής στους θεατρικούς αγώνες.
- (β) **Η οικονομική στήριξη του Χορού** ήταν ένα τεράστιο έξοδο για τον χορηγό, αν αναλογιστεί κανείς και τον αριθμό των συμμετεχόντων σε τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα. Και παρόλα αυτά το ενδιαφέρον για την υποστήριξή του ήταν πάντα εντυπωσιακό και αυτό δείχνει και τη σημασία που του απέδιδαν.
- (γ) **Το γεγονός πως πολλά έργα φέρουν για τίτλο τους τον Χορό**, όπως για παράδειγμα οι **Ikéτιδες**, είναι άλλο ένα δείγμα της σημασίας του ρόλου του χορού.

Με μία επισήμανση όμως: Ο Χορός μπορεί να ήταν ένα πολύ βασικό συστατικό της αρχαίας θεατρικής πρακτικής, όμως είχε διαφορετικές λειτουργίες στο κάθε θεατρικό είδος.

---

Ποιοι από τους τίτλους των τραγικών ποιητών και του Αριστοφάνη παραπέμπουν στον Χορό;

---



### 5.2.2. Ο Χορός της Αρχαίας Τραγωδίας

#### Στοιχεία του Χορού

1. Όσο διάστημα η τραγωδία είχε μόνο **έναν υποκριτή** για να διαλέγεται, ο ρόλος του Χορού ήταν ο **απόλυτα κυρίαρχος** από ό,τι φαίνεται άλλωστε και από το μεγάλο μέρος των λυρικών μερών (στάσιμα) της πλοκής. Στις **Ικέτιδες** του Αισχύλου, για παράδειγμα, οι μισοί και πλέον στίχοι ανήκουν στον Χορό.
2. Η είσοδος του δεύτερου υποκριτή και μετά του τρίτου θα αναπτύξει τη δράση, με αποτέλεσμα σταδιακά να μειωθεί ο ρόλος του χορού.
3. Τον Χορό αποτελούσαν **Αθηναίοι πολίτες**, άνδρες και έφηβοι.
4. Ο αριθμός χορευτών στην τραγωδία, και στο σατυρικό δράμα, αριθμούσε **12-15**. Εικάζεται πάντως, με αφετηρία τις 50 Δαναΐδες από την παλαιότερη σωζόμενη τραγωδία, τις **Ικέτιδες** του Αισχύλου, ότι αρχικά ο αποδεκτός αριθμός ήταν 50, όσος και ο αριθμός των μελών της ομάδας του διθύραμβου.
5. Ο τραγικός χορός χαρακτηρίζεται από **ομοιογένεια** στην ηλικία, το φύλο και την κοινωνική τάξη. Συνήθως αποτελείται μόνο από γέροντες, ή μόνο από γερόντισσες, ή μόνο από αιχμαλώτους πολέμου, ή μόνο από συμπολεμιστές, ή μόνο από νεαρές γυναίκες κ.λπ.
6. Τα μέλη του Χόρου **δεν ήταν επώνυμοι** ήρωες ούτε άτομα υποχρεωτικά παρμένα από τη μυθολογία. Ήταν οικείες παρουσίες, καθημερινοί άνθρωποι, που ενίσχυαν έτσι και την ευκολότερη ταύτιση του θεατή μαζί τους.
7. Όλοι οι υποκριτές ήταν **ερασιτέχνες** (και έτσι παρέμειναν ως το τέλος).

#### Λειτουργίες του Χορού

1. Ο τραγικός Χορός **εκπροσωπεί την κοινωνία**. Πότε εκφράζει την ψυχολογία της μάζας και πότε την ηθική της κοινωνίας στα γεγονότα στα οποία είναι μάρτυρας, μολονότι με το πέρασμα του χρόνου αλλάζει το μέγεθός του και η σκηνική του παρουσία.
2. Ήταν **ντυμένος πανομοιότυπα** (κοστούμια και προσωπεία), ώστε να εκφράζει την ομοιογένεια του κοινωνικού συνόλου που συμβολικά εκπροσωπούσε στη σκηνή.
3. Γνωρίζουμε ότι ο Χορός **έμπαινε από την πάροδο** και έπαιρνε θέση στην ορχήστρα (το λογείον ήταν η θέση των υποκριτών), αλλά δεν είμαστε απόλυτα βέβαιοι για τη διάταξή του. Πιστεύεται ότι οι χορευτές σχημάτιζαν ορθογώνιο σχήμα, σε τρεις πενταμελείς σειρές. Η είσοδός του από την πάροδο δήλωνε και την έναρξη της παράστασης.



4. Εκείνο που γνωρίζουμε με μεγαλύτερη βεβαιότητα είναι ότι από τη στιγμή που έμπαινε και έπαιρνε τη θέση του στην ορχήστρα, **η παρουσία του ήταν συνεχής ως το τέλος**, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων.

Μία εξαίρεση από τα σωζόμενα έργα είναι η Σοφοκλεία τραγωδία **Αίαντας**, στην οποία ο ήρωας αυτοκτονεί επί σκηνής (επίσης συμβατική εξαίρεση), και ο Χορός δείχνει να αποχωρεί για να μην είναι παρών και μολυνθεί από την πράξη αυτή.

5. Στο τέλος του έργου αποχωρεί, τραγουδώντας το **εξόδιο άσμα**, δηλώνοντας έτσι και το τέλος της παράστασης.

#### Εξόδιο άσμα

Και πολύ πιο πάνω απ' όλα η φρόνηση  
είναι της ευδαιμονίας το πρώτο,  
και στα θεία δεν πρέπει ν' ασεβεί κανείς.  
Τα μεγάλα τους λόγια οι ξιπασμένοι\*  
με μεγάλα τα πλερώνουμε χτυπήματα  
για να βάλουν στα γεράματα τους γνώση.

\* αλαζόνας, καυχησιάρης

*Αντιγόνη, Σοφοκλής, Δραματική Ποίηση, γ' γυμνασίου, μτφρ. Ι. Γρυπάρης, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα, 1982.*

6. **Τραγουδούσε και χόρευε** την πάροδο και τα στάσιμα με ποικίλα λυρικά μέτρα και ρυθμικές ενότητες (π.χ. ανάπαιστοι και τροχαϊκά τετράμετρα)<sup>13</sup>, ενώ ο αυλητής έδινε με το ξύλινο κρουπέζιον το στίγμα του τραγουδιού.
7. Η όρχηση του τραγικού Χορού ήταν **σοβαρή και σεμνή**, σε αντίθεση με την αρχαία κωμωδία.
8. Μία από τις λειτουργίες του ήταν να **ενημερώνει το κοινό για το μυθολογικό υπόβαθρο** της ιστορίας και για τα κίνητρα των πράξεων των χαρακτήρων.
9. Ο ρόλος του ήταν εκείνος του **συμπρωταγωνιστή** στα θεατρικά δρώμενα (χωρίς να επεμβαίνει όπως ο Χορός της κωμωδίας), υπό την έννοια ότι:
- διαλεγόταν με τους υποκριτές μέσω του Κορυφαίου,
  - σχολίαζε τα τεκταινόμενα
  - συμβούλευε
  - επηρεαζόταν αφού έπασχε, συνέπασχε με τους χαρακτήρες
  - τασσόταν υπέρ ή κατά κάποιου χαρακτήρα
  - συμβούλευε
  - προοικονομούσε

<sup>13</sup> Ο **ανάπαιστος** είναι μετρικός πόδας. Αποτελείται από δύο βραχείες και μία μακρά συλλαβή στην αρχαία ελληνική ποίηση, ενώ στη νεότερη από δύο άτονες και μία τονισμένη συλλαβή (UU-). Έτσι, ο ανάπαιστος τονίζεται σε κάθε τρίτη συλλαβή, δηλαδή στην 3η, 6η, 9η, κ.λπ. Για παράδειγμα: **Στων/ Ψα/ρών/ την/ ο/λό/μου/ρη/ ρά/χη ή Και/ σπν/ κό/μη/ στε/φά/νη/ φο/ρει.**

Σε αυτό το μέτρο συντάσσονταν οι ευχές των πολεμιστών προς τους θεούς και τα εμβτήριά τους. Τα αναπαιστικά μέτρα είχαν ανάλογη χρήση στο δράμα, όπου με την απαγγελία τους συνόδευαν το βάδισμα προσώπου που προχωρούσε σεμνά ή εξέφραζαν σφοδρή φιλονικία ή δριμύ σαρκασμό. Όταν τα τραγουδούσαν, εκδήλωναν βαθιά θλίψη και το όργανο που συνόδευε τα μέτρα αυτά ήταν ο αυλός.



# Α'

Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο:

## Σε μια Παράσταση Αρχαίου Δράματος

10. Παρόλο που ήταν συμπρωταγωνιστής, ο τραγικός Χορός ήταν πιο πολύ στη θέση ενός **αντικειμενικού παρατηρητή/θεατή**. Ως μάρτυρας στα γεγονότα που διαδραματίζονταν από την αρχή ως το τέλος, εξέφραζε απόψεις και συναισθήματα, αλλά η δράση του σπανίως ήταν τόσο αποφασιστική ώστε να επηρεάσει αισθητά την εξέλιξη της πλοκής (όπως συμβαίνει στην κωμωδία).
11. Ο Χορός της τραγωδίας δεν συμμετείχε στον αγώνα λόγων των δύο πρωταγωνιστών (σε αντίθεση με τον πιο ενεργητικό Χορό της Παλαιάς Κωμωδίας).
12. Και τέλος, ποτέ δεν θα πάψει να βοηθά στη μετάβαση από σκηνή σε σκηνή, δίνοντας χρόνο και στους ηθοποιούς για αλλαγή αμφίεσης και προσωπίου.
13. Εν ολίγοις, θα έλεγε κανείς πως μέσα από τα άσματα και τη σκηνική παρουσία του Χορού, ο θεατής αποκόμιζε κάποια **ηθικά διδάγματα** και είχε μια πιο ξεκάθαρη εικόνα ως προς το διακύβευμα του τραγικού αγώνα και το διδακτικό στόχο του έργου.

Δεν γνωρίζουμε εάν ο ίδιος Χορός συμμετείχε και στα τέσσερα έργα κάθε ποιητή. Ούτε είμαστε βέβαιοι τι έκανε ο Χορός, όταν δεν είχε ρόλο κατά τη διάρκεια των Επεισοδίων. Μια υπόθεση λέει ότι εξέφραζε κινησιολογικά τα συναισθήματά του, χωρίς όμως να ελκύει την προσοχή του θεατή. Σε κάθε περίπτωση, δεν περιοριζόταν σε απλές αφηγήσεις ή εξυμνήσεις παθών και πράξεων, αλλά ζωντάνευε παραστατικά τα δραματικά γεγονότα.

---

Ίσως όμως αυτό να συνέβαινε και στην πραγματικότητα, όπως άλλωστε συμβαίνει και σήμερα.

Ο λαός γνωρίζει, διαισθάνεται την αλήθεια, βλέπει τους δυνατούς να ελέγχουν τη μοίρα του, γνωρίζει το σωστό από το λάθος, αλλά δεν μπορεί να επέμβει προκειμένου να αλλάξει τη ροή των γεγονότων.

Ο λαός πλήρωνε και πληρώνει τα λάθη των αξιωματούχων, αυτών που υποτίθεται ότι είναι υπεύθυνοι για την ευημερία του. Και πιθανόν οι τραγικοί και κωμικοί ποιητές αυτό να μετέφεραν στη σκηνή και να μετέδιδαν στους επισήμους των πρώτων θέσεων.

---





### 5.2.3. Ο Χορός της Παλαιάς Κωμωδίας

#### Στοιχεία του Χορού

1. Ο Χορός της κωμωδίας ήταν πιο πολυάριθμος και αριθμούσε **μέχρι τα 24 πρόσωπα**, τα οποία χωρίζονταν σε δύο ημιχόρια.
2. Ο κωμικός χορός **δεν χαρακτηριζόταν από αναγκαστική ομοιογένεια** στην ηλικία, το ντύσιμο, ακόμη και το φύλο, όπως ο τραγικός χορός.
3. Η ταυτότητά του ήταν **ποικιλόμορφη** όπως και το ίδιο το «άναρχο» πνεύμα της κωμωδίας. Άλλοτε τα μέλη του ήταν ανθρώπινα όντα ή ζωόμορφα και άλλοτε ήταν προσωποποιημένα ουράνια φαινόμενα, έννοιες ή ακόμα και σύμβολα.
4. Όποια ιδιότητα και να είχαν όμως, **η όρχησή τους, αστεία και άσεμνη**, ξεχώριζε από τις γρήγορες και άσεμνες κινήσεις που επέβαλε ο χορός Κόρδαξ. Ο κωμικός Χορός ήταν, δηλαδή, η πλήρης αντίθεση στη σεμνή φυσιογνωμία της Τραγωδίας.

#### Λειτουργίες του Χορού

1. Σε αντίθεση με την περιορισμένη συμμετοχή του τραγικού Χορού στην εξέλιξη της ιστορίας, εδώ έχουμε έναν **ισχυρό συμπρωταγωνιστή** που όχι μόνο σχολίαζε αλλά και συμμετείχε πολύ δυναμικά στα δρώμενα, σε σημείο να διαπληκτίζεται με τους υποκριτές, να προβάλλει ιδέες, να τις υποστηρίζει και με τη στάση του γενικά να καθορίζει την εξέλιξη των δρωμένων.
- Ποιες δυσκολίες φαντάζεστε ότι έχει να αντιμετωπίσει ένας σύγχρονος σκηνοθέτης στη διδασκαλία των χορικών μιας τραγωδίας;

---
2. Όταν συγκρούονταν οι δύο ανταγωνιστές στον αγώνα λόγων (Επιρρηματικός αγώνας) είχε τον **ρόλο του διαιτητή**, αφού στο τέλος **ανακήρυσσε τον νικητή (σφραγίς)**. Επιπλέον, πριν ανακοινώσει τον νικητή, έπαιρνε θέση μιλώντας καθαρά για το διακύβευμα του αγώνα, προτείνοντας, επικρίνοντας, συγκρίνοντας.
  3. Επίσης, δεν είναι σπάνιο στα μέλη του κωμικού Χορού να έχουμε και διακριτές οντότητες, δηλαδή **επώνυμα μέλη**, κάτι που δεν συναντούμε στην τραγωδία.
  4. Ακόμη και εμφανισιακά η λειτουργία του ήταν να μετατρέψει (και με τον τρόπο του να σχολιάσει) σε οπτικό θέαμα το θέμα του έργου. Ο θεατής που καθόταν στο κοίλο τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., έβλεπε έναν Χορό θορυβώδη, κινητικό, εκρηκτικό, πολύχρωμο (ιδίως στις ζωόμορφες επιτελέσεις του) και «φλύαρο».
  5. **Αυτοαναφορικός:** Η θέση του ήταν διαρκώς οριακή, ανάμεσα στον κόσμο του έργου και τον κόσμο της κοινωνικής και ιστορικής πραγματικότητας. **Τη μια ήταν μέσα στην ιστορία, την άλλη εκτός και σχολιαστής του θέματος.** Κορυφαίο παράδειγμα αυτής της διπλής ιδιότητας μεταξύ προσώπου και προσωπείου αποτελούσε η Παράβασις, όπου ο Χορός απεκδύεται οποιοδήποτε θεατρικό προσωπείο και εμφανίζεται μπροστά στον κόσμο ως «Αθηναίος Πολίτης», δηλαδή σαν όλο τον κόσμο που παρακολουθούσε (εξ ου και η «αυτο-αναφορικότητα»), και μιλά ευθέως στο κοινό για θέματα της καθημερινότητάς του — κάτι που εύκολα παρατηρεί κανείς και στις σύγχρονες δισκευές αριστοφανικών κωμωδιών, όπου η Παράβαση χρησιμοποιείται για να σχολιάσει τρέχοντα θέματα, άλλοτε πολιτικά, άλλοτε κοινωνικά κ.λπ.



# Α'

## Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο: Σε μια Παράσταση Αρχαίου Δράματος



*“Ορνιθες” του Αριστοφάνη, 2021. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.*





### 5.3. Η Σκευή: Προσωπείο

#### 5.3.1. Στοιχεία για το Προσωπείο

Οι ρίζες του θεατρικού προσωπιού βρίσκονται στις διονυσιακές γιορτές. Οι διάφορες πηγές μάς λένε ότι το πρώτο προσωπείο με ανθρώπινα χαρακτηριστικά πιστεύεται ότι το έφτιαξε ο Θέσπης και το τελειοποίησε ο Χοιρίλος.

Σύμφωνα με το *Όνομαστικόν* του Πολυδεύκη υπήρχαν 76 τύποι προσωπιών: 28 για την τραγωδία, 4 για το σατυρικό δράμα και 44 για την κωμωδία.

Επίσης, μαρτυρούν ότι το αρχαιοελληνικό προσωπείο **κάλυπτε ολόκληρο το κεφάλι**, σαν ένα σύγχρονο κράνος, το οποίο συγκρατούσαν με ένα κορδόνι, που έδενε πίσω από το κεφάλι.

Δυστυχώς **δεν έχουν σωθεί** προσωπεία της εποχής, ώστε να έχουμε απόλυτα τεκμήρια και τούτο γιατί τα πρώτα **υλικά κατασκευής** τους δεν ήταν ανθεκτικά. Για παράδειγμα, χρησιμοποιούσαν άχρωμο λινό ύφασμα, βουτηγμένο σε γύψο, που το πίεζαν μέσα σε μια μήτρα για να αποκτήσει το επιθυμητό σχήμα, και στη συνέχεια το ζωγράφιζαν, προσπαθώντας να δώσουν χρωματισμούς και σχήματα κατά το δυνατόν πιο κοντά στα χαρακτηριστικά του ανθρώπινου προσώπου.

#### Προσωπείο vs Μάσκα

Αν και οι μελετητές χρησιμοποιούν εναλλάξ τις δύο λέξεις, μάσκα και προσωπείο, πιο κοντά στην αρχαία της χρήση νομίζουμε ότι είναι η λέξη προσωπείο (ή προσωπίς ή προσώπιον) και ο λόγος είναι ο εξής: Το σκηνικό προσωπείο είναι η λογική συνέχεια του μαγικού τελετουργικού δρώμενου, καθώς διαχωρίζει τον ηθοποιό από τον μη ηθοποιό, και ορίζει τον φέροντα ως εκπρόσωπο μιας ιδέας, ενός χαρακτήρα, ενός θεού κ.λπ. Για λόγους μελέτης λοιπόν, και για να αποφεύγονται οι παρερμηνείες, σε αυτό το βιβλίο η λέξη «προσωπείο» παραπέμπει σε χαρακτήρα, ανθρώπινο ή θεϊκό, ενώ η λέξη «μάσκα» εννοεί ότι ο χαρακτήρας ενσωματώνει τις ιδιότητες μιας θεότητας ή ενός χαρακτήρα.



Μάσκες αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας και Κωμωδίας από ρωμαϊκή τοιχογραφία

## 5.3.2. Λειτουργία του Προσωπείου του Υποκριτή στην τραγωδία



Στα αρχαιολογικά ευρήματα τα προσωπεία παριστάνουν κανονικά πρόσωπα, με ανοιγμένο το στόμα, για να βγαίνει ανεμπόδιστα η φωνή.

(α) Αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι κάθε υποκριτής έπαιζε **πολλούς ρόλους**, το προσωπείο εξυπακούεται ότι **βοηθούσε στη γρήγορη εναλλαγή τους**.

(β) Το προσωπείο βοηθούσε επίσης στην **ερμηνεία των γυναικείων χαρακτήρων**, αφού άντρες ερμήνευαν όλους τους ρόλους.

(γ) Λαμβάνοντας υπόψη το μέγεθος του θεάτρου, οι θεατές μπορούσαν να **αναγνωρίζουν το γένος των χαρακτήρων**. Γι' αυτούς που έπαιζαν γυναικείους ρόλους το δέρμα ήταν βαμμένο με λευκό χρώμα (πρόσωπο και σώμα), ενώ για τους ανδρικούς ρόλους σκούρο, έτσι ώστε να δίνει την εντύπωση της «ηλιοκαμένης» επιδερμίδας.

(δ) Επιπλέον, κάθε χαρακτήρας που εμφανιζόταν στη σκηνή υποθέτουμε ότι είχε ένα συγκεκριμένο προσωπείο, γεγονός που **βοηθούσε τον κόσμο να αναγνωρίσει την ταυτότητα** του ρόλου - γέρος, γρια, νέος, νέα, στρατιώτης κ.λπ.

(ε) Υπήρχαν και περιπτώσεις όπου τα προσωπεία είχαν ιδιαιτερότητες. Ανάμεσα στα **ειδικά προσωπεία** που χρησιμοποιούσαν στην Αρχαία Ελλάδα, οι ερευνητές αναφέρουν προσωπεία:

Ο διαχωρισμός γυναικείου και ανδρικού ρόλου, με βάση το χρώμα, χρονολογείται από την εποχή του θέσππ, αφού όλοι οι ρόλοι παίζονταν μόνο από άνδρες ηθοποιούς.

Ένας σύγχρονος μίμος που χρησιμοποιεί το μακιγιάζ αντί τη μάσκα/προσωπείο







- **αναπαράστασης υπερφυσικών όντων**, όπως *Σάτυροι*, *Ερινύες*, *Ευμενίδες* και άλλες μη-γήινες θεότητες.
- **για ρόλους με ειδικά χαρακτηριστικά**, όπως στην περίπτωση της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, η οποία εμφανίζεται στη σκηνή με κέρατα βοδιού στο κεφάλι και των Ερινύων στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου.
- **που παρέπεμπαν σε αλληγορικές φιγούρες** όπως *Δικαιοσύνη*, *Ζήλεια*, *Πλούτος*, *Αφθονία*, *Πενία*.

(στ) **Υποκριτές ως συμπαντικά σύμβολα:** Το αρχαίο θέατρο δεν στόχευε στον ρεαλισμό (μια περίπου ακριβής απόδοση της πραγματικότητας), τουλάχιστον όπως αντιλαμβανόμαστε τον όρο σήμερα. Πιο πολύ ήθελε τα πρόσωπα του έργου να έχουν **συμβολικές σημασίες**, να παραπέμπουν κάπου «αλλού», σε κάτι πιο ευρύ, πιο **«συμπαντικό»** (θέματα που προβληματίζουν τους ανθρώπους διαχρονικά). Αυτοί οι υποκριτές-σύμβολα μετέφεραν πανανθρώπινα μηνύματα, τα οποία εξακολουθούν να απασχολούν όλους τους κατοίκους αυτού του πλανήτη ως τις μέρες μας.

(ζ) Υπ' αυτήν την έννοια, η χρήση του προσωπίου ήταν απόλυτα ταιριαστή με τους στόχους του, γιατί **δεν επέτρεπε τη δημιουργία τρισδιάστατων χαρακτήρων** με τους οποίους είμαστε εξοικειωμένοι και ταυτιζόμαστε σήμερα στο θέατρο, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο. (Όταν λέμε τρισδιάστατους, εννοούμε χαρακτήρες που εξελίσσονται ψυχολογικά και συναισθηματικά και αποκτούν μια μοναδικότητα ως άτομα. Γίνονται σαν κι εμάς: πραγματικοί, με σάρκα και οστά και νου.)

Αυτό, κατά κάποιον τρόπο, βοηθούσε τους θεατές **να κρίνουν τα δραματικά πρόσωπα μόνο για τις πράξεις τους** και όχι για την υποκριτική τους ερμηνεία (κάτι που γίνεται σήμερα στις παραστάσεις, όταν κρίνουμε την ερμηνευτική απόδοση κάθε ηθοποιού ξεχωριστά).

Ως αποτέλεσμα, το προσωπίο **πυροδοτούσε την κριτική ικανότητα** των θεατών, και βοηθούσε το ακροατήριο να παρατηρήσει και να συσχετίσει τις εμπειρίες των χαρακτήρων με το περιβάλλον του (την καθημερινή ζωή του) και να καταλήξει σε συμπεράσματα απερίσπαστο, **χωρίς έντονες συναισθηματικές φορτίσεις**. Θα έλεγε κανείς ότι προκαλούσε ένα είδος πνευματικής κάθαρσης.



Προσωπεία της αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας



### 5.3.3. Λειτουργία του Προσωπείου του Χορού της τραγωδίας

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η χρήση πανομοιότυπων προσωπείων στον τραγικό Χορό διευκόλυνε τον θεατή να καταλάβει ποιος ανήκει στην ομάδα του Χορού. Μια άλλη λειτουργία του προσωπείου του Χορού, ήταν ότι ενδυνάμωνε την **άποψη της κοινότητας** εφόσον ο χορός αντιπροσώπευε την κοινή γνώμη των θεατών/πολιτών.



*Προσωπείο της αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*



#### 5.3.4. Λειτουργία του Προσωπείου του Υποκριτή στην Κωμωδία

1. Τα προσωπεία που χρησιμοποιούσε η κωμωδία είχαν το **στοιχείο της υπερβολής**, όπως μεγάλο στόμα και δυσανάλογα μεγάλα μάτια και μύτη για κωμικά αποτελέσματα. **Ο στόχος** των προσωπειών της κωμωδίας δεν ήταν άλλος από **το γέλιο** αλλά και την πρόκληση άλλων συναισθημάτων, όπως **η οργή ή η λύπη, ο εμπαιγμός ή η γελοιοποίηση**.
2. Τα κωμικά προσωπεία μπορεί να ήταν **γκροτέσκο**, δηλαδή να παραμορφώνουν γελοιογραφικά τα χαρακτηριστικά ενός προσώπου ή προτύπου με στόχο τη σάτιρα. Το γκροτέσκο προσωπείο μπορεί επίσης να αποσκοπεί στο να τονίσει το κακό και το άσχημο ενός χαρακτήρα με την υπερβολή των χαρακτηριστικών.
3. Στον Αριστοφάνη συναντάμε τα προσωπεία **καρικατούρες**, δηλαδή τα γελοιογραφικά πορτραίτα γνωστών εν ζωή Αθηναίων πολιτικών και άλλων σημαντικών προσώπων, όπως ο Περικλής, ο Κλέων, ο Σωκράτης, ο Αισχύλος, ο Ευριπίδης, και άλλοι. Αυτά τα προσωπεία φτιαχνόντουσαν κατά παραγγελία του ποιητή.
4. Υπήρχαν επίσης και **πρωτότυπες δημιουργίες** προσωπειών ηρώων, όπως ο Ψευδαρτάβα στους **Αχαρνές** του Αριστοφάνη (παρίστανε ένα γιγαντιαίο μάτι με γέμι και είχε γενικά την όψη караβιού κ.λπ.)

Είναι πρόδηλο λοιπόν πως μαζί με τον Λόγο, τον τονισμό (φωνή) και τις χειρονομίες (σώμα), τα προσωπεία ήταν ένα **ισχυρό επικοινωνιακό μέσο** που είχε στη διάθεσή του ο συγγραφέας (και ο υποκριτής), ώστε να αποτυπώσει με αμεσότητα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά διαφόρων ανθρώπινων τύπων, όπως ο μέθυσος, η γριά, η εταίρα, ο δούλος ή να διακωμωδήσει σημαίνοντες εν ζωή Αθηναίους.

#### 5.3.5. Λειτουργία του Προσωπείου του Χορού της Κωμωδίας

Τα προσωπεία της Παλαιάς Κωμωδίας δήλωναν τον χαρακτήρα, την κοινωνική θέση ή την ηλικία των μελών του Χορού.

Υπήρχαν όμως και τα πρωτότυπα προσωπεία που ήταν περισσότερο αναγκαία στους κωμικούς Χορούς απ' ότι στους κωμικούς ήρωες, και τα οποία παρίσταναν μη ανθρώπινα όντα (ζώα, πουλιά, σύννεφα, αλληγορικές φιγούρες) κ.λπ.





# Α'

Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο:

## Σε μια Παράσταση Αρχαίου Δράματος

### Πρόσωπα και προσωπεία: ένα θέμα για συζήτηση

Στο σύγχρονο θέατρο τα προσωπεία χρησιμοποιούνται πολύ στο θέατρο για παιδιά, σε παραστάσεις έργων επιστημονικής φαντασίας, σε μουσικά θεάματα αλλά και σε πολλά άλλα έργα, ανάλογα πάντα με την ατμόσφαιρα που θέλει να δημιουργήσει ο κάθε σκηνοθέτης. Υπάρχουν εκατοντάδες τύποι προσωπειών, κυρίως στο ασιατικό θέατρο (βλ. το ινδικό, το γιαπωνέζικο, το κινέζικο, το ινδονησιακό). Σε πολλές περιπτώσεις, αντί προσωπείου, οι σκηνοθέτες καταφεύγουν στο έντονο μακιγιάζ, το οποίο έχει πια αναδειχθεί σε σπουδαία «τέχνη», ιδίως στον σύγχρονο κινηματογράφο.

Επειδή ακριβώς η λέξη δεν είναι μονοσήμαντη, ούτε κατ' ανάγκη αρνητική, ας δοκιμάσουμε να τη σχολιάσουμε λιγάκι πιο «φιλοσοφικά», πριν την εγκαταλείψουμε.

**Προσωπείο: το ακίνητο «άλλο» πρόσωπο του ανθρώπου. Το προσωπείο έχει γλώσσα.** Το τι θα πει εξαρτάται από τον κάθε χρήστη ξεχωριστά. Κάποιοι το φοράνε και κάποιους τους φοράει, ανάλογα. Έτσι πρέπει να ήταν πάντα. Όλα είναι μέσα στο παιχνίδι, της μίμησης, της προσποίησης, για την οποία μιλήσαμε στο εισαγωγικό μας κεφάλαιο.

Με δυο λόγια, το προσωπείο δεν είναι πρόβλημα ή θέμα του ηθοποιού και μόνο (ή του αρχαίου θεάτρου) αλλά και της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης. Εξ ου και η απορία: Είμαστε άνθρωποι ή προσωπεία;



Είμαστε εκ φύσεως «μασκοφόροι» ή γινόμαστε;

Τι λέτε γι' αυτή την τελευταία πρόταση;



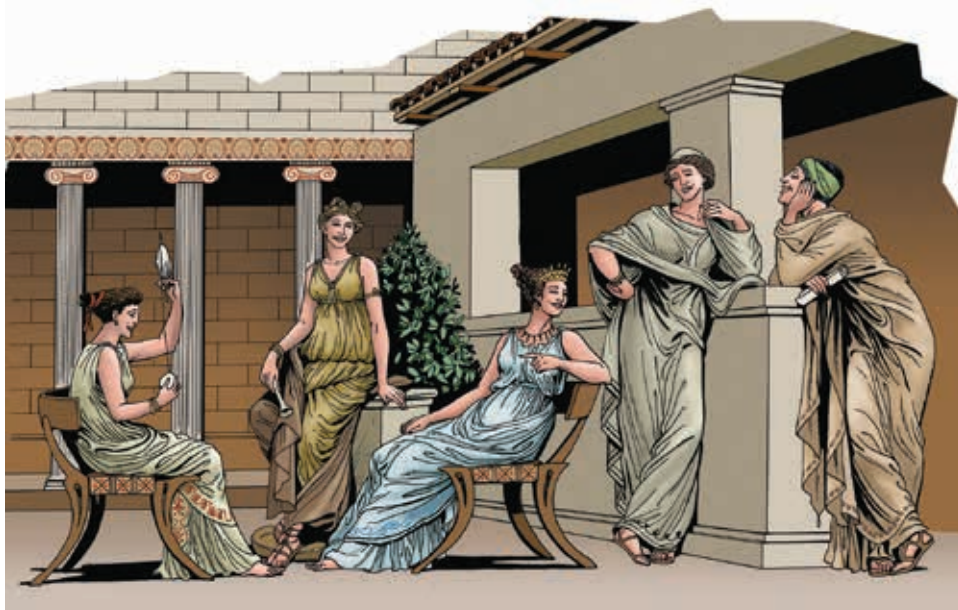




## 5.4 Η Σκευή: Κοστούμι Υποκριτών

### 5.4.1. Τραγωδία

Τα κοστούμια των αντρικών και γυναικείων ρόλων **αντέγραφαν την πραγματικότητα** της εποχής, μόνο που ήταν πολύ **πιο εντυπωσιακά**. Τα ενδύματα ήταν **ανάλογα της κοινωνικής τάξης** των χαρακτήρων, αλλά και συμβατά με τις καταστάσεις που βίωναν στα έργα. Όπως φανερώνουν οι σωζόμενες τραγωδίες, παρουσιάζουν μια μεγάλη ποικιλία.<sup>14</sup>



Ομάδα νεαρών Αθηναίων γυναικών

<sup>14</sup> Η Ηλέκτρα στις *Χοηφόρες* του Αισχύλου φοράει πένθιμο ρούχο, ενώ η Ηλέκτρα στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη φοράει κουρελιασμένα ρούχα. Η Ερμιόνη στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη φοράει ένα χρυσό στεφάνι και ένα διακοσμημένο πέπλο. Ο Θάνατος στην *Άλκηστη* είναι ντυμένος στα μαύρα.

# Α'

Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο:

## Σε μια Παράσταση Αρχαίου Δράματος

Αυτό που επίσης υποθέτουμε από τις διάφορες πηγές (κυρίως μορφές που απεικονίζονται σε αγγεία), είναι ότι υπήρχε ένα **ειδικό ένδυμα**, ή **χειριδωτός χιτώνας** όπως ονομάζεται διαφορετικά, το οποίο κατασκευαστικά είχε μακριά στενά μανίκια, τις χειρίδες, που κατέληγαν στους καρπούς των χεριών. Έφτανε έως τον αστράγαλο και κάποτε μάλιστα σερνόταν στο χώμα (σύρμα). Στους ώμους είχε ραφή και στο λαιμό ίσως κατέληγε σε μια ταινία. Ο χειριδωτός χιτώνας κάλυπτε ολόκληρο σχεδόν το σώμα, κυρίως τους βραχίονες και τις κνήμες.

Ο πλούτος του ειδικού ενδύματος εκφραζόταν με την ποικιλία των χρωμάτων του και όχι με κάποια ιδιόμορφη κοπή.

Το «ειδικό ένδυμα», βοηθούσε τους υποκριτές όταν υποδύονταν γυναικείους ρόλους και τους έδινε ηρωική εμφάνιση (γι' αυτό και τον φορούσαν οι θεοί, και άλλα υπερφυσικά όντα).

Προς το τέλος των ελληνιστικών χρόνων, παρατηρείται μια ενδυματολογική αλλαγή που συνδέεται με τις αλλαγές στην αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου και την καθιέρωση του λογείου. Δεδομένης της μεγάλης απόστασης ανάμεσα στο θέαμα από τον θεατή, θα προκύψει η ανάγκη για πιο επιβλητικά κοστούμια ώστε να φαίνονται ακόμα και από τις τελευταίες σειρές του κοίλου. Έτσι θα αρχίσει η χρήση διογκωμένων κοστούμιών που μεγέθυναν και τον όγκο του σώματος.

### 5.4.2. Κωμωδία

Ως προς την εμφάνιση των κωμικών υποκριτών, τα κορινθιακά και αττικά αγγεία παρουσιάζουν ηθοποιούς με έντονα κωμικά χαρακτηριστικά.

Το συνηθισμένο κοστούμι της αριστοφανικής κωμωδίας ήταν ένα **εφαρμοστό μάλλινο ρούχο** στο χρώμα του δέρματος, το οποίο **κάλυπτε όλο το σώμα** μέχρι τους καρπούς και τους αστραγάλους. Σε αυτό χρησιμοποιούσαν απαραίτητως τα **σωμάτια** (παραγεμίσματα), για να τονίσουν κωμικά την κοιλιά και τα οπίσθια ενώ από πάνω, φορούσαν έναν **κοντό χιτώνα** για φαίνεται ένας **υπερμεγέθης δερμάτινος φαλλός**.

Το **βασικό γυναικείο κοστούμι** αποτελούσε ο **κροκωτός χιτώνας**, που είχε ως συμπλήρωμα τον **στηθόδεσμο**, το **κεφαλόδεσμο**, το **δίχτυ των μαλλιών**, τα στενά **μυτερά παπούτσια** και το **σωμάτιο**. Όπως παραπέμπει η ονομασία του, ο χιτώνας είχε το χρώμα του κρόκου.

---

Το **σωμάτιο** είναι ένα εύρημα που ακόμα χρησιμοποιείται στο θεατρικό και κινηματογραφικό μακιγιάζ. Μάλιστα πριν την έλευση των υπολογιστών, είχε εξελιχθεί σε ιεροτελεστία, ειδικά στον κινηματογράφο.

Αν κάποιος έχει παρακολουθήσει τις κωμωδίες Μπιγκ Μάμα (Big Mama) ή Η Κυρία Ντάουτφάιερ (Mrs. Doubtfire, 1993) θα καταλάβει πολύ καλά τη σημασία του σωμάτιου στο γέλιο.

---





“Ορνιθες” του Αριστοφάνη, 2021. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.

## 5.5 Η Σκευή: Κοστούμι Χορού

### 5.5.1. Τραγωδία

Από μαρτυρίες που έχουμε, ο Χορός φαίνεται να φορούσε **απλά και ομοιόμορφα κοστούμια**, από τα οποία απουσίαζε ο χρωματικός πλούτος του υποκριτή, με στόχο την προβολή της ενιαίας εικόνας της κοινότητας και της κοινής γνώμης.

Τα κοστούμια του Χορού προσαρμόζονταν ανάλογα με τον ρόλο που είχε στο δράμα. Χαρακτήριζαν **είτε την ηλικία τους, είτε το επάγγελμά τους** (για παράδειγμα οι Έλληνες ναυτικοί στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή) **είτε την εθνική προέλευσή τους όπως** στην τραγωδία *Φοίνισσες*. Από τα σωζόμενα έργα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι κάποιοι χοροί, μέσα στην ομοιομορφία τους, πρέπει να απαιτούσαν **ιδιαίτερα κοστούμια**, όπως τα πολυτελή βαρβαρικά φορέματα και στολίδια του Χορού των Δαναΐδων που περιγράφονται στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, οι μαινάδες **Βάκχες** ή οι πανάρχαιες θεές **Ερινύες**.

Παράλληλα, με το πανομοιότυπο κοστούμι και προσωπείο και τη θέση του στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, ο Χορός ξεχώριζε από τους υποκριτές.

**Ο Χορός δεν άλλαζε κοστούμι κατά τη διάρκεια του έργου, εκτός εξαιρέσεων, όπως στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη.**



### 5.5.2. Κωμωδία

Στην κωμωδία (αρχαία και μέση) διατηρείται ο **ζώμορφος** (όρνιθες, σφήκες, βάτραχοι, ιππείς, νεφέλες κ.λπ.) όπως και ο **ανθρώπινος** Χορός με τις δωρικές καταβολές του, τον κοντό χιτώνα, τη φουσκωμένη κοιλιά, τα τεράστια οπίσθια, τον φαλλό και τα κωμικά προσωπεία.

Όλοι οι Χοροί ήταν **ποικιλόμορφοι** σε αντίθεση με την τραγωδία. Με τον χαρακτηρισμό «ποικιλόμορφος» εννοείται πως μπορεί να αποτελούνταν από διάφορα είδη, ηλικίες, γένη κ.λπ. Για παράδειγμα, ο Χορός των ορνίθων, δηλαδή των πουλιών, μπορεί να αποτελείται από διάφορα είδη πουλιών ή αν είναι το ίδιο είδος από διαφορετικά χρώματα, ηλικίες, κ.λπ.. Ένας ανθρώπινος Χορός μπορούσε να περιλαμβάνει μόνο άντρες ή μόνο γυναίκες, ή άντρες και γυναίκες, όλοι διαφόρων ηλικιών, διαφορετικής εμφάνισης, κ.λπ.



“Όρνιθες” του Αριστοφάνη, 2021. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.



## 5.6 Η Σκευή: Κοστούμι Αυλητή

Όλα τα έργα πιστεύεται ότι συνοδεύονταν από τον δίαυλο του Αυλητή, ο οποίος έπαιρνε τη θέση του πίσω από τη θυμέλη, ίσως για να διακρίνεται από τον Χορό και τους υποκριτές.

Φορούσε το **ειδικό κοστούμι** του επαγγελματίου του, έναν μακρύ, πολυτελή χιτώνα, που τον διακοσμούσαν πολλές υφασμάτινες κορδέλες,<sup>16</sup> ο οποίος αρχικά δεν είχε μανίκια.

Ο αυλητής φορούσε, επίσης, και το **κρουπέζιον**, το ξύλινο παπούτσι με την προσαρμοσμένη σιδερένια πλάκα στο κάτω μέρος (σαν κλακέτες) με το οποίο κρατούσε τον ρυθμό.



*Πρόκειται για ένα κρουστό όργανο που αποτελείται από ένα μεταλλικό κρόταλο ενσωματωμένο σε ένα ειδικό υπόδημα που έφερε ο εκτελεστής. Συνόδευε με ρυθμικά χτυπήματα τις κινήσεις του χορού. Συνήθως το φορούσε ο αυλητής κρουπελίου συνοδεύοντας έτσι την αύληση. Μουσείο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας "Κώστα Κοτσανά". ΠΗΓΕΣ: "Μ. Α. Γουέστ, Αρχαία ελληνική μουσική", "Σόλων Μιχαηλίδης, Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής", "Πολυδεύκης, Ονομαστικόν".*

<sup>16</sup> Λέγονται αλλιώς «σιρίτια». Ήταν διακοσμητικές κορδέλες από μεταξωτό ή χρυσοϋφαντού ύφασμα που ράβονται στις στολές, στα πηλήκια/καπέλα.

## 5.7 Η Σκευή: Υπόδηση

### 5.7.1. Τραγωδία

Όπως και με τα κοστούμια, οι υποκριτές φορούσαν **καθημερινά υποδήματα**, ανάλογα με την κοινωνική τους θέση και το φύλο.

Ο **Χορός** φαίνεται να ήταν **ανυπόδητος**.

Αυτό που ξεχώριζε ήταν ο **κόθορνος**, μια μαλακή, ευλύγιστη, μονοκόμματη μπότα, που συνδέθηκε κυρίως με τις θεατρικές παραστάσεις τραγωδιών και λέγεται ότι πρώτος ο Αισχύλος τον μετέτρεψε σε θεατρικό αντικείμενο.

Ως προς την κατασκευή του ήταν εύχρηστος, γιατί δεν είχε δεξί και αριστερό πόδι, άρα φοριόταν εύκολα, δεν έκανε θόρυβο και διευκόλυνε τις γρήγορες και ρυθμικές κινήσεις.

Ορισμένοι κόθορνοι είχαν απλό σχέδιο, με μυτερές άκρες αλλά μερικοί ήταν διακοσμημένοι και είχαν κορδόνια.

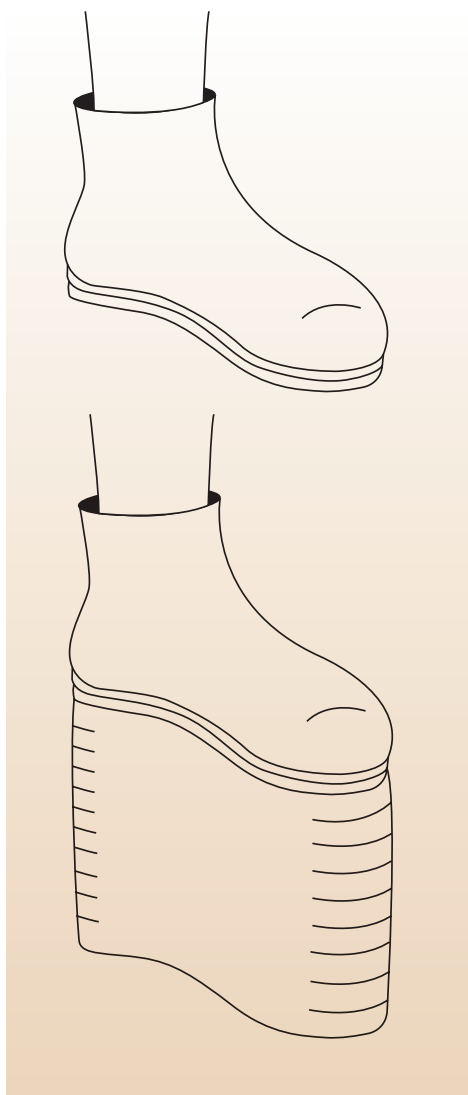
Από την ελληνιστική εποχή η σόλα του κοθόρνου αποκτά όλο και μεγαλύτερο πέλμα. Μοιάζει μπορούμε να πούμε με τα σημερινά γυναικεία παπούτσια πλατφόρμες που μπορεί να έχουν σόλα έως και 18 πόντους. Αυτή η καινοτομία συνδέεται, υποθέτουμε, με την καθιέρωση του υπερυψωμένου προσκηνίου.

### 5.7.2. Κωμωδία

Στην πιο «καθημερινή» κωμωδία, οι ήρωές της περπατούσαν στο σπίτι ανυπόδητοι όπως οι απλοί αρχαίοι Αθηναίοι της εποχής.

Στις εξόδους φορούσαν συνήθως τα παπούτσια εργασίας τους, τις **εμβάδες**, που έκλειναν ψηλά στην κνήμη.

Από το γεγονός ότι οι κόθορνοι εφαρμόζονταν στο κάθε πόδι, κατέληξε ο λεκτικός τύπος να αποκτήσει γρήγορα μεταφορική σημασία. «Κόθορνο» αποκαλούσαν οι αρχαίοι όποιον άλλαζε πολύ γρήγορα απόψεις. Υπήρχε και μια παροιμία «ευμεταβολώτερος κοθόρνου», που σήμαινε ότι κάποιος διαφοροποιείται σε όσα πιστεύει ευκολότατα, όπως και ο κόθορνος που δεν λογαριάζει ποιον τύπο ποδιού έχει μπροστά του.



Σχέδιο κοθόρνου





## 5.8 Μουσικά όργανα

Η αρχαία ελληνική μουσική, ως ήχος, ρυθμός ή μελωδία, αν και πολύ σημαντικό κομμάτι της θεατρικής εμπειρίας τότε, είναι ένας άγνωστος χώρος για μας. Ό,τι γνωρίζουμε προέρχεται από τα λίγα μουσικά κείμενα που έχουν σωθεί (σε όψιμες εποχές) και από έμμεσες πληροφορίες όπως:

(α) τα ομηρικά έπη και (β) τις παραστάσεις σε μνημεία.

Οι πρώτες παραστάσεις μουσικών ή μουσικών οργάνων στον ελληνικό χώρο προέρχονται από την εποχή της Χαλκοκρατίας (2800-1100 π.Χ.). Οι ερευνητές σημειώνουν διάφορα μουσικά όργανα της εποχής, χωρίς ωστόσο να ξεκαθαρίζουν τη σχέση τους με τις παραστάσεις.

### 5.8.1. Έγχορδα

Από τα έγχορδα, ξεχωρίζουν η λύρα από καύκαλο χελώνας και μια παραλλαγή της, η βάρβιτος, πιο στενή από τη λύρα αλλά με ήχο πιο βαθύ, λόγω του μεγαλύτερου μήκους χορδών. Είναι η κιθάρα με τον πιο δυνατό ήχο που προσφερόταν ιδιαίτερα για δεξιοτεχνικό παίξιμο μπροστά σε μεγάλο ακροατήριο. Και τα τρία όργανα παίζονταν με πλήκτρο (όχι με δάχτυλα). Τα έγχορδα με δοξάρι ήταν άγνωστα σε όλους τους αρχαίους πολιτισμούς.



Λύρα

Βάρβιτος

Μουσείο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας “Κώστα Κοτσανά”

### 5.8.2. Κρουστά

Από τα κρουστά ξεχωρίζουν τα **κρόταλα** (μοιάζουν με τις ισπανικές καστανιέτες), τα **κύμβαλα**, το **τύμπανο** και η **κρουπάζα** ή το **κρουπέζιον**, το οποίο ήταν ένα ξύλινο παπούτσι που το φορούσε ο αυλητής, για να κρατά τον χρόνο.



Κρόταλα

### 5.8.3. Πνευστά

Το πνευστό όργανο που πιστεύεται ότι συνόδευε τις περισσότερες παραστάσεις αρχαίου δράματος ήταν ο **διπλός αυλός** (δίαυλος, δίδυμοι αυλοί), που απελευθέρωνε έναν ήχο αρκετά κοντά στο σύγχρονο όμποε ή το κλαρινέτο. Συγκεκριμένα, ο διπλός αυλός ήταν αυτός που πρωταγωνιστούσε στην παράσταση.

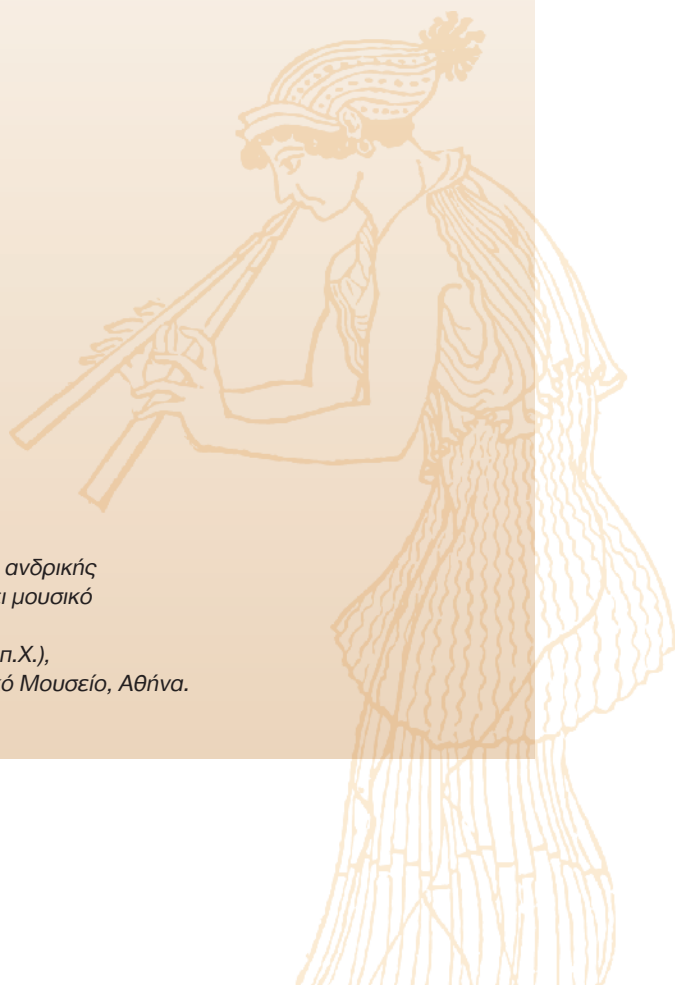
Η **σύριγξ** (ή αυλός του Πανός) που αποτελείται από 5, 7, ή 9 καλαμένιους σωλήνες κολλημένους παράλληλα (κάτι παρόμοιο έχουν και στην Λατινική Αμερική, το λεγόμενο ζαμπόνα (zampona) και η **σάλπιγγα**, που την χρησιμοποιούσαν στον πόλεμο και στην αναγγελία διαφόρων τελετών.



Ο Κένταυρος παίζει διπλό αυλό. Από αγγειογραφία.



Μαρμάρινο ειδώλιο ανδρικής φιγούρας που παίζει μουσικό όργανο (δίαυλο). Κέρος, (2800-2300 π.Χ.), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα.





## ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ ΚΡΟΥΣΤΑ



Τα κρόταλα



Τα κύμβαλα



Το τύμπανον



Το ρόπτρον



Το σείστρο



Το "χαλκεόφωνον"



Ψιθύρα

Μουσείο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας "Κώστα Κοτσανά"



# Α'

Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο:

Σε μια Παράσταση Αρχαίου Δράματος

## ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ ΠΝΕΥΣΤΑ



Σύρριγγα του Πανός  
Η πολυκάλαμος σύριγγη



Κέρας



Ο Κόχλος



Δίαυλος

## ΕΓΧΟΡΔΑ



Άρπα. Η μάγαδης και η πηκτίς  
Ο ήχος της ήταν γλυκός, αιθέριος και αισθησιακός.

Μουσείο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας "Κώστα Κοτσανά"



## 5.9 Το κοινό

Πέραν των όσων είπαμε, οι δραματικοί αγώνες ήταν ένα πολιτικό και πολιτιστικό γεγονός, το οποίο η ίδια η πολιτεία θεωρούσε υψίστης σημασίας.

Η παρακολούθηση ενός θεάματος **δεν ήταν μόνο ψυχαγωγική αλλά και παιδευτική**. Ο Αθηναίος πολίτης μάθαινε πράγματα, άκουγε τις απόψεις των ποιητών, απορροφούσε τις σκέψεις των συμπολιτών του, και διαμόρφωνε άποψη, δηλαδή συμμετείχε κατά κάποιον τρόπο στα κοινά.

### 1. Σύσταση κοινού

Στο πλαίσιο της σωστής λειτουργίας των δημοκρατικών θεσμών, εθεωρείτο **απαραίτητη η παρουσία όλων** των πολιτών, φτωχών, πλούσιων, μορφωμένων και αγράμματων. Γι' αυτό τον λόγο, σταματούσαν όλες οι κρατικές εργασίες, ώστε να έχουν όλοι οι πολίτες τον χρόνο για να παρευρεθούν στο θέατρο. Ακόμα και στους φυλακισμένους έδιναν άδεια για τέσσερις μέρες, ώστε να πάνε στο θέατρο.

Ως προς τη **σύστασή του, κοινό**, περιλάμβανε άνδρες και παιδιά, κυρίως Αθηναίους πολίτες. Τις παραστάσεις τις παρακολουθούσαν επίσης και ξένες αντιπροσωπείες, μέτοικοι, και φίλοι του θεάτρου, που κατέφθαναν στην Αθήνα από διάφορα μέρη. Υπάρχουν αναφορές ότι πήγαιναν και γυναίκες στο θέατρο, αλλά μόνο για να παρακολουθήσουν τις τραγωδίες.

### 2. Θέσεις κοινού

Στις προεδρίες (στις πρώτες σειρές) κάθονταν οι επώνυμοι της πόλης και άλλα ξεχωριστά πρόσωπα, ίσως και οι εκπρόσωποι κάθε φυλής. Οι απλοί πολίτες κάθονταν στα άνω διαζώματα. Οι πλαιινές κερκίδες φιλοξενούσαν ενδεχομένως τους δούλους και τις γυναίκες. Δεν έχει όμως ακόμη εξακριβωθεί η παρουσία τους στους αγώνες.

### 3. Υποδοχή θεάματος – Αντιδράσεις του κοινού

Από τον Αριστοφάνη μαθαίνουμε ότι οι θεατές **χειροκροτούσαν και επευφημούσαν**, όταν τους άρεσε κάτι, αλλά και **αποδοκίμαζαν** με διάφορους τρόπους. Αυτές οι αντιδράσεις μαρτυρούν ότι **το κοινό ήταν ελεγκτικό** σε ό,τι αφορούσε την ποιότητα του θεάματος.

Αυτό διόλου δεν το αγνοούσαν οι καλλιτέχνες αλλά και οι χορηγοί, οι οποίοι είχαν κάθε λόγο να θέλουν να εισπράξουν μια καλή υποδοχή των προσπαθειών τους από το κοινό, ώστε και οι ίδιοι να εισπράξουν τα εύσημα από την πολιτεία.

Και το κράτος, από τη μεριά του, είχε τους δικούς του λόγους να ενδιαφέρεται, γιατί, όπως ήδη αναφέραμε, **μέσα από το χειροκρότημα, είχε μια εικόνα για τις απόψεις του κόσμου** για ζητήματα που αφορούσαν την πόλη.

**Ζωηρό κοινό: Δεδομένης και της μεγάλης διάρκειας των θεατρικών αγώνων, μπορούμε βέβαια να υποστηρίξουμε ότι το κοινό πηγαινοερχόταν, έτρωγε και γενικά δήλωνε ένα παρόν σχετικά θορυβώδες. Καμία σχέση με το απόλυτα σιωπηλό και «ταξιθετημένο» κοινό της εποχής μας.**

## 5.10 Θεατρικές Συμβάσεις του Αρχαίου Δράματος

**Σύμβαση:** η γραπτή ή άγραφη συμφωνία μεταξύ των μελών μιας ομάδας ή κοινωνίας ότι θα υιοθετήσουν ορισμένες συνήθειες ή πρακτικές.

### 5.10.1. Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Όλα τα θεατρικά είδη διέπονται από κάποιες συμβάσεις (κανόνες, γνωρίσματα), άλλοτε πιο ήπιες και άλλοτε πιο ανελαστικές, ανάλογα με τη φυσιογνωμία της κοινότητας που τα υποδέχεται. Έτσι και σε μια παράσταση αρχαίου δράματος υπάρχουν κάποια **ειδοποιά χαρακτηριστικά**. Αυτά συνήθως εντοπίζονται όταν αρχίσουμε να ρωτάμε «τι είναι», εν προκειμένω τραγωδία ή τι την χαρακτηρίζει. Οπότε θα μας προκύψουν απαντήσεις του τύπου:

1. Μόνο άντρες ερμηνεύουν όλους τους ρόλους.
2. Άντρες ερμηνεύουν τους γυναικείους ρόλους.
3. Ένας έως τρεις υποκριτές ερμηνεύουν όλους τους ρόλους.
4. Οι υποκριτές φορούσαν προσωπεία.
5. Ο Χορός είναι αναπόσπαστο στοιχείο της τραγωδίας.
6. Η παρουσία του Χορού στην ορχήστρα από την αρχή ως το τέλος της παράστασης είναι συνεχής.
7. Η παρουσία του αυλητή στο κέντρο της ορχήστρας, ο οποίος έμπαινε είτε πριν αρχίσει το έργο είτε μαζί με τον χορό και μπορεί να παίζει ασταμάτητα.
8. Απουσιάζουν οι σκηνές βίας ή φόνου επί σκηνής, οι οποίες περιγράφονται μέσω των αγγελικών ρήσεων.
9. Ο χώρος της θεατρικής παράστασης είναι το αρχαίο ελληνικό θέατρο, το οποίο είναι ανοιχτό, υπαίθριο, με μεγάλη χωρητικότητα και καλή ακουστική.
10. Οι δραματικές παραστάσεις διαρκούν από την ανατολή του ηλίου μέχρι τη δύση.

### 5.10.2. Αρχαία Ελληνική Κωμωδία

Οι ίδιες συμβάσεις ισχύουν και στην αρχαία Ελληνική Κωμωδία. Η μόνη διαφορά είναι ο αριθμός των υποκριτών.

1. Μόνο άντρες ερμηνεύουν όλους τους ρόλους.
2. Άντρες ερμηνεύουν τους γυναικείους ρόλους.





3. Πάνω από τρεις υποκριτές ερμηνεύουν τους ρόλους. Σύμφωνα με τον Άλπιν Λέσκυ, έπαιζαν μέχρι και τέσσερις υποκριτές.
4. Οι υποκριτές φορούσαν προσωπεία.
5. Ο Χορός είναι αναπόσπαστο στοιχείο της τραγωδίας.
6. Η παρουσία του Χορού στην ορχήστρα από την αρχή ως το τέλος της παράστασης είναι συνεχής.
7. Η παρουσία του αυλητή στο κέντρο της ορχήστρας, ο οποίος έμπαινε είτε πριν αρχίσει το έργο είτε μαζί με τον χορό και μπορεί να παίζει ασταμάτητα.
8. Ο χώρος της θεατρικής παράστασης είναι το αρχαίο ελληνικό θέατρο, το οποίο είναι ανοιχτό, υπαίθριο, με μεγάλη χωρητικότητα και καλή ακουστική.
9. Οι δραματικές παραστάσεις διαρκούν από την ανατολή του ηλίου μέχρι τη δύση.



**Σήμερα τι γίνεται; Ένα θέμα για συζήτηση**

Για τον σύγχρονο σκηνοθέτη τόσο ο Χορός όσο και η μουσική συνοδεία αποτελούν έναν γρίφο, καθώς απουσιάζουν επαρκή τεκμήρια για να δώσουν ασφαλείς απαντήσεις. Ωστόσο είναι τόσο σημαντικά στοιχεία, ώστε όλοι οι σκηνοθέτες διαρκώς πειραματίζονταν με αυτά, σε μια προσπάθεια να κάνουν τον σύγχρονο θεατή να νιώσει κάτι ανάλογο με εκείνο που ένιωθε ο θεατής στην Αρχαία Ελλάδα.

Ο **Κάρολος Κουν** έγραψε ιστορία στο ελληνικό θέατρο με τις προτάσεις του που αφορούσαν στη χρήση του Χορού στις αριστοφανικές κωμωδίες. Μνημειώδης παραμένει η παράσταση των **Ορνίθων** με το Θέατρο Τέχνης (1959), όπου πέτυχε να μπολιάσει στο αριστοφανικό έργο στοιχεία από τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό και τη σύγχρονη Ελλάδα, με τρόπο ευφάνταστο, λειτουργικό, επικοινωνιακό, ανανεωτικό. Δικαίως οι μελετητές θεωρούν την προσφορά του στον χώρο ανεκτίμητη.

**Σημείωση:** Σε κάθε περίπτωση, όλα αυτά τα στοιχεία, παρμένα από αγγελία, είναι μια ένδειξη, όχι όμως απόδειξη, δεδομένου ότι δεν ξέρουμε σε ποιο βαθμό σχετίζονται άμεσα και με το θέατρο. Για παράδειγμα, κατόπιν παραγγελίας, ο ζωγράφος μπορεί να ζωγράφιζε κάτι που είχε δει, να συνδύαζε την εικόνα του από διαφορετικές παραστάσεις ή με βάση την εμπειρία του να εμπνεόταν κάτι καινούργιο. Ελάχιστα είναι τα αγγελία τα οποία αφορούν σε συγκεκριμένες παραστάσεις, όπως η αντιπαράθεση του Ορέστη και των Ερινυών.







Όρνιθες του Αριστοφάνη (1959) από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, σκηνικά-κοστούμια και αφίσα από τον Γιάννη Τσαρούχη





ΜΕΡΟΣ Β΄

Ο κόσμος του κειμένου: Τραγωδία



*Ωδείο Ηρώδου Αττικού, Αθήνα*



## 6. ΔΟΜΙΚΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Σε μια ακουστική κουλτούρα, όπως ήταν της αρχαίας Ελλάδας, ο λόγος του ποιητή είχε πολύ μεγαλύτερη σημασία από ό,τι έχει σήμερα, όπου κυριαρχούν τα συστατικά της οπτικής κουλτούρας. Το ίδιο και η αφήγηση (ο μύθος). Διόλου τυχαία που ο Αριστοτέλης εκφράζει τις επιφυλάξεις του ως προς τον λειτουργικό ρόλο της όψης (το θεαματικό/οπτικό μέρος της θεατρικής εμπειρίας).

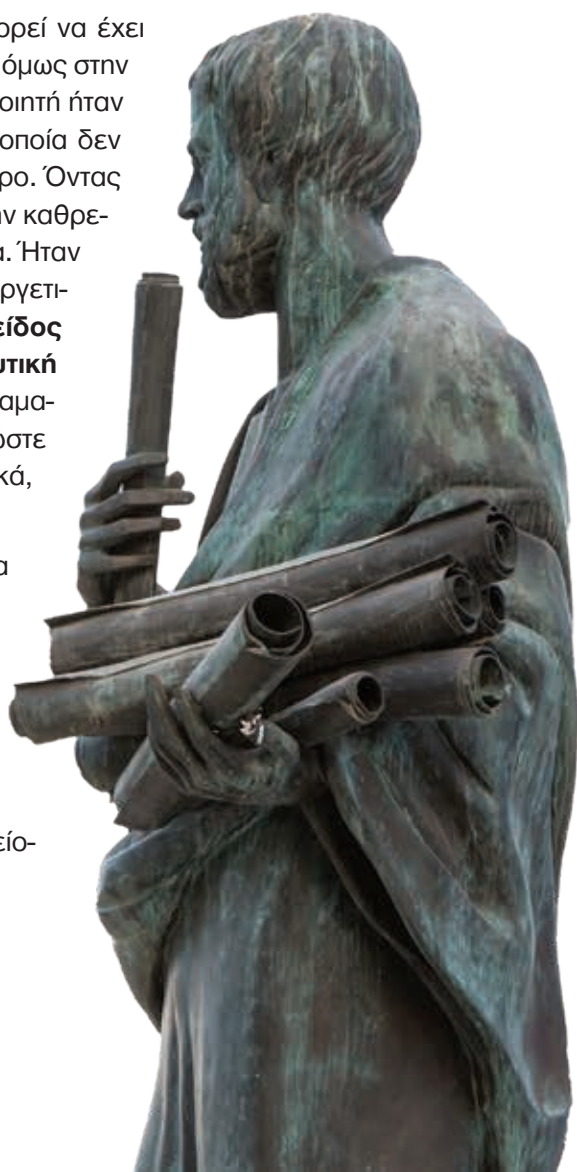
Αφού μιλήσαμε για τον χώρο και τον τρόπο υποδοχής των έργων, του ηθοποιού και όλα τα υποστηρικτικά στοιχεία της δουλειάς του, ήρθε η στιγμή να στραφούμε στο βασικό κύτταρο της θεατρικής εμπειρίας, που είναι το ίδιο το δραματικό κείμενο.

**Δραματικό κείμενο:** Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το θέατρο είναι ένας ζωντανός οργανισμός άμεσα συνδεδεμένος με την κατάσταση που επικρατεί γύρω του. Δίνει ζωή στον περίγυρο, αλλά και παίρνει ζωή από αυτόν. Και αυτό το δίνουν και λαβείν εννοείται ότι περιλαμβάνει και το δραματικό κείμενο, εκεί όπου αποθηκεύονται οι ιστορίες που θυμίζουν στον λαό την καταγωγή του, τις φοβίες του, τις επιθυμίες του, ενδεχόμενες αδικίες και ανισότητες και γενικά ερωτήματα που αφορούν στη ζωή του «εδώ και τώρα». Μέσα από αυτές τις ιστορίες η κοινότητα μαθαίνει να ρωτά και να διερωτάται, να ελπίζει και ενίοτε να απελπίζεται.

**Ο λόγος του ποιητή:** Σήμερα το δραματικό κείμενο μπορεί να έχει χάσει έδαφος από τη δυναμική επέλαση της παράστασης, όμως στην Αρχαία Ελλάδα ήταν το κυρίαρχο στοιχείο. Ο λόγος του ποιητή ήταν ένας αξιόπιστος πλοηγός σε μια δημοκρατική Αθήνα, η οποία δεν θα μπορούσε να είναι πιο δεμένη με το τραγικό της θέατρο. Όντας γέννημα και θρέμμα της, το είχε ανάγκη όχι μόνο για να την καθρεφτίζει αλλά και για να της δείχνει δρόμους και περάσματα. Ήταν μέγα συστατικό παιδείας, ακριβώς στο κέντρο ενός ευεργετικού διαλόγου ανάμεσα στους πολίτες της. Κάτι σαν ένα **είδος «κοινωνικού συμβολαίου» με την πολιτική και θρησκευτική εξουσία**. Τη σημασία του την γνώριζαν πολύ καλά οι δραματικοί ποιητές, γι' αυτό κατέβαλλαν μεγάλη προσπάθεια, ώστε να σταθούν στο ύψος τους με έργα στοχαστικά, προφητικά, ευαίσθητα, σμιλεμένα στην ελάχιστη λεπτομέρειά τους.

Σε ό,τι αφορά τις γνώσεις που έχουμε για την τραγωδία ως δραματικό είδος, αυτές βασίζονται στα 33 σωζόμενα αρχαία έργα, από ένα σύνολο περίπου 1000 που υπολογίζεται ότι γράφτηκαν στο διάστημα 500 π.Χ. μέχρι 400 π.Χ.

Μελετώντας το σύνολο αυτών των έργων ο μελετητής μπορεί να βγάλει κάποια συμπεράσματα ως προς τη δομή και τη θεματολογία τους, χωρίς και πάλι να αποκλείονται εξαιρέσεις και παρεκκλίσεις.





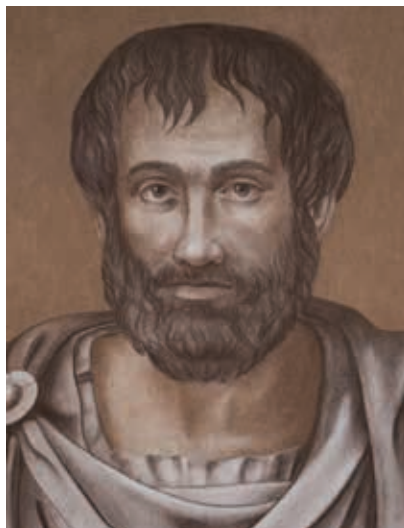


## 6.1 Ορισμός της Τραγωδίας

Ο Αριστοτέλης, κάπου 140 χρόνια μετά την ακμή της τραγωδίας, θα γράψει (το 330 π.Χ. περίπου) το έργο του **Περὶ Ποιητικής** (VI, 1449 β), όπου βάζει τα πρώτα πλαίσια περί τραγωδίας και δίνει στον χώρο θεωρητικό και πρακτικό κύρος.

Παρ' όλο τον ελλειπτικό και κατά τόπους αινιγματικό και γριφώδη χαρακτήρα του (ας μην ξεχνάμε πως αυτό δεν είναι το τελικό κείμενο, αλλά οι σημειώσεις από τις παραδόσεις του) δεν παύει να είναι ένα κορυφαίο θεατρικό πόνημα, το οποίο έκτοτε δεν θα μπορέσει να το ανταγωνιστεί κανένα άλλο σε απήκηση. Είναι η πιο αξιόπιστη πηγή που διαθέτουμε για τη μελέτη της τραγωδίας.

Ο Αριστοτέλης λοιπόν στην εν λόγω εργασία του ορίζει την τραγωδία ως εξής:



Ο Αριστοτέλης

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

### Σε μετάφραση:

ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ
<i>Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις</i>	<b>«Εἶναι λοιπόν η τραγωδία μίμηση</b>	Ο Αριστοτέλης μιλά εδώ για την αναπαράσταση επί σκηνής μιας πράξης με διπλή σημασία: που φαίνεται πραγματικό αλλά δεν είναι (ένα παιχνίδι ανάμεσα στο Εἶναι και το Φαίνεσθαι),
<i>πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας,</i>	<b>πράξης σημαντικής και ολοκληρωμένης</b>	με αρχή, μέση και τέλος,
<i>μέγεθος ἐχούσης,</i>	<b>η οποία έχει κάποια διάρκεια,</b>	Ἔχει τέτοια διάρκεια, ώστε ο θεατής να αντιλαμβάνεται το σύνολο του έργου.
<i>ἡδυσμένῳ λόγῳ,</i>	<b>με λόγο ποιητικό,</b>	«γλυκό» ή «διανθισμένο» λόγο, στην κυριολεξία, δηλαδή έχει ρυθμό και αρμονία.
<i>χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις,</i>	<b>τα μέρη της οποίας διαφέρουν στη φόρμα τους,</b>	Αποτελείται από διαλογικά και χορικά μέρη

<i>δρώντων και οὐ δι' ἀπαγγελίας,</i>	<b>που παριστάνεται ενεργά και δεν απαγγέλλεται,</b>	Οι υποκριτές υποδύονται τους ήρωες του έργου, δεν απαγγέλλουν μόνο.
<i>δι' ἔλεου και φόβου περαίνουσα</i>	<b>η οποία προκαλώντας τη συμπάθεια, το έλεος και τον φόβο του θεατή</b>	Ο θεατής λυπάται τον πάσχοντα ήρωα και φοβάται μήπως βρεθεί σε παρόμοια θέση,
<i>τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.</i>	<b>τον αποκαθαίρει από παρόμοια πάθη».</b>	Ο θεατής, που συμπάσχει με τους ήρωες, ανακουφίζεται και λυτρώνεται από παρόμοια ψυχικά συναισθήματα που προκαλούν τραγικά αποτελέσματα.

Ο Αριστοτέλης θεωρεί την τραγωδία ως το ύψιστο είδος καλλιτεχνίας, μιας και πρόκειται για τη μεταφορά στη σκηνή μιας ανθρώπινης πράξης, που είναι σημαντική και έχει σκηνική και δραματική πληρότητα (ολοκληρωμένη).

**Κάθαρση:** Στον ορισμό υπάρχει μία λέξη η οποία ταλανίζει εδώ και αιώνες τους μελετητές. Είναι η περίφημη «κάθαρση». Τι να σημαίνει άραγε; Η κάθαρση **αφορά στο συναίσθημα του θεατή** όταν παρακολουθεί τους βασιλιάδες και τους ήρωες και τους πανίσχυρους να βιώνουν την πτώση. Από τη μία πλευρά αισθάνεται έλεος γι' αυτούς για ό,τι βιώνουν και από την άλλη φόβο, γιατί μπορεί να τύχει σε όλους η αντιστροφή της μοίρας. Η γενική εκτίμηση λέει ότι ο θεατής, παρακολουθώντας την εξέλιξη του δράματος, «καθαίρεται» από το άγχος και τις έντονες ψυχολογικές μεταπτώσεις που τον κατακλύζουν. Δηλαδή, λυτρώνεται με τη μαγεία της τέχνης και γίνεται ανώτερος άνθρωπος. Με ποιον τρόπο γίνεται καλύτερος άνθρωπος;

Αν το μεταφράσουμε όμως με μια στάλα σύγχρονης ψυχολογίας, τότε μπορούμε να πούμε ότι ο θεατής επιβεβαιώνει ότι **κανένας δεν είναι αδιάβλητος** από τα πλέον τρομερά γυρίσματα της τύχης, ούτε καν οι «τυχεροί και ισχυροί της ζωής». Αισθάνεται ανακούφιση που ότι παθαίνουν οι ισχυροί «ευτυχώς δεν συμβαίνει σε αυτόν», και συνειδητοποιεί ότι θα πρέπει να ζει, να φέρεται και να σκέφτεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην βρεθεί στη θέση τους.

Γι' αυτό και ο **τραγικός ήρωας** του δράματος, λέει ο Αριστοτέλης, πρέπει να επιλέγεται με μεγάλη προσοχή, υπό την έννοια ότι:

- (α) δεν πρέπει να είναι κακός και ανέντιμος, γιατί έτσι ο θεατής θεωρεί αναπόφευκτη την τιμωρία του και δεν συμπάσχει
- (β) αλλά ούτε και αδιάβλητος και εξαιρετός, γιατί ο θεατής οργίζεται με τους θεούς, που τον ταλαιπωρούν και τον βασανίζουν, ενώ δεν φταίει.

Τώρα, σε ό,τι αφορά τη δομή και γενικότερα τη σύνθεση ενός τραγικού έργου, ο Αριστοτέλης κάνει τις εξής δύο ενδιαφέρουσες διακρίσεις/παρατηρήσεις: Τα κατά ποσόν μέρη και τα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας.

---

**Τι καταλαβαίνετε εσείς από τη φράση «έλεος και φόβος» Σχολιάστε τη φράση «σε μένα δεν θα τύχει ποτέ κάτι τέτοιο».**

---



## 6.2 Τα Κατά Ποσόν μέρη

Τα κατά ποσόν μέρη της τραγωδίας **αφορούν στη δομή**, το περίγραμμα ή τα τμήματα στα οποία χωρίζεται μια τραγωδία. Υποστηρίζει ότι πρέπει το μέγεθός της να είναι κανονικό, δηλαδή ούτε πολύ μικρό, ώστε να μην μπορεί να αποδώσει όλα τα νοήματα, αλλά ούτε και πολύ μεγάλο, ώστε να προκαλεί ανία στον θεατή. Αυτό το «κανονικό» μέγεθος το χωρίζει στα εξής μέρη:

(α) **Πρόλογος:** Είναι το εναρκτήριο μέρος της τραγωδίας, πριν από την πάροδο του Χορού, όπου ο υποκριτής εισάγει τον θεατή στο μυθολογικό υπόβαθρο του έργου.

Η ιστορία που του προσφέρεται βρίσκεται κοντά στην κορύφωση και κάποιος πρέπει να τον ενημερώσει για το τι προηγήθηκε προκειμένου να ξεκαθαρίσει το νήμα της αφήγησης και να σπθεί η πρώτη και σημαντική γέφυρα επικοινωνίας. Και αυτό κάνουν τα προλεγόμενα. Μερικές τραγωδίες, όπως οι **Ικέτιδες**, στερούνται προλόγου και αρχίζουν με την είσοδο του Χορού.

(β) **Πάροδος:** Είναι το πρώτο άσμα του Χορού. Κατ' ουσίαν είναι το πρώτο στάσιμο της τραγωδίας αλλά διαχωρίζεται από τα άλλα γιατί δηλώνει την πρώτη είσοδο του χορού από την πάροδο του αμφιθεάτρου και την έναρξη του δράματος.

Η πάροδος εισάγει συμβολικά, διά του Χορού, την κοινότητα στο δράμα.

(γ) **Επεισόδια:** Είναι τα διαλογικά μέρη του δράματος που εναλλάσσονται με ισάριθμα χορικά. Στα επεισόδια συγκρούονται τα βασικά πρόσωπα του μύθου αναπτύσσουν με πάθος και ρητορική ικανότητα τα επιχειρήματα και τις θέσεις τους, για να ακολουθήσει μετά η σιχομυθία, που είναι σύντομες ανταπαντήσεις. Τα επεισόδια είναι αυτό που σήμερα ονομάζουμε «πράξη και σκηνές».

(δ) **Στάσιμο:** Λέγεται στάσιμον, γιατί οι χορευτές ίσαντο (ιστάσιμον= στάσις= ἵσταμαι). Είναι το τραγούδι του Χορού ανάμεσα στα επεισόδια και αποτελείται από στροφές (τις τραγουδούσε ο μισός Χορός κινούμενος προς μία κατεύθυνση), αντιστροφές (τις τραγουδούσε ο άλλος μισός προς την αντίθετη κατεύθυνση) και επωδούς (το κλείσιμο από όλο τον Χορό).

(ε) **Εξόδος:** Είναι το τελευταίο από τα κατά ποσόν διαλογικά μέρη, με το οποίο κλείνει η τραγωδία. Στην έξοδο, που ανήκει στους υποκριτές και στον Χορό, δίνεται η λύση του δράματος.

Στο τέλος της Εξόδου, ο Χορός εγκατέλειπε την ορχήστρα και δήλωνε το τέλος της τραγωδίας, ψάλλοντας το εξόδιο άσμα, σε ρυθμό ανάπαιστου ή έναν κομμό.

**Κομμός:** Είναι ένα θρηνητικό άσμα που εκτελείται εναλλάξ από τον Χορό και τους υποκριτές μαζί. Μπορεί να ψάλλεται στην έξοδο αλλά μερικές φορές και σε άλλα σημεία μιας τραγωδίας.

**Συνοπτικά η καθιερωμένη δομή της τραγωδίας:** Πρόλογος, Πάροδος Χορού, Επεισόδιο α', Στάσιμο α', Επεισόδιο β', Στάσιμο β', Επεισόδιο γ', Στάσιμο γ', Επεισόδιο δ', Εξόδος Χορού.



### 6.3 Τα Κατά Ποιόν μέρη

Ο Αριστοτέλης μιλά επίσης και για τα κατά ποιόν μέρη, τα οποία αφορούν στα μέσα που χρησιμοποιεί ο ποιητής, ώστε να πετύχει με το έργο του τη μίμηση. Απαριθμεί έξι στοιχεία που θεωρεί ότι χαρακτηρίζουν την εσωτερική δομή της τραγωδίας.

- **Μύθος:** Ο μύθος αφορά στην **υπόθεση** του έργου. Αρχικά οι μύθοι είχαν σχέση με τη διονυσιακή παράδοση. Αργότερα, οι υποθέσεις αντλήθηκαν από τους μυθολογικούς κύκλους, οι οποίοι ήταν γνωστοί στον λαό και αποτελούσαν πολύ ζωντανό κομμάτι της παράδοσής του. Τους μύθους αυτούς ο ποιητής τους τροποποιούσε (διασκεύαζε) ανάλογα με τους στόχους του.

Η πλοκή του μύθου έπρεπε να έχει **περιπέτεια** (μεταστροφή της τύχης των ηρώων, συνήθως από την ευτυχία στη δυστυχία) και **αναγνώριση** (μετάβαση του ήρωα από την άγνοια στη γνώση), η οποία συχνά γίνεται με τεκμήρια. Ο ιδανικός συνδυασμός και των δύο, περιπέτειας και αναγνώρισης, κάνει τον μύθο πιο δραματικό. Για παράδειγμα, στον **Οιδίποδα Τύραννο** του Σοφοκλή, η απόφαση του ομώνυμου ήρωα να ανακαλύψει τον δολοφόνο του Λαίου πυροδοτεί την μεταστροφή της τύχης του (περιπέτεια), και όταν καταλαβαίνει ότι ο ίδιος είναι ο δολοφόνος και σύζυγος της μητέρας του, αναγνωρίζει την κατάσταση του και αυτοτυφλώνεται. Η απόφαση του Κρέοντα να θάψει την Αντιγόνη στην **Αντιγόνη** του Σοφοκλή προκαλεί την πτώση του, ενώ η αναγνώριση του λάθους του στο τέλος προκαλεί την πτώση του γιατί χάνει τον γιο του και την γυναίκα του.

Η δραματικότητα επιτείνεται με την **τραγική ειρωνεία**, την οποία έχουμε όταν ο θεατής γνωρίζει την πραγματικότητα, την αλήθεια ενός συμβάντος, την οποία αγνοούν τα πρόσωπα της τραγωδίας. Έτσι και στον **Οιδίποδα Τύραννο** του Σοφοκλή, ο θεατής γνωρίζει ότι ο βασιλιάς είναι ο γιός και δολοφόνος του πατέρα του Λαίου, ενώ ο πρωταγωνιστής το αγνοεί.

- **Ήθος:** Αφορά στον χαρακτήρα των δρώντων προσώπων και το ποιόν της συμπεριφοράς τους. Η στάση ζωής τους, όπως εκδηλώνεται μέσα από τα λόγια, τις σκέψεις, τις πράξεις, τα έργα τους γενικά. Είναι καλός, είναι κακός, κουτσομπόλης, ανοιχτόκαρδος κ.λπ.
- **Λέξεις:** Είναι η γλώσσα της τραγωδίας, η ποικιλία των εκφραστικών μέσων (μεταφορές, εικόνες, προσωποποιήσεις κ.λπ.) και το ύφος. Είναι ο τρόπος που τα πρόσωπα χρησιμοποιούν τον Λόγο, τις λέξεις, για να εκφράσουν τις σκέψεις, τις απόψεις και τα συναισθήματα τους.

Η λέξις είναι προσαρμοσμένη στην ηλικία, το φύλο, τη μόρφωση και την κοινωνική τάξη των ηρώων.

- **Διάνοια:** Οι ιδέες, οι σκέψεις των προσώπων και τα επιχειρήματα που χρησιμοποιούν για να στηρίξουν τις απόψεις τους, εκφράζουν τη διάνοιά τους, δηλαδή τον τρόπο που σκέφτονται και υποστηρίζουν τα πιστεύω τους.

---

Μπορείτε να σκεφτείτε μια κατάσταση που να δηλώνει τραγική ειρωνεία;

---



---

Ο τρόπος που χρησιμοποιεί τη γλώσσα ο καθένας μας δείχνει και το επίπεδο της μόρφωσής του: αν είναι διανοούμενος, σοφός, αμόρφωτος, αλαζόνας, με χιούμορ, μίζερος κ.λπ.

---



---

Τι εννοούμε με τις έννοιες «διάνοια, ήθος, λέξεις» σήμερα;

---



- **Μέλος:** Αναφέρεται στη μελωδία, τη μουσική επένδυση των λυρικών μερών και την οργανική συνοδεία (ενόργανη μουσική).  
Δεν γνωρίζουμε τίποτα για τη μουσική στις τραγωδίες. Στηριζόμαστε σε αυτό που λέει ο Αριστοτέλης ότι οι τραγικοί ποιητές έπρεπε να την χρησιμοποιούν προκειμένου να υπογραμμίσουν συναισθήματα και καταστάσεις και κατά συνέπεια να ενισχύσουν και την επικοινωνία με τους θεατές.
- **Όψις:** Δεν είναι άλλο από τη σκηνογραφία και τη σκευή, δηλαδή όλα όσα φορούσε ή κρατούσε ο ηθοποιός: κοστούμια, προσωπεία, κοθόρνοι και σκηνικά αντικείμενα. Με δυο λόγια, η όψις είναι ό,τι έβλεπε ο θεατής.

#### Συσχετισμός με σύγχρονες αναλογίες

Παρατηρούμε ότι τα κατά ποιόν μέρη του Αριστοτέλη φέρουν μια αντιστοιχία με τους καλλιτεχνικούς συντελεστές της παράστασης. Ο «μύθος» αφορά το θέμα ενός έργου, το οποίο πρέπει να έχει κίνητρα ώστε να προωθείται η δράση.

Το «ήθος», η «λέξις» και η «διάνοια» αφορούν στην ανάλυση του χαρακτήρα, δηλαδή είναι εκείνες οι πληροφορίες που βοηθούν τον ηθοποιό να ερμηνεύσει τον ρόλο.

Το μέλος αναφέρεται στον μουσικό και τη μουσική επένδυση, ώστε να εκφράσει το ψυχολογικό κλίμα του έργου και τέλος η όψις, που δεν είναι άλλο από τη σκηνογραφία, τα σκηνικά αντικείμενα, την ενδυματολογία, το μακιγιάζ και τον φωτισμό.

Δεν έχουν αλλάξει τελικά και πολύ τα θεατρικά πράγματα. Και εννοούμε επί της ουσίας. Εξελίσσονται και αυτά όπως εξελίσσεται και διαμορφώνεται η κοινωνία και η τεχνολογία, το πώς μιλάμε, πώς ντυνόμαστε, πώς διακοσμούμε το σπίτι μας, ποιες τεχνολογικές επινοήσεις χρησιμοποιούμε, τι θεωρούμε πρόπον και μη πρόπον, αποδεκτό και μη αποδεκτό και ούτω καθεξής.

#### 6.4 Θεματολογία

Ο αρχαίος δραματικός συγγραφέας, όπως κάθε συγγραφέας, δεν έγραφε στο κενό. Και αυτός ανήκε σε μια κοινότητα πολιτών, με την οποία ήθελε να επικοινωνήσει («εδώ και τώρα»). Γι' αυτό **επέλεγε έναν μύθο που περιείχε ένα θέμα που αφορούσε**, έμμεσα ή άμεσα, **το παρόν των θεατών/συμπολιτών του**: βία, πάθη, ενδοοικογενειακές συγκρούσεις, δίψα για εκδίκηση, δικαιοσύνη, αξιοπρέπεια, πολιτικά, θρησκευτικά και λογής-λογής ηθικά και άλλα διλήμματα και ζητήματα ήταν ανάμεσα στα θέματα που απασχολούσαν. Επιπλέον, οι τραγικοί ποιητές δεν έκαναν παθητική χρήση των δεδομένων του μυθολογικού τους υλικού. **Επενέβαιναν, διασκεύαζαν, με στόχο να το φέρουν πιο κοντά στον ορίζοντα των σύγχρονων θεατών.**

Με αυτό τον τρόπο ο αρχαίος δραματικός ποιητής εξασφάλιζε, σε έναν μεγάλο βαθμό, την ευεργετική **επικοινωνία σκηνής-πλατείας**, αφού ο θεατής, γνωρίζοντας τον μύθο, αναγνώριζε τις αλλαγές, τις συνδύαζε με σύγχρονα γεγονότα και αντιλαμβανόταν τα μηνύματα του ποιητή. Κατ' αυτό τον τρόπο, μπορούσε στη συνέχεια να σταθεί κριτικά απέναντι στο έργο (εάν πέτυχε τους στόχους ή όχι) και κατ' επέκταση και απέναντι στην κοινωνία της εποχής του.

Ας μην ξεχνάμε αυτό που επανειλημμένα τονίσαμε: οι ποιητές δεν ήταν πρωτίστως «διασκεδαστές» αλλά σοφοί φορείς παιδείας. Άνοιγαν δρόμους, υποδείκνυανδρομολογία, **έκριναν τα κακώς κείμενα**. Ήταν στην κυριολεξία «δάσκαλοι», ελλείψει δημόσιας εκπαίδευσης στην Αθήνα της εποχής. Μέγα φορτίο στις πλάτες τους, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο όφειλαν να φέρουν σε πέρας με επιτυχία.



Ο Τρωικός πόλεμος





### 6.4.1. Πηγές θεμάτων

Για το αρχαίο δράμα, ο πλέον προσφιλής χώρος άντλησης αναγνωρίσιμων θεμάτων ήταν οι εξής μυθολογικοί κύκλοι:

1. **Ο Τρωικός κύκλος:** Περιλαμβάνει θέματα και γεγονότα από την εκστρατεία των Αχαιών στην Τροία, τη μοίρα της γενιάς του Πριάμου (Εκάβη, Πρίαμος, Ανδρομάχη, Έκτορας, Κασάνδρα, Ελένη κ.λπ.) και των Ελλήνων που εκστράτευαν εναντίον της (Αγαμέμνωνας, Μενέλαος, Αχιλλέας κ.λπ.). Δηλαδή θέματα από τα έπη του Ομήρου, Ιλιάδα και Οδύσσεια.
2. **Ο Θηβαϊκός κύκλος:** Περιλαμβάνει θέματα από τη δυναστεία των Λαβδακιδών (Λάιος, Οιδίποδας, Αντιγόνη, Ισμήνη, Ετεοκλής, Πολυνείκης κ.λπ.).
3. **Ο Αργολικός κύκλος:** Με θέματα από την οικογένεια των Ατρείδων (Αγαμέμνωνας, Ορέσσης, Ηλέκτρα, Ιφιγένεια, Κλυταιμνήστρα κ.λπ.).
4. **Ο Αργοναυτικός κύκλος:** Με θέματα από την Αργοναυτική εκστρατεία του Ιάσονα (Ιάσωνας, Χρυσόμαλλο Δέρας, Μήδεια).

### 6.4.2. Ιστορικά έργα

Εκείνο που δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα είναι εάν υπήρχαν έργα που αντλούσαν από πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Εξαιρεση αποτελεί το έργο του Φρυνίχου **Μιλήτου Άλωσις** (492 π.Χ.), το οποίο γράφτηκε δύο χρόνια μετά την αποτυχία της Ιωνικής Επανάστασης (498-494 π.Χ.).

Η Μίλητος υπήρξε το κέντρο της εξέγερσης στην Ιωνία εναντίον των Περσών, την οποία οι Πέρσες κατέστρεψαν το 494 π.Χ., εκτέλεσαν όλους τους άντρες και άρπαξαν τα γυναικόπαιδα για δούλους. Τα δεινά των Ελλήνων της Μιλήτου συγκίνησαν πολύ τους Αθηναίους, που ένοιωθαν ενοχή, γιατί δεν βοήθησαν όσο έπρεπε τους Έλληνες (είχαν αποσύρει τη βοήθεια που είχαν στείλει στην Ιωνία, αφήνοντας τους συμπατριώτες τους στο έλεος των Περσών). Η τραγωδία δύο χρόνια μετά, θύμιζε στους Αθηναίους τα «οικεία κακά», δηλαδή δικές τους συμφορές ή συμφορές για τις οποίες είχαν οι ίδιοι ευθύνη και τους λύπησε τόσο πολύ που σταμάτησαν την παράσταση. Λέγεται ότι ο Φρύνιχος τιμωρήθηκε με πρόστιμο 1.000 δραχμών και απαγόρευση επανάληψης του έργου.

...**Και με τους Πέρσες του Αισχύλου;** Εδώ έχουμε μια **εξαιρεση** «ιστορικού έργου» με θετική υποδοχή, που βασίζεται στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Ο πιθανότερος λόγος της υποδοχής αυτής πρέπει να οφείλεται στο γεγονός ότι είχε ως πρωταγωνιστές-αφηγητές της ιστορίας του τους «άλλους», εν προκειμένω τους ηττημένους. Εδώ ο Αισχύλος δίνει φωνή στον «Ξένο» να μιλήσει για τα «οικεία κακά» άλλων, για παραδειγματισμό. Η Αθήνα βρισκόταν στην αρχή της δόξας της και έπρεπε να προσέξει να μην γίνει αλαζονική γιατί τότε θα κατέρρευε, όπως ακριβώς και οι Πέρσες. Πρόκειται για μια πολύ σπουδαία και τολμηρή συγγραφική πρωτοτυπία, που σήμερα, όσο ποτέ άλλοτε, βρίσκει πολλά και ευήκοα ώτα.

---

Συμφωνείτε με την άποψη των αρχαίων συγγραφέων που αφορούν στη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή; Είναι δυνατή η αντικειμενική παρακολούθηση μιας παράστασης γύρω από κάποιο θέμα που μας αφορά άμεσα;

---

Γενικά, οι τραγικοί ποιητές **απέφευγαν να δραματοποιούν πρόσφατα ιστορικά γεγονότα με άσχημο τέλος, γιατί** τόσο η χρονική εγγύτητα όσο και το μέγεθος του συμβάντος πιο πολύ **ενίσχυαν τη συναισθηματική φόρτιση, χωρίς να έχει μεσολαβήσει η διανοητική διεργασία, δηλαδή η κριτική σκέψη.**



«Η ναυμαχία στη Σαλαμίνα» από τον Γερμανό ζωγράφο Βίλχελμ φον Κάουλμπαχ



Πέρσες πολεμιστές. Αρχαία πόλη Περσέπολις (σημερινό Ιράν), 550 - 330 π.Χ.





## Ο θεατής, το θέαμα, η διασκευή: ένα θέμα για συζήτηση

### Παροδική εμπειρία

Εκείνο που πρέπει να τονίσουμε ξανά είναι το προφανές, ωστόσο σημαντικό: το θέατρο είναι μια παροδική εμπειρία. Η παράσταση δεν έχει ούτε παρελθόν ούτε μέλλον. Ο θεατής καλείται μέσα σε ορισμένο χρονικό διάστημα (εδώ και τώρα) να καταλάβει τι γίνεται. Και αυτό εξηγεί την άνεση (αλλά και την ανάγκη) με την οποία οι αρχαίοι ποιητές διασκεύαζαν το διαθέσιμο υλικό τους, ώστε να επικοινωνεί πιο άμεσα με το κοινό τους, αλλά και ο τραγικός ήρωας με τις νέες συνθήκες που επικρατούσαν στο καινούργιο περιβάλλον του.

Ελλείπει σίγουρων πηγών καταγραφής των δεδομένων (όπως είναι σήμερα το βίντεο για παράδειγμα) και κυρίως δεδομένων που αφορούν στις αντιδράσεις ενός ζωντανού κοινού, είναι λογικό να μας διαφεύγουν πολλές λεπτομέρειες που να μας ενημερώνουν για τη φυσιογνωμία αυτού του κοινού. Ωστόσο, μέσα από τις σωζόμενες ενδείξεις, τις επαναλαμβανόμενες μαρτυρίες αλλά και μέσα από τη λογική των πραγμάτων υποθέτουμε ότι οι διασκευές αυτές ήταν αναμενόμενες, εάν όχι επιβεβλημένες, καθώς τέμνονταν με τον ορίζοντα των προσδοκιών των θεατών.

Σήμερα πολλοί μιλούν αρνητικά για όσους διασκευάζουν τα αρχαία κείμενα, υποστηρίζοντας ότι έτσι τα αλλοιώνουν, όμως, πέρα από το όποιο αποτέλεσμα (το οποίο δεν μπορεί να είναι το ίδιο για όλους), εκείνο που θα πρέπει να θυμόμαστε είναι το γεγονός ότι πρώτοι οι τραγικοί ποιητές μας έδειξαν τον δρόμο (και την ανάγκη) της διασκευής. Πρώτοι αυτοί κατάλαβαν τις ιδιαιτερότητες της ζωντανής επικοινωνίας και έπραξαν ανάλογα, χωρίς να απολογούνται ή να κατηγορούνται.

Έκτοτε κάθε θεατρική γενιά βάζει τον τραγικό ήρωα μέσα στις δικές της ιστορικές συνθήκες προκειμένου να αναδείξει την τραγικότητά του, να προβάλλει τα διλήμματα που έχει να διαχειριστεί, τους φόβους και τις ελπίδες του. Δηλαδή, εκείνο που απασχολεί πιο πολύ όσους ασχολούνται με τις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας δεν είναι τόσο η μορφή της (η κατασκευή της όπως τη σχολίασε ο Αριστοτέλης, για παράδειγμα τα κατά ποιόν και κατά ποσόν μέρη) αλλά η ίδια η έννοια του τραγικού: **πότε λέμε για ένα πρόσωπο ότι είναι τραγικό;** Με ποια μέτρα και σταθμά; Χωρίς κάποια άποψη επάνω σε αυτό, πολύ δύσκολα θα μπορέσει ένας καλλιτέχνης (αλλά και μελετητής) να δει νηφάλια και με καθαρότητα τον χώρο αυτό.

Η φόρμα της τραγωδίας ασφαλώς ενδιαφέρει, γιατί είναι το «σπίτι» που φιλοξένησε τις αναζητήσεις των αρχαίων ποιητών. Όμως, δεν παύει σήμερα να είναι ένα παλιό σπίτι που θέλει βασικές αλλαγές. Για να το δώσουμε κάπως αλλιώς: φανταστείτε ότι νοικιάζετε ένα πολύ παλιό σπίτι. Τι θα κάνατε μπαίνοντας μέσα; Μα ασφαλώς θα αλλάζατε τα έπιπλα, τις κουρτίνες, τις βρύσες, τα πατώματα ώστε να είναι κατοικήσιμο. Αυτό το σπίτι λοιπόν είναι η «φόρμα/κατασκευή» που θα φιλοξενήσει την «ιστορία» σας από τη στιγμή που θα μπειτε μέσα. Και αυτή η φόρμα όσο περνά ο καιρός θα χρειάζεται διαρκώς αναστηλώσεις, καινούργια έπιπλα και καινούργια ηλεκτρικά είδη.

---

Προσπαθήστε να  
θυμηθείτε έργα θεατρικά  
ή ποιητικά  
ή πεζά κ.λπ. τα οποία  
δοκίμασαν τα όρια  
της κατανόησής σας.  
Πώς αισθανθήκατε;  
Άβολα; Πιο περίεργοι;  
Ή απλώς τα απορρίψατε  
ως «ακαταλαβίστικα»;

---



Πού καταλήγουμε; Σε κάτι πολύ απλό: η μορφή που παίρνει το θέατρο κάθε εποχής, για να εκφράσει τις αγωνίες της ιστορικής στιγμής εκ των πραγμάτων διαρκώς μετεξελίσσεται, σύμφωνα με τους ενοίκους, εκείνους δηλαδή που μπαίνουν μέσα και το κατοικούν.

### Αντίσταση στον χρόνο

Το γεγονός ότι οι τραγικοί ποιητές, παρ' όλες τις μετεξελίξεις και τους χιλιάδες ενοίκους, εξακολουθούν να αντιστέκονται στη διαβρωτική παρενέργεια του χρόνου, είναι γιατί μέσα από τα έργα τους δεν λειτουργούν ως απλοί παρατηρητές (περαστικοί) της ζωής αλλά κυρίως ως στοχαστές και φιλόσοφοι ταυτόχρονα, που βλέπουν τον κόσμο κάθετα και όχι οριζόντια, που αναζητούν πολύ βαθιά στην ανθρώπινη ύπαρξη ουσίες και πολύτιμα μέταλλα που αφορούν το ανθρώπινο είδος. Αυτές οι ουσίες είναι που τους κρατούν εν ζωή και δίνουν τροφή αιώνες τώρα στους μετέπειτα, ώστε να συνεχίσουν την αναζήτηση. Άλλωστε η ζωή κάνει διαρκώς κύκλους και πάντα επιστρέφει και μας βασανίζει με τα ίδια και αναπάντητα ερωτήματα που κρύβει στα σωθικά της.

**Αγκυροβόλι:** Υπ' αυτήν την έννοια, δεν είναι τυχαίο που σε μια μεγάλη κρίση του πολιτισμού, το θέατρο ακουμπά ξανά και ξανά στα αρχαία κείμενα. Σαν να είναι το σταθερό αγκυροβόλι του. Δείτε, για παράδειγμα, πόσοι στρέφονται στις **Τρωάδες** ή στους **Πέρσες** κάθε φορά που υπάρχει κάποιος πόλεμος. Δείτε πόσοι αναζητούν την **Αντιγόνη**, όταν θέλουν να σχολιάσουν ζητήματα δημοκρατίας. Δείτε πόσοι επιστρέφουν στις **Ικέτιδες** του Αισχύλου, όταν θέλουν να συζητήσουν θέματα που αφορούν τον ξένο, τον πρόσφυγα, τον μετανάστη. Δείτε πόσοι θυμούνται τον **μύθο των Ατρείδων**, όταν θέλουν να μιλήσουν για τη σύγχρονη οικογένεια ή πόσοι στρέφονται στην **Άλκηστη** ή τη **Λυσιστράτη**, όταν θέλουν να καταπιαστούν με θέματα που αφορούν στη θέση της γυναίκας. Είναι τόσο πολλές οι επαναπροσεγγίσεις της τραγωδίας σήμερα, που τα παραδείγματα δεν έχουν τέλος.

### Σκηνοθέτες

Είναι πολύ δύσκολο να σκεφτούμε κάποιον καταξιωμένο σκηνοθέτη που να μην έχει ασχοληθεί με την τραγωδία: Μαξ Ράινχαρτ, Πέτερ Στάιν, Πίτερ Μπρουκ, Αριάν Μνουσκίν, Πίτερ Χωλ, Αντρέ Σερμπάν, Σύλβιο Πουρκαρέτε, είναι κάποια ελάχιστα ονόματα ξένων, και ανάμεσα στους Έλληνες ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Αλέξης Σολομός, ο Λευτέρης Βογιατζής, ο Θόδωρος Τερζόπουλος, κ.ά., που άφησαν το αποτύπωμά τους σε όλη αυτή την πορεία επαναπροσέγγισης της τραγωδίας.

**Στην Ελλάδα:** Ειδικά η ελληνική θεατρική παραστασιογραφία έχει να επιδείξει πολλούς τολμηρούς και κορυφαίους στον χώρο, αρχίζοντας από την **Ορέστεια** (1904) του Θωμά Οικονόμου, τον **Οιδίποδα Τύρανο** (1919) του Φώτου Πολίτη, με έντονες τις πινελιές του γερμανικού εξπρεσιονισμού, και τους Σικελιανούς (ο ποιητής και φιλόσοφος Άγγελος Σικελιανός και η Αμερικανίδα γυναίκα του Εύα Πάλμερ), που θα θέσουν το πρόβλημα της όψεως στους φυσικούς χώρους των αμφιθεάτρων. Πώς επεμβαίνουμε στα αρχαία ερείπια, πώς διαμορφώνουμε το περιβάλλον, χωρίς βεβαίως να διαταράξουμε την αρμονία του όλου οικοδομήματος.

---

Για όσους ενδιαφέρονται:  
Από το αρχείο  
της ΕΡΤ, εκπομπή  
ΠΕΡΙΣΚΟΠΙΟ, μπορείτε  
να παρακολουθήσετε τις  
πρόβες του Πέτερ Στάιν και  
να ακούσετε τις ιδέες του.  
Επεισόδιο: 078 [http://  
archive.ert.gr/100423/](http://archive.ert.gr/100423/)

---



Προμηθέας Δεσμώτης στις Δελφικές Γιορτές το 1927

**Δελφική ιδέα:** Οι Σικελιανοί οραματίστηκαν μια παγκόσμια πνευματική κοινότητα που θα την χαρακτήριζε η αδελφότητα, η ελευθερία, η ανθρωπιά, και ο κοσμοπολιτισμός. Αυτά ήταν τα συστατικά γνωρίσματα της **δελφικής του ιδέας**. Επέλεξαν τους Δελφούς ως σημείο συνάντησης, γιατί εκεί είχε την έδρα της η Δελφική Αμφικτυονία, μια μικρογραφία της τότε Κοινωνίας των Εθνών, του σημερινού ΟΗΕ.

Παρόλο που οι γιορτές δεν στέριωσαν, πρόλαβαν να αφήσουν τα ίχνη τους. Ένα από αυτά ήταν και η **καθιέρωση του Φεστιβάλ της Επιδαύρου**, το οποίο εγκαινίασε την επαναχρησιμοποίηση του αρχαίου μνημείου για παραστάσεις από την αρχαιότητα.

Επειδή το θέμα των επαναπροσεγγίσεων της αρχαίας τραγωδίας δεν τελειώνει ποτέ, ας κλείσουμε τη μικρή σε έκταση όμως τεράστια σε προβληματισμό υποενοότητα, με το ερώτημα:

### **Υπάρχουν σύγχρονοι τραγικοί ήρωες;**

Βεβαίως υπάρχουν τραγικοί ήρωες σήμερα. Όμως εμείς δεν τους γνωρίζουμε, γιατί δεν γίνονται πρώτη είδηση στα ΜΜΕ. Χάνονται μέσα στο πλήθος της καταναλωτικής κοινωνίας. Χάνουν «πόντους» συγκρινόμενοι με τα μεγέθη που δημιουργούν τα ΜΜΕ (με τις πάσης φύσεως και συχνά ανεκδιήγητες διασημότητες). Βέβαια έχουν αλλάξει τα μεγέθη και οι αιτιάσεις, όμως η βαθιά έννοια του τραγικού παραμένει η ίδια. Για παράδειγμα, το άτομο που πέφτει θύμα τροχαίου είναι μια οδυνηρή περίπτωση, δεν είναι όμως τραγική. Ο άνθρωπος όμως που πέφτει στη θάλασσα για να σώσει ένα παιδί που πνίγεται και τελικά πνίγεται αυτός, είναι στη σφαίρα του τραγικού. Όπως είναι τα άτομα που σκοτώνονται σε έναν πόλεμο για την ειρήνη ή την υπεράσπιση της χώρας τους.



**Πού καταλήγουμε;**

Τα σκηνικά μεγέθη είναι πάντα ανάλογα με τα μεγέθη που συναντά κανείς μέσα στην ίδια την ιστορική κοινότητα που τα υποδέχεται. Και εννοείται ότι και η όποια υπέρβασή τους ορίζεται πάντα σε σχέση με το τι η εκάστοτε κοινότητα θεωρεί ως αποδεκτό και μη αποδεκτό μέγεθος, καλό ή κακό.

Για να ταυπιστεί ένας σύγχρονος θεατής με ένα αρχαίο έργο, πρέπει να αισθανθεί ότι τον αφορά. Και για να τον αφορά πρέπει κάπου να ανήκει στον κόσμο του, στον ορίζοντα των προσδοκιών του. Αυτό πάει να πει ότι για να σημαίνει κάτι η τραγωδία των Τρωαδίτισσων αιχμαλώτων πολέμου, για παράδειγμα, πρέπει να έχουν τις σύγχρονες αναλογίες τους και αυτό μόνο μια διασκευή μπορεί να πετύχει, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι έργο εύκολο. Κάθε άλλο.

**Αξονικός τομογράφος:** Το καλό θέατρο, είτε σε πρωτότυπη μορφή είτε διασκευασμένη, μοιάζει με έναν αξονικό τομογράφο, που διεισδύει και καταγράφει ό,τι δεν βλέπει το κοινό μάτι. Πάντοτε αυτό ήταν. Απλώς τα αποτελέσματα της αξονικής τομογραφίας διαφέρουν από εποχή σε εποχή. Και ευτυχώς, γιατί αν δεν διέφεραν, τότε θα 'πρεπε να ανησυχούμε.

Ας μας προβληματίσουν αυτές οι σκέψεις γιατί έτσι θα αναγκαστούμε να ψάξουμε πιο βαθιά, πίσω από την όψη των πραγμάτων σε πιο ανθεκτικές ουσίες, που σχετίζονται με την τραγικότητα (και την ευτυχία) του ανθρώπου.







## 7. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ

Σε μια ακουστική κουλτούρα, όπως ήταν της αρχαίας Ελλάδας, ο λόγος του ποιητή είχε πολύ μεγαλύτερη σημασία από ό,τι έχει σήμερα, όπου κυριαρχούν τα συστατικά της οπτικής κουλτούρας. Το ίδιο και η αφήγηση (ο μύθος). Διόλου τυχαία που ο Αριστοτέλης εκφράζει τις επιφυλάξεις του ως προς τον λειτουργικό ρόλο της όψης (το θεαματικό/οπτικό μέρος της θεατρικής εμπειρίας).

### 7.1 ΑΙΣΧΥΛΟΣ (525 π.Χ. - 456 π.Χ.)

#### 7.1.1 Η ζωή του

Ο Αισχύλος γεννήθηκε στην Ελευσίνα το 525 π.Χ. και πέθανε στη Γέλα το 456 π.Χ. Μια φήμη λέει ότι σκοτώθηκε όταν δέχτηκε στο κεφάλι του μία χελώνα, την οποία είχε ρίξει από ψηλά ένας αετός, προκειμένου να σπάσει το καβούκι της και μετά να τη φάει.

Ως πατριώτης, πολέμησε γενναία και πληγώθηκε σοβαρά στη μάχη του Μαραθώνα και στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Λέγεται ότι υπήρξε μύστης των Ελευσίνιων Μυστηρίων. Δεν γνωρίζουμε πολλά για τα Μυστήρια αυτά, όπως και για όλα τα ελληνικά Μυστήρια, γιατί προστατεύονταν από το άρρητον, τον άγραφο νόμο, που απαγόρευε ρητά την αποκάλυψη οποιασδήποτε πληροφορίας για ό,τι συνέβαινε κατά τη διάρκειά τους, με τιμωρία τον θάνατο.

#### Η εποχή του

Η πτώση των τυράννων, η νίκη στους Μηδικούς πολέμους και τα δημοκρατικά ιδεώδη ανέπτυξαν στον Αισχύλο την πίστη στην ελευθερία, τη δημοκρατία, τη δικαιοσύνη και τη νομιμότητα. Αναμφίβολα όλα αυτά τα γεγονότα ανέπτυξαν και τις ιδέες του, οι οποίες στα έργα του αφήνουν μια θρησκευτική, πολιτική αλλά και φιλοσοφική χροιά.

#### 7.1.2 Καινοτομίες που συνέβαλαν στην εξέλιξη του θεάτρου

Ως ο πρώτος από τους δραματοουργούς, και σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο «πατέρας της τραγωδίας», συνέβαλε καταλυτικά στην εξέλιξη της τέχνης του δράματος. Πολύ περιληπτικά, θα μπορούσαμε να δώσουμε τα παρακάτω, ως ενδεικτικά στοιχεία της προσφοράς του.

##### 1. Μείωση των μελών του Χορού από 50 σε 12

2. **Εισαγωγή του δεύτερου υποκριτή (δευτεραγωνιστή).** Αυτή η καινοτομία προκάλεσε αλυσιδωτές επιπτώσεις στην εξέλιξη του δράματος: ενώ μέχρι τότε ο ένας υποκριτής περιοριζόταν στο να αλληλοεπιδρά μόνο με τον Χορό, τώρα μπορεί να απευθύνεται και σε έναν άλλο υποκριτή με αποτέλεσμα την **αύξηση των διαλογικών μερών και τη μείωση των χορικών**, (μπορούμε με αρ-



Όπως μας αποκαλύπτει ο Αριστοτέλης στα *Ηθικά Νικομάχεια* (III, 2), ο ίδιος ο Αισχύλος κινδύνεψε να οδηγηθεί σε «δίκην ασεβείας» όταν το κοινό τον κατηγορήσει (πιθανόν κατά τη διάρκεια της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη*) ότι αποκάλυψε μέρος των Μυστηρίων. Απαλλάχτηκε από την κατηγορία, χάρη στην παρέμβαση του ίδιου του ιερέα του Διονύσου, ο οποίος αποφάνθηκε υπέρ του επί τόπου, κι έτσι συνεχίστηκε και η παράσταση κανονικά.

κετή ασφάλεια να υποθέσουμε ότι έγινε ώστε να διατηρηθεί η διάρκεια της παράστασης). Ως αποτέλεσμα της αύξησης των ρόλων υποκριτών, ο διάλογος άρχισε να εμπλουτίζεται με τις συγκρούσεις και τα κίνητρα των χαρακτήρων (διευρύνθηκε η πλοκή και οι δραματικές καταστάσεις).

- 3. Βελτίωση σκηνογραφίας και σκευής:** Λέγεται ότι ο Αισχύλος υπήρξε ο πρώτος που διακόσμησε τη σκηνή, ανάλογα με την υπόθεση που παρουσίαζε, προκαλώντας τον θαυμασμό των θεατών με τη χρήση των ζωγραφικών πινάκων (σκηνογραφία). Παράλληλα, εξέλιξε τα κοστούμια και τα προσώπια (ζωγραφισμένα και, ανάλογα με τον ρόλο: τρομακτικά κ.λπ.).
- 4. Καθιέρωση της τριλογίας:** Μια άλλη καινοτομία του ποιητή ήταν η επιβολή της θεματικά συνεχόμενης τριλογίας, από όσο μπορούμε να συμπεράνουμε από την **Ορέστεια**, το μόνο σωζόμενο παράδειγμα.

---

Να διευκρινίσουμε ότι με τον όρο «τριλογία» εννοούμε μια ιστορία σε συνέχειες (όπως για παράδειγμα έχουμε σήμερα θεάματα σε συνέχειες: *Ο Άρχοντας των Δακτυλιδιών I, II, III*), ενώ όταν αναφέρεται ο όρος «τρεις τραγωδίες» εννοούμε τρεις διαφορετικές αλλά συναφείς υποθέσεις από τον ίδιο μυθολογικό κύκλο.

---

### 7.1.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Αισχύλου

Η αισχύλεια τραγωδία, σύγχρονη των νικηφόρων αγώνων της Αθήνας εναντίον των Περσών και τα δημοκρατικά ιδεώδη, αντανακλά το πατριωτικό πνεύμα της εποχής αυτής.

- 1. Πολιτικοποιημένα έργα:** Η **σταθερότητα της πόλης** είναι σημαντική για τον Αισχύλο που υποστήριζε θερμά τα ιδανικά της εποχής των νικών του Ελληνισμού: **ελευθερία, δημοκρατία, νομιμότητα**. Ο τραγικός ποιητής επικεντρώνεται στους τρόπους που μπορεί η πόλη να λειτουργεί καλύτερα και να ευημερεί, γι' αυτό και τα έργα του είναι έντονα πολιτικοποιημένα.
- 2. Άνθρωποι με τιτανικές διαστάσεις:** Οι ήρωές του έχουν μυθικές διαστάσεις (όχι όπως “πρέπει να είναι” στον Σοφοκλή ή “πραγματικά είναι” στον Ευριπίδη). Αν και δεν είναι πλάσματα που κυκλοφορούν στον μικρόκοσμο του κοινού του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., οι θεατές μπορούν να ταυτιστούν με τις αποφάσεις που παίρνουν και με τα αποτελέσματα των πράξεών τους, καθώς ανταποκρίνονται σε υπαρκτές καταστάσεις.
- 3. Πίστη στη θεία δικαιοσύνη:** Το έργο του Αισχύλου διακρίνεται για τη βαθιά θρησκευτική πίστη στην ανεξερεύνητη θεία δικαιοσύνη. Προβάλλει τη μεγαλοπρεπή εικόνα της θεϊκής εξουσίας που προστατεύει τις μεγάλες αξίες της ζωής και η οποία συντρίβει αμείλικτα, αλλά δίκαια, τους θνητούς όταν τις παρεμβαίνουν με την αλαζονεία τους, την *ὑβριν*. Οι θεοί όμως δεν είναι μόνο τιμωροί, αλλά και προστάτες σε όλους όσους εκτελούν το καθήκον τους.
- 4. Ελεύθερη βούληση:** Οι θεοί και η θεία δίκη είναι παντού στο έργο του. Παρόλη την **ισχυρή παρουσία της θείας βούλησης** του Δία και των υπόλοιπων θεών, οι ήρωές του έχουν την **ελευθερία να επιλέξουν** τον τρόπο με τον οποίο θα αντιμετωπίσουν τη μοίρα τους. Οι αποφάσεις, όμως, που παίρνουν συχνά εξελίσσονται (προκαλούν διαδοχικές αλλαγές), έστω και αν δεν το γνωρίζουν οι ίδιοι. Παρόλα αυτά, επιλέγοντας, **αναλαμβάνουν και την ευθύνη** των πράξεών τους, που πάντα οδηγεί στην τιμωρία τους. Μετά την τιμωρία (την πτώση) όμως **θα έρθει η σωφροσύνη** (πάθος- μάθος).



5. **Ειμαρμένη:** Ο άνθρωπος στα έργα του συγκρούεται με την Ειμαρμένη (μοίρα) που κυβερνά τον κόσμο, την οποία κανείς θνητός, ούτε θεός, δεν μπορεί να καθυποτάξει. Η ήττα είναι αναπόφευκτη και ο πόνος της ήττας είναι τόσο έντονος, που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί με την ανθρώπινη λογική. Έμμεσα ή άμεσα, ο ανθρώπινος πόνος είναι προϊόν μιας κακής ή ανόητης πράξης, που επηρεάζει τους ίδιους, τις οικογένειές τους και το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο (για παράδειγμα, η μοιχεία του Θυέστη με τη γυναίκα του Ατρέα ή η απαγωγή της Ελένης από τον Πάρη).

6. **Χορός:** Ο αισχύλειος Χορός ξεχωρίζει για την ιδιαίτερη και έντονη προσωπικότητά του. Εκτός από τους γνωστούς λειτουργικούς του ρόλους, διαμορφώνει την ατμόσφαιρα και σε έναν βαθμό την εξέλιξη της υπόθεσης.

Για παράδειγμα, οι *Χοιφόρες*, στην ομώνυμη τραγωδία, επίμονα καθοδηγούν τον Ορέστη και την Ηλέκτρα σε μια τέτοια συναισθηματική και ψυχική φόρτιση, που δεν μπορούν να κάνουν τίποτε άλλο από το να εκδικηθούν τον θάνατο του πατέρα τους. Οι Δαναΐδες απειλούν τον Πελασγό ότι θα αυτοκτονήσουν αν δεν δεχτεί το αίτημα της ικεσίας τους για προστασία, και αυτός υποκύπτει υπό τον φόβο του μιάσματος. Υπάρχουν και φορές που ο Χορός ξεφρνιάζει το κοινό, όπως η περίπτωση των Ωκεανίδων που συμπαραστέκονται στον Προμηθέα ως το τέλος και κατακρυσνίζονται μαζί του.

7. **Γλώσσα:** Η ποιητική γλώσσα του Αισχύλου ανήκει στα στοιχεία που ξεχωρίζουν στο έργο του. Περιγράφει με εντυπωσιακή λεπτομέρεια, οπτικές εικόνες, που με τη βοήθεια της φαντασίας δίνουν ένα ιδιαίτερο χρώμα στα σκηνικά συμβάντα.

#### ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ

Όχι πια με τα λόγια, μα ιδού αληθινά  
που τραντάζεται η γης  
και μαζί μουκτανιέται\* βαρύ της βροντής 1140  
τ' αντιλάλημ' απόγεια κα γλώσσες στριφτές  
οι αστραπές σαϊτεύουν φωτιάς.  
Άγιος σίφουνας στρίβει ψηλά κουρνιαχτό\*,  
όλοι οι άνεμοι σκιρτούν, και μ' αντίπνοη οργή  
σπίνουν πόλεμο ο ένας στον άλλο αντίκρύ,  
και ταράχτηκε ο αιθέρας με τον πόντο μαζί.

#### ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΑΞΙΖΕΙ ΝΑ ΘΥΜΟΜΑΣΤΕ

##### ΑΙΣΧΥΛΟΣ

**Μη ματαιοπονείς για αυτά που δεν ωφελούν σε τίποτα.**

*Προμηθεύς Δεσμώτης*

**Υπάρχουν περιπτώσεις που ο φόβος είναι καλό πράγμα.**

*Ευμενίδες*

**Κατά κάποιο τρόπο αυτό είναι αρρώστια του τυραννικού καθεστώτος: να μην εμπιστεύεται ούτε τους φίλους του.**

*Προμηθεύς Δεσμώτης*

**Δεν πρέπει να φαίνεσαι άριστος, αλλά να θέλεις να είσαι.**

*Επτά επί θήβας*

**Αλλά όταν ένας άνθρωπος τρέχει [οικειοθελώς] προς την καταστροφή του, ο θεός τον βοηθάει [να καταστραφεί πιο γρήγορα].**

*Πέρσαι*

*Προμηθεύς Δεσμώτης, Αισχύλος, Δραματική Ποίηση, γ' γυμνασίου, μτφρ. Ι. Γρυπάρης, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα, 1982*



### 7.1.4 Εργογραφία

Από τα 90 έργα του **σώθηκαν μόνο επτά**, τα οποία ανήκουν στην εποχή της ωριμότητάς του. Δυστυχώς, κανένα πρώιμο έργο του δεν έχει διασωθεί.

Κέρδισε όλα τα βραβεία, με πρώτο του πρωτείο τους **Πέρσες** (472 π.Χ.), μέχρι το 468 π.Χ. που εμφανίστηκε ο Σοφοκλής και του απόσπασε τη νίκη. Τελευταία φορά θα κερδίσει το 458 π.Χ., με την τριλογία **Ορέστεια** και το σατυρικό δράμα **Πρωτεύς**. Συνολικά πήρε 14 πρωτεία και άλλα τρία ή τέσσερα μετά τον θάνατό του, με παραστάσεις που δίδαξαν οι γιοι του.

Η χρονολόγηση των τραγωδιών, γενικά, δεν είναι απόλυτα ακριβής. Με βάση τις υπάρχουσες πληροφορίες, η χρονολόγηση έχει ως εξής:

**Πέρσαι** (472 π.Χ., πρώτο βραβείο), **Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας** (467 π.Χ., πρώτη νίκη), **Ἰκέτιδες** (463 π.Χ., παλαιότερη χρονολόγηση, με βάση τα πενήντα μέλη του Χορού, 490 π.Χ.), **Προμηθεὺς Δεσμώτης** (463-456 π.Χ.), **ἽΟρέστεια** (**Ἀγαμέμνων**, **Χοηφόροι**, **Εὐμενίδες**) (458 π.Χ., πρώτη νίκη).



Πέρσες πολεμιστές. Αρχαία πόλη Περσέπολις (σημερινό Ιράν), 550 - 330 π.Χ.



## 7.2 ΣΟΦΟΚΛΗΣ (περ. 496 - 406 π.Χ.)

### 7.2.1 Η ζωή του

Είναι ο δεύτερος χρονολογικά από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές. Λέγεται ότι το 480 π.Χ. έλαβε μέρος στον επινίκιο χορό των εφήβων για τον εορτασμό της νίκης της Σαλαμίνας, στη μάχη όπου έλαβε μέρος ο Αισχύλος και τη χρονιά που πιθανόν γεννήθηκε ο Ευριπίδης.

Σε ηλικία 29 ετών, το 468 π.Χ., νίκησε τον Αισχύλο, που ήταν τότε 57 ετών. Ακολουθώντας τη συνήθη πρακτική, ο Σοφοκλής υποδούταν χαρακτήρες των τραγωδιών. Φαίνεται όμως ότι δεν μπορούσε να καλύψει τις υψηλές υποκριτικές απαιτήσεις που απαιτούνταν από έναν υποκριτή και εγκατάλειψε αυτό τον ρόλο. Πιστεύεται ότι από τότε οι ποιητές έπαψαν να εμφανίζονται και ως υποκριτές.



Σε αντίθεση με τους συμπολίτες του, ο Σοφοκλής εκτιμούσε τον Ευριπίδη. Μόλις έμαθε για τον άτυχο θάνατό του κατά τη διάρκεια του προάγωνα των Διονυσίων το 406 π.Χ., σε ένδειξη τιμής στο πρόσωπό του, έβγαλε τον Χορό και τους υποκριτές χωρίς στεφάνια και ο ίδιος φόρεσε πένθιμη περιβιλή, κάνοντας τους θεατές του Ωδείου να κλάψουν.

Ο Σοφοκλής πέθανε 90 χρονών, το φθινόπωρο του 406 π.Χ. λίγο αργότερα από τον Ευριπίδη. Πέθανε πριν δει την αγαπημένη του Αθήνα να πτάται το 404 π.Χ., χρονιά που έφερε το τέλος του εμφύλιου Πελοποννησιακού πολέμου, και πριν δει τα τείχη της πόλης να γκρεμίζονται, με εντολή του Σπαρτιάτη στρατηγού Λυσάνδρου.

Ο πατριωτισμός και η αγάπη του για την Αθήνα ήταν οι αιτίες που ποτέ δεν την εγκατέλειψε, παρά τις τιμητικές προσκλήσεις που του απηύθυναν ξένοι βασιλείς. Όμως, και οι Αθηναίοι πολίτες φαίνεται να τον αγαπούσαν και να τον εκτιμούσαν πολύ γι' αυτό, εξ ου και οι πολλές τιμές που του απέδωσαν, σαφώς περισσότερες από ό,τι στον Ευριπίδη.

Για τον θάνατό του κυκλοφορούν διάφορες εκδοχές. Κάποιοι λένε ότι πνίγηκε τρώγοντας μια ρόγα σταφύλι, άλλοι ότι δεν άντεξε την κούραση από την απαγγελία μεγάλου μέρους της Αντιγόνης, άλλοι από χαρά για μια δραματική του νίκη.

### Η εποχή του

Ο Σοφοκλής έζησε ως πολίτης την πορεία της Αθήνας από την εποχή των Περσικών πολέμων, την ακμή και την αρχή της παρακμής της δημοκρατίας και βίωσε τον Πελοποννησιακό πόλεμο. Ως φίλος μάλιστα του Περικλή και του Ηροδότου (ήταν μέλος της δημοκρατικής παράταξης), είχε γνώσεις για τα πολιτικά θέματα, τα οποία καθρεφτίζονται στο έργο του.

Παράλληλα, βίωσε την επίδραση των σοφιστών από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. στην πνευματική και κοινωνική ζωή της αθηναϊκής κοινωνίας. Είδε τους ανθρώπους να επηρεάζονται από τις ιδέες τους, να στρέφονται προς τον άνθρωπο και να κρίνουν τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τον κόσμο και τους θεούς. Ο ίδιος πάντως συνέχισε να πιστεύει βαθιά στην ενέργεια του θεού.



### 7.2.2. Καινοτομίες που συνέβαλαν στην εξέλιξη του θεάτρου

Ο Σοφοκλής οδήγησε την τραγωδία σε μεγαλύτερη τελειότητα, με μια σειρά καινοτομιών.

- 1. Αύξηση των μελών του Χορού από 12 σε 15.** Με αυτή την καινοτομία, πέτυχε έναν καλύτερο εμπλουτισμό των εκφραστικών μέσων (χορευτικών συνδυασμών) και μετέτρεψε τον Χορό σε δραματικό πρόσωπο.
- 2. Εισαγωγή του τρίτου υποκριτή:** Η χρήση τρίτου υποκριτή διέυρνε ακόμα περισσότερο αυτό που είχε πετύχει ο Αισχύλος. Έδωσε στον **διάλογο μεγαλύτερη έκταση**, με αποτέλεσμα από τη μία η υπόθεση των έργων του να παρουσιάζει μεγαλύτερη πολυπλοκότητα και από την άλλη να αναδεικνύεται η ιδιοσυγκρασία και η ψυχολογία του ήρωα. Η αύξηση του διαλόγου συνέβαλε στην **περαιτέρω ελάττωση των χορικών** ασμάτων, χωρίς όμως να μειώσει την αξία τους (ο Σοφοκλής κατορθώνει να **εξισορροπήσει το λυρικό στοιχείο με τα διαλογικά μέρη**).
- 3. Εμπλουτισμός σκηνογραφίας.** Ο Σοφοκλής εξέλιξε τη ζωγραφική ενός σκηνικού που άρχισε ο Αισχύλος, με την κατασκευή μεγάλων πινάκων, ανάλογα με τα έργα που παρουσίαζε, που στηρίζονταν στις περιάκτους.
- 4. Τριλογίες με διαφορετική υπόθεση:** Σε αντίθεση με τον Αισχύλο, ο Σοφοκλής έγραφε τραγωδίες με διαφορετική υπόθεση αλλά από τον ίδιο θεματικό κύκλο.

«Οι λιγοστές πηγές αυτές θα μπορούσαν να επιβεβαιωθούν και από άλλα κείμενα που αναφέρουν ζωγράφους σκηνικών (σκηνογράφους) και ορίζουν τη σκηνογραφία σαν μια ζωγραφική που εκμεταλλεύεται την προοπτική, δίνοντας έτσι την εντύπωση του αληθινού.»

(Jean-Moretti Charles, *Θέατρο και Κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, Εκδόσεις Πατάκη, 2004, σ. 116)



Αντιγόνη του Σοφοκλή. Παράσταση στο Θέατρο Κόβεντ Γκάρτεν (Covent Garden Theatre) το 1845





### 7.2.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Σοφοκλή

Ενώ ο Αισχύλος απεικόνιζε τις υψηλές ιδέες της ηρωικής γενιάς των Μαραθωνομάχων και Σαλαμινομάχων, ο Σοφοκλής δημιουργεί στο πιο ευτυχισμένο διάστημα της αθηναϊκής Δημοκρατίας (από το 479, την ήττα των Περσών, ως το 431, την έναρξη του Πελοποννησιακού Πολέμου), όπου επικρατεί το μέτρο και η αρμονία σε όλους τους τομείς.

1. **Ο ιδανικός δημοκρατικός πολίτης:** Ο Σοφοκλής αποτυπώνει τον «Χρυσό Αιώνα» του Περικλή, βάζοντας τον άνθρωπο στο κέντρο των υποθέσεων των έργων του. Δίνει την ιδανική προέκταση του δημοκρατικού πολίτη και της ταυτότητάς του: εξερευνά τους τρόπους με τους οποίους ένας πολίτης μπορεί να είναι ενεργό μέλος μια δημοκρατικής πόλης και υπερασπίζεται τα νομικά και δημοκρατικά δικαιώματα των πολιτών να κρίνουν την διακυβέρνηση.

2. **Ευφυείς ηγέτες:** Η πραγματικότητα αποδεικνύει ότι οι πόλεις χρειάζονται ευφυείς και αποφασιστικούς ηγέτες. Όμως ο Σοφοκλής προειδοποιεί ότι οι ηγέτες που έχουν απόλυτη εμπιστοσύνη στον εαυτό τους, ξεπερνούν τα ανθρώπινα όρια (ύβρις) και βάζουν σε κίνδυνο τους ίδιους, και πολύ περισσότερο την κοινωνία γιατί μπορεί να την εκθέσουν σε κίνδυνο.

3. **“Άνθρωποι όπως πρέπει να είναι”:** Ο Σοφοκλής δημιούργησε ήρωες πιο γήινους, με το ιδανικό ηθικό κάλλος, δηλαδή παρουσιάζει τους ανθρώπους με χαρακτήρα και συμπεριφορά μια ιδανικής κοινωνίας (εξιδανικευμένους) και όχι πέρα από το φυσικό τους «είναι» (Αισχύλος) ή όπως ακριβώς είναι στην καθημερινότητα (Ευριπίδης). Τι σημαίνει αυτό; Είναι άνθρωποι που ακολουθούν τους πανανθρώπινους ηθικούς νόμους και δημιουργούν μια καλύτερη κοινωνία. Σε αυτούς, ο θεατής μπορεί να αναγνωρίσει τις δικές του αρετές και τα δικά του πάθη.

Στον Σοφοκλή, ο χαρακτήρας των ηρώων του διαγράφεται με καθαρότητα όταν τον συγκρίνεις με κάποιο από τα δευτερεύοντα πρόσωπα, τα οποία είναι τελείως διαφορετικά από τους ήρωες (είναι αδύναμα, αναποφάσιστα, δεν τα διακρίνει η υπερηφάνεια και το πάθος).

4. **Σοφόκλειος ήρωας:** Ανάμεσα στους χαρακτήρες του, ξεχωρίζει ο «Σοφόκλειος ήρωάς» του, ο οποίος δεν είναι απαραίτητα ο κεντρικός πρωταγωνιστής της τραγωδίας. Από τη στιγμή που επιλέγει τη μοίρα του, ο ήρωας είναι προσηλωμένος στον στόχο του, έχοντας υψηλό το αίσθημα του χρέους.

Ο Σοφόκλειος ήρωας έχει επίγνωση από την αρχή τις συνέπειες των πράξεών του και γνωρίζει ότι δεν ελέγχει την τύχη του, αφού άλλοι έχουν πάρει τις αποφάσεις που προκαθορίζουν την μοίρα του. Το μεγαλείο του βρίσκεται στο γεγονός ότι παλεύει μόνος, χωρίς καμιά ανθρώπινη βοήθεια, έστω κι αν όλοι τον απαρνούνται.

5. **Ελεύθερη βούληση:** Ως άτομο βαθιά θρησκευόμενο, πίστευε στη δύναμη της Ειμαρμένης, του πεπρωμένου, αλλά παράλληλα πίστευε ότι η **ελεύθερη βούληση** διαδραματίζει αποφα-

---

1. Ποια είναι η άποψή σας για τη «μοίρα» και το «πεπρωμένο»; Σχολιάστε τη φράση «τό πεπρωμένον φυγείν αδύνατον»;

2. Πόσο θα άλλαζε η ζωή μας αν αναλαμβάναμε τις ευθύνες και τις συνέπειες των πράξεών μας; Ή αν τις υπολογίζαμε προτού προβούμε σε οποιαδήποτε πράξη;

---

οιστικό ρόλο στη ζωή ενός ανθρώπου. Στα έργα του αντιμετωπίζει τον άνθρωπο ως άτομο υπεύθυνο, που αποφασίζει παραβλέποντας (αν και γνωρίζει) το θέλημα των θεών και αγωνίζεται να πραγματοποιήσει αυτό που αποφασίζει. Οι συνέπειες είναι συχνά ολέθριες, όμως εκείνο που μετράει είναι να αναλάβει τις ευθύνες των πράξεών του, τις οποίες πρέπει να αντιμετωπίσει με υπευθυνότητα.

6. **Πίστη στους θεούς:** Ο Σοφοκλής σέβεται βαθιά τις ιστορικές και θρησκευτικές παραδόσεις της πόλης του και πιστεύει ότι οι θεϊκοί νόμοι είναι ανώτεροι των ανθρωπίνων, γιατί ο άνθρωπος είναι εφήμερος. Αν ο άνθρωπος εμπλακεί στους τρόπους τους και στα σχέδια τους παραβιάζοντάς τους, τότε καταστρέφεται.

7. **Γλώσσα:** Ένα γνώρισμα της γλώσσας του είναι η εξέλιξη της τεχνικής του Αισχύλου όπου, μέσα από τις περιγραφές του, ενεργοποιεί τις αισθήσεις: την όσφρηση (ωραίες ή άσχημες μυρωδιές), την όραση και την ακοή.

8. **Ενότητα δράσης:** Ο Σοφοκλής προχώρησε σε έναν νέο τρόπο πλοκής του μύθου, διαφορετικό από εκείνον που χρησιμοποιούν οι άλλοι τραγικοί. Σύμφωνα με τον τρόπο αυτό, η μια πράξη διαδέχεται την άλλη (αιτία και αποτέλεσμα), εξελίσσοντας τις περιπέτειες γρήγορα και αβίαστα, αποτελώντας ένα οργανικό σύνολο.

9. **Τεχνική του Σοφοκλή:** Μια τεχνική στα σωζόμενα έργα του είναι η αλλαγή κατεύθυνσης της υπόθεσης περίπου στη μέση του έργου και η εστίαση σε άλλο χαρακτήρα. Ο πρώτος ήρωας, συνήθως φεύγει από τη σκηνή προς τον θάνατό του και η υπόθεση επικεντρώνεται σε άλλον χαρακτήρα.

10. **Χορός:** Ο Χορός του Σοφοκλή, συμμετέχει ενεργά στην υπόθεση σχολιάζοντας τα γεγονότα, αλλά δεν επηρεάζει καθοριστικά την αναδίπλωση των γεγονότων ούτε αναλαμβάνει καθοριστική πρωτοβουλία, (όπως στον Αισχύλο). Ένας χαρακτήρας απευθύνεται στον Χορό ζητώντας τη συμβουλή του μόνο όταν βρίσκεται σε αδιέξοδο.

Κατά τα άλλα, ο Χορός εκτελεί τις λειτουργίες του κανονικά, κυρίως, όμως, συμπάσχει με έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα, είτε τον βασικό ήρωα είτε τον χαρακτήρα που παίρνει τις κρίσιμες αποφάσεις.

### ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΑΞΙΖΕΙ ΝΑ ΘΥΜΟΜΑΣΤΕ

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

Δεν είναι στη φύση μου να μισώ, αλλά να αγαπώ.

*Αντιγόνη*

Κανένας δεν αγαπάει έναν αγγελιοφόρο κακών ειδήσεων.

*Αντιγόνη*

Ο άνθρωπος που έχει μυαλό, βγάζει συμπεράσμα για τα νέα με βάση τα παλιά.

*Οιδίπους Τύραννος*

Γιατί δεν είναι οι μπρατσωμένοι, με μεγάλες πλάτες, αυτοί στους οποίους μπορούμε να στηριχτούμε, αλλά όσοι έχουνε γερό μυαλό, αυτοί παντού υπερέχουν.

*Αίας*

Η καλοσύνη γεννάει πάντα καλοσύνη.

*Αίας*



#### 7.2.4. Εργογραφία

Συνέγραψε 123 τραγωδίες, είναι όμως γνωστές κατ' όνομα οι 114. Από το σύνολο των έργων του έχουν διασωθεί **μόνο επτά (7) ολοκληρωμένες** τραγωδίες και πάνω από 1.000 αποσπάσματα. Δεν είναι σίγουρο πόσες φορές ο Σοφοκλής νίκησε σε θεατρικούς αγώνες. Εικάζεται πάντως ότι πήρε από 18 μέχρι 24 πρωτεία.

*Αΐας* (450 π.Χ.), *Αντιγόνη* (περί το 442 π.Χ.), *Τραχίνιαι* (438 π.Χ.), *Οιδίπους Τύραννος* (430-429 π.Χ.), *Ηλέκτρα* (413 π.Χ.), *Φιλοκτήτης* (409 π.Χ.), *Οιδίπους επί Κολωνῶ* (406 π.Χ., διδάχθηκε το 401 π.Χ. από τον ομώνυμο εγγονό του ποιητή). Έχει επίσης αποκατασταθεί ένα μέρος από το σατυρικό δράμα *Ιχνευταί*.



Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος, θεατρικό κοστούμι.



**7.3 ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ (480-407 π.Χ. ή 406 π.Χ.)****7.3.1 Η ζωή του**

Με τον νεότερο από τους τρεις μεγάλους τραγικούς της αρχαιότητας, κλείνει η ένδοξη κλασική περίοδος της αρχαίας τραγωδίας. Ο Ευριπίδης επηρέασε το έργο του Σοφοκλή και αντίστροφα.

Ο Ευριπίδης γεννήθηκε στη Σαλαμίνα, αλλά καταγόταν από τη Φλύα (Χαλάνδρι). Ασχολήθηκε με τον αθλητισμό, τη μουσική, με τη ζωγραφική και τη φιλοσοφία. Αγαπούσε πολύ τη θάλασσα, και αυτό σφράγισε καθοριστικά το έργο του.

Ως άτομο ήταν αντικοινωνικός (είχε πολύ λίγους φίλους), εσωστρεφής, μελαγχολικός και απόμακρος.

Στο τέλος της ζωής του δέχτηκε την πρόσκληση του φιλόμουσου βασιλιά της Μακεδονίας Αρχέλαου, στην Πέλλα, και κατέφυγε στην αυλή του. Εκεί έγραψε τις Βάκχες, το τελευταίο του έργο. Εκεί επίσης πέθανε. Κατά μία εκδοχή, κατασπαράχτηκε από σκυλιά.

Ο θάνατός του προκάλεσε μεγάλη οδύνη. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Σοφοκλής, μόλις έμαθε για τον άτυχο θάνατό του, στον προάγωνα των Μεγάλων Διονυσίων της χρονιάς εκείνης, έβγαλε τον Χορό και τους υποκριτές χωρίς στεφάνια, ενώ ο ίδιος φόρεσε πένθιμη περιβολή.

Ο Ευριπίδης βρήκε τη θέση που του αξίζει μετά τον θάνατό του, αρχίζοντας από το κενοτάφιο που ανήγειραν οι Αθηναίοι προς τιμήν του. Έγινε ο πιο αγαπητός δραματικός ποιητής των Αθηναίων και των άλλων Ελλήνων και τα έργα του επηρέασαν, όσο κανενός άλλου τραγικού, τους μεταγενέστερους, μέχρι τις μέρες μας.



*Βάκχες, Ευριπίδης*



## Η εποχή του

Ο Ευριπίδης μεγάλωσε στην εποχή της ακμής της Αθηναϊκής Δημοκρατίας και, όπως και ο Σοφοκλής, βίωσε τον τριαντάχρονο Πελοποννησιακό πόλεμο που συντάρραξε την Αθήνα και την παρακμή της δημοκρατίας που επήλθε.

Ήταν γύρω στα 50 όταν ξέσπασε ο εμφύλιος. Βίωσε τον πόλεμο, τα δεινά των πολεμικών συρράξεων και τον λοιμό/πανούκλα που ξέσπασε αμέσως μετά την έναρξή του, τον θάνατο του Περικλή και την ασταθή διακυβέρνηση που ακολούθησε με τους δημαγωγούς και τα άτομα με προσωπικές φιλοδοξίες που βρήκαν έδαφος να προωθήσουν τους εαυτούς τους, και τέλος την άνοδο των σοφιστών, εξαιτίας του Πελοποννησιακού πολέμου, και την ανασφάλεια που προκαλούσαν με τις ιδέες τους. Όλα αυτά, επηρέασαν την ταυτότητα του «ενεργού πολίτη» που συμμετέχει στα κοινά. Αυτή την Αθήνα βίωσε μετά τα πενήντα του ο Ευριπίδης. Φυσικά υπερασπιζόταν τη νίκη της πατρίδας του ενάντια στην Σπάρτη, αλλά ήταν ειρηνόφιλος από τη φύση του.

Απέιχε παντελώς από τα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα της εποχής του, συμμετέχοντας ενεργά μόνο στην πνευματική κίνηση του διαφωτισμού και διαμορφώνοντας στενές σχέσεις με τους σοφιστές (ειδικότερα τον Πρωταγόρα), τον Αναξαγόρα, το Σωκράτη κ.ά. Δεν έχασε όμως την ανεξαρτησία του πνεύματός του, διατυπώνοντας συχνά επικρίσεις στα έργα του. Από τους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής του εκείνος που τον επηρέασε περισσότερο ήταν ο Σωκράτης, με τον οποίον ήταν στενός φίλος και ο οποίος διαφωνούσε με τους Σοφιστές.



Ο Ευριπίδης γράφει μια τραγωδία, περίπου 1<sup>ο</sup> αι. π.Χ. - 1<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. Αρχαιολογικό μουσείο Κωνσταντινούπολης.

**ΣΩΚΡΑΤΗΣ: Λίγα λόγια**

Έζησε από το 470/469 ως το 399 π.Χ., δηλαδή την εποχή που η Αθήνα ήταν σε μεγάλη υλική και πνευματική ακμή. Ο ίδιος δεν ήταν πλούσιος ούτε είχε αριστοκρατική καταγωγή. Δεν έδινε σημασία στην εμφάνισή του, ήταν άσχημος, αλλά η προσωπικότητά του ήταν γοητευτική. Ο Σωκράτης έμεινε μακριά από την πολιτική, στις συζητήσεις του όμως με τους νέους μιλούσε πάντοτε για τον ρόλο των πολιτικών στη ζωή της πόλης.

Ο Σωκράτης υπήρξε κορυφαία μορφή στην ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας. Ήταν αυτοδίδακτος, δεν δίδαξε συστηματικά ούτε ίδρυσε σχολή και δεν έπαιρνε χρήματα. Είναι ο πρώτος φιλόσοφος που ασχολήθηκε συστηματικά με την ηθική, προσπαθώντας να εξετάσει με ποιον τρόπο πρέπει να ζούμε. Με τον Σωκράτη η φιλοσοφία στρέφεται στην καλλιέργεια της ψυχής μέσα από την εξέταση της φύσης και του κόσμου.

Ο Σωκράτης ήταν ο πρώτος που έθεσε ερωτήματα της μορφής «τι είναι χ;» – όπως τι είναι ανδρεία, τι είναι δικαιοσύνη, τι είναι ευσέβεια, τι είναι αρετή. Κάθε περιγραφή, της ανδρείας για παράδειγμα, πρέπει να προσφέρει ένα μοναδικό «πρότυπο», το οποίο να χαρακτηρίζει όλους τους ανδρείους ανθρώπους.

Μετά την πτώση των Τριάκοντα τυράννων το 403 π.Χ. και την αποκατάσταση της δημοκρατίας, ο Σωκράτης οδηγήθηκε σε δίκη όταν τον κατάγγειλαν τρεις συμπολίτες του (1) ότι περιφρονεί τους θεούς της πόλης και εισάγει νέους (ασέβεια και αθεία) και (2) ότι διαφθείρει τους νέους με τις ιδέες του όταν μετατρέπει τον αδύναμο λόγο σε ισχυρό, όπως οι Σοφιστές. Ο Σωκράτης μπορεί να ανήκε στο ίδιο διανοητικό ρεύμα με τους Σοφιστές, αλλά θεωρείται βασικός αντίπαλός τους.

Καταδικάστηκε σε θάνατο και προτίμησε να πεθάνει στη φυλακή πίνοντας το κώνειο, παρά να διαπράξει αδικία, δραπετεύοντας και παραβαίνοντας τους νόμους της πατρίδας του.

**ΣΟΦΙΣΤΕΣ: Λίγα λόγια**

Οι Σοφιστές κατάγονταν από διάφορα κέντρα του ελληνισμού. Από τα λίγα στοιχεία που διαθέτουμε διαφαίνεται ότι οι σοφιστές δεν αποτελούσαν μια ομοιογενή ομάδα ως προς τις απόψεις που πρόσβευαν.

Η σοφιστική ήταν μια πνευματική και κοινωνική κίνηση που εκδηλώθηκε στα μέσα του 5ου αι. π.Χ. στην αρχαία Ελλάδα και ιδιαίτερα στην Αθήνα του Περικλή. Άνθισε ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου.

Δίδασκαν κοσμολογία, μαθηματικά, γραμματική, ερμηνεία ποιητών, μυθολογία, φιλοσοφία της θρησκείας και ιστορία του πολιτισμού. Γνώριζαν την ιατρική και τη μαντική τέχνη. Στηρίχτηκαν στην εμπειρία και στον λόγο, άσκησαν κριτική στον μυθικό και θρησκευτικό τρόπο σκέψης και υποστήριξαν την κοινωνική ισότητα.

Οι Σοφιστές δεν είχαν σταθερό τόπο και σπίτι, ήταν πλανόδιοι δάσκαλοι της έντεχνης χρήσης του λόγου, δηλαδή της ρητορικής, έναντι αμοιβής.

Κατηγορήθηκαν για θρησκευτικό αγνωστικισμό, για αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών και για επαγγελματισμό, επειδή πληρώνονταν για τη διδασκαλία τους. Θεωρήθηκαν πως δεν ήταν «φιλόσοφοι», που σημαίνει τη συστηματική και επίμονη επιδίωξη της ανακάλυψης της αλήθειας, όπως απέδειξε ο Σωκράτης, αλλά αμειβόμενοι δάσκαλοι της σοφίας, που επιδίωκαν να μεταδώσουν στους νέους όχι την αληθινή γνώση, αλλά τη μέθοδο για να εκφράζουν πειστικά το ψεύδος ως αλήθεια.

Πηγή: Ανθολόγιο Φιλοσοφικών Κειμένων (Γ΄ Γυμνασίου), σ. 36-37





### 7.3.2 Καινοτομίες που συνέβαλαν στην εξέλιξη του θεάτρου

Με τον Ευριπίδη ολοκληρώνεται η πορεία εξέλιξης της δραματουργίας της Αρχαίας Τραγωδίας. Γεγονός είναι ότι οι καινοτομίες του προκάλεσαν αντιδράσεις, αποδοκιμάστηκαν από το κοινό, και έδωσαν τροφή στους κωμικούς ποιητές, ιδιαίτερα στον Αριστοφάνη, για να τον σατιρίσουν. Και αυτό εν μέρει εξηγεί γιατί μόνο τέσσερις φορές ανακηρύχθηκε πρώτος στα πενήντα χρόνια που συμμετείχε στους δραματικούς αγώνες. Κέρδισε ακόμα μία φορά μετά τον θάνατό του, μάλλον επειδή συνέτεινε η επανεκτίμηση του κόσμου.

1. **Περιορισμός του ρόλου του Χορού:** Σε αυτή την τελευταία φάση της εξέλιξης της τραγωδίας, η έκταση των χορικών περιορίζεται ακόμα περισσότερο και η παρεμβατικότητά τους, ως δραματικό όργανο, υποβαθμίζεται. Σε ελάχιστες τραγωδίες η μοίρα του Χορού συνδέεται στενά με τις πράξεις της τραγωδίας (*Ικέτιδες*, *Βάκχες*). Αυτή η αλλαγή θα επιτρέψει την περαιτέρω **αύξηση της έκτασης των διαλογικών μερών**.
2. **Καθιέρωση του Προλόγου (μονόλογος):** Στον Ευριπίδη παγιώνεται η καθιέρωση του Προλόγου, ο οποίος πληροφορεί για τα γεγονότα που προηγήθηκαν της ιστορίας. Αυτή η εξέλιξη δείχνει ότι η πλοκή και η δράση έγιναν πιο πολύπλοκες και παρουσιάζεται η ανάγκη ενημέρωσης των θεατών για τα εξωδραματικά γεγονότα της υπόθεσης (προϊστορία).
3. **Η λύση του «από μηχανής θεού»:** Ο Ευριπίδης εκμεταλλεύτηκε στο έπακρον τη χρήση του αιωρήματος. Στα έργα του, ο υπερφυσικός παράγοντας επεμβαίνει για να δώσει τη λύση/διέξοδο της πλοκής στο τέλος του δράματος. Αυτός ο τρόπος χρήσης του αιωρήματος από τον Ευριπίδη ονομάστηκε ο «από μηχανής θεός».
4. **Καινοτομίες στη μουσική επένδυση:** Η μουσική αποτελούσε μέρος της παιδείας των αρχαίων Ελλήνων (τέσσερα ήταν τα βασικά μαθήματα: φιλοσοφία, μαθηματικά, γυμναστική και μουσική). Οι θεατές ήταν συνηθισμένοι να ακούνε κάποιους συγκεκριμένους ελληνικούς ήχους. Όταν ο Ευριπίδης προχώρησε σε καινοτομίες στη μουσική και χρησιμοποίησε στις παραστάσεις του νέους ρυθμούς και μελωδίες από την Ανατολή, κατηγορήθηκε, κυρίως από τον Αριστοφάνη, για χρήση βαρβαρικών ήχων.

---

Τι σχέση μπορεί να έχει η φράση «Κάτι θα γίνει και θα μας σώσει», με τον *από μηχανής θεό*;

---

### 7.3.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής του τέχνης

Η απογοήτευση και η πίκρα του Πελοποννησιακού πολέμου καθρεφτίζονται στο έργο του, όπως και οι πνευματικές έριδες, που προκαλούσαν οι σοφιστές και γενικότερα οι νέες ιδέες και οι καινούριοι προβληματισμοί.

Παρόλη την επίδραση από τους σοφιστές, ο Ευριπίδης ήταν πραγματιστής, και έτσι η ρεαλιστική του πλευρά τον βοηθούσε από τη μία να μαθαίνει και να υπερασπίζεται τις καινούργιες ιδέες των σοφιστών και από την άλλη να τις κρίνει, και συχνά να τις επικρίνει, διατηρώντας με αυτό τον τρόπο την ανεξαρτησία του πνεύματός του.

1. **Φιλοπατρία:** Μέσα από το έργο του στέλνει πατριωτικά μηνύματα προς τους θεατές ως πολίτες. Προσπαθεί να διεγείρει τη φιλοπατρία τους προβάλλοντας το αθηναϊκό παρελθόν και την αθηναϊκή μεγαλοψυχία, ως την πόλη που βοηθάει όσους έχουν ανάγκη.

2. **Πολιτικός προσανατολισμός μέσα από ευρεία θεματολογία:** Η θεματολογία των έργων του είναι ποικίλη και αφορά κυρίως στα πολιτικά και ηθικά προβλήματα του καιρού του.

Με νεωτεριστική διάθεση, εμπλέκει θέματα όπως τα ανθρώπινα πάθη (ο έρωτας και τα πάθη που πυροδοτεί), τα δεινά και τη φρίκη του πολέμου, τον φιλειρηνισμό, τον θάνατο, τη βία, την αξία της «φιλίας». Ταυτόχρονα κρίνει και αμφισβητεί τη λειτουργία των θεσμών, τα έθιμα, ακόμη και τον ρόλο των θεών στη ζωή των ανθρώπων, χωρίς ο ίδιος να δηλώνει άθεος.

3. **“Ο άνθρωπος όπως ακριβώς είναι”:** Ο Ευριπίδης παρουσιάζει τους ήρωές του όπως είναι στην πραγματικότητα με όλα τους τα πάθη, τις αδυναμίες, τα τυφλά ένστικτα, την παραφροσύνη.

Οι ήρωές του βρίσκονται πιο κοντά στον θεατή από όσο οι ήρωες των άλλων τραγικών, γιατί η φιλοσοφία του είναι ότι ο άνθρωπος μόνος του αποφασίζει και ευθύνεται για τις πράξεις του. Γι’ αυτό το λόγο παρουσιάζουν κάποιες διαφορές σε σχέση με των άλλων δύο ποιητών. **Ο κυρίαρχος και αυτάρκης ήρωας δεν υπάρχει.** Σε περίπτωση που πέφτει χαμηλά, ο ήρωάς του εξαρτάται από τη στήριξη των άλλων.

4. **Μέσα εντυπωσιασμού:** Ο Ευριπίδης ενίσχυσε τα μέσα εντυπωσιασμού είτε με την παρέμβαση υπερφυσικού παράγοντα για τη λύση της πλοκής του δράματος («από μηχανής θεός») είτε με την εξαιρετική απεικόνιση του ανθρώπινου πάθους και τρόμου, που κορυφώνεται στο τέλος.

Για παράδειγμα, στο τέλος της τραγωδίας **Βάκχες** η Αγαύη επιστρέφει με το κεφάλι του γιου της καρφωμένο στην άκρη του θύρσου της και με τον Κάδμο να κουβαλά το τεμαχισμένο σώμα, οι αγγελιοφόροι αφηγούνται φρικτές εικόνες, ενώ η Μήδεια, στην ομώνυμη τραγωδία, εμφανίζεται σε ένα άρμα που το σέρνουν δράκοντες, με τα νεκρά παιδιά της επάνω.

5. **Είσοδος με απροσδόκητο τρόπο:** Ένα άλλο χαρακτηριστικό του έργου του είναι η είσοδος χαρακτήρων με απροσδόκητο τρόπο. Αυτή είναι μια αγαπημένη τεχνική του, ιδιαίτερα στην αρχή κάθε έργου. Έτσι, η Ηλέκτρα μπαίνει ως σύζυγος αγρότη μεταφέροντας μια στάμνα με νερό πάνω στο κεφάλι της, η Κλυταιμνήστρα φτάνει απαστράπτουσα πάνω σε άμαξα, ο Χορός στις **Βάκχες** εισβάλλει θορυβωδώς ενώ η Μήδεια εμφανίζεται αποφασιστική και εκδικητική, αντί για το καταρακωμένο πλάσμα που οδυρώταν και καταριόταν τους υπαίτιους της μοίρας της στα παρασκήνια.



Η Σχολή των Αθηνών (Ραφαήλ), 1509-1511



*Βάκχες του Ευριπίδη (1973), Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Φωτογραφία: Ιορδανίδης, Σωκράτης*



6. **Ο «από σκηνής φιλόσοφος»:** Οι ήρωες του Ευριπίδη δεν είναι μόνο έρμια των παθών τους. Υποστηρίζουν τα πάθη τους με φιλοσοφικές ιδέες διαφορετικές από τις καθιερωμένες και δεν διστάζουν να ασκήσουν κριτική σε όλους τους θεσμούς της εποχής τους, με επιχειρήματα και γνωμικά που αφορούν στη ζωή και τον άνθρωπο. Όχι αδίκως, τον αποκαλούσαν ο «από σκηνής φιλόσοφος», γιατί ο στοχασμός του και τα ψυχογραφήματα των χαρακτήρων του κάνουν το έργο του τόσο ανθεκτικό στον χρόνο.

7. **Γυναικείοι χαρακτήρες:** Οι γυναίκες του Ευριπίδη είναι δυνατά και ξεκάθαρα, ως προς τις απόψεις τους, πλάσματα. **Υπεραμύνονται με σαφή και πειστικά επιχειρήματα το δίκαιο των πράξεών τους,** καλύτερα από τους άντρες.

Παρόλο που και οι άλλοι τραγικοί παρουσίαζαν τις γυναίκες να διαπράττουν φρικτά εγκλήματα (μοιχεία, παιδοκτονία), ο Ευριπίδης εισπράττει τα πιο σκληρά σχόλια, ίσως γιατί **ο τρόπος που αυτές αντιμετώπιζαν τα προβλήματά τους, ήταν αντίθετος από αυτό που αναμενόταν από την κοινωνία.** Για παράδειγμα, οι γυναίκες του Σοφοκλή υπερασπίζονται τις παραδοσιακές αρετές της γυναικείας φύσης, όπως η στοργή και η συμπάραση προς την οικογένεια - δηλαδή την πόλη - πάνω απ' όλα, κάτι που δεν συναντούμε στον Ευριπίδη.

#### Βασικά δομικά χαρακτηριστικά των τραγωδιών του:

- Ξεκινούν με έναν πρόλογο υπό μορφή μονολόγου στον οποίο είτε αναφέρουν το μυθολογικό περιβάλλον του δράματος, είτε ανακεφαλαιώνουν την ιστορία ως εκείνο το σημείο.
- Στην πλειοψηφία τους περιλαμβάνουν τον αγώνα λόγων (χωρίς να έχει σχέση με το δομικό στοιχείο της Παλαιάς Κωμωδίας) ανάμεσα στους δύο βασικούς χαρακτήρες, οι οποίοι εκθέτουν τα επιχειρήματά τους χρησιμοποιώντας καθιερωμένες ρητορικές τεχνικές. Το αποτέλεσμα της λογομαχίας, παρά ταύτα, δεν έχει επίδραση στο τι θα ακολουθήσει.
- Υπάρχει μια μακροσκελής αφήγηση από κάποιον αγγελιοφόρο.
- Η δράση ολοκληρώνεται στο τέλος με τον από μηχανής θεό.

#### ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΑΞΙΖΕΙ ΝΑ ΘΥΜΟΜΑΣΤΕ

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

1. Οι δευτερες σκέψεις είναι μάλλον πιο σωστές.

*Ιππόλυτος*

2. Να ευχαριστιέσαι, να πίνεις, να υπολογίζεις την κάθε μέρα δική σου και τα υπόλοιπα άφρασε τα στην τύχη.

*Άλκησις*

3. Πιστεύω πως είν' ωραίο κανένας να γεννηθεί σοφός και σ' όλα γνωστικός. Μ' αφού δε γίνεται, κάποτε είναι καλό ν' ακούμε κι εκείνους που λένε το σωστό.

*Ελένη*

4. Το χρήμα είναι ο χειρότερος θεσμός μες στους ανθρώπους. Γκρεμίζει πολιτείες, γυρίζει το μυαλό τ' ανθρώπου στο κακό, τον σπρώχνει στην απάτη και στο έγκλημα και χάνεται κάθε ντροπή και σεβασμός και ξεπλανεύει συνειδήσεις τίμιες.

*Ελένη*

5. Τα δώρα πείθουνε και τους θεούς.

*Μήδεια*

6. Είναι χαρακτηριστικό δούλου να μην λέει αυτά που πιστεύει.

*Φοίνισσαι*

7. Στον αμαθή ακόμα και ο σοφός δίδει την εντύπωση πλιθίου (τρελού).

### 7.3.4 Εργογραφία

Δεν γνωρίζουμε τον ακριβή αριθμό των έργων του Ευριπίδη.+ Σήμερα του αποδίδουν 81 τίτλους έργων εκ των οποίων **έχουν διασωθεί «πλήρη» 19**, εξ ων ένα (1) σατυρικό:

*Ἡρακλεΐδαι* (430 π.Χ. περίπου), *Ἰκέτιδες* (424 π.Χ. περίπου), *Ἀνδρομάχη* (425 π.Χ. περίπου), *Ἐκάβη* (426 π.Χ ή 424 π.Χ.), *Τρωάδες* (415 π.Χ.), *Μήδεια* (431 π.Χ.), *Ἴππόλυτος* (428 π.Χ.), *Ἄλκηστις* (438 π.Χ.), *Φοίνισσαι* (409 π.Χ-408 π.Χ.), *Ἰφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι* (406 π.Χ., διδάχτηκε μετά το θάνατο του ποιητή), *Ἴων* (418/417 π.Χ. περίπου), *Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις* (413π.Χ-412 π.Χ.), *Ἑλένη* (412 π.Χ.), *Ἡρακλῆς* (417 π.Χ. περίπου), *Ἡλέκτρα* (417 π.Χ., ίσως 413 π.Χ.), *Ὀρέστης* (408 π.Χ.), *Βάκχαι* (406 π.Χ., το μοναδικό από τα σωζόμενα δράματα με θέμα διονυσιακό. Διδάχθηκε μετά τον θάνατο του ποιητή), *Ῥήσος* (408 π.Χ.), *Κύκλωψ* (410 π.Χ.), το μοναδικό σατυρικό του Ευριπίδη που έχει διασωθεί.



Ο Οδυσσεύς και οι άντρες του, παλεύουν με τον Κύκλωπα.



ΜΕΡΟΣ Γ΄

Ο κόσμος του κειμένου: Αρχαία Ελληνική Κωμωδία





*Το Αρχαίο Θέατρο του Διονύσου*

## 8. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Για να φτάσει το δράμα να αποκτήσει τα πρώτα του στοιχεία (μύθο, διάλογο, θεαματικότητα), ώστε να αρχίσει μια πορεία τελειοποίησης της μορφής του, λέγεται ότι κάποιιο εμπνευσμένοι από τη μούσα καινοτόμησαν, κτίζοντας ο ένας πάνω στις καινοτομίες του προηγούμενου. Όπως γίνεται πάντα στην πνευματική, κοινωνική και τεχνολογική εξέλιξη του ανθρώπου.

### 8.1 Καταβολές της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας

Υπάρχουν διάφορες εισηγήσεις ως αναφορά στις καταβολές της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, όπως η Μεγαρική φάρσα, η σικελική κωμωδία ή άλλα δρώμενα (π.χ. ζώομορφοι χοροί). Ανάμεσα σε αυτές είναι και οι «**φαλλικοί κώμοι**».

### 8.2. Φαλλικοί κώμοι

Ο πρώτος θεωρητικός και ιστορικός του θεάτρου **Αριστοτέλης**, αναφέρει στην **Ποιτική** του ότι η αφετηρία της αρχαίας κωμωδίας (*κώμος+ωδή/άδω*) ήταν οι φαλλικοί κώμοι. Αυτός ο χορός λοιπόν των κωμαστών ανδρών φαίνεται πως αποτέλεσε τον πυρήνα της κωμωδίας και συνδέθηκε στην Αττική τον 6<sup>ο</sup> π.Χ αιώνα με τον λατρευτικό εορτασμό του Διονύσου, που αφορούσε στον τρύγο και τη γονιμότητα. Ο *Κώμος* ήταν μέρος των Μεγάλων Διονυσίων, όταν θεοπίστηκαν από τον Πεισίστρατο, και έκλεινε τη δεύτερη μέρα της γιορτής.

Στη γιορτή των φαλλικών, ομάδες (*κώμοι*) μεθυσμένων πανηγυριστών (*κωμαστών*) μετέφεραν από μέρος σε μέρος (*πομπεία*<sup>17</sup>) ένα τεράστιο ομοίωμα φαλλού, σύμβολο γονιμότητας (που πρόδιδε την αγωνία τους να έχουν καλή σοδειά). Κατά την περιφορά του στους δρόμους αυτοσχεδίαζαν: τραγουδούσαν άσματα ερωτικού περιεχομένου ή σκωπικά τραγούδια και χειρονομούσαν και πείραζαν ορισμένους από τους θεατές εκστομίζοντας συχνά χλευαστικά/απρεπή πειράγματα και βωμολοχίες. Με αυτό τον τρόπο πίστευαν πως έτσι απέτρεπαν και το κακό.

Πολλές τέτοιες ομάδες γύριζαν πάνω σε μικρές άμαξες, εξ ου και η γνωστή φράση: «*Του έσυρα τα εξ αμάξης*».

Σ' αυτό το παμπάλαιο αλλά και ζωντανό έθιμο φαίνεται να έλκουν τις αφετηρίες τους οι προσωπικές επιθέσεις και οι βωμολοχίες που συναντούμε στα έργα του Αριστοφάνη και γενικότερα στον χώρο της πιο τολμηρής εκδοχής της κωμωδίας.

Υπάρχουν ανάλογα πειρακτικά τραγούδια στην κυπριακή λαϊκή παράδοση; Στην Ελλάδα; Κάπου αλλού στον κόσμο; Να εντοπίσετε μερικά.

<sup>17</sup> Η λέξη σήμαινε στην αρχή «λιτανεία, πομπή» και αργότερα «προσβολή».





### ΑΛΛΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ

**Ζωόμορφοι χοροί:** Απεικονίσεις σε αγγεία του 6<sup>ου</sup> και 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. μας επιτρέπουν επίσης να υποθέσουμε ότι στη διαμόρφωση της κωμωδίας πρέπει να συνέτειναν και άλλα δρώμενα, όπως οι ζωόμορφοι χοροί, στους οποίους, όσοι συμμετείχαν, μεταμφιέζονταν σε ζώα ή άλλοτε τα κουβαλούσαν.

**Μεγαρική φάρσα:** Επίσης, στους πρόδρομους της κωμωδίας ανήκει και η μεγαρική φάρσα (ονομάζεται έτσι γιατί αναπτύχθηκε στην πόλη των Μεγάρων κοντά στην Αθήνα) με τα πολύ χοντροειδή χωρατά της, τα οποία είχαν συχνά ως στόχο όσους κατείχαν αξιώματα.

**Σικελική κωμωδία:** Τέλος, επιδράσεις έρχονται και από τη Σικελία και τους Έλληνες Δωριείς και συγκεκριμένα από τα έργα του Επίχαρμου. Στα έργα του υπάρχουν είτε θέματα παρμένα από την καθημερινότητα, είτε παρωδίες μύθων θεών και ηρώων. Ο Επίχαρμος ήταν αυτός που ανέπτυξε τον «Αγώνα», τη διαλεκτική σύγκρουση δηλαδή, που αποτελεί βασικό μέρος της κατοπινής Αττικής Κωμωδίας.





### Απόλλωνας και Διόνυσος: Ένα θέμα για συζήτηση

Ο Απόλλωνας και ο Διόνυσος ήταν οι δύο θεοί που μοιράζονταν το ιερό των Δελφών. Ο Διόνυσος βρισκόταν εκεί κατά τους χειμερινούς μήνες, ενώ ο Απόλλωνας την άνοιξη και το καλοκαίρι.

Στην αρχαία ελληνική σκέψη ο Απόλλωνας αντιπροσώπευε τη λογική, τον ορθολογισμό, το πνεύμα και τη διάνοια και συνεπώς οι γιορτές του έπρεπε να είναι μετρημένες και σοβαρές. Ο Διόνυσος, από την άλλη, αντιπροσώπευε την παρόρμηση και τον αυθορμητισμό. Ήταν το αναγκαίο συμπλήρωμα προκειμένου ο άνθρωπος να νιώθει ολοκληρωμένος, μέσα από την ένωση του πνεύματος και του σώματος.

Ο Διόνυσος ήταν το άλλοθι για να ξεδώσει ο άνθρωπος από την καθημερινότητά του, να αφεθεί για λίγο στα ένστικτά του, να μιλήσει για το σεξ, για τα πάθη του, για τις απαγορευμένες επιθυμίες του. Αυτές οι δύο αναγκαίες όψεις της ζωής συνεχίζουν μέχρι σήμερα.

### 8.3 Οι Τρεις Περίοδοι της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας

Σύμφωνα με τους μελετητές, η αρχαία Ελληνική Κωμωδία διακρίνεται σε τρεις περιόδους που συνδέονται στενά με την ακμή και την παρακμή του δημοκρατικού πολιτεύματος. Σιγά σιγά περνάμε από τον ενεργό πολίτη της εποχής του Περικλή που συμμετείχε στα κοινά, στον απλό υπήκοο του 4ου αιώνα.

Συγκρίνοντας την εξέλιξη της Κωμωδίας (από την Αρχαία στη Μέση και τη Νέα) και παρόλα τα κενά που εμφανίζει η πορεία αυτή, βλέπει κανείς πολύ καθαρά πώς συρρικνώνονται όχι μόνο οι αναφορές στην πόλη και τα κοινά αλλά και οι ελευθερίες. Πώς τελικά η δημοκρατία του «Χρυσού Αιώνα» τραυματίζεται οδεύοντας προς μια κοινωνία πιο συντηρητική, δηλαδή λιγότερο «ανεκτική».

#### 1. Παλαιά ή Αρχαία Αττική Κωμωδία (486 π.Χ. - 404 π.Χ.)

Η Αρχαία Κωμωδία αντλεί τα θέματά της από την άμεση πραγματικότητα. Σατιρίζει πολιτικά γεγονότα, πρόσωπα (*ονομαστί κωμωδεῖν*) που θεωρούσε ότι επηρέαζαν αρνητικά τη ζωή της Αθήνας, ο χορός είναι έντονα κινητικός και παρεμβατικός, ακυρώνει τη θεατρική ψευδαίσθηση με την παράβαση και ενώνει το φανταστικό με το πραγματικό στοιχείο. Βασικός εκπρόσωπός της ο **Αριστοφάνης**, με τα μοναδικά σωζόμενα έργα για τα συμπεράσματά μας.

#### 2. Μέση Κωμωδία (404 π.Χ. - 323 π.Χ.)

Η παρακμή της Αρχαίας Κωμωδίας (όπως και της τραγωδίας), συμβαδίζει με την παρακμή της Δημοκρατίας. Τα θέματα γίνονται πιο κόσμια. Η παράβαση, η πολιτική σάτιρα, η καυστική κριτική προσώπων και ο ρόλος του Χορού σταδιακά υποβαθμίζονται και χάνονται. Και εδώ, ο βασικός εκπρόσωπός της είναι ο **Αριστοφάνης** με τα τελευταία δύο από τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη **Εκκλησιάζουσες** (392 π.Χ.) και **Πλούτος** (388 π.Χ.).



### 3. Νέα Κωμωδία (323 π.Χ. - τέλος 2<sup>ου</sup> αι. π.Χ.)

Η Νέα Κωμωδία βάζει τις βάσεις της κωμωδίας που θα επηρεάσει τον Δυτικό Κόσμο. Ο βασικός εκπρόσωπός της, ο **Μένανδρος**.

Ο Μένανδρος γράφει για την αστική κοινωνία της εποχής του με βασική θεματολογία τον έρωτα δύο νέων και τις δυσκολίες που περνάνε μέχρι να ενωθούν. Οι χαρακτήρες του δεν έχουν την εξωπραγματική ποικιλομορφία της αρχαίας κωμωδίας. Η Νέα Κωμωδία διατηρεί τους σταθερούς κωμικούς τύπους που είχαν αναπτυχθεί στη Μέση κωμωδία, (όπως ο μάγειρος, ο παράσιτος, ο επαγγελματίας στρατιώτης, η εταίρα, κλπ.) και για πρώτη φορά παρουσιάζει χαρακτήρες οι οποίοι είναι καθημερινοί, αναγνωρίσιμοι από τους θεατές, βιώνουν καταστάσεις ρεαλιστικές και εξελίσσονται κατά την αναδίπλωση της υπόθεσης.



Μένανδρος

Ας δούμε κάπως αναλυτικότερα τα τρία αυτά είδη, αρχίζοντας με το χρονολογικά παλαιότερο αλλά και σημαντικότερο, καθώς αποτελεί τον δεύτερο πυλώνα του αρχαίου δράματος.

## 9. ΑΡΧΑΙΑ ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ (486 π.Χ. - 404 π.Χ.)

### 9.1 Γενικά

Η εισαγωγή της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας στα Μεγάλα Διονύσια έγινε το **486 π.Χ.**, 50 χρόνια μετά την τραγωδία (έως τότε παρουσιαζόταν μόνο στα Λήναια). Όλα αυτά τα χρόνια που συνυπήρχε με την Τραγωδία, μπορεί να την παρωδούσε, αλλά φαίνεται ότι είχε επηρεαστεί τόσο από αυτήν, που έφτασε σε ένα υψηλό επίπεδο ποιότητας ώστε να θεωρηθεί ισότιμη από την πολιτεία όσον αφορά την παιδεία των πολιτών.

Η χρηματοδότηση από τον χορηγό, η αντίληψη του θεάτρου ως χώρου παρουσίασης ενός δημόσιου προβληματισμού και το «δικαίωμα της παρρησίας» έδειχναν ότι η κωμωδία ήταν σοβαρή υπόθεση για την πολιτεία.

Όπως και η τραγωδία, έτσι και η αριστοφανική κωμωδία θα ανθίσει και θα παρακμάσει μαζί με τη Δημοκρατία.



“Όρνιθες” του Αριστοφάνη, 2021. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.





## 9.2 Η δομή της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας

### 9.2.1 Το βασικό μοτίβο πλοκής

Η αριστοφανική κωμωδία δεν χαρακτηρίζεται από κάποια ενιαία πλοκή, τουλάχιστον όπως εννοούμε τον όρο «πλοκή» σήμερα (ιστορία με αρχή, μέση και τέλος, με συνοχή και αυστηρή συγκρότηση). Περισσότερο **μοιάζει με μια σειρά από δρώμενα, τα οποία περιστρέφονται γύρω από μια κεντρική ιδέα**, η οποία όσο πιο περίεργη είναι τόσο το καλύτερο, γιατί έτσι δίνει την ευκαιρία στον συγγραφέα να την κουρδίσει και μετά να την αφήσει να ξεκουρδιστεί στους δικούς της τρελούς ρυθμούς στη σκηνή, φέρνοντας τα πάνω κάτω. Γενικά στο αριστοφανικό σύμπαν τίποτα δεν κινείται σε μία ευθεία. Κάθε σκηνή κρύβει το αναπάντεχο, το αλλόκοτο, το απίστευτο.

Σε αυτή την «τρελή» ιστορία συνήθως **δεσπόζει ένα κεντρικό πρόσωπο** που αναλαμβάνει να διορθώσει ένα πρόβλημα μέσα από μια σειρά από περιπέτειες είτε για να επωφεληθεί ο ίδιος και η οικογένειά του (όπως συμβαίνει στις **Νεφέλες** και τις **Θεσμοφοριάζουσες**, για παράδειγμα) είτε, που είναι και το πιο σύννητες, για να επωφεληθεί όλη η πόλη, (όπως στην περίπτωση της **Λυσιστράτης**). Αυτό το σχέδιο το θέτει σε εφαρμογή μετά την απόφαση του Χορού στο τέλος του αγώνα λόγων.

Ο Χορός άλλες φορές βρίσκεται απέναντι στο μαχόμενο άτομο-πρωταγωνιστή (όπως συμβαίνει στους **Αχαρνές** για παράδειγμα), σε άλλες περιπτώσεις ο Χορός συντάσσεται με τον πρωταγωνιστή (όπως παρατηρείται στις **Νεφέλες**) και σε άλλες μπορεί να είναι μοιρασμένος, όπως συμβαίνει στη **Λυσιστράτη**.

### 9.2.2 Η δομή της Αρχαίας ή Παλαιάς Αττικής Κωμωδίας

Τα βασικά οργανικά μέλη της Παλαιάς Κωμωδίας είναι ο πρόλογος, η πάροδος, η πορεία προς τον αγώνα λόγων, ο αγώνας λόγων, η παράβασις, τα διαλογικά μέρη, τα στάσιμα και η έξοδος.

Ως προς την κατανομή τους, ο πρόλογος, η πορεία προς τον αγώνα λόγων και οι διαλογικές σκηνές ανήκουν στους υποκριτές, η πάροδος, ο αγών και η έξοδος στον υποκριτές και τον Χορό, ενώ η παράβαση ανήκει αποκλειστικά στον Χορό. Αναλυτικότερα:

- **Πρόλογος:** Ο κωμικός πρόλογος είναι πολύ πιο εκτενής από τον πρόλογο της τραγωδίας.

Ένας ή δύο υποκριτές (σε μονολογική ή διαλογική μορφή), ενημερώνουν το κοινό για το **τι θα ακολουθήσει** (σε αντίθεση με την τραγωδία). Ο πρωταγωνιστής **εκθέτει ένα πρόβλημα/μια** δυσάρεστη κατάσταση που απορρέει από τον πόλεμο και τη διαφθορά (συνήθως κοινωνική, πολιτική, πνευματική) και στη συνέχεια, **βρίσκει μια ουτοπική (ή «θεότρελη») λύση** για να το διαχειριστεί.

Με άλλα λόγια, ο πρόλογος δημιουργεί το κλίμα προκειμένου να διευκολυνθεί η επικοινωνία του θεατή, με τα δρώμενα (να τον κατατοπίσει, να ξυπνήσει το ενδιαφέρον του, να κερδίσει την εύνοια του και να τον προετοιμάσει για την κατανόηση των σκηνών που ακολουθούν.

---

Σήμερα θα λέγαμε ότι κάτι ανάλογο με τον πρόλογο συναντούμε σε έργα ή ταινίες που διαδραματίζονται σε μια αίθουσα δικαστηρίου.

---

- **Πάροδος:** Συνέχεια του προλόγου είναι η είσοδος του Χορού, αλλά και το χορικό άσμα που τη συνοδεύει, όπως και στην τραγωδία. Η κωμική πάροδος είναι κι αυτή εκτενέστερη, πιο εντυπωσιακή και πιο θορυβώδης σε αντίθεση με την τραγωδία.

Οι 24 χορευτές αυτόβουλα είτε έρχονται προς βοήθεια του πρωταγωνιστή είτε με σκοπό τη ματαίωση του κωμικού σχεδίου του ποιητή, είτε για να μάθουν τι συμβαίνει. Με την εμφάνισή τους στη σκηνή, ο Χορός δείχνει αμέσως τις προθέσεις του παίρνοντας θέση (υπέρ ή κατά) ως προς το κωμικό σχέδιο του ποιητή. Γενικά, στη συνάντηση του Χορού και των υποκριτών υπάρχει ένα **συγκρουσιακό κλίμα**, στόχος του οποίου είναι να επιτευχθεί στο τέλος ένας συμβιβασμός.

Με τις σκηνές αυτές εγκαινιάζεται ένας κύκλος συζητήσεων, γνωστός ως επιρρηματικός αγώνας, που είναι και η ατμομηχανή της ανάπτυξης των διαφορετικών απόψεων των αντιπαρατιθεμένων.

- **Πορεία προς τον Αγώνα:** Ανάμεσα στην Πάροδο και τον Αγώνα, μπαίνουν μία ή περισσότερες σκηνές που προετοιμάζουν τον αγώνα λόγων. Συνήθως, η *πορεία προς τον αγώνα* παρουσιάζει μια βίαιη σύγκρουση όπου οι αντίπαλοι βρίζουν ο ένας τον άλλο, πιάνονται στα χέρια και χτυπιούνται, φοβερίζουν ο ένας στον άλλο, ώσπου στο τέλος αρχίζουν να ηρεμούν και δέχονται να υποστηρίξουν τις αντίθετες απόψεις/θέσεις τους με τον Λόγο, στον αγώνα λόγων.
- **Αγών (αγώνας λόγων):** Ο αγώνας λόγων που ακολουθεί είναι ένα ιδιαίτερο συστατικό της Παλαιάς Κωμωδίας και είναι αντίστοιχος με τα επεισόδια της τραγωδίας: (α) δύο υποκριτές λογομαχούν ζωηρά μεταξύ τους για τα υπέρ και τα κατά κάποιας ιδέας (για το ποιος έχει δίκαιο), ή, (β) ένας ή δύο υποκριτές απευθύνονται στον Χορό και περιγράφοντας το σχέδιό τους προσπαθούν να τον πείσουν για την ιδέα τους, που έχει ήδη προδιαγραφεί στον πρόλογο. Από τη μια είναι ο πρωταγωνιστής και από την άλλη ο εξώκοιλος, ο «κακός». Οι δύο πλευρές μάχονται σκληρά για το ποιος θα επικρατήσει, γιατί διακυβεύεται η αλήθεια της κάθε πλευράς. Η λύση του συμβιβασμού δεν υπάρχει.

Στο τέλος του αγώνα λόγων, ο Χορός, που είναι συνήθως ο **διαμεσολαβητής, λαμβάνει την απόφαση**, την ετυμηγορία, (**σφραγίς**) και ο κωμικός ήρωας επιβάλλει ό,τι εξαρχής σχεδίασε στον πρόλογο. Αμέσως μετά ακολουθεί η παράβαση.

- **Παράβασις:** Η παράβασις είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα της Αρχαίας Κωμωδίας και **ανήκει αποκλειστικά στον Χορό**. Πρόκειται για **διακοπή της δράσης**, περίπου στη μέση του έργου, όπου ο Χορός **αποποιείται τον θεατρικό του ρόλο** (βγάζει το προσωπίο του), και απευθύνεται άμεσα στο κοινό (παραβαίνω= προχωρώ –προς τον Δήμο). Αν και ο Αριστοφάνης **σπάει τη θεατρική ψευδαίσθηση** και σε άλλα σημεία του έργου όταν κάποιο πρόσωπο απευθύνεται στο κοινό, στην παράβαση διαλύεται εντελώς.

Μέσα στον χρόνο που είχε στη διάθεσή του, ο Χορός έδραττε της ευκαιρίας για να επαινέσει τον συγγραφέα, να κατηγορήσει άλλους ποιητές ότι κλέβουν τις ιδέες του, να παραπονεθεί για τη θέση που πήρε σε κάποιον άλλο δραματικό αγώνα, να πειράξει τους θεατές, να επιτεθεί κριτικά σε πρόσωπα (προσωπική σάτιρα, «*ονομαστί κωμωδεῖν*») και να αναφερθεί σε όποιο θέμα απασχολούσε την κοινωνία εκείνη την περίοδο, μεταφέροντας έτσι το ξεκάθαρο μήνυμα του ποιητή γύρω από ένα κοινωνικό ή πολιτικό ή καλλιτεχνικό ζήτημα, συνήθως με τη συνοδεία βωμολοχιών.



Πέραν τούτου, η Παράβασις έδινε επίσης χρόνο στους υποκριτές, που αποχωρούσαν στην αρχή με τις ευχές του κορυφαίου, για να αλλάξουν και, γιατί όχι, να ξεκουραστούν, αν λάβουμε υπόψη τους έντονους και γρήγορους ρυθμούς της κωμωδίας.

Παρόλο που η Παράβασις διασπούσε τη θεατρική ψευδαίσθηση και ο λόγος της παρουσίας της δεν είχε σχέση με το θέμα του έργου, δεν πρέπει να αποτελούσε ξένο σώμα μέσα στο έργο.

Στα τελευταία έργα του, **Πλούτος** και **Εκκλησιάζουσες** (Μέση Κωμωδία), ο Αριστοφάνης δεν κάνει χρήση της Παράβασης, πράγμα που δείχνει ότι η ελευθερία του λόγου είχε περιοριστεί λόγω παρακμής της δημοκρατίας.

- **Διαλογικές σκηνές (επεισόδια) - Στάσιμα:** Ακολουθούν τα υπόλοιπα επεισόδια, τα οποία χωρίζονται με τα στάσιμα. Τα επεισόδια είναι χαλαρά συνδεδεμένα μεταξύ τους και δείχνουν τις συνέπειες του αγώνος λόγων.
- **Έξοδος:** Στην τελική σκηνή έχουμε τη συμφιλίωση όλων των χαρακτήρων σε εορταστικό κλίμα (**κώμος**). Παίρνουν μέρος και τα πρόσωπα, περισσότερο εκείνος που νίκησε στον αγώνα, και ο Χορός. Κυριαρχεί το ζωηρό γλέντι, το κέφι, το τραγούδι και ο χορός μέσα σε ένα αίσθημα θριάμβου.

Ανάλογα με την υπόθεση της κάθε κωμωδίας, οι νικητήριες εκδηλώσεις μπορεί να περιλαμβάνουν μια θυσία, ένα πανηγύρι, τρελλούς χορούς, ξεφωνητά νίκης, έναν γάμο (τραγούδια του γάμου που συνοδεύουν γαμήλια πομπή), ένα συμπόσιο, χαρούμενα ξεπροβοδίσματα, ή/και επισκέπτες που εμφανίζονται για να ζητήσουν «αποζημίωση» για τα κακά που έπαθαν ή που θέλουν να εκμεταλλευτούν εκ του πονηρού τη νέα κατάσταση. Στην τελευταία περίπτωση, ο πρωταγωνιστής τους αποδιώχνει κάνοντας έντονες παρατηρήσεις με μεγάλη αγένεια.

Στο τέλος, ο Χορός αποχωρεί συντροφιά με τον θριαμβευτή πρωταγωνιστή. Όπως και στην τραγωδία, η Έξοδος δηλώνει το τέλος της παράστασης.

**Ο πρόλογος και οι διαλογικές σκηνές είναι το πιο οικείο μέρος της αρχαίας απτικής κωμωδίας, γιατί αυτές παρέμειναν και αναπύχθηκαν στην Νέα κωμωδία του Μενάνδρου, στη ρωμαϊκή κωμωδία και στην κωμωδία των νεότερων χρόνων ενώ ατροφούσαν η πάροδος, η παράβαση και ο αγώνας, δηλαδή τα μέρη όπου ο Χορός δρούσε αποκλειστικά ή είχε μεγάλη συμμετοχή.**

Σταύρου, Θρασύβουλος, *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Ι.Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., 1991, σ. 19.





“Όρνιθες” του Αριστοφάνη, 2021. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Φωτογραφία: Τάσος Θώμογλου.



### 9.3 ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ (450/448 π.Χ. - 385/380 π.Χ.)

#### Η ζωή του

Ο Αριστοφάνης γεννήθηκε το 450 π.Χ. περίπου (γιος κάποιου Φιλίππου), στον Δήμο Κυδαθηναίων (σημερινή Πλάκα), στην καρδιά της Αθηναϊκής Πολιτείας. Ίσως γι' αυτό αφογκράστηκε όσο κανείς άλλος τις φωνές και τους ρυθμούς της πόλης. Πέθανε στα μέσα της δεκαετίας του 380 π.Χ.



#### Η εποχή του

Σε νεαρή ηλικία έζησε την πολιτική και πολιτιστική άνθηση της Αθήνας υπό τον Περικλή, ενώ μετά από τα είκοσι του χρόνια αναγκάστηκε να γνωρίσει και να ζήσει και την παρακμή της Αθήνας μετά την ήττα στον Πελοποννησιακό πόλεμο 404 π.Χ.

Από την αρχή ως το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου (431-404 π.Χ.) όλες οι συμφορές κτύπησαν τους Αθηναίους: επιδρομές του εχθρού στα χωριά και στα χωράφια της Αττικής, καταστροφές, λεηλασίες, λιμός, πυρκαγιές, αποστασίες και προδοσίες από τους συμμάχους, προσφυγιά, φτώχεια και πείνα. Όταν η Αθήνα ηττάται ολοκληρωτικά, οι νικητές γκρεμίζουν τα Μακρά Τείχη της. Η μεταπολεμική δημοκρατία δεν έχει καμία σχέση με την προπολεμική. Η Αθήνα παρακμάζει, η δημόσια ζωή της αλλάζει ριζικά, οι ηθικές αξίες ταλαντεύονται και τα ήθη χαλαρώνουν. Αυτή την Αθήνα βίωσε μετά τα είκοσι του χρόνια ο Αριστοφάνης.

Μέσα σε αυτό το κλίμα του πολέμου, ειδικά μετά την ήττα στη Σικελική εκστρατεία, οι σοφιστές αρχίζουν να αποκτούν μεγαλύτερη επίδραση στον τρόπο σκέψης των Αθηναίων.

Ο Αριστοφάνης κατηγορήθηκε από πολλούς μελετητές και ιστορικούς του αρχαίου θεάτρου ότι ήταν πολύ συντηρητικός στις ιδέες του. Είναι γεγονός ότι στάθηκε απέναντι στην Αθήνα της εποχής του και υποστήριξε τους παλιούς τρόπους ζωής και θρησκείας κατά την ακμή της δημοκρατίας (αντί για την εκπαίδευση των Σοφιστών). Εξέθεσε με τρόπο μοναδικό, άκρως θεατρικό, ψυχαγωγικό και συνάμα διδακτικό, τα «κακώς κείμενα» της πόλης. Όμως, δεν στάθηκε ενάντια στη δημοκρατία ως σύστημα. Ως προς τα πολιτικά του φρονήματα δεν ήταν λιγότερο δημοκρατικός από τους ακροατές του, οι οποίοι διασκέδαζαν ακούγοντας να διακωμωδούνται οι αρχηγοί τους ή οι πολιτικές τους απόψεις.

Χάρη στις κωμωδίες του έχουμε μια πολύ καλύτερη εικόνα της εποχής, από ό,τι έχουμε μέσα από τις τραγωδίες. Ας μην ξεχνάμε ότι οι κωμωδίες του αφορούν στην πόλη, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στη **Λυσιστράτη**.

Χρειάζεται εδώ να διευκρινίσουμε ότι δεν γνωρίζουμε κατά πόσο ο Αριστοφάνης ήταν ένας τυπικός εκπρόσωπος της αρχαίας κωμωδίας ή ένας ιδιοφυής, ξεχωριστός και μοναδικός νους. Όπως επίσης δεν γνωρίζουμε εάν υπήρχαν και άλλα αντιπροσωπευτικά ρεύματα στον χώρο της κωμωδίας. Ελλείψει, λοιπόν, άλλων πηγών, δεν μπορούμε παρά να σταθούμε σε αυτόν για τα όποια συμπεράσματά μας αφορούν στην Αρχαία Αττική Κωμωδία αφού **μόνο τα δικά του έργα έχουν διασωθεί**.

### 9.3.2 Θεματολογία

Ο Αριστοφάνης βίωσε έντονα την πολιτιστική και πολιτισμική παρακμή της Αθήνας εξαιτίας του μακροχρόνιου Πελοποννησιακού πολέμου. Είναι εύκολο να καταλάβουμε ότι τα θέματά του είναι αντλημένα από αυτή την **επίκαιρη καθημερινότητα των πολιτών της Αθήνας** (αναλύει θέματα δημόσιου συμφέροντος και προάγει συγκεκριμένες απόψεις). Συγκεκριμένα, η γραφή του ήταν στραμμένη:

- στη διαφθορά και στις πολιτικές εξελίξεις.
- στις δημόσιες υποθέσεις και τους παραπαίοντες θεσμούς.
- στους φιλοπόλεμους και τους εκμεταλλευτές του δημόσιου πλούτου.
- στην ιδιωτική ζωή πολιτικών, φιλοσόφων, ρητόρων, στρατηγών, μουσικών και γενικά ανθρώπων των Γραμμάτων.  
Ιδίως η δράση των Σοφιστών και ο τρόπος που αναλάμβαναν έναντι αμοιβής να αναδείξουν νεαρούς άνδρες σε επιτυχημένους πολιτικούς, με αποτέλεσμα την αποδυνάμωση της δημοκρατίας, τον απασχόλησε πιο πολύ, γιατί άγγιζε θέματα ήθους και ηθικής.
- στην προπαγάνδα για την ειρήνη και την αξιοκρατία κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου.

### 9.3.3 Χαρακτηριστικά της δραματικής του τέχνης

1. Το «**μετά παρρησίας**» είναι το **δικαίωμα** που έδινε η πόλη της Αθήνας στους ποιητές της **να σατιρίζουν** την πολιτική πραγματικότητα, **να κρίνουν** θεσμούς και επωνύμους, να ελέγχουν νεοτερισμούς, και να εκθέτουν αντιπάλους τους **χωρίς ποινικές διώξεις**. Οι μόνοι περιορισμοί ήταν να μην διακωμωδούν τα ιερά μυστήρια, τις γυναίκες πολιτικών και τους νεκρούς.

Σε αυτό το πλαίσιο της ελευθερίας του λόγου, εντοπίζουμε όλα τα γνωρίσματα της Παλαιάς Κωμωδίας.

2. **Πολιτικός προσανατολισμός:** Ο Αριστοφάνης παρέδωσε στη θεατρική ιστορία έργα-πρότυπα καταγγελτικής σάτιρας με σαφή και ευθύ πολιτικό προσανατολισμό. Τα έργα του καυτηριάζουν τα κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά, και καλλιτεχνικά θέματα/προβλήματα της εποχής του.
3. **Καυστική κριτική:** Ο Αριστοφάνης **δεν χαρίζεται σε κανέναν**. Τα βάζει ευθέως με τους πολιτικούς, τους δημαγωγούς και όλους εκείνους που εκτιμούσε ότι επωφελούνταν από τη «νόσο» της εποχής (τη διαφθορά), ώστε να πλουτίσουν, να εξαπατήσουν

**ΜΕΤΑ ΠΑΡΡΗΣΙΑΣ:** Πολλούς τους ξαφνιάζει, ακόμη και σήμερα, ο άμεσος και ανερευθιάστος τρόπος με τον οποίο ο Αριστοφάνης σατιρίζει. Όπως είπαμε από την αρχή, το θέατρο μπορεί να ανθίσει εκεί όπου ανθίζει η δημοκρατία. Και η αθηναϊκή δημοκρατία της εποχής, στο πλαίσιο της ελευθερίας και της ισότητας των πολιτών της, έδινε το δικαίωμα της παρρησίας (πας + ρήσις= η έκφραση της προσωπικής γνώμης με θάρρος και ειλικρίνεια) στον ποιητή, χωρίς να φοβάται μήπως τον καταγγείλουν για συκοφαντία ή εξύβριση, γιατί τον προστάτευε ο ιερός νόμος του θεού Διονύσου.

Όσο και αν προσπάθησαν κατά καιρούς οι πολιτικοί να τον σταματήσουν, δεν τα κατάφεραν. Ενδεικτικά σημειώνουμε εδώ ότι ο Κλέωνας, ο άσπονδος εχθρός του, τρεις φορές κίνησε εναντίον του «γραφή Ξενίας», να χαρακτηριστεί δηλαδή ο Αριστοφάνης ως ξένος πολίτης και να χάσει τα πολιτικά δικαιώματά του ως Αθηναίος πολίτης (με πρόφαση την καταγωγή του πατέρα του από την Αίγινα) αλλά και τις τρεις απέτυχε.





κ.λπ. Δεν ξεχνά ούτε τους εκπροσώπους των Γραμμάτων, τους φιλοσόφους, τους προφήτες, τους απατεώνες, τους ηθοποιούς και άλλους.

Είναι πολύ συγκεκριμένοι οι στόχοι του. Δεν είναι ποτέ αφηρημένοι. Και υπ' αυτήν την έννοια, το γέλιο του είχε στιγμές σοβαρές αλλά είχε και «το γέλιο για το γέλιο», γέλιο γεμάτο και γέλιο άδειο.

4. **Ονομαστί κωμωδεῖν (το σκῶμμα):** Στις κωμωδίες του δεν λείπει η τάση γελοιοποίησης και υποβιβασμού επωνύμων Αθηναίων πολιτικών και ανθρώπων των γραμμάτων. Δεν άφησε κανέναν ασχολίαστο από τη στιγμή που παρουσίαζαν ασυδοσία, προσωπικά συμφέροντα και αδιαφορία. Ο Αθηναίος πολίτης αρέσκονταν να γελά εις βάρος όλων εκείνων των ισχυρών τους οποίους φοβόταν και ζήλευε και από τους οποίους εξαρτιόταν η ζωή και η ευμερία του.
5. **Ως εργαλεία της κριτικής του έχει πολλά:** την καυστική σάτιρα, τη λεπτή ειρωνεία, τις ευτράπελες σκηνές, τα σεξουαλικά αστεία, τα έξυπνα διφορούμενα, τις βωμολοχίες, τις άσημες και χοντροκομμένες χειρονομίες, τα λογοπαίγνια, τις φάρσες, τους έξυπνους υπαινιγμούς και τις παρωδίες.
6. **Χαρακτήρες:** Τα πρόσωπα της κωμωδίας είναι άνθρωποι της καθημερινής ζωής, ιστορικά πρόσωπα, πλασματικοί χαρακτήρες, θεοί, ήρωες της μυθολογίας, προσωποποιημένες αφηρημένες έννοιες (σε αντίθεση με την τραγωδία).
7. **Χορός:** Αυτό όμως που πραγματικά εντυπωσιάζει στις Αριστοφανικές κωμωδίες είναι η ενεργητική συμμετοχή του Χορού στην υπόθεση και η δυνατότητα που είχε να επεμβαίνει δυναμικά στη δράση, σε αντίθεση με την τραγωδία. Αυτή η έντονη παρουσία του Χορού αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι τίτλοι σωζόμενων κωμωδιών του φέρουν το όνομά του όπως οι **Σφήκες, Ιππείς, Βάτραχοι, Όρνιθες**.
8. **Ανάμεικτος τρόπος γραφής/ύφος:** Με αριστοτεχνικό τρόπο αναμειγνύει το **πραγματικό και φανταστικό στοιχείο** (το καθημερινό με την ουτοπία), δημιουργώντας την εντύπωση πως τα πάντα είναι δυνατά στον κόσμο αυτό. Κάποιοι μπορεί να περπατούν στα σύννεφα, να καθαλούν σκαθάρια, να μιλούν με τον Πλούτο, να ψάχνουν την Ειρήνη, να κατεβαίνουν στον Άδη, να κυριεύουν την Ακρόπολη, και όλα αυτά σαν να είναι αυτονόητα. Δεν δημιουργούνται ερωτήματα και απορίες στον θεατή. Δεν απορρίπτει τις υπερβολές τους. Γιατί να μην συμβαίνουν στο κάτω-κάτω; Είναι σαν να λέει ότι περίπου έτσι είναι ο κόσμος, απλά είναι δοσμένος με μια κάπως πιο τρελή διάθεση. Είναι ο πραγματικός κόσμος ιδωμένος μέσα από τη λοξή ματιά ενός χαρισματικού κωμωδιογράφου.
9. **Γλώσσα:** Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί την **ομιλούμενη Αττική διάλεκτο** συνδυάζοντάς την με στοιχεία **γλωσσικής έκφρασης όλων των κοινωνικών τάξεων**. Η ιδιαιτερότητά του όμως σε αυτή τη μεικτή σκηνική γλώσσα εντοπίζεται στον τρόπο που αναμειγνύει τη χοντρο-

**Ουτοπία:** Είναι ο ιδανικός τόπος ή οι ιδανικές καταστάσεις που δεν υπάρχουν πουθενά και είναι αδύνατον ή πολύ δύσκολο να υλοποιηθούν.

Η λέξη «ευ-τοπία» περιγράφει έναν ιδανικό τόπο, μόνο που αυτός είναι εφικτός.

Η αρνητική όψη όλων αυτών περιγράφεται με τη λέξη «δυστοπία».

κομμένη κωμωδία και την ωραία λυρική ποίηση. Εκεί όπου όλα φαντάζουν τόσο γήινα, και ενίοτε αποκρουστικά, ξαφνικά ο λόγος εκτινάσσεται, αποκτά λυρικές κορυφώσεις και όλα μαζί δημιουργούν έναν εντυπωσιακό σκηνικό κόσμο, ένα φαντασμαγορικό θέαμα, γεμάτο χρώματα, φωνές, μουσική και χορό, σωματική κίνηση, σωματικό χιούμορ, μια θορυβώδη δοξολογία της ζωής και της τέχνης.

Η γλώσσα του Αριστοφάνη ήταν **ανάμεικτη με νεολογισμούς** (νέες λέξεις), με **περίεργη σύνταξη, αναγραμματισμούς, ιδιώματα, παρωδίες** της επικής, λυρικής και τραγικής γλώσσας, ώστε να δημιουργήσει έναν άλλο κόσμο. Η γλώσσα του επίσης **συνδυαζόταν με βωμολοχίες και σεξουαλικά αστεία**.

• **νεολογισμοί** (νέες λέξεις): π.χ. ωκεανός + γραφή = ωκεανογράφημα

Στο βιβλίο Γκίνες μπήκε, το 1990, η μεγαλύτερη λέξη που εμφανίστηκε ποτέ σε λογοτεχνικό κείμενο, δημιουργία του μέγα κωμικού Αριστοφάνη. Αυτή η λέξη αποτελείται από 172 γράμματα και εντοπίζεται στην κωμωδία *Εκκλησιάζουσες*. Δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια συνταγή. Την εκφωνεί ο Χορός στο συμπόσιο που ετοιμάζεται για να γιορτάσουν το νέο γυναικοκρατούμενο καθεστώς.

**κιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστεραλεκτρουνοπτοκεφαλλιοκιγκλοπελειολαγωσοιραιοβαφητραγα-οπερύγων** (στ. 1169-1174)

Μετάφραση: «Ένα πιάτο με φέτες ψαριών, καρχαρία και κομμάτια από κεφάλι σκυλόψαρου, που δημιουργούν μια μίξη με έντονη, πικάντικη γεύση. Κάβουρα με μέλι, τσίχλα και κοτσύφι από πάνω, αγριοπερίστερο, ένα κανονικό περιστέρι, λίγο ψητό κοτόπουλο, ένα λαγό κρασάτο και τραγανές φτερούγες για βουτήγματα»...

• με **περίεργη σύνταξη**: π.χ. Ο μικρός, χαρούμενος, κυνηγούσε μια πεταλούδα πετώντας από λουλούδι σε λουλούδι.

• **αναγραμματισμοί**: π.χ. ουρανός - Νουάρος ή ασύνορο

• **ιδιώματα**: γλωσσικά ιδιώματα μιας γεωγραφικής περιοχής:

Π.χ. Έκαμα τρεις γιούες, τσι οι τρεις πελλοί, ο ένας ψάλλει, ο άλλος παίζει δκιολίν τσι ο Παυλής γράφει τραούδκια. Χαϊριν εθ θα δει κανέννας (κυπριακή διάλεκτος)

Π.χ. – Μαμά θέλω να γίνω σπαρ! – Ιμένα δεν μι νιάζ' αν γίνς και κριθάρ!

• **Παρωδίες** (Αρνητική κριτική μέσω διακωμώδησης): Μπορούσε να παρωδήσει το λεκτικό, τη μουσική ή την ατμόσφαιρα μιας τραγωδίας. Για παράδειγμα, μπορούσε να απαγγείλει τους στίχους κάποιας τραγωδίας με κωμικό τρόπο.

### 9.3.4 Εργογραφία

Αναφέρονται 46 τίτλοι κωμωδιών του, από τις οποίες **σώζονται μόνο 11**, και εκατοντάδες αποσπάσματα.

Οι σωζόμενες κωμωδίες είναι: *Αχαρνής* (425 π.Χ.), *Ιππής* (424 π.Χ.), *Νεφέλες* (423 π.Χ.), *Σφήκες* (422 π.Χ.), *Ειρήνη* (421 π.Χ.), *Όρνιθες* (414 π.Χ.), *Λυσιστράτη* (411 π.Χ.), *Θεσμοφοριάζουσες* (411 π.Χ.), *Βάτραχοι* (405 π.Χ.), *Εκκλησιάζουσες* (392 π.Χ.), *Πλούτος* (388 π.Χ.).



## **Εμπιστοσύνη ανάμεσα στον δημιουργό και το κοινό του: ένα θέμα για συζήτηση**

Ο Αριστοφάνης γνώριζε πολύ καλά τη δυναμική του μέσου που υπηρετούσε, όπως γνώριζε ότι απευθυνόταν σε ένα λαϊκό κοινό που διασκέδαζε και πανηγύριζε στο πλαίσιο μιας λαϊκής τελετής. Και σε αυτό το κοινό παρέδωσε κωμωδίες που ήταν μια αποδεκτή προέκταση ενός ζωντανού και ανήσυχου λαού, καθώς και των παραδόσεών του.

Εδώ όμως να προσθέσουμε διευκρινιστικά και το εξής: σε τέτοιες περιπτώσεις, για να λειτουργήσουν τα αστεία, τα χωρατά και η τοπικότητα των αναφορών απαιτείται **εμπιστοσύνη** ανάμεσα στον δημιουργό και το κοινό του.

Η λέξη «εμπιστοσύνη» είναι και σήμερα μια λέξη κλειδί για να λειτουργήσει το συγκεκριμένο είδος διακωμώδησης που συχνά παραβιάζει τα όρια «ανεκτικότητας» πολλών θεατών που μπορεί να διαφωνούν είτε αισθητικά (με τις ατελείωτες βωμολοχίες, τους περιφερόμενους φαλλούς κ.λπ.) είτε πολιτικά (όταν η παράβαση εκθέτει θέματα που δεν είναι αρεστά κ.λπ.).

## **Διασκευάζοντας την Αρχαία Αττική Κωμωδία: ένα θέμα για συζήτηση**

Η άμεση επίδραση του Αριστοφάνη στην εξέλιξη της αρχαίας Αττικής Κωμωδίας είναι μάλλον περιορισμένη, δεδομένης της τοπικής θεματογραφίας των έργων του. Το γεγονός ότι χρονικά βρίσκεται πολύ κοντά στα ιστορικά γεγονότα και τα πρόσωπα στα οποία αναφέρεται, δημιουργεί πολλά προβλήματα στην αναβίωση ή τη διασκευή της. Η επικαιρότητα του 5ου αιώνα δεν είναι όπως η σημερινή.

Ο/η κάθε σκηνοθέτης οφείλει να βρίσκει λύσεις, ώστε ο/η θεατής/τρια, που δεν γνωρίζει πρόσωπα και πράγματα, να μπορεί να επικοινωνήσει και να αναγνωρίζει ποιότητες. Όμως, οι λύσεις δεν πρέπει με κανένα τρόπο να τραυματίζουν το αρχικό κείμενο, δηλαδή να του αφαιρούν το αρχικό του κεντρί, την ευθυβολία του, την καθαρότητα των στόχων του, το πνεύμα του. Η πρόκληση είναι να αισθανθεί ο/η σύγχρονος θεατής/τρια, μέσα από άλλες αναλογίες, όπως περίπου είχε αισθανθεί ο/η πρώτος/η θεατής/τρια.

Αυτό δεν σημαίνει πιστή μίμηση ή μεταφορά (θα ήταν καταστροφικό), αλλά σωστές και λειτουργικές αναλογίες με το σήμερα.

Το μέγα πρόβλημα σήμερα με τις διασκευές της αριστοφανικής κωμωδίας, είναι ότι λειτουργούν με στόχο το εύκολο γέλιο και την εμπορικότητα του θεάματος. Πιο πολύ διασκεδάζουν παρά παιδεύουν διά του γέλιου.

Σε ό,τι αφορά τη γενικότερη λογοτεχνική του επίδραση, υπήρξε τεράστια, τόσο για την εξέλιξη της Νέας Κωμωδίας όσο και της μετέπειτα. Επίσης, όπως σημειώσαμε, οι κωμωδίες του αποτελούν ένα πολύ καλό σημείο εκκίνησης για τη μελέτη τόσο του «Θεάτρου του Παραλόγου», όπως θα ονομαστούν πολλά έργα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο τα οποία χαρακτηρίζει η σουρεαλιστική ατμόσφαιρα, η «αταξία» του ονείρου, όσο και του «Θεάτρου της Ουτοπίας», το όραμα ενός άλλου κόσμου.



## 10. ΜΕΣΗ ΚΩΜΩΔΙΑ (404 π.Χ. - 323 π.Χ.)

Η Μέση Κωμωδία ανθίζει και παρακμάζει από τις αρχές μέχρι τη μέση του 4ου αιώνα π.Χ. καλύπτοντας μια περίοδο περίπου 60 χρόνων. Αποτελεί τη μετάβαση από την Παλαιά στην Νέα Κωμωδία του Μενάνδρου και επηρεάζεται έντονα από το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον της εποχής.

### 10.1 Το κοινωνικό/πολιτικό σκηνικό

Πλησιάζει το τέλος της Αθηναϊκής δημοκρατίας, που σηματοδοτείται και με την πανωλεθρία του συμμαχικού στόλου στους Αιγός Ποταμούς, στον Ελλήσποντο, το 405 π.Χ. Ακολουθεί η πολιορκία και η άλωση της πόλης των Αθηνών από τους Σπαρτιάτες, καθώς και η συνθηκολόγηση των Αθηναίων με ταπεινωτικούς όρους. Οι Σπαρτιάτες απαιτούν να κατεδαφιστούν τα Μακρά Τείχη της Αθήνας. Ο Δήμος χάνει τις εξουσίες του, η κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα φθίνουν ραγδαία και φτάνουν στα όρια της εξαθλίωσης. Η νέα Αθήνα δεν θυμίζει πια σε τίποτα την παλιά. Τα πράγματα για το θέατρο δεν είναι ευοίωνα. Το υγιές πλαίσιο, που τα προστάτευε και τα κρατούσε σε συνεχή εγρήγορση, ανήκει στο παρελθόν.

Όταν σείεται το κοινωνικό σώμα, η τέχνη δεν μπορεί να επιβιώσει αλώβητη, πολλώ δε μάλλον όταν μιλάμε για πολιτική τέχνη, είδος ιδιαίτερα εκτεθειμένο στα αντίπαλα πυρά, άρα από τη φύση του άμεσα εξαρτώμενο από τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις. Ανάμεσά τους και η οικονομική καταστροφή των Αθηνών, η οποία φέρνει την έλλειψη χορηγών, αφήνοντας έτσι το θέατρο οικονομικά ακάλυπτο και άρα ανίκανο να προετοιμάσει τους αγώνες όπως παλιά.

### 10.2 Χαρακτηριστικά της Μέσης Κωμωδίας

1. Σε μια εποχή πολιτικής παρακμής και ανελευθερίας, ήταν φυσικό να εξαφανιστεί το πλέον ελεγκτικό και πολιτικοποιημένο στοιχείο της κωμωδίας: *το δικαίωμα της παρρησίας* των ποιητών. Η Μέση Κωμωδία δεν είναι πολιτική. Αναπόφευκτα λοιπόν παρατηρούνται τα εξής πιο κάτω:

- (α) Η πολιτική σάτιρα περιορίζεται, αν και πότε-πότε κάνει την εμφάνισή της.
- (β) Το *ονομαστί κωμωδείν* απαγορεύεται κι έτσι η προσωπική διακωμώδηση επωνύμων πολιτών απουσιάζει.
- (γ) Εξαφανίζεται η παράβασις, δηλαδή το σημείο που ο Χορός απευθύνεται στους θεατές και αναφέρεται στο ίδιο το έργο, στον ποιητή, τους αντιπάλους συγγραφείς, σε διδακτικά ή πολιτικά θέματα.
- (δ) Η λειτουργία του Χορού σταδιακά παροπλίζεται και περιορίζεται σε εμβόλιμα τραγούδια, που δεν αποτελούν πλέον μέρος της δράσης, μετατρέποντας τον Χορό σε φορέα ψυχαγωγίας.
- (ε) Η αισχρολογία, το άσεμνο και ο φαλλός της Αρχαίας κωμωδίας υποχωρούν κι αυτά.



2. Τη θέση των πολιτικών θεμάτων παίρνει μια ήπια και πιο κόσμια διαχείριση των θεμάτων με προτίμηση σε ρεαλιστικά θέματα και απεικόνιση τύπων από την καθημερινή αστική ζωή της εποχής. Με αυτήν έχουμε και την κυριαρχία του πρωταγωνιστή.

(α) Διαπραγματεύεται παρωδίες αρχαίων μύθων και τραγωδιών.

(β) Εμφανίζει νέους τύπους, πολλοί από τους οποίους θα περάσουν στην Νέα Κωμωδία: η εταίρα, ο κατεργάρης δούλος, ο ψευτοπαλληκάρης, ο ερωτευμένος νέος, παράσιτοι κ.λπ.

Δείγματα αυτής της περιόδου θεωρούνται τα δύο τελευταία σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη, οι **Εκκλησιάζουσες** (392 π.Χ.) και ο **Πλούτος** (388 π.Χ.). Στα δύο αυτά έργα παρατηρείται μια φθίνουσα πορεία του πολιτικού στοιχείου.



## 11. ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ (323 π.Χ. - 120 π.Χ.)

### 11.1 Γενικά

Η Νέα Κωμωδία συνεχίζει και τελειοποιεί ό,τι άρχισε η Μέση Κωμωδία. Αναπτύσσεται στην ελληνιστική περίοδο και ειδικότερα μετά το 320 π.Χ.

Κατά την Ελληνιστική εποχή (336 π.Χ.-31 π.Χ.) οι πολιτισμοί της ανατολικής Μεσογείου έως την Ινδία γνώρισαν το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Ο Μέγας Αλέξανδρος, καθώς επέκτεινε την αυτοκρατορία του, διέδιδε τον ελληνικό πολιτισμό και γνώση.

Με τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, το 323 π.Χ., η τεράστια επικράτειά του θα μοιραστεί ανάμεσα στους διαδόχους του, οι οποίοι ωστόσο δεν θα φανούν αντάξιοι της κληρονομιάς αυτής. Όταν οι Ρωμαίοι έρχονται στην ηπειρωτική Ελλάδα, λόγω έλλειψης ενόπτης, θα κατακτηθούν από τους Ρωμαίους το 146 π.Χ.

Η Νέα Κωμωδία σηματοδοτεί το τέλος του αρχαίου Ελληνικού δράματος, με τον Μένανδρο να είναι ο σημαντικότερος εκπρόσωπός της.

### 11.2 ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ (342/1 π.Χ. - 293/2 π.Χ.)

#### Η ζωή του

Ο Μένανδρος γεννήθηκε στην Κηφισιά το 342 π.Χ. Γόνος πλούσιας αθηναϊκής οικογένειας, μαθήτευσε κοντά στον περιπατητικό φιλόσοφο Θεόφραστο και επηρεάστηκε από τους **Χαρακτήρες** του. Ήταν συνομήλικος και φίλος με τον Επίκουρο, από τον οποίο δέχτηκε επίσης επιδράσεις. Λέγεται ότι πνίγηκε κολυμπώντας στον Πειραιά, στην ηλικία των 50 ή 51 ετών.

Όπως και ο Ευριπίδης, δεν ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής ενόσω ζούσε. Μετά τον θάνατό του θα αναγνωριστεί ως μεγάλος συγγραφέας κωμωδιών. Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος, μάλιστα, θα τον τοποθετήσει δεύτερο μετά τον Όμηρο ανάμεσα σε όλους τους Έλληνες ποιητές.

#### Η εποχή του

Ο Μένανδρος ζει σε έναν διαφορετικό κόσμο από αυτόν που έζησαν οι κλασικοί τραγωδοί και κωμωδιογράφοι. Ζει, ενώ είναι ακόμα νεαρός στην μεγάλη εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου, εποχή που το κέντρο του κόσμου μεταφέρεται από την Αθήνα στη Μακεδονία. Παρόλα αυτά, η Αθήνα εξακολουθεί να είναι σημαντικό πολιτιστικό κέντρο. Με την ήττα στη μάχη της Ιψού, η ενότητα του τεράστιου κράτους που οραματίστηκε ο Μέγας Αλέξανδρος, θα διαλυθεί και το λίκνο της Δημοκρατίας θα περιοριστεί επηρεάζοντας τους θεσμούς και τον πολιτισμό.

Έχει έρθει μια εποχή **πολιτειακής παρακμής**. Υπάρχει ελάχιστη κοινωνική πρόνοια για τους φτωχούς και έντονη η ανάγκη επιβίωσης. Ενώ στο παρελθόν ασχολούνταν με τα κοινά, τώρα αποτραβήχτηκαν από αυτά. Ο Αθηναίος τώρα είναι υπήκοος, του οποίου η ασφάλεια εξαρτάται από τους εκάστοτε ισχυρούς και όχι από την Πολιτεία. Τη θέση της πόλης πήρε η οικογένεια και το σπίτι του. Οι απολαύσεις των πδονών, που εξαντλούσαν ένα μεγάλο μέρος των καθημερινών δραστηριοτήτων των ανθρώπων της εποχής αυτής.







Όλες αυτές οι κοινωνικές αλλαγές αποτυπώνονται στην τέχνη του θεάτρου. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες παρακμής και ανελευθερίας, η Αρχαία Αττική Κωμωδία, ο κατεξοχήν κριτής του κοινωνικού βίου, ήταν φυσιολογικό σιγά-σιγά να σιγήσει, για να αντικατασταθεί από μια νέα μορφή κωμωδίας, από την οποία απουσιάζει η καυστική σάτιρα πολιτικών προσώπων και καταστάσεων, ο ρόλος του Χορού δεν υπάρχει, το γνώριμο χοντροκομμένο και λαϊκό χιούμορ του Αριστοφάνη, το γκροτέσκο και η υπερβολή απουσιάζουν και επιλέγονται αστικά θέματα. Έτσι, από το έργο του Μένανδρου έχουμε πολλές πληροφορίες για την πολιτική ζωή της Αθήνας εκείνων των χρόνων.

Χωρίς μυθικά ή φανταστικά στοιχεία, αυτή η Νέα Κωμωδία αποτέλεσε με τον ρεαλιστικό της ρυθμό σε παραλλαγές τη γέφυρα ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη ευρωπαϊκή κωμωδία που, αντί να διδάσκει πολιτικά, αρχίζει πια να απευθύνεται και να σωφρονίζει τον καθένα ξεχωριστά.

### 11.3 Θεματολογία

Ο Πελοποννησιακός πόλεμος άφησε πίσω του ένα αίσθημα απογοήτευσης και εξάντλησης, που επηρέασε τον ψυχισμό των πολιτών και τον έστρεψε προς άλλες κατευθύνσεις. Οι Αθηναίοι δεν είναι πια πολιτικά όντα, αλλά ενδιαφέρονται κυρίως για τις προσωπικές τους ανάγκες. Τα θέματα σχετικά με την πολιτική και την κοινωνική κατάσταση, τώρα έχουν εξαφανιστεί από το δραματολόγιο και τη θέση τους παίρνουν καινούργια, τα οποία αποσκοπούν στην ψυχαγωγία του κοινού.

Η Νέα Κωμωδία **απεικονίζει σκηνές του οικογενειακού βίου μιας εύρωστης οικονομικά αστικής οικογένειας, με επίκεντρο των έρωτα δύο νέων**, ο οποίος διανθίζεται με εμπόδια και παρεξηγήσεις, ώσπου να φτάσει σε αίσιο τέλος.



*Ρωμαϊκή τοιχογραφία που απεικονίζει τον Μένανδρο. Σπίτι Μένανδρου, Πομπηία.*

### 11.4 Χαρακτηριστικά του έργου του Μενάνδρου

Ο ποιητής έζησε σε μια εποχή που άρχιζε η παρακμή του αθηναϊκού πολιτισμού και της δημοκρατίας, με τα χαλαρωμένα ήθη, τα εγωιστικά πάθη και το κυνήγι της πλοκής. Το έργο του, λοιπόν, αυτή την εποχή αντιπροσωπεύει και καθρεφτίζει τα ακόλουθα:

- 1. Δραματικός Χώρος:** Το περιβάλλον των έργων του είναι η **μικροαστική** αθηναϊκή γειτονιά κι οι άνθρωποι της.
- 2. Δραματικός Χρόνος:** Ο χρόνος αφορά στην σύγχρονη εποχή του Μενάνδρου.
- 3. Δομή:** Τα έργα χωρίζονται σε πέντε πράξεις, που χωρίζονται από εμβόλιμα τραγούδια και χορευτικά νούμερα. Πολλά από τα έργα περιέχουν έναν πρόλογο και πάντα τελειώνουν με την παράκληση προς το κοινό για χειροκρότημα και μια προσευχή προς τη θεά Νίκη για ευλογία.
- 4. Εισαγωγικοί πρόλογοι:** Οι εισαγωγικοί πρόλογοι, που προετοιμάζουν το κοινό για την εξέλιξη, είναι ένα ιδιαίτερο δραματουργικό στοιχείο των κωμωδιών του Μενάνδρου. Ο πρόλογος εκφωνείται από άνθρωπο ή από δήθεν υπερφυσικές δυνάμεις, μια συνήθεια που θυμίζει κάτι από προλογική ρήση του Ευριπίδη. Το περιεχόμενο του μονολόγου, όμως, μοιάζει με αριστοφανική κωμωδία.
- 5. Διακοσμητικός Χορός:** Από τη στιγμή που την εποχή του Μενάνδρου ο Αθηναίος πολίτης δεν είναι πλέον πολιτικό όν, **ο Χορός χάνει και αυτός τη δυναμική** που είχε στα σκηνικά δρώμενα. Τα τραγούδια και τα χορευτικά στη Νέα Κωμωδία λειτουργούν σχεδόν σαν «διακοσμητικά» στοιχεία, υπό την έννοια ότι διακόπτουν την ιστορία και παρεμβάλλονται ως ένα είδος μουσικής ψυχαγωγίας. Φαίνεται ότι ο Χορός εμφανιζόταν μόνο ανάμεσα στα επεισόδια. Το πιθανότερο είναι ότι το τραγούδι δεν είχε κάποια σχέση με το θέμα.
- 6. Γλώσσα:** Όπως η θεματολογία περιγράφει σκηνές καθημερινότητας, έτσι έγινε και με τη γλώσσα. Ο Μενάνδρος γράφει στίχους στην καθομιλουμένη Αττική διάλεκτο, απλά και παιχνιδιάρικα.
- 7. Τα «κατ' ιδίαν»:** Μια καινοτομία του ποιητή είναι τα λόγια που λένε οι ήρωες στον εαυτό τους. Αυτή η τεχνική υπάρχει ως τις μέρες μας.
- 8. Ο ρόλος της Τύχης:** Οι θεοί δεν ρυθμίζουν πλέον τη μοίρα των ανθρώπων. Όπως και στη ζωή, οι άνθρωποι εξαρτώνται πλέον από τους εκάστοτε ισχυρούς. Η ισχυρή δύναμη είναι τώρα η Τύχη, η οποία ανατρέπει εντελώς τη ζωή των ανθρώπων. Η Τύχη παίζει παιχνίδια και ο άνθρωπος διαδραματίζει αποφασιστικό ρόλο μέσα σε αυτά.

Η τυπική πλοκή περιστρεφόταν γύρω από έναν νέο άνδρα ο οποίος, παρά την ισχυρή αντίδραση του πατέρα του, θέλει να παντρευτεί μια κοπέλα, συνήθως σκλάβο, την οποία, μετά από πολλές προσπάθειες πετυχαίνει να πείσει τον πατέρα του. Συνήθως, η κοπέλα είναι η χαμένη από καιρό κόρη κάποιου πλούσιου Αθηναίου. Οι χαρακτήρες αγνοούν γεγονότα που απορρέουν είτε από συγκυρίες είτε από μηχανορραφίες κι έτσι η δράση πηγάζει αυτές τις παρανοήσεις. Ολόκληρη η δράση, επομένως, στηρίζεται σε παρεξηγήσεις και απάτες και στην αποκάλυψη τους με την οποία δίνεται η λύση στη διαμάχη.

Brockett, O. & F. Hildie, *Ιστορία Θεάτρου*, Πρώτος Τόμος, (9η έκδ.), Εκδόσεις ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2013, σ. 43



9. **Υποκριτές:** Στη Νέα Κωμωδία ενδέχεται να χρησιμοποιούνταν περισσότεροι από τρεις υποκριτές, όπως και στην Αρχαία και Μέση ελληνική κωμωδία.

10. **Προσωπείο:** Τα προσωπεία, σε αντίθεση με την κωμωδία του Αριστοφάνη, ήταν εκφραστικά και θύμιζαν καθημερινούς ανθρώπους.

11. **Θεατρική επικοινωνία:** Παρόλο που εξαφανίστηκε η Παράβασις, η επίδραση της Αριστοφανικής κωμωδίας στην επαφή θεατή-ηθοποιού **είναι ισχυρή** και στη Νέα Κωμωδία. Στους προλόγους, στους μονολόγους των ηρώων αλλά και σε άλλα σημεία, και παράλληλα με τη δράση, η **επικοινωνία ηθοποιών και κοινού** είναι αντιληπτή με τα σχόλια που γίνονται προς και από τους θεατές, όταν για παράδειγμα κάποιος σχολιάζει στο κοινό έναν διάλογο που διαδραματίζεται εκείνη την ώρα.

Ο Μένανδρος παρουσιάζει με φιλικότητα και επιείκεια τα ελαπτώματα και τα λάθη των προσώπων του. Όλα τα πρόσωπα στον Μένανδρο όχι μόνο δεν χαρακτηρίζονται από σοβαρά αμαρτήματα, αλλά έχουν και κάποιες καλοσύνες (εκτός από τα πιο αντιπαθητικά πρόσωπα, τους σωματέμπορους). Για παράδειγμα, οι εταίρες (σκλάβες ή ελεύθερες, πλούσιες ή φτωχές) ενδιαφέρονται μόνο για τα ερωτικά τους, είναι ευγενικές και παρουσιάζονται ως θύματα των περιστάσεων. Και κάτι επιπλέον για τους χαρακτήρες, οι δούλοι και οι εταίρες αντιμετωπίζονται ως άνθρωποι.

12. **Γυναικείοι χαρακτήρες:** Ένας άλλος νεωτερισμός του ποιητή, είναι η κυριαρχία των γυναικείων χαρακτήρων στα σωζόμενα έργα του.

13. **Χαρακτήρες:** Οι θεοί και οι ήρωες εξαφανίζονται και στη θέση τους πρωταγωνιστούν, για πρώτη φορά στην ιστορία του θεάτρου, χαρακτήρες. Οι χαρακτήρες της Νέας Κωμωδίας τελειοποιούν τους κωμικούς τύπους που είχαν διαμορφωθεί στη Μέση Κωμωδία.

Πολλά έργα του Μενάνδρου αποτελούν μελέτη χαρακτήρων με βάση τρεις κοινωνικές ομάδες: την οικογένεια (ο πατέρας, η μητέρα, ο γιος, και συχνά ο παιδαγωγός, οι απογοητευμένοι εραστές), τα πρόσωπα που ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας (εταίρες, προαγωγοί, αξιωματικοί, μάγειροι, παράσιτοι, θρασεείς κοσμικοί νέοι που αποπλανούν απροστάτευτα κορίτσια κ.λπ.) και τέλος οι δούλοι, οι οποίοι συχνά αποδεικνύονται ιδιαίτερα βοηθητικοί στην επίτευξη των στόχων του ερωτευμένου νέου.

14. **Στερεότυποι Τύποι:** Οι χαρακτήρες της Νέας Κωμωδίας τυποποιήθηκαν σιγά-σιγά και περιορίστηκαν σε έναν αριθμό. Αυτούς τους τύπους συναντάμε προσαρμοσμένους στο ιταλικό περιβάλλον τον 16<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ., στην Κομμέντια ντελ Άρτε:

(α) ερωτευμένοι νέοι

(β) γέροι (γκρινιάρηδες, στενοκέφαλοι, μικροπρεπείς, καλόβουλοι κ.λπ.)

(γ) παράσιτοι (άτομα που ζουν εις βάρος πλουσίων φίλων)

(δ) εταίρες (σκλάβες ή ελεύθερες, πλούσιες ή φτωχές).

(ε) μισθοφόροι στρατιωτικοί (σκληροί, ψευτοπαλληκάρηδες, καυχησιάρηδες)

(στ) δούλοι (ψεύτες, κατεργάρηδες, πεινασμένοι δούλοι). Οι δούλοι, όπως και στην αρχαία κωμωδία, είναι οι μόνοι που βωμολοχούν υπαινικτικά.



### 11.5 Εργογραφία

Η συγγραφική καριέρα του Μενάνδρου υποθέτουμε ότι άρχισε γύρω στα 321 π.Χ. με το έργο **Οργή** (δεν σώζεται). Πιθανολογείται ότι έγραψε πάνω από 100 έργα, όμως, **ελάχιστα σώζονται**, γι' αυτό και δεν μπορούμε να μιλήσουμε με βεβαιότητα για τη θεατρική του προσωπικότητα. Το πρώτο βραβείο το απέσπασε στα Λήνια με την κωμωδία **Δύσκολος** το 316 π.Χ. (δεν είναι βέβαιο αν είναι η πρώτη του νίκη. Κατέκτησε το 1ο βραβείο οκτώ φορές).

Τα μοναδικά έργα που διασώζονται και παίζονται ακόμη είναι η **Σαμία**, ο **Δύσκολος** και οι **Επιτρέποντες**, ενώ υπάρχουν μόνον αποσπάσματα από άλλα δεκατέσσερα. Η Σαμία θεωρείται το πολυτιμότερο έργο του. Στηρίζεται σε παρανοήσεις που οφείλονται στη συστολή των προσώπων να μιλήσουν καθαρά. Χωρίζεται σε πέντε πράξεις, όπως όλα σχεδόν τα έργα του Μένανδρου.

### 11.6 Επιδράσεις

Η Νέα Κωμωδία έγινε πρότυπο κωμωδίας από τους Ρωμαίους στον Σαίξπηρ. Επειδή το έργο του Μένανδρου αφορά τον μέσο άνθρωπο, αποδείχτηκε αρκετά εύκολο στη διασκευή του στα Λατινικά από τους Ρωμαίους κωμωδιογράφους **Πλαύτος** και **Τερέντιος** στα τέλη του 3<sup>ου</sup> και του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Μάλιστα, χάρη σε αυτούς είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε περισσότερα πράγματα γύρω από τη Νέα Κωμωδία, αφού η θεματολογία τους είναι σχεδόν στο σύνολό της, αντλημένη από το έργο του.

Χωρίς δόση υπερβολής, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι τα απλά στοιχεία της μενανδρικής πλοκής γύρω από θέματα που έχουν ως κύριο άξονα τον γάμο και το χρήμα, μαζί με τις συνακόλουθες μηχανορραφίες και τη σκηνή της αναγνώρισης, είναι εκείνα που θα καθορίσουν σε σημαντικό βαθμό την ευρωπαϊκή κωμωδιογραφική παράδοση και θα επιβιώσουν ως τις μέρες μας στο θέατρο του βουλεβάρτου, στο νεοϋορκέζικο Μπρόντγουεη και στις κωμωδίες του Χόλυγουντ. Και αυτός είναι ένας βασικός λόγος που αφιερώσαμε χώρο στον σχολιασμό της.

### Επίλογος

Ολοκληρώνοντας, να πούμε ότι με τη Νέα Κωμωδία το θέατρο στο σύνολό του, ως χώρος δοξασίας των θεών και σχολιασμού της πόλης, κλείνει τον (αρχαίο) κύκλο του. Το γυμνό τοπίο ενός Αισχύλου δεν φαίνεται να ικανοποιεί πια τα γούστα του κοινού. Ούτε η πολιτική αιχμηρότητα ενός Αριστοφάνη.

Η πόλη-κράτος που στήριξε δυναμικά τους θεατρικούς μηχανισμούς, ανήκει πια στο παρελθόν. Οι λατρευτικές εκδηλώσεις έπαψαν να έχουν τον παλιό παλλαϊκό τους χαρακτήρα. Ο πάλαι ποτέ συμμετέχων πολίτης, τώρα αντικαθίσταται από τον υπήκοο και αποστασιοποιημένο καταναλωτή του θεάματος.





ΜΕΡΟΣ Δ΄  
ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ





Αρχαίο θέατρο Σαλαμίνας, αρχές του 1<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ.  
Αμμόχωστος, Κύπρος

## 12. ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗ

μτφρ. Κ. Γεωργουσόπουλος, εκδόσεις Κάκτος, 1994



Ο Οιδίπους καταριέται τον γιο του, Πολυνίκης, του Χένρι Φουσέλι, 1786, Βρετανική ζωγραφική, λάδι σε καμβά.  
Ο δραματικός πίνακας του Henry Fuseli, απεικονίζει την τεταμένη κορύφωση του «Οιδίπους επί Κολωνώ».

### 12.1 Γενικά στοιχεία

Πρόκειται για το 32<sup>ο</sup> δράμα του. Διδάχθηκε (σκηνοθετήθηκε) το **442 π.Χ. ή 441 π.Χ.** Το έγραψε σε ηλικία 55 ετών, την εποχή που ολοκληρωνόταν ο Παρθενώνας και άρχιζε η ανατρεπτική δράση των σοφιστών, των επ' αμοιβή διδασκάλων της ρητορικής και της πολιτικής τέχνης, της φιλοσοφίας και της λογικής των επιστημών.

Οι σοφιστές πίστευαν ότι ο άνθρωπος μπορεί να γνωρίσει τον κόσμο γύρω του χωρίς την επέμβαση υπερφυσικών παραγόντων. Ερμήνευαν τη θρησκεία και τους μύθους με ορθολογισμό, με αποτέλεσμα να παραβιάσουν συγκαλυμμένα τους νόμους της λογικής, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα, και να κλονίσουν τις σταθερές αξίες και την ηθική του παρελθόντος. Από τους πιο γνωστούς σοφιστές ήταν ο Γοργίας, ο Κρατύλος, ο Αλκιδάμας, ο Πρωταγόρας και ο Ιππίας.



## 12.2 Χωροχρονικό Πλαίσιο

**Δραματικός Χώρος:** Θήβα, παλάτι του Κρέοντα. Εκεί όπου η μητέρα της Αντιγόνης, η Ιοκάστη, αυτοκτόνησε και ο πατέρας της, ο Οιδίποδας, ανακάλυψε το φοβερό μυστικό της καταγωγής του.

## 12.3 Τα πρόσωπα του έργου

**Αντιγόνη:** Κόρη του Οιδίποδα και της Ιοκάστης, αδελφή της Ισμήνης και των νεκρών, Ετεοκλή και Πολυνείκη. Ενώ όλοι οι άλλοι ήρωες διαμορφώνονται στην πορεία του έργου, αυτή κινείται χωρίς ταλαντεύσεις («Σοφόκλειος ήρωας»). Όλες οι αποφάσεις της στρέφονται γύρω από την τιμή του αδελφού της. Από εκεί αντλεί τη δύναμή της. Είναι πεπεισμένη ότι πράττει το σωστό και το δίκαιο του άγραφου νόμου των θεών. Θεωρεί ότι είναι δικαίωμά της να τον τιμήσει, γιατί δεν πρόκειται να αποκτήσει άλλον αδελφό. Το μέγεθός της πρέπει να ιδωθεί μέσα από τη σύγκριση με τους άλλους χαρακτήρες και κυρίως τον Κρέοντα.

**Κρέων:** Βασιλιάς της πόλης, αδελφός της Ιοκάστης, πατέρας του Αίμονα. Είναι το τραγικότερο πρόσωπο, αφού για να εφαρμόσει το δίκαιο της πολιτείας έρχεται σε αντίθεση με τους δικούς του ανθρώπους, τους οποίους οδηγεί στον θάνατο. Έχει τη δική του συναίσθηση της ευθύνης. Το μέγα σφάλμα του είναι ότι επενδύει υπερβολικά στη δύναμη του κράτους και αυτό τον οδηγεί στην *ύβριν*. Βυθίζεται στην αλαζονεία του απόλυτου μονάρχη και δεν συνειδητοποιεί την ασέβεια των πράξεών του. Συντετριμμένος στο τέλος μετανοεί κι επιζητεί τη μόνη λύτρωση που του απομένει, τον θάνατο.

**Αίμων:** Γιος του Κρέοντα και της Ευρυδίκης, αρραβωνιαστικός της Αντιγόνης. Όταν εμφανίζεται ικετεύει τον πατέρα του να χαρίσει τη ζωή στην Αντιγόνη. Η άρνηση του πατέρα του τον συντριβεί. Ακολουθεί τον ίδιο δρόμο με την Αντιγόνη προς τον θάνατο.

**Ισμήνη:** Αδελφή της Αντιγόνης και των δύο νεκρών. Από την πρώτη της εμφάνιση προβάλλει την εικόνα της ανήμπορης γυναίκας. Γνωρίζει τη θέση της στην κοινωνία και τις δυνατότητές της. Εξαγοράζει την ψυχία της με τη «νομιμοφροσύνη».

**Ευρυδίκη:** Σύζυγος του Κρέοντα. Αυτοκτονεί στο τέλος.

**Χορός:** 15 σοφοί γέροντες της Θήβας. Ο Χορός δεν παίρνει το μέρος του Κρέοντα απροκάλυπτα, σκύβει το κεφάλι υποτακτικά και η εσωτερική του αντίσταση διαφαίνεται στους υπαινιγμούς. Δεν δείχνει να κατανοεί απόλυτα την περιφρόνηση της Αντιγόνης για τον θάνατο. Παρόλα αυτά, στο τέλος θυμάται ότι οι θεϊκοί νόμοι είναι ανώτεροι από τους ανθρώπινους.

**Άλλα πρόσωπα:** Φύλακας, Άγγελος (αγγελιοφόρος), Εξάγγελος (αγγελιοφόρος που εξέρχεται από το παλάτι), Μάντης Τειρεσίας

## 12.4 Μυθολογικό Υπόβαθρο

Ο Οιδίποδας σκοτώνει τον πατέρα του Λαίο χωρίς να το ξέρει. Παντρεύεται τη μητέρα του Ιοκάστη και αποκτά δύο αγόρια και δύο κορίτσια, τον Ετεοκλή, τον Πολυνείκη, την Αντιγόνη και την Ισμήνη. Με την αποκάλυψη της αλήθειας η Ιοκάστη αυτοκτονεί, αυτός βγάζει τα μάτια του και φεύγει δυστυχισμένος για τον Κολωνό με τη συνοδεία της Αντιγόνης. Οι γιοι του αποφασίζουν να βασιλεύουν εναλλάξ. Όμως στο τέλος του πρώτου χρόνου ο Ετεοκλής αρνείται να παραδώσει την εξουσία τον αδελφό του και ο οργισμένος Πολυνείκης φεύγει για το Άργος. Εκεί





## ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

παντρεύεται την κόρη του βασιλιά Άδραστο και εκστρατεύει με τον Άδραστο και πέντε άλλους αρχηγούς (επτά στο σύνολο) εναντίον των Θηβών.

Η εκστρατεία καταλήγει σε ήττα και οι Αργείοι φεύγουν αφήνοντας νεκρούς τα δύο αδέρφια, που αλληλοσκοτώνονται σε μονομαχία. Στον θρόνο ανεβαίνει ο θεός του, ο Κρέων, ο οποίος διατάζει να μείνει άταφος ο Πολυνείκης, έρμαιο στα όρνια και τα σκυλιά. Και προστάζει ότι θα τιμωρηθεί με θάνατο όποιος παραβιάσει τη διαταγή του.

Από δω αρχίζει η δράση της **Αντιγόνης**, όπου η ομώνυμη ηρωίδα, παρά τη σαφή εντολή του Κρέοντα να μη θάψει τον αδερφό της, αυτή δεν υπακούει, με αποτέλεσμα τον θάνατό της.



Η Αντιγόνη δίπλα από τον νεκρό αδελφό της, Πολυνείκη.  
Πίνακας του Τζόζεφ Άμπελ (Joseph Abel, 1764-1818)



## 12.5 Η υπόθεση

(Η υπόθεση είναι από το βιβλίο του Albin Lesky, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Τόμος Α'*, Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1990.)

### ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το έργο αρχίζει με μια διαλογική σκηνή μοναδικής αποτελεσματικότητας στη διαγραφή των χαρακτήρων. Μέσα στο μισοσκόταδο πριν την ανατολή του ήλιου, η Αντιγόνη οδηγεί την αδελφή της Ισμήνη μπροστά στο παλάτι σε μια συζήτηση που δεν πρέπει να ακούσει άλλο αυτί. Η Αντιγόνη εξηγεί έντονα ότι την απασχολεί που όχι μόνο μένει άταφος ο Πολυνείκης, αλλά και το ότι έχει αφεθεί για τα όρνια και τα σκυλιά και τελειώνει με προτροπή για δράση. Οι εξηγήσεις που δίνει η Αντιγόνη τονίζουν έντονα την απανθρωπιά της απαγορευτικής εντολής του Κρέοντα. Η Αντιγόνη απαιτεί από την αδερφή της να βοηθήσει στην ταφή και η Ισμήνη έντρομη αρνείται, αφού για αυτήν η απαγόρευση του Κρέοντα εκφράζει όλο το κύρος της Κρατικής εξουσίας και επομένως είναι απaráβατη.

*«Είμαστε γυναίκες πλασμένες, όχι για να παλεύουμε με τους άντρες»*

Το γεγονός ότι προτιμάει να συμβιβαστεί με την εξουσία κάνει την Αντιγόνη αφάνταστα σκληρή απέναντί της. Αποκρούει ακόμα και την ταπεινή υπόσχεση της Ισμήνης ότι θα κρατήσει τη σιωπή της για όλα αυτά, λέγοντάς της *«Πήγαινε, φώναξέ το σε όλους»*. Η ίδια πάντως είναι αποφασισμένη να δράσει γνωρίζοντας ότι θα πεθάνει και φεύγει, ενώ η Ισμήνη επιστρέφει στο παλάτι.

### ΠΑΡΟΔΟΣ

Η πάροδος αρχίζει με μια θριαμβευτική κραυγή που θυμίζει τον ήχο της σάλπιγγας και διατηρεί ως το τέλος το ευφρόσυνο συναίσθημα της νίκης στη λυρική αφήγηση της ήττας των Επτά (στρατηγού του Άργου που εκστράτευσαν κατά της Θήβας).

### Α΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Με αφετηρία το συγκεκριμένο γεγονός, ο καινούργιος άρχοντας αναπτύσσει τις αρχές της εξουσίας του, που στόχο έχουν την ευημερία της Πολιτείας. Η πόλη είναι το παν. Στην υπηρεσία της θέτει λόγο και δράση. Αυτό το φρόνημα εξηγεί και τη διαταγή του, που απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη στο τέλος ενός εκτεταμένου λόγου. Όταν λέει για την Πόλη *«Αυτή μας διαφυλάττει»*, δείχνει ότι αρνείται κάθε λογής μεταφυσική (θείο) και δεν υπολογίζει καμία άλλη απόλυτη αρχή πάνω από την Πολιτεία.

Ακολουθεί ένας σύντομος διάλογος με τον Κορυφαίο, που δηλώνει την υποταγή του στη διαταγή του Άρχοντα, αφού μόνο ένας ανόητος θα μπορούσε να την παραβεί ριψοκινδυνεύοντας τη ζωή του (κάτι παρόμοιο ακούστηκε και από την Ισμήνη στον Πρόλογο). Ωστόσο σκύβουν μπρος σε έναν Άρχοντα που:

*«μόνο με το βλέμμα του, τρομοκρατεί τον άνθρωπο του λαού τόσο, ώστε δεν τολμά να πει αυτό που σκέπτεται.» (Αίμονας, στ. 690).*



## ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

Η εντολή του Κρέοντα (ως ειρωνική νύξη του Σοφοκλή) έχει ήδη καταπατηθεί την ίδια ώρα που ανακοινώνεται. Ξαφνικά, εμφανίζεται ένας από τους Φύλακες του πτώματος, που θέλει να γλιτώσει το σαρκίο του και να φύγει, όταν θα έχει εκτελέσει τη μοιραία αποστολή του: να αναγγείλει ότι στο μεταξύ η ταφή έχει γίνει. Μετά από αρκετή φλυαρία, ανακοινώνει την είδηση, αναφέροντας πως πρόκειται πιο πολύ για επίστρωση του νεκρού με σκόνη παρά για κανονική ταφή.

Ο Χορός θέτει το ερώτημα μήπως η πράξη οφείλεται σε Θεϊκή παρέμβαση και ο Κρέοντας, έντονα εκνευρισμένος, απαντά πικρόχολα και θυμωμένα, «*Σίγουρα οι θεοί αποφάσισαν να βοηθήσουν αυτόν που στράφηκε εναντίον της πατρίδας του*» για να προσθέσει ότι «*Κάτι άλλο συμβαίνει. Απροθυμία και αντίδραση παίζουν στην πόλη το καταχθόνιο παιχνίδι τους*». Υποψιάζεται ότι κάποιοι δωροδοκήθηκαν (μοτίβο του κέρδους) και παραβίασαν την εντολή του.

Στο τέλος του λόγου του ο Κρέοντας απειλεί τον φύλακα με την χειρότερη τιμωρία, αν δεν ανακαλυφθεί ο ένοχος. Παρά τις απειλές ο φύλακας δεν εννοεί να κλείσει το στόμα του, και ανακουφισμένος που γλύτωσε, φεύγει δηλώνοντας ότι δεν θα τον ξαναδούν.

### Α΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

Ένα χορικό ανεπανάληπτης αξιοπρέπειας. Ο άνθρωπος, κατόρθωσε να δαμάσει τα άγρια ζώα, να αντιμετωπίσει τις δυνάμεις της φύσης, έκανε κτήμα του τον έναρθρο λόγο. Ακόμα και η ικανότητά του να θεμελιώσει την κοινωνική ζωή, μνημονεύεται στα ίδια συμφραζόμενα. Ωστόσο, πάνω απ' όλα υπάρχει ένα αμετακίνητο όριο: οι νόμοι της πατρικής γης και η ένορκη δίκη των θεών. Ανάλογα με τη στάση του απέναντι σε αυτά, κρίνεται η αξία ή η απαξία του ανθρώπου.

### Β΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Το δεύτερο επεισόδιο εισάγεται με τον κορυφαίο που βλέπει εμβρόντητος τον Φύλακα να ξανάρχεται μαζί με την Αντιγόνη. Η ηρωίδα έχει συλληφθεί. Ο Σοφοκλής καθυστερεί επίτηδες την αντιπαράθεση μεταξύ των δύο αντιπάλων κόσμων (Κρέοντα και Αντιγόνης) με τον διάλογο του Κρέοντα με τον Φύλακα και την εξαιρετικά ρεαλιστική αφήγησή του (μαθαίνουμε ότι το πτώμα του Πολυνείκη βρίσκεται ήδη σε αποσύνθεση και αναδίδει ανυπόφορη οσμή).

Ο Κρέων μετά τη ρήση του Φύλακα στρέφεται απότομα στην Αντιγόνη αλλά μετά την περήφανη, κοφτή ομολογία της ενοχής της, ξαναγυρίζει στον Φύλακα απλώς για να τον απομακρύνει από τη σκηνή.

**Ακολουθεί η σκηνή της αντιπαράθεσης Κρέοντα-Αντιγόνης, όπου φαίνονται καθαρά οι θέσεις των ηρώων για τις αποφάσεις που πήραν: η πίστη στους νόμους της Πολιτείας και η πίστη προς τους άγραφους νόμους των θεών.** Παρόλο που ο Χορός την αποκαλεί «αλύγιστη κόρη ενός αλύγιστου πατέρα», η Αντιγόνη λέει στον Κρέοντα ότι όλοι θα συμφωνούσαν με την πράξη της αν δεν τον φοβόντουσαν. Η συγκρουσιακή τους συνάντηση τελειώνει με την Αντιγόνη να λέει «γεννήθηκα για να αγαπώ και όχι για να μισώ» και τον Κρέοντα να απαγγέλλει την τελική της καταδίκη. Κι επειδή δεν καταφέρνει να λυγίσει την κόρη της αδελφής του, στρέφει τα πυρά προς την Ισμήνη που έρχεται εκείνη την ώρα.

Η Ισμήνη τώρα αλλάζει γνώμη και θέλει να μοιραστεί την ευθύνη με την αδελφή της. Η Αντιγόνη όμως την αποκρούει με ταχύτητα. Τα λόγια της δεν δείχνουν την έγνοια της για την αθώα





αδελφή της αλλά την πεισματική διεκδίκηση μιας πράξης που ανήκει αποκλειστικά σε εκείνην. Βαθιά εντυπώνονται τα λόγια της, ότι αυτή, καθώς από παλιά ανήκει στον κόσμο των νεκρών, χωρίζεται από εκείνη που δεν έχει το δικαίωμα να ανακαλέσει την κατάφασή της στη ζωή.

Ο Κρέων συνδιαλέγεται στη συνέχεια με την Ισμήνη και αποκρούει κάθε παράκληση για απονομή χάρης. Όταν μιλά για ανάξιες γυναίκες που δεν θα τις ήθελε για τον γιο του, η Αντιγόνη ξεσπά πικρά:

*«Πόσο ατιμωτικά μιλεί για 'σένα ο πατέρας σου, αγαπημένε Αίμων».*

## **Β΄ ΣΤΑΣΙΜΟ**

Η πρώτη στροφή στο μίasma στο οποίο εντάσσεται το μοτίβο του Καταραμένου Οίκου των Λαβδακιδών με την τύφλωση του Οιδίποδα. Το υποχθόνιο δρεπάνι θερίζει τώρα και την Αντιγόνη.

Η δεύτερη στροφή αντιπαραθέτει την αναπόδραστη δύναμη του Δία στη χιμαιρική γνώση των ανθρώπων, υπονοώντας τον Κρέοντα: το κακό φαίνεται να είναι καλό σε εκείνον που ο θεός τον οδηγεί στον δρόμο της καταστροφής.

## **Γ΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**

Αντιπαράθεση Κρέοντα- Αίμονα: Ο αρχικός λόγος του Κρέοντα προτρέπει και συνιστά στον γιο του υπακοή στον πατέρα και στην κρατική εξουσία. Αναφέρεται περιφρονητικά στον Δία ως τον προστάτη της όμαιμης συγγένειας προοικονομεί τη σκηνή του Τειρεσία.

Η ρήση του Αίμονα, θίγοντας με πολλή προσοχή την ουσία, χαρακτηρίζεται πάνω απ' όλα από βαθιά μέριμνα για τον πατέρα, που ένας γιος που θέλει να τον προστατέψει από το λάθος. Μιλά επικαλούμενος τη μαρτυρία της πόλης όχι μόνο για την αθωότητα της Αντιγόνης, αλλά και για τη φήμη της.

Η κλιμάκωση και η απόλυτη ρήξη πατέρα-γιού διαγράφεται μέσα από τη στιχομυθία και κορυφώνεται μέσα από την αντιπαράθεση των δύο αντίπαλων κόσμων: Ο Κρέων υπερασπίζεται την τιμή του βασιλικού αξιώματός του, ενώ ο Αίμονας τον μέμφεται ότι ποδοπάτησε τον σεβασμό των θεών. «Εγώ είμαι το Κράτος» λέει ο Κρέοντας.

Στο τέλος ο Αίμων εγκαταλείπει ορμητικά τη σκηνή με μια σχεδόν ανοικτή απειλή ότι θα δώσει τέλος στη ζωή του.

Πριν από το Β΄ Στάσιμο, υπάρχει μια σύντομη αλλά σημαντική σκηνή ανάμεσα στον Κορυφαίο και στον Κρέοντα. Μπορεί να μη δίνει προσοχή στην προειδοποίηση του Χορού ότι ο Αίμων έφυγε γεμάτος οργή με απροσδιόριστες συνέπειες, αλλά η βεβαιότητά του για την απόφασή του αρχίζει να κλονίζεται, αφού αθώνει την Ισμήνη και δέχεται να δώσει λίγη τροφή στην Αντιγόνη.

## **Γ΄ ΣΤΑΣΙΜΟ**

Ο Χορός ψάλλει έναν ύμνο για την παντοδυναμία του έρωτα. Προβάλλει ένα θέμα που για τον Αίμονα έχει την ίδια σημασία είτε αφορά τον έρωτα του για την Αντιγόνη είτε την φροντίδα του πατέρα του.



# ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

## Δ΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Εμφανίζεται στη σκηνή η ηρωίδα, η οποία θρηνεί πικρά για τη μοίρα της (κομμός). Η Αντιγόνη αποκρούει τα καλοπροαίρετα παρηγορητικά λόγια του Χορού, θεωρώντας ότι σαρκάζουν με τη μοίρα της και συμφωνεί μαζί του μόνο εκεί που ο Χορός στοχάζεται τη μοίρα των Λαβδακιδών. Το μεγαλείο της θυσίας της αποκαλύπτεται εξολοκλήρου μόνο εδώ, όπου βλέπουμε τον ανθρώπινο πόνο που νοιώθει ως αποτέλεσμα της θυσίας της.

Σε λίγο έρχεται ο Κρέων, ο οποίος απαιτεί επίσπευση της διαδικασίας, αφού βεβαιώνεται για ακόμη μια φορά για την τελετουργική καθαρότητα που απαιτείται σε αυτό το είδος της θανατικής ποινής. Στη σκηνή αυτή, η ηρωίδα (Αντιγόνη) αιτιολογεί τη θυσία της με το επιχείρημα πως απ' όλους τους δικούς της μόνο ο αδερφός της είναι αναντικατάστατος.

Ύστερα από εντολή του Κρέοντα η Αντιγόνη οδηγείται στον θάνατο. Με τα τελευταία της λόγια, επαναλαμβάνει ότι πεθαίνει γιατί σεβάστηκε του θείκους νόμους: «*Την ευσέβειαν σεβίσασα*» (μτφρ. Σεβάστηκα την ευσέβεια).

## Δ΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

Ο Χορός φέρνει παραδείγματα ηρώων από Μύθους που είχαν παρόμοια μοίρα με της Αντιγόνης. Αναφέρει ενόχους, όπως ο Λυκούργος, και αθώους, όπως η Δανάη και η βορεάδα Κλεοπάτρα.

## Ε΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Μέχρι αυτό το σημείο, κυριαρχούσε η Αντιγόνη. Τώρα βρίσκει τη συνέχειά της η γραμμή του Κρέοντα.

Ο Μάντης σε έναν εισαγωγικό διάλογο δηλώνει αμέσως το απόλυτο κύρος του λειτουργήματός του, εκθέτει την αναταραχή που προκλήθηκε στην Πόλη από την απόφασή του και τη δυσαρέσκεια των θεών που εκδηλώνεται από τα σημάδια της θυσίας. Ο Τειρεσίας τελειώνει τον λόγο του φιλικά, συμβουλεύοντας τον Κρέοντα για μεταστροφή.

Η σύντομη γεμάτη παραφορά απάντηση του Κρέοντα αποκαλύπτει τον άνθρωπο που έχει παγιδευτεί στο δίκτυ της παραφροσύνης. Είναι δύσπιστος, υποψιάζεται και πάλι προδοσία και δωροδοκία εκ μέρους του Μάντη, και φτάνει στο αποκορύφωμα της βλασφημίας, «*Ο Πολυνείκης δεν θα θαφτεί. Οι αετοί του Δία ας φέρουν στο θρόνο του θεού άψυχες σάρκες από το πτώμα*». Δεν φοβάται πια κανένα μίσημα.

Ο Μάντης απαντά με μια έκρηξη άγριας αγανάκτησης: «*Τυφλότητα σαν τη δική σου δεν θεραπεύεται με νουθεσίες. Το πείσμα του δεν λυγίζει. Μόνο να σπάσει μπορεί*». Και αφού τον προειδοποιεί ότι ο εξιλασμός για την ανόσια πράξη του θα είναι τρομερός – θα πληρωθεί με έναν από το ίδιο του το αίμα – αποχωρεί.

Ο Κρέοντας δεν κρύβει στον Χορό την ταραχή του και αποφασίζει να ακολουθήσει την προτροπή του. Ο Χορός τον συμβουλεύει πρώτα να ελευθερώσει την Αντιγόνη και μετά να θάψει τον Πολυνείκη. Ο Κρέων όμως ανπιστρέφει τη σειρά, πράγμα που θα αποδειχθεί μοιραίο. Φεύγοντας λέει κάτι που φανερώνει ουσιαστική αναγνώριση των άγραφων νόμων:

*«Ίσως, παρ' όλα αυτά, να είναι καλύτερο να τηρεί κανείς τους καθεστώτας νόμους».*



## Ε΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

Σε δύο στροφικά ζεύγη, που ανήκουν στα ωραιότερα δείγματα Σοφόκλειου λυρισμού, ο Χορός γεμάτος ελπίδα, υψώνει τη χαρμόσυνη κραυγή του προς τον Βάκχο. Επικαλείται μάλιστα τον ίδιο τον Θεό να έρθει λυτρωτής και δωρητής γιορταστικής χαράς.

## ΕΞΟΔΟΣ

Δημιουργώντας οξύτατη αντίθεση με αυτό το χορικό, εμφανίζεται στη σκηνή ο Αγγελιαφόρος. Μαθαίνουμε πως ο Αίμων είναι νεκρός απ' το ίδιο του το χέρι. Αυτή τη στιγμή εμφανίζεται από το παλάτι η Ευρυδίκη (γυναίκα του Κρέοντα και μάνα του Αίμονα) και τότε μόνο ο Αγγελιαφόρος προβαίνει σε μian εκτεταμένη εξιστόρηση των γεγονότων. Πρώτα έθαψαν τον νεκρό και ύστερα έσπευσαν στον πέτρινο τάφο, όπου ο Κρέων βρήκε τον γιο του πλάι στο πτώμα της Αντιγόνης (που είχε ήδη απαγχονιστεί). Ο Αίμονας τότε όρμησε με το ξίφος του εναντίον του πατέρα του, αλλά αφού αστόχησε, αυτοκτόνησε.

Για όλα αυτά υπάρχει μια βαθειά ενοχή που φέρει ο Κρέων. Σε αυτόν ο Αγγελιαφόρος προσάπτει τη μομφή της αβουλίας, μομφή που ξανακούγεται σημαδιακά στην κατακλείδα του δράματος. Άφωνη η Ευρυδίκη αποχωρεί από τη σκηνή.

Ένας διάλογος γεμάτος ανησυχία για τις προθέσεις της αναπτύσσεται μεταξύ του Κορυφαίου και του Αγγελιαφόρου, ο οποίος διακόπτεται από την είσοδο του Κρέοντα, όπου έρχεται φέρνοντας το νεκρό σώμα του Αίμονα. Ακολουθεί ο μεγάλος κομμός του τέλους, ο οποίος θρήνος του Κρέοντα εξελίσσεται, σε συνδυασμό με διαλογικά μέρη, με την είδηση μιας καινούργιας συμφοράς. Ο Εξαάγγελος βγαίνει από το παλάτι για να ανακοινώσει ότι η Ευρυδίκη έδωσε τέλος στη ζωή της με ένα ξίφος. Όλοι φορτώνουν την ευθύνη στον Κρέοντα, ακόμα και ο ίδιος που κατηγορεί τον εαυτό του για τα «φρενών δυσφρόνων αμαρτήματα», δηλαδή τα λάθη του ανόητου νου.

Το έργο τελειώνει με τον Χορό να αποχωρεί από την ορχήστρα στέλνοντας το μήνυμά του: ότι η σωφροσύνη είναι το ύψιστο αγαθό. Ο σεβασμός απέναντι στους θεούς δεν ανέχεται καμία παράβαση. Φοβερά πλήγματα βρίσκουν τους υπερφίλους και τους συνετίζουν.







## 1.6 Θεματικοί άξονες του έργου

- 1. Άγραφοι Κανόνες και Πολιτική Τάξη:** Στην Αντιγόνη βρίσκονται σε σύγκρουση δύο μορφές νόμων και δικαιοσύνης: από τη μια είναι ο άγραφος θεϊκός νόμος (οι θρησκευτικές τελετουργίες και οι παραδόσεις) που ενέχουν θέση νόμου και από την άλλη ο νόμος της πολιτείας. Η Αντιγόνη υποστηρίζει ότι οι άγραφοι νόμοι των θεών για τους νεκρούς δεν πρέπει να παραβιάζονται, γιατί από τη φύση τους είναι αυτοί που αντέχουν στον χρόνο, οπότε η παραβίασή τους φέρνει τη θεϊκή τιμωρία, η οποία είναι πολύ πιο σκληρή από την ανθρώπινη (γι' αυτό και δεν δείχνει να φοβάται τον θάνατο, ιδίως όταν δίνει τέλος σε μια δυστυχισμένη ζωή). Σε αντιπαράθεση, ο Κρέοντας βάζει υπεράνω όλων τους νόμους του κράτους (ανθρώπινης προέλευσης) είτε είναι δίκαιοι, είτε άδικοι.
- 2. Συναίσθημα σε αντίθεση με τη Λογική:** Η Αντιγόνη οδηγείται από έντονα συναισθήματα αγάπης και τιμής για τον αδελφό της, επιμένοντας να βλέπει και τους δύο αδερφούς της ως ήρωες. Σε αντιπαράθεση, ο Κρέοντας, κυριαρχείται από τη λογική που του επιβάλλει η γήινη εξουσία του. Αυτή η λογική του βασιλιά έχει σχέση με την ειρήνη της πόλης. Βγαίνοντας από έναν εμφύλιο ανάμεσα στα δύο αδέρφια που κατέστρεψε την πόλη, ο Κρέοντας προσπαθεί με τους νόμους του κράτους να αποτρέψει μελλοντικούς εμφυλίους για θέματα εξουσίας ή φιλοδοξίας.
- 3. Δύναμη του ευφυή ηγέτη:** Η εξουσία τυφλώνει και διαφθείρει τα άτομα. Ενδεικτική περίπτωση ο Κρέοντας, ο οποίος υπακούει μόνο στη «λογική» της δύναμής του. Μπορεί τα επιχειρήματά του να είναι σωστά, αλλά ως «ευφυής ηγέτης» θα έπρεπε να γνωρίζει τα όρια της δύναμής του. Αυτή η εμμονή οδηγεί τον Κρέοντα στην ύβριση, και στην αναπόφευκτη πτώση του, ως τραγικός ήρωας.
- 4. Θέση της γυναίκας:** Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα δεν είχε πολιτικά δικαιώματα, έπρεπε να ακολουθεί τις αποφάσεις του «κυρίου» της, δηλαδή του άντρα της οικογένειας (ο πατέρας και μετά ο σύζυγος), και ως σύζυγος να ασχολείται μόνο με τα του οίκου της.

Η Αντιγόνη υπερβαίνει τα εσκαμμένα και η στάση της εξοργίζει τον Κρέοντα, ο οποίος βλέπει τις γυναίκες ως υποδεέστερες. Η Αντιγόνη βρίσκεται στο κέντρο των πραγμάτων και όχι στην περιφέρεια της δράσης και αυτό δεν του αρέσει.

Νιώθει ταπεινωμένος, γιατί βρίσκεται μπροστά σε ένα πλάσμα που αγνοεί τις εντολές του. Προσπαθεί να την πείσει ότι οι δύο νεκροί απαιτούν διαφορετική μεταχείριση (ο Πολυνείκης ως προδότης και ο Ετεοκλής ως ήρωας) και ότι οι οποιοσδήποτε τιμές σε έναν προδότη απαξιώνουν τις τιμές προς έναν ήρωα. Εις μάτην όμως! Μπροστά στο ενδεχόμενο να υποστεί μια «ήπτα» από μια γυναίκα, ο Κρέοντας δεν διστάζει να διαπράξει ύβριση: τα βάζει με τους θεούς, υποτιμώντας τη συγγένεια που προστατεύει ο Δίας.





## 13. ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΜΗΔΕΙΑ

μτφρ. Στέλλα Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη, εκδόσεις DIAN, 2002

### 13.1 Γενικά στοιχεία

Διδάχθηκε το **431 π.Χ.**, πενήντα χρόνια μετά την εκδίωξη των Περσών από την Ελλάδα. Την άνοιξη της χρονιάς εκείνης, η δόξα της πόλης βρισκόταν στο απόγειό της. Στη συνέχεια, η Αθήνα άρχισε να παρακμάζει. Μαζί της και η τραγωδία.

Η Μήδεια άσκησε επίδραση στην παγκόσμια λογοτεχνία περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη τραγωδία. Μαζί με την Κλυταιμνήστρα και την Εκάβη, θεωρείται ως μια από τις πιο αξιοσημείωτες μορφές της ελληνικής Τραγωδίας.

### 13.2 Χωροχρονικό πλαίσιο

**1. Δραματικός χώρος:** Κόρινθος (αρχοντικός οίκος Μήδειας-Ιάσονα)

**2. Δραματικός αναπαριστάμενος χρόνος:** Αρκετά χρόνια μετά τη μετακίνηση του ζεύγους από την Ιωλκό στην Κόρινθο.

### 13.3 Τα πρόσωπα του έργου

**Μήδεια** (μέδομαι: σκέπτομαι, προνοώ, μελετώ. μηχανεύομαι κ.ά.): Κόρη του βασιλιά Αιήτη της Κολχίδας. Μήδεια, μια βίαιη ηρωική φύση, που υπερβαίνει τα όρια της γυναίκας, μητέρας, συζύγου. Βρίσκεται σε μια συνεχή συγκρουσιακή διάθεση, είτε με τον Κρέοντα είτε με τον Ιάσονα είτε με τον εαυτό της. Τοποθετείται διαρκώς στο μάτι του κυκλώνα, που εδώ έχει έντονες ψυχικές διακυμάνσεις, οι οποίες εμπλουτίζουν την ιστορία. Μια τραγική μορφή, όχι όμως «τραγική» ηρωίδα. Ανεξέλεγκτη, με μια τάση προς την χειραγώγηση (Χορός, Κρέοντας, Ιάσοντας, Αιγέας) και την εκδίκηση. Σε αντίθεση με άλλους τραγικούς ήρωες, αυτή επιβιώνει. Θα συνεχίσει να ζει τραγική στη δυστυχία και στη μοναξιά της. Είναι απολύτως πειστική.

**Ιάσοντας:** Γιός του Αίσονα, προηγούμενος βασιλιάς της Ιωλκού. Έχουμε έναν κοινό ανδρικό τύπο που φέρεται όπως θέλει. Δεν ανήκει στην κατηγορία των «αριστοτελικών ηρώων». Είναι ένας τυχοδιώκτης και προικοθήρας, ψυχρός συμφεροντολόγος. Μόνο που δεν φαντάστηκε τι μπορεί να κάνει μια παθιασμένη «ξένη» Μήδεια.

**Τροφός:** Οικείο άτομο, αφοσιωμένο στην κυρία της, παρόλο που δεν την κατανοεί. Ο ρόλος της είναι αισθητός μόνο στην αρχή. Καταθέτει τη διαπίστωση που λέει ότι τα ηρωικά κατορθώματα προκάλεσαν δεινά και εύχεται να μην είχαν συμβεί, διαπίστωση που δημιουργεί αμέσως μια βαριά ατμόσφαιρα λύπης και παράλληλα προ-οικονομεί την εξέλιξη της ιστορίας, προετοιμάζει τον θεατή για τα χειρότερα που έπονται.

**Παιδαγωγός:** Γέρος κυνικός, υπερόπτης, μιλά με ρητά. Πιστεύει ότι ο κάθε άνθρωπος πρέπει να αγαπά τον εαυτό του πιο πολύ από όλους.

**Κρέων:** Βασιλιάς της Κορίνθου. Συμβατικός, τρομοκρατείται από τις γυναίκες, ιδιαίτερα τις αλλοδαπές. Ανησυχεί για την ασφάλεια της κόρης του, γιατί φοβάται την αντίδραση της Μήδειας.





**Αιγέας:** Βασιλιάς της Αθήνας. Απλός τύπος, αργεί να καταλάβει την απόγνωση της Μήδειας. Είναι φιλικός προς τη Μήδεια και δείχνει να την συμπαθεί. Της προσφέρει καταφύγιο, χωρίς όμως τα παιδιά της, αφού τον πείθει ότι μπορεί να τον βοηθήσει να αποκτήσει απογόνους.

**Παιδιά:** Ανέμελα και αθώα, δείχνουν να μην έχουν ιδέα τι γίνεται γύρω τους. Η παρουσία τους όμως είναι έντονη. Στην πορεία θα αποδειχτούν πιόνια στα χέρια της μητέρας τους για να εκδικηθεί τον Ιάσονα, παρά την αγάπη της γι'αυτά. Ακόμη και νεκρά στο τέλος, όμως, η μορφή τους είναι πρωταγωνιστική.

**Χορός:** Αποτελείται από γυναίκες της Κορίνθου. Πιο πολύ λειτουργεί ως σχολιαστής της δράσης, αν και σε ορισμένες στιγμές διαλέγεται με τα δραματικά πρόσωπα. Από την αρχή τάσσεται με τη Μήδεια υποσχόμενος να μη μαρτυρήσει τα σχέδια της («υπόσχεση σιωπής»), όμως δηλώνει την αντίθεσή του στην πρόθεσή της να σκοτώσει τα παιδιά της.

*Αν και η Κρέουσα/Γλαύκη, κόρη του βασιλιά Κρέοντα και η νέα γυναίκα του Ιάσονα, δεν έχει ούτε παρουσία ούτε λόγο στη σκηνή, είναι με τον τρόπο της διαρκώς παρούσα, γιατί είναι το πρόσωπο που μισεί πιο πολύ η Μήδεια και στο οποίο διαρκώς αναφέρεται.*



*“Μήδεια” του Ευριπίδη, 1973. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος  
Φωτογραφία: Ιορδανίδης Σωκράτης*



## 13.4 Μυθολογικό υπόβαθρο: Ο Μύθος της Αργοναυτικής εκστρατείας

Ο βασιλιάς της Ιωλκού, Πελιάς, μαθαίνει από το Μαντείο πως θα χάσει τον θρόνο από ένα «μονοσάνδαλο». Σε μια τελετή προσκαλεί και τον Ιάσονα, τον γιο του Αίσονα που ήταν ο προηγούμενος βασιλιάς, βλέπει ότι ήρθε μονοσάνδαλος (είχε χάσει το άλλο του σανδάλι σε ένα ποτάμι), και αυτό τον ταραξίζει. Για να τον ξεφορτωθεί του αναθέτει να φέρει το χρυσόμαλλο δέρας από την Κολχίδα, που ήταν κρεμασμένο σε έναν δρυ μέσα σε ένα δάσος και φυλαγόταν από έναν δράκοντα που ποτέ δεν κοιμόταν.

Ο Ιάσωνας αναγκάζεται να οργανώσει εκστρατεία. Ο γιος του Φρίξου Άργος του φτιάχνει το καράβι, την Αργώ, και ξεκινά για το ταξίδι. Βασιλιάς της Κολχίδας είναι ο Αιήτης, από τον οποίο ο Ιάσωνας ζητά το χρυσόμαλλο δέρας. Ο βασιλιάς συμφωνεί αν πρώτα ο Ιάσωνας καταφέρει να ζέψει μόνος του τους χαλκόδοντες ταύρους και να σπείρει δόντια δράκοντα. Στην απελπισία του βρίσκει αναπάντεχη βοήθεια από τη Μήδεια, την κόρη του Αιήτη, που τον ερωτεύτηκε. Με ένα γιαιτρικό αποκοιμίζει τον δράκοντα και φεύγει μαζί του. Μετά από πολλές περιπλανήσεις, φτάνουν στην Κέρκυρα και εκεί η γυναίκα του βασιλιά Αλκίνοου τους παντρεύει. Κατόπιν φεύγουν για την Ιωλκό. Εκεί ο Πελιάς όχι μόνο θα πάρει το χρυσόμαλλο δέρας αλλά θα τον τιμωρήσει κιόλας. Η Μήδεια, για να τον εκδικηθεί, πείθει τις κόρες του Πελία να τον κάνουν κομμάτια, λέγοντάς τους ότι θα τον ξανάκανε νέο χωρίς όμως να εκπληρώσει την υπόσχεσή της. Τότε ο Άκαστος, ο γιος του Πελία, τους εξορίζει στην Κόρινθο.

Εκεί, κάποια στιγμή, ο Ιάσωνας εγκαταλείπει τη Μήδεια για την κόρη του βασιλιά Κρέοντα. Η ζωή της Μήδειας τότε καταστρέφεται, γιατί δεν έχει πλέον καμιά θέση στην πόλη.



Ο χάρτης δείχνει την πορεία που ακολούθησε ο Ιάσωνας και οι Αργοναύτες (περί το 1225 π.Χ). Οι Αργοναύτες απέπλευσαν από το λιμάνι της Ιωλκού με κατεύθυνση τον Εύξεινο Πόντο (την Κολχίδα)  
Πηγή: Από τη Μυθολογία στην Ιστορία, Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ», σ. 55





*Το άγαλμα της Μήδειας στο Μπατούμι της Γεωργίας.*





# ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

## 13.5 Υπόθεση

*(Η υπόθεση είναι από το βιβλίο του Albin Lesky, Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Τόμος Β', Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1990.)*

Η όλη διάρθρωση του έργου είναι αριστουργηματική. Το πρώτο μισό παρουσιάζει την κατάσταση της Μήδειας και την απόφασή της να πάρει εκδίκηση. Το δεύτερο μισό, την εκτέλεση του σχεδίου της και τους πολλούς ενδοιασμούς της.

### ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η Τροφός αφηγείται τα όσα πέρασε η Μήδεια στον γάμο της, την προδοσία του Ιάσονα και τις κατάρτες της προς τους Αργοναύτες που πήγαν έγιναν η αιτία να καταστραφεί. Ο θεατής αισθάνεται ότι η Μήδεια είναι αδικημένη, ακούγοντας την να κλαίει απαρνηγόρητη στα παρασκήνια και να καταριέται όλους όσους την έφεραν σε αυτή την κατάσταση. Ζοφερά τα προαισθήματα της Τροφού. Αφήνει να εννοηθεί η άγρια αντίδραση της Μήδειας. Την χαρακτηρίζει η έγνοια και ο φόβος. Αναφέρει ότι η Μήδεια μισεί και τη θέα των παιδιών.

Ο Παιδαγωγός μπαίνει με τα παιδιά και πληροφορεί την Τροφό για τη φήμη της απέλασης της Μήδειας και των παιδιών της. Αυτή του ζητάει να κρατήσει τα παιδιά μακριά από τη μητέρα τους. Εκείνη τη στιγμή ακούγεται η Μήδεια να μοιρολογάει άγρια. Η Τροφός αναφέρει για τρίτη φορά πόσο επικίνδυνη έχει γίνει η μητέρα για το ίδιο της το αίμα. Η δεύτερη έκρηξη πόνου της Μήδειας που καταριέται τα παιδιά της επιβεβαιώνει την αγωνία της Τροφού.

### ΠΑΡΟΔΟΣ

Έρχεται ο Χορός που συμπονάει τη Μήδεια. Τρεις φορές επαναλαμβάνει την καταπάτηση των όρκων του γάμου της ο Ευριπίδης.

### Α΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Η Μήδεια εισέρχεται στη σκηνή αποφασιστική, μια εικόνα που έρχεται σε αντίθεση με τις αντιδράσεις της στα παρασκήνια. Μιλάει στον Χορό για την κακοτυχία της μοίρας της γυναίκας. Υπάρχει ένα αίσθημα αλληλεγγύης προς όλες τις γυναίκες: τον αγοράζουμε, τον βάζουμε στο σπίτι μας, τον υπακούμε, κι αυτός μας χωρίζει όποτε θέλει. Για τον εαυτό της λέει ότι βρίσκεται σε χειρότερη μοίρα, γιατί είναι ξένη. Φανερώνει στον Χορό την επιθυμία της για εκδίκηση, αλλά πρέπει να βρει τον τρόπο. Προσπαθεί να πείσει τον Χορό να βοηθήσει και κερδίζει την υπόσχεση της σιωπής τους (όρκος), σε περίπτωση εκδίκησης. Ο χορός αναγγέλλει την είσοδο του Κρέοντα.

**Σκηνή Κρέοντα-Μήδειας:** Αρχικά, ο Κρέοντας δίνει την εντύπωση ενός εξοργισμένου ηγέτη αφού της επιτίθεται με τα πρώτα λόγια. Στην αρχή κωφεύει στις παρακλήσεις της Μήδειας να μην την διώξει, χωρίς σιγουριά όμως, και η Μήδεια που το καταλαβαίνει του ζητάει να της επιτρέψει να μείνει μία μέρα ακόμη. Ικετεύει και ο Κρέων κάμπτεται και υποχωρεί.

Όταν φεύγει ο Κρέοντας, η εκδικητική manía της Μήδειας φαίνεται όλο και πιο έντονα. Αφού δηλώνει στον Χορό ότι χρησιμοποίησε την ικεσία προς όφελός της, αναζητά έναν τρόπο για να τους σκοτώσει (με φωτιά, με μαχαίρι, στο τέλος με το οικείο της δηλητήριο) για να μη σπιλωθεί το γόπτρο της εγγονής του Ήλιου. Όμως συναντά ένα άλλο εμπόδιο: πού θα καταφύγει μετά το



φονικό. Όταν το αντιλαμβάνεται, την εκνευρίζει αφάνταστα και ξεσπά λυσσασμένο το πάθος της. Για τα παιδιά δεν λέει τίποτα ακόμα.

#### **Α΄ ΣΤΑΣΙΜΟ**

Η ισορροπία του κόσμου έχει ανατραπεί. Οι γυναίκες θρηνούν τη μοίρα της Μήδειας και την καταπάτηση των γαμήλιων όρκων της.

#### **Β΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**

**Αγώνας Ιάσωνα-Μήδειας:** Έρχεται ο Ιάσων και ακολουθεί μια τρομερή αναμέτρηση. Η Μήδεια έχει απέναντί της έναν Ιάσωνα μάλλον αντιπαθή, έναν εκμεταλλευτή και φιλόδοξο άντρα, που του υπενθυμίζει ότι για την αγάπη του, πρόδωσε τους δικούς της. Αρνείται κάθε φιλική βοήθεια από αυτόν. Και χρηματική. Του καταλογίζει αγνωμοσύνη και δολιότητα. Ο Ιάσων ανάγει τη σωτηρία του στην επέμβαση της Κύπριδας (Αφροδίτη) και απαριθμεί στη Μήδεια τα οφέλη της από τη μετάβασή της στην Ελλάδα.

#### **Β΄ ΣΤΑΣΙΜΟ**

Ο Χορός προσεύχεται να μη νιώσει ποτέ άμετρο έρωτα. Θρηνεί για τη μοίρα κάποιου να είναι χωρίς πατρίδα, γιατί καμία πόλη ή φίλος δεν θα τον/την δεχτεί.

#### **Γ΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**

**Σκηνή Αιγέα-Μήδειας:** Η είσοδος του άτεκνου Αιγέα αλλάζει την πορεία του δράματος, γιατί προσφέρει τη λύση που αναζητεί η Μήδεια ώστε να εκδικηθεί: το πού θα πάει μετά. Τον ικετεύει και αυτός όχι μόνο της προσφέρει καταφύγιο με αντάλλαγμα την τεκνοποιία, αλλά σφραγίζει την υπόσχεσή του με όρκο κατόπιν πίεσεως από τη Μήδεια. Είναι ο μόνος τρόπος για να νιώσει ασφάλεια η ξένη πριγκίπισσα. Υπάρχει όμως ένας όρος: της υπόσχεται φιλοξενία, αν φτάσει στη χώρα του μόνη της, γιατί ξέρει ότι οι Κορίνθιοι θα την κυνηγήσουν, και χωρίς τα παιδιά της.

Μόλις φεύγει ο Αιγέας, βγάζει μια άγρια κραυγή θριάμβου, και μπει τον χορό στα σχέδιά της: θα προσποιηθεί ότι συμφιλιώνεται με τον Ιάσωνα και θα εξασφαλίσει άδεια παραμονής για τα παιδιά (για να μην τα εγκαταλείψει στην αυθαιρεσία των εχθρών της, κάτι που υπονοεί ότι κινδυνεύουν). Στη συνέχεια αποκαλύπτει το φοβερό της σχέδιο να πεθάνουν τα παιδιά της και καλεί τον Ιάσωνα. Στο τέλος του επεισοδίου αποχωρεί από τη σκηνή για να μαγέψει τα δώρα για την νεαρή πριγκίπισσα.

#### **Γ΄ ΣΤΑΣΙΜΟ**

Ο Χορός τρομοκρατημένος εξορκίζει τη Μήδεια να μην προβεί σε παιδοκτονία, αλλά μάταια.

#### **Δ΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ**

**Σκηνή Ιάσωνα-Μήδειας:** Στη δεύτερη συνάντηση Ιάσωνα-Μήδειας, ολοκληρώνεται η σκευωρία της ξένης πριγκίπισσας. Δήθεν μετανοιωμένη, η Μήδεια καλεί τα παιδιά της να χαιρετήσουν τον πατέρα τους με το δεξί τους χέρι. Είναι η στιγμή που χάνει την αυτοκυριαρχία της και βουρκώνει μπροστά στην εικόνα της επανενωμένης οικογένειας. Σε όλη τη σκηνή προβάλλεται η μοίρα



## ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

των παιδιών: στους υπαινιγμούς της Μήδειας, στην πρόβλεψη του πατέρα για το λαμπρό τους μέλλον. Κατόπιν, του ζητά να επιτύχει την άδεια παραμονής των παιδιών με τη βοήθεια της νέας του γυναίκας, Κρέουσας, και του υπόσχεται ότι θα τον στηρίξει στέλνοντάς στη νεαρή νύφη τα δικά της θεϊκά γαμήλια δώρα ως ένδειξη συμφωνίας. Ο Ιάσων αντιδρά στην αρχή για λίγο λέγοντάς της να μην ξοδεύεται, αλλά γρήγορα μεταπείθεται. Η τύχη της Κρέουσας έχει κριθεί. Η σκηνή κλείνει με την αποχώρηση των παιδιών που κρατούν τα δηλητηριασμένα δώρα, του Παιδαγωγού που τα συνοδεύει και του Ιάσωνα.

### Δ΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

Ο Χορός απορεί πώς θα μπορέσει να τα σκοτώσει τα παιδιά της προσπαθώντας να της αλλάξει γνώμη. Η τύχη τους όμως έχει κριθεί. Ο Χορός θρηνεί για τα παιδιά, τη νύφη, και τη μητέρα τους που δεν βρίσκει άλλη λύση από το να θανατώσει τα παιδιά της.

### Ε΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Το πέμπτο επεισόδιο χωρίζεται με ένα τραγούδι του Χορού σε δύο μέρη: τον μονόλογο της Μήδειας και την αγγελική ρήση.

Ο Παιδαγωγός επιστρέφει με τα παιδιά και χαρούμενα αναγγέλλει στη Μήδεια ότι τα δώρα της έγιναν αποδεκτά και τα παιδιά θα παραμείνουν στην Κόρινθο. Ξαφνιάζεται με την αντίδραση της αλλά μπαίνει στο παλάτι υπακούοντας την εντολή της.

Δεν υπάρχει στην παγκόσμια δραματουργία παρόμοιο κομμάτι ψυχικού διχασμού όπως ο συνταρακτικός μονόλογος της Μήδειας με τα παιδιά της. Αναλογίζεται την κατάσταση αν υποχωρούσε στην απόφασή της. Το αθώο γέλιο των παιδιών την τσακίζει. Με όλο το βάρος της απόφασής της, παλεύει με δύο δυνάμεις: τη μητρική αγάπη και την εκδίκηση. Η λογική και το πάθος εναλλάσσονται. Στην τέταρτη συναισθηματική της μεταστροφή, που παίρνει τη μορφή επίκλησης των χθόνιων πνευμάτων, ορκίζεται ότι δεν θα αφήσει τα παιδιά της στην εκδικητική μανία των εχθρών της. Και 'βλέπει' την Κρέουσα να πεθαίνει. Στέλνει τα παιδιά μέσα και κλείνει λέγοντας ότι νίκησε το φοβερό πάθος, πηγή κάθε κακού.

Ο Χορός οικτρίζει τους «γονείς» και καλοτυχίζει τους άτεκνους, γιατί τα παιδιά σημαίνουν βάσανα.

Τότε μπαίνει ο Αγγελιοφόρος και αναγγέλλει τον θάνατο της Κρέουσας και του πατέρα της. Η Μήδεια τον προτρέπει να της περιγράψει με ανατριχιαστική λεπτομέρεια τον θάνατό τους και ακούει με λαχτάρα την περιγραφή του. Όταν τελειώνει, φανερώνεται η ανάγκη να σκοτώσει τα παιδιά της, για να μην το κάνουν οι εχθροί της. Καθώς πλησιάζει η ώρα της εκδίκησης, η αγάπη της μάνας διεκδικεί όλο και εντονότερα τα δικαιώματά της. Η Μήδεια αποχωρεί στο τέλος για να εκτελέσει το σχέδιό της.

### Ε΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

Κραυγή φρίκης είναι τα πρώτα λόγια του Χορού. Στη 2η στροφή ακούγονται οι κραυγές των παιδιών που καλούν σε βοήθεια. Αναστατώνονται, θέλουν να επέμβουν, αναρωτιούνται αν μπορούν να επέμβουν, χωρίς όμως να ενεργούν τελικά (γιατί τους δένει η συμφωνία σιωπής).

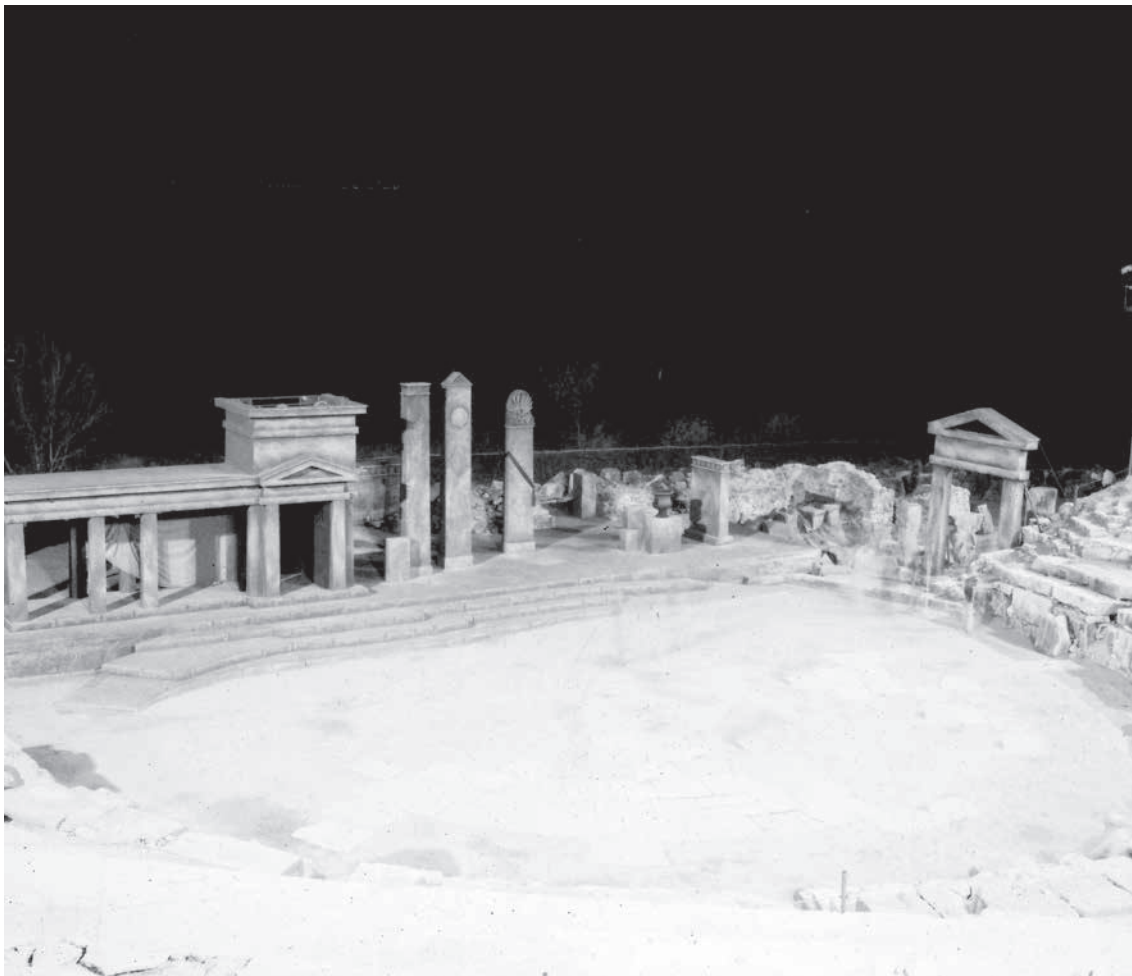




## ΕΞΟΔΟΣ

Εμφανίζεται ο Ιάσοντας και ορμά προς το σπίτι. Σκέφτεται, όπως και η Μήδεια, ότι τα παιδιά του δεν πρέπει να πέσουν θύματα της εκδίκησης των Κορινθίων. Όταν μαθαίνει για το θάνατό τους από την κορυφαία του Χορού δίνει εντολή στους δούλους του να σπάσουν την πόρτα, όταν πάνω στη στέγη της σκηνής εμφανίζεται η Μήδεια πάνω σε ένα άρμα που το πετούν δράκοντες, σταλμένο από τον παππού της, θεό Ήλιο. Μαζί της έχει και τα πτώματα των παιδιών.

Η Μήδεια είναι τώρα ένας δαίμονας εκδίκησης που απολαμβάνει την πράξη του καθώς τον κοιτάζει από ψηλά. Ανταλλάσσει με τον Ιάσωνα λόγια μίσους και χλευασμού. Αρνείται να του δώσει τα νεκρά παιδιά, να τον αφήσει να τα αγκαλιάσει και να τα φιλήσει για τελευταία φορά και προφητεύει το οικτρό του τέλος. Η Μήδεια αναγγέλλει αυτό που κάνουν οι από μηχανής θεοί: εξαγγέλλει την καθιέρωση λατρείας στο ιερό της Ήρας Ακραιάς για καθαρισμό της πράξης της. (Σύνδεση με καθιερωμένα λατρευτικά έθιμα).



*“Μήδεια” του Ευριπίδη, 1973. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος  
Φωτογραφία: Ιορδανίδης Σωκράτης*



## 13.6 Θεματικοί άξονες του έργου

**1. Όρκος:** Ο όρκος είναι θεμελιώδης σημασίας στον κόσμο της Μήδειας. Θεωρεί ότι είναι μια τόσο ιερή πράξη, που μόνο όταν δώσουνε όρκο όσοι συναλλάσσονται μαζί της, νοιώθει εμπιστοσύνη ότι θα τηρήσουν τις υποσχέσεις τους.

Με γαμήλιο όρκο παντρεύεται τον Ιάσονα και με όρκο δεσμεύει τον Αιγέα στην προσφορά του για καταφύγιο, χωρίς τα παιδιά της. Με έξυπνο τρόπο αποσπά και την “υπόσχεση σιωπής” (συναφή με τον όρκο) από τις γυναίκες του Χορού, οι οποίες δεσμεύονται να μην αποκαλύψουν τα σχέδιά της.

**2. Προδοσία:** Αφού ο όρκος αποτελεί συστατικό της φύσης της ξένης πριγκίπισσας, είναι αναπόφευκτο η αθέτηση του να πυροδοτήσει την αντίδρασή της. Η αθέτηση των γαμήλιων όρκων του Ιάσονα, τους οποίους θεωρεί ακόμα πιο ιερούς γιατί δόθηκαν μπροστά από το άγαλμα της θεάς της θεάς Εκάτης, ισοδυναμεί με προδοσία για τη Μήδεια. Όλα στο έργο συμβαίνουν εξαιτίας τους, κάτι που ακούγεται από τα χείλη της τροφού στην αρχή του έργου, πριν ακόμα εμφανιστεί η Μήδεια, αλλά και επαναλαμβάνει η ίδια με κάθε ευκαιρία.

Στο πρόσωπό της Μήδειας, ο Ευριπίδης, επενδύει τον εσωτερικό κόσμο μιας παντρεμένης γυναίκας, η οποία, επειδή προδίδεται και περιφρονείται από τον άντρα της, διαλύει τα δεσμά της και διεκδικεί την απόλυτη ακεραιότητα του Εγώ της (την τιμή της).

**3. Τιμή:** Η Μήδεια είναι πολύ έξυπνη, υπερήφανη. Έχουμε μια γυναίκα, μια πριγκίπισσα θεϊκής καταγωγής και μάγισσα, της οποίας η φονική παραφορά δεν υπαγορεύεται μόνο από την ερωτική ζήλεια, αλλά και από το γεγονός ότι νιώθει μειωμένη, έκπληκτη, ταπεινωμένη. Γι’ αυτό δεν της αρκεί μόνο να σκοτώσει εκείνους που μισεί, αλλά επιζητεί μια απόλυτη διασπορά του πόνου ώστε να επανακτήσει την τιμή της μέσω της ολοκληρωτικής καταστροφής του Ιάσονα.

Όπως προφητεύει η ίδια στην έξοδο, καμία δεν θα τον ήθελε πλέον ως σύζυγο φοβούμενη την εκδίκηση της Μήδειας, δεν θα αποκτούσε άλλα παιδιά οπότε η γενιά του θα τελείωνε μαζί του, και θα πέθαινε μίζερος και δυστυχισμένος από ένα κομμάτι ξύλο της Αργούς.

**4. Εξορία:** Το θέμα της εξορίας είναι μόνιμη αναφορά στο έργο. Κάποιοι έχουν εξοριστεί, όπως η Μήδεια, και κάποιοι εξορίζουν, όπως ο βασιλιάς Κρέοντας. Στην Αρχαία Ελλάδα η εξορία, ο διωγμός από την πόλη όπου κάποιος ανήκε, ισοδυναμούσε με θάνατο, αν δεν έβρισκε μια άλλη κοινότητα να τον δεχτεί.

Η Μήδεια αισθάνεται παγιδευμένη. Σκέφτεται ότι από τη μία, δεν μπορούσε να γυρίσει στη χώρα της μετά από τα εγκλήματα που διέπραξε για χάρη του Ιάσονα, και από την άλλη γνω-

Οι γαμήλιοι όρκοι ήταν ένας τρόπος δέσμευσης ενός Αθηναίου πολίτη με μη Αθηναία πολίτη. Παρόλα αυτά, ούτε ο γάμος αυτός ήταν νόμιμος στα μάτια της αθηναϊκής πολιτείας, ούτε τα παιδιά αυτών των γάμων είχαν πολιτικά δικαιώματα (βλ. σελ. 16)

Όταν ο Ιάσοντας και η Μήδεια έφτασαν στην Κόρινθο, ο Ιάσοντας αφιέρωσε την Αργώ στον θεό Ποσειδώνα όπου θέσπισε αγώνες προς τιμή του θεού, για να θυμούνται όλοι την Αργοναυτική εκστρατεία. Ο Ιάσοντας πήγαινε συχνά και καθόταν κοντά στην Αργώ. Όταν γέρασε πια, έπεσε ένα ξύλο από το κατάρηπ της Αργούς και τον σκότωσε.



ρίζει ότι καμία πόλη δεν θα έδινε καταφύγιο στην ξένη, μάγισσα Μήδεια και τα παιδιά της. Το μέλλον που τους περιμένει είναι ζοφερό: θα πέθαιναν σιγά-σιγά από την ταλαιπωρία και την πείνα. Κι αυτό δεν μπορούσε να το δεχτεί χωρίς να πολεμήσει.

- 5. Έρωτας:** Όπου εμπλέκεται ο έρωτας, καταστρέφει, γιατί δημιουργεί προσδοκίες. Στην καρδιά της Μήδειας γυναίκας και της ίδιας της μυθιστορίας είναι ο έρωτας. Όλα γίνονται στο όνομά του. Η Μήδεια έρχεται στην Ελλάδα, γιατί ερωτεύεται τον Ιάσονα και για χάρη του προδίδει τον πατέρα της και σκοτώνει τον αδελφό της και μετά τον Πελία. Όμως ο Ιάσωνας εγκαταλείπει την αγαπημένη και τα παιδιά του, γιατί ερωτεύεται την κόρη του Κρέοντα, αλλά και για την εξουσία όπως τον κατηγορεί η Μήδεια. Απλά ο Ιάσωνας δεν μπορούσε να φανταστεί ότι ο έρωτάς της Μήδειας γι' αυτόν θα μετατρεπόταν σε πάθος για εκδίκηση και θα αποδεικνυόταν ικανή για τα πιο φρικτά εγκλήματα.

- 6. Εκδίκηση:** Ο Ευριπίδης ερευνά μέχρι πού καταλήγουν οι ανθρώπινες πράξεις που παραδίδονται στο πάθος.

Η Μήδεια αισθάνεται παγιδευμένη. Σκέφτεται ότι από τη μία, δεν μπορούσε να γυρίσει στη χώρα της μετά από τα εγκλήματα που διέπραξε για χάρη του Ιάσονα, και από την άλλη γνωρίζει ότι καμία πόλη δεν θα έδινε καταφύγιο στην ξένη, μάγισσα Μήδεια και τα παιδιά της. Το μέλλον που τους περιμένει είναι ζοφερό: θα πέθαιναν σιγά-σιγά από την ταλαιπωρία και την πείνα. Κι αυτό δεν μπορούσε να το δεχτεί χωρίς να πολεμήσει.

**Το πάθος είναι ένα έντονο συναίσθημα (επιθυμία) που κυριαρχεί πάνω στη συνείδησή μας και καθορίζει τη συμπεριφορά μας. Είναι μια τόσο κυρίαρχη επιθυμία που δεν ελέγχεται από την κρίση μας. Υπάρχουν τα ευγενή πάθη αλλά και τα αρνητικά που ταλαιπωρούν το άτομο ψυχικά, σωματικά και συναισθηματικά.**

- 7. Φιλία:** Η αξία της «φιλίας» προς την οικογένεια και τους φίλους, δηλαδή η αγάπη και η αλληλεγγύη, είναι ένα σταθερό θέμα στα έργα του Ευριπίδη. Σε μια εποχή όπου το «ανήκειν» σε μια ομάδα ισοδυναμούσε με την επιβίωση του ατόμου, ο άνθρωπος έπρεπε να είναι πολίτης μιας πόλης και μέλος μιας οικογένειας. Ένας ξένος μπορούσε να αποκτήσει αυτούς τους δεσμούς μέσα από τον θεσμό της «φιλίας» και αυτή η «υπόσχεση της φιλίας» εξασφάλιζε την επιβίωση σε ένα άτομο που δεν ανήκε πουθενά.

«Επαψες να είσαι φίλος» δηλώνει η Μήδεια στον Ιάσονα, ξανά και ξανά, για να τονίσει ότι με την προδοσία του έχασε την υποστήριξή της, την αγάπη και την αλληλεγγύη της, αλλά και για να δικαιολγήσει τη συμπεριφορά της.

**Σε αντίθεση της ανθρώπινης φιλίας, ο Ευριπίδης πίστευε ότι η φιλία ενός θεού δεν παρέχει προστασία από τη μοχθηρία κάποιου άλλου. Μόνο η φιλία έχει αξία στη ζωή.**

- 8. Ξένος:** Ο Ευριπίδης προκαλεί, επιλέγοντας μια «ξένη» για τραγική ηρωίδα του, αλλά, παράλληλα, η επιλογή παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον γιατί είναι ο ευφυέστερος χαρακτήρας στο έργο. Είναι όμως και ο πλέον «άγριος», «αδίσταχτος» (κάτι που περίμενε το κοινό να δει).

Οι Αθηναίοι του 5ου αιώνα απέδιδαν στους ξένους ορισμένα χαρακτηριστικά ξένα προς τα ελληνικά ήθη και έθιμα. Η Μήδεια διέθετε όλα τα γνωρίσματα μιας ξένης βασιλοπούλας.





## ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

Επειδή ήταν ξένη μπορούσε να θρηνεί υπερβολικά, όπως οι Φρύγες, να σκοτώσει τα παιδιά της, και επειδή ήταν μάγισσα μπορούσε να διαφύγει με μαγικό άρμα και να αποφύγει την τιμωρία (αν Ελληνίδα διέπρατε τα εγκλήματά της, θα πέθαινε στο τέλος, όπως πεθαίνει η Κλυταιμνήστρα που σκοτώνει τον σύζυγό της). Δηλαδή, η «ετερότητά» της ήταν ένα καλό «άλλοθι» για τον Ευριπίδη προκειμένου να αγγίξει μέσα από τη σύγκρουση του ζευγαριού θέματα δύσκολα (κοινωνικά κατεστημένα), όπως το ότι το κράτος δεν αναγνώριζε ως νόμιμους τους γάμους Αθηναίων πολιτικών με ξένες και δεν θεωρούσε τα παιδιά αυτών των δεσμεύσεων ως Αθηναίους πολίτες, κάτι που τα στερούσε από το δικαίωμα στο όνομα και την περιουσία του πατέρα.

Η Μήδεια που κλείνει το έργο αφήνει πίσω της να αιωρείται το ερώτημα: ποια είναι τελικά; Είναι μια σκύλλα, μια λέαινα, ένας ταύρος, μια καταιγίδα, μια αστραπή, όπως διαβάζουμε στο κείμενο; Αυτό εξηγεί και τις πάμπολλες προσεγγίσεις του μύθου της από σύγχρονους σκηνοθέτες, κυρίως από φεμινίστριες καλλιτέχνιδες.



“Μήδεια” του Ευριπίδη, 1973. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος  
Φωτογραφία: Ιορδανίδης Σωκράτης



*“Μήδεια” του Ευριπίδη, 1976. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος  
Φωτογραφία: Ιορδανίδης Σωκράτης*



*“Μήδεια” του Ευριπίδη, 1973. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος  
Φωτογραφία: Ιορδανίδης Σωκράτης*



## 14. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1996

### 14.1 Γενικά στοιχεία

Γράφτηκε το **411 π.Χ.** Θεωρείται από τα παλαιότερα αντιπολεμικά έργα. Είχαν προηγηθεί άλλα δύο έργα, όπου ο Αριστοφάνης μιλά για την Ειρήνη (**Αχαρνής** (425 π.Χ.) και **Ειρήνη** (421 π.Χ.)). Μετά την **Ειρήνη**, η Αθήνα μένει για επτά χρόνια (εκτός από τις **Όρνιθες** το 414 π.Χ.) χωρίς την καυστική κριτική του Αριστοφάνη.

### 14.2 Χωροχρονικό πλαίσιο

- 1. Δραματικός χώρος:** Τα σπίτια της Λυσιστράτης και της Κλεονίκης. Τα Προπύλαια. Η σπηλιά του Πάνα.
- 2. Δραματικός χρόνος:** Εποχή του Αριστοφάνη, 411 π.Χ.

### 14.3 Τα πρόσωπα του έργου

**Λυσιστράτη:** Αθηναία. Υπέρμαχος της ειρήνης. Πρωτοστατεί στον ξεσηκωμό των γυναικών. Ο ρόλος της θα λέγαμε σήμερα ότι είναι εκείνος του «τελετάρχη» (master of ceremonies). Σκηνοθετεί τα πάντα, τι θα πουν και τι θα κάνουν οι γυναίκες, πού, πότε. Δείχνει πιο ετοιμόλογη από τις άλλες γυναίκες, πιο άμεση και ατρόμητη. Πηγαίνοντας ενάντια στο στερεότυπο της γυναίκας-νοικοκυράς που βρίσκεται παθητικά κάτω από τη σκιά του συζύγου της, αποκτά πολιτική πυγμή και παρουσία στον δημόσιο χώρο, όπου κυριαρχούν οι άντρες. Η παρουσία της εκεί διαλύει κατεστημένες ιεραρχίες και προκαλεί ταραχή.

**Κλεονίκη:** Αθηναία. Γειτόνισσα της Λυσιστράτης. Είναι η πρώτη που δηλώνει το παρόν της στο κάλεσμά της. Είναι αυτάρεσκη. Αγαπά τα λούσα και τα ωραία ρούχα. Έχει επίγνωση της ομορφιάς της και το εκμεταλλεύεται. Στο πρόσωπό της καθρεφτίζονται τα γυναικεία στερεότυπα που αφορούν την εμφάνιση, τον έρωτα, τις σχέσεις.

**Μυρρίνη:** Αθηναία. Μετά τη Λυσιστράτη, είναι η πιο δυνατή γυναίκα της διανομής. Προκαλεί τον άντρα της σεξουαλικά μα δεν υποκύπτει.

**Λαμπιώ:** Λακεδαιμόνια. Από τη Σπάρτη. Έχει πιο έντονα και αδρά χαρακτηριστικά. Είναι το πρόσωπο που γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στις δύο πόλεις.

**Κινησίας:** Σύζυγος της Μυρρίνης. Δέχεται το μεγαλύτερο «χτύπημα» από τη σεξουαλική αποχή των γυναικών. Η γυναίκα του Μυρρίνη, τον «χορεύει» κυριολεκτικά. Έχει τον ρόλο του «μπούφου», που διαρκώς γελοιοποιείται. Μέσα από την παρουσία του ο Αριστοφάνης εκθέτει το ανδρικό φύλο, τα ελαττώματά του.

**Ένας Πρόβουλος:** Ο υπεύθυνος για τη διατήρηση της τάξης και των νόμων. Αδυνατεί να πιθασεύσει τις γυναίκες, όπως αδυνατεί και να τις καταλάβει.

**Χορός γερόντων:** Αθηναίοι. Αποτελείται από δώδεκα άτομα που μάταια πασχίζουν να καθυποτάξουν τις γυναίκες. Ο λόγος τους διαρκώς στρέφεται ενάντια στις γυναίκες, ενώ με κάθε ευκαιρία αναπολεί περασμένα μεγαλεία.





**Χορός γυναικών:** Αθηναίες. Καταλαμβάνει την Ακρόπολη και γενικά έχει το πάνω χέρι στη «σύγκρουση» με τον Χορό των γερόντων.

**Άλλα πρόσωπα:** Καλλιδά, Σύζυγος της Καλλιδάς, Ισμήνη η Θηβαία, Κορίνθια, Γυναίκα, Στρατύλλης, Γυναίκες (Α΄, Β΄, Γ΄ κ.λπ), Παιδί της Μυρρίνης, Κήρυκας Λακεδαιμονίων, Πρύτανης Αθηναίος, Μερικοί Λάκωνες, Μερικοί Αθηναίοι.

#### 14.4 Το κοινωνικό περίβλημα του μύθου

Η **Λυσιστράτη** δραματοποιεί μια εποχή πολύ δύσκολη για την Αθήνα. Στο μεσοδιάστημα του Πελοποννησιακού πολέμου (434 π.Χ. μέχρι την παράδοση της Αθήνας το 404 π.Χ. ) είχαμε τη σύναψη της Νικειού Ειρήνης το 421 π.Χ., την άμεση σχεδόν παραβίασή της και από τις δύο πλευρές. Η Σικελική εκστρατεία, η οποία αποφασίστηκε με συντριπτική πλειοψηφία από την Εκκλησία του Δήμου μετά από πρόταση του Αλκιβιάδη, κατέληξε το 413 π.Χ σε στρατιωτική πανωλεθρία με την καταστροφή του μεγαλύτερου μέρους του στρατού και την αποστασία ενός μεγάλου μέρους της Αθηναϊκής Συμμαχίας. Το 412 π.Χ. οι Σπαρτιάτες συνάπτουν συμφωνία με τους Πέρσες με την υπόσχεση να τους παραχωρήσουν τα νησιά και τις πόλεις της Ασίας έναντι προμήθειας πλοίων και χρημάτων. Ως αποτέλεσμα, οι πόλεις της Ιωνίας αποστάτησαν εκτός από τη Σάμο. Σε συνδυασμό δε με τις συνεχείς επιθέσεις των Σπαρτιατών, που είχαν οχυρωθεί μετά από συμβουλή του Αλκιβιάδη που αυτομόλησε και στράφηκε εναντίον των συμπατριωτών



Αττικό αγγείο, 510-500 π.Χ.



# ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

του, στο αττικό συνοριακό φυλάκιο της Δεκέλειας, που βρισκόταν 24 χιλιόμετρα από την Αθήνα (το σπουδαιότερο οχυρό της Αθήνας), επικρατούσε ο φόβος για πολιορκία και αποστασία των συμμάχων, που άρχισε να εκδηλώνεται στην Εύβοια. Οι Αθηναίοι, όμως, γρήγορα ανέκτησαν το ηθικό τους και, για να αντιμετωπίσουν την κατάσταση, όρισαν δέκα πρόβουλους (έμπειροι, ηλικιωμένοι άνδρες) οι οποίοι θα έπαιρναν όποια μέτρα χρειαζόνταν.

Η εσωτερική κρίση, παρόλα αυτά, κάθε άλλο παρά ειρηνική ήταν. Διαμόρφωσε ένα περιβάλλον ιδιαίτερα νοσηρό, ένα κλίμα φόβου και αβεβαιότητας, που εντάθηκε με την επικράτηση των ολιγαρχών και την επιβολή μέτρων που υπονόμευαν τη δημοκρατία. Με παροπλισμένη την Εκκλησία του Δήμου, κυριάρχησε ένα σύστημα το οποίο βασιζόταν στις προσωπικές διασυνδέσεις. Ο **Θουκυδίδης** είναι πολύ σαφής ως προς την πολιτική ατμόσφαιρα που επικρατεί, όταν μιλά για τρομοκρατία, για φόβο, δολοφονίες αντιφρονούντων.

Αντιλαμβάνεται, λοιπόν, κανείς ότι ο Αριστοφάνης αλιεύει υλικό από μια πολύ ταραχώδη και πολιτικά ευαίσθητη δεξαμενή. Σε αυτή την κρίσιμη και όχι ιδιαίτερα υγιή περίοδο ο Αριστοφάνης θα ανεβάσει τη **Λυσιστράτη**, μάλλον στα Λήνιαια.

## 14.5 Υπόθεση

Για να επαναφέρουν τη γαλήνη και την τάξη στην πόλη και στα σπίτια τους, οι γυναίκες της Ελλάδας συγκεντρώνονται κρυφά, μετά από έκκληση της **Λυσιστράτης (=αυτή που διαλύει το στρατό)** και αποφασίζουν, μετά από πολλούς διαταγμούς και δευτερες σκέψεις, και αφού πρώτη κάνει το βήμα η Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ, να εφαρμόσουν το ευφάνταστο (πλην όμως επώδυνο για τις περισσότερες) σχέδιό της: την εγκατάλειψη της συζυγικής κλίνης και την κατάληψη της Ακρόπολης, μέχρις ότου συνειστούν οι άνδρες τους και εγκαταλείψουν τις πολεμοχαρείς δραστηριότητές τους. Αυτό είναι το πρώτο μέρος του σχεδίου της Λυσιστράτης, το οποίο σφραγίζεται με όρκο πάνω στο κρασί.

Το δεύτερο μέρος προϋποθέτει μιαν άλλη μορφή δράσης: την κατάληψη της Ακρόπολης της Αθήνας, προκειμένου να στερήσουν από τους άνδρες τους οικονομικούς πόρους, οι οποίοι φυλάσσονταν εκεί και είναι απαραίτητοι για τη διεξαγωγή του πολέμου. Και αυτό γίνεται από τις ηλικιωμένες γυναίκες.

Και ενώ η Λυσιστράτη θέτει σε εφαρμογή με δαιμόνια πειθώ το σχέδιό της, εμφανίζεται με χύτρες και αναμμένους πυρσούς ο Χορός (Πάροδος) των γηραιών αντρών, ο οποίος θρηνεί τις δυσκολίες που φέρνει στο σώμα ο χρόνος, νοσταλγεί τις ένδοξες μέρες του παρελθόντος και ταυτόχρονα ζητά βοήθεια, ώστε να τερματιστεί η αυθάδεια των γυναικών και η κατάληψη της Ακρόπολης.

Την ίδια στιγμή, το δεύτερο ήμισυ του Χορού, που αποτελείται από γηραιές γυναίκες που κρατούν στάμνες με νερό, δεν το βάζει κάτω. Σπεύδουν να συνδράμουν. Κι έτσι αρχίζει η αναμέτρηση των δύο Χορών.

Αυτό που γράφει ο Περικλής στον **Επίταφιο**, ότι «το πολίτευμα που έχουμε ονομάζεται δημοκρατία, επειδή την εξουσία την έχουν οι πολλοί και όχι οι λίγοι», φαίνεται πως έχει εξασθενήσει. Τώρα βασιλεύει η **ίντριγκα**, οι **διάφορες εταιρείες** και οι **πολιτικοί σύνδεσμοι** για την **εξυπηρέτηση συμφερόντων**.



Εν συνεχεία εμφανίζεται ο Πρόβουλος, μέλος μιας δωδεκαμελούς επιτροπής διακεκριμένων πολιτών, με σκοπό τον αυστηρό έλεγχο της οικονομίας, ο οποίος διατάζει τους τοξότες-ακόλουθούς του να συλλάβουν τις γυναίκες, οι οποίες όμως δεν του το επιτρέπουν.

Ακολουθεί ο αγώνας λόγων, όπου ο γυναικείος Χορός παραστέκεται στη Λυσιστράτη και ο αντρικός στον Πρόβουλο. Η Λυσιστράτη επαναλαμβάνει στον Πρόβουλο την απόφαση των γυναικών να επιβάλουν την ειρήνη και ο Πρόβουλος εκδιώκεται από τις γυναίκες.

Εν τω μεταξύ η αποχή από τον έρωτα αρχίζει να αναστατώνει τους άνδρες, οι οποίοι, ο ένας μετά τον άλλο, δείχνουν έτοιμοι να υποκύψουν στο σχέδιο της Λυσιστράτης.

Ήδη τα μαντάτα από τη Σπάρτη, που φέρνει ο κήρυκας, είναι ενθαρρυντικά. Οι Σπαρτιάτες ζητούν να ορίσουν οι Αθηναίοι αντιπροσώπους για να αρχίσουν οι διαπραγματεύσεις της ειρήνης. Και αυτό όντως γίνεται.

Οι δύο Χοροί ενώνονται, σταματά ο πόλεμος και οι άνδρες επιστρέφουν στο κρεβάτι των γυναικών τους. Η συμφιλίωση σφραγίζεται με γλέντια και χορούς.

## 14.7 Θεματικοί άξονες του έργου

Η *Λυσιστράτη* είναι η μόνη αρχαία κωμωδία από τις σωζόμενες που έχει μια γυναίκα σε απόλυτα πρωταγωνιστική θέση, η οποία κυριαρχεί στη δημόσια και ιστορικά ανδροκρατούμενη σφαίρα. Η Λυσιστράτη είναι ένας από τους πλέον προβεβλημένους ρόλους του παγκόσμιου ρεπερτορίου.

**1. Πόλεμος και ειρήνη:** Με τρόπο ιδιαίτερα άμεσο, όσο και καυστικό, ο Αριστοφάνης καταπιάνεται με το καυτό θέμα “Πόλεμος και Ειρήνη” σε τρεις κωμωδίες (*Αχαρνές* 525 π.Χ., *Ειρήνη* 421 π.Χ., *Λυσιστράτη* 411 π.Χ.).

Το θέμα “πόλεμος και ειρήνη”, ο Αριστοφάνης περίτεχνα το **οπτικοποιεί σκηνικά**: τοποθετεί στη μια πλευρά (στο επίπεδο των υποκριτών) τους νέους που είναι ικανοί να τεκνοποιήσουν (τις γυναίκες που συσπειρώθηκαν μαζί με τη Λυσιστράτη και τους άνδρες πολεμιστές) και, από την άλλη πλευρά (στο επίπεδο του Χορού), τους γέροντες και τις γερόντισσες.

Ο κωμωδιογράφος επιτυγχάνει να μετατρέψει σε θέαμα μια εμπειρία ιδιαίτερα επώδυνη και διαλυτική. Στον πόλεμο, δηλώνει, δεν υποφέρουν μόνο οι άντρες. **Το τίμημα το πληρώνουν και οι γυναίκες.** Μάλιστα, ο Αριστοφάνης αντιμετωπίζει τον πόλεμο με τους Σπαρτιάτες ως εμφύλιο και προτείνει οι δύο πόλεις να ενώσουν τις δυνάμεις τους εναντίον των Βαρβάρων.

**Ο διχασμένος Χορός**, όπως εύστοχα υπογραμμίζει ο μελετητής Ζίμερμαν, αποδίδει παραστατικά και τον **διχασμό της Αθηναϊκής κοινωνίας**. Αυτό το σχίσμα δίνει τη δυνατότητα στον Αριστοφάνη να δείξει ότι για να επιτευχθεί εκκεχειρία, πρέπει να διευθετηθούν οι διαμάχες, άρα και μέσα στο κωμικό έργο πρέπει τα δυο ημιχώρια του Χορού να ενωθούν. Κάτι που επιτυγχάνει ο Χορός με τις γερόντισσες. Μια συμφιλίωτική κίνηση που δείχνει ότι η ειρήνη μπορεί να αποφέρει καρπούς χωρίς πίεση και εξαναγκασμό, διότι μόνο έτσι μπορεί ο συμβιβασμός να έχει διάρκεια και να είναι πραγματικός.

Μολονότι το θέμα της “ειρήνης” είναι τοπικό, είναι πολύ πιο κατανοητό από άλλες κωμωδίες, γιατί εξακολουθεί να αφορά άμεσα τις σύγχρονες κοινωνίες. Εξ ου και η δημοτικότητά του.



**2. Σεξ:** Ειδικά για τη *Λυσιστράτη*, οι κριτικοί υποστηρίζουν, ίσως όχι άδικα, ότι πρόκειται για το πιο τολμηρό έργο του. Κανένα άλλο έργο στην αρχαιότητα δεν κάνει περισσότερες αναφορές στο σεξ από τη *Λυσιστράτη*. Όλα από εκεί αρχίζουν και εκεί καταλήγουν.

Η *Λυσιστράτη* έχει για κάθε γυναίκα που έρχεται από κάποια περιοχή, ένα πείραγμα, μια συμβουλή, μια αυστηρή παρατήρηση, πάντα όμως με καλοσύνη. Οι γυναίκες παρουσιάζονται αρκετά τολμηρές και με ελευθεριάζουσα συμπεριφορά, αφού κάνουν άσεμνα κομπλιμέντα η μία στην άλλη, ενώ δεν έχουν ενδοιασμούς στο να χειρονομούν και να ακουμπούν η μία την άλλη με πειρακτικά σχόλια. «Η πλήρης έκφραση του φλεγόμενου ερωτισμού παρουσιάζεται πότε με φινέτσα και πότε με το γκροτέσκο».<sup>18</sup>

Επίσης έχει ενδιαφέρον ο τρόπος που συνδέεται το **σεξ με την πολιτική**. Το σεξ είναι η κυρίαρχη δύναμη. Είναι οι ανθρώπινες ορμές που καθυποτάσσουν τη λογική (που εδώ αποδεικνύεται καταστροφική, αφού δημιούργησε τον πόλεμο). Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, η *Λυσιστράτη* το χρησιμοποιεί ως «όπλο», για να πείσει τους άνδρες να δεχτούν την ειρήνη.

**3. Γυναίκες και θηλυκότητα:** Η *Λυσιστράτη* μάς δίνει πολλές πληροφορίες για την ερωτική συμπεριφορά των γυναικών: εμφανίζονται πολύ ερωτιάρες, με θηλυκότητα, ενδιαφέρονται για την εμφάνισή τους και περιποιούνται πολύ τον εαυτό τους.



Ομάδα αρχαίων Ελληνίδων γυναικών

<sup>18</sup> Δρομάζου, Στάθης, *Αρχαίο Δράμα*, Εκδόσεις Κέδρος Α.Ε., Αθήνα, 1984, σ. 501.



**4. Οίκος:** Το έργο μάς βάζει μέσα στο σπίτι της εποχής. Μέσω της *Λυσιστράτης* μαθαίνουμε πολλά για την καθημερινή ζωή των γυναικών στην αρχαία Αθήνα, όπως για παράδειγμα ότι είχαν τη διαχείριση του οίκου, ότι φρόντιζαν τους άντρες και τα παιδιά τους, ότι περνούσαν πολλές ώρες υφαινόντας ή ότι είχαν τον έλεγχο των οικονομικών.

Αυτά μας αναφέρει η Κλεονίκη όταν καταφτάνει πρώτη στη συνάντηση και θέλει να μάθει τους λόγους της συνάντησης, για να καλύψει την αργοπορία των άλλων γυναικών.

**5. Πολιτικός προσανατολισμός:** Άλλοτε άμεσο και βωμολόχο, άλλοτε έμμεσο και ποιητικό, το έργο γελοιογραφεί επιδέξια θεσμούς, πρόσωπα, πολιτικές αποφάσεις και καταστάσεις που αφορούν στη **διαχείριση του πολέμου από τους άντρες**. Στο έργο κυριαρχεί η άποψη ότι οι **άντρες πολιτικοί είναι πολύ διεφθαρμένοι και ανίκανοι** να διαχειριστούν τη δύναμη που έχουν.

**6. Ισότητα και δύναμη σε αντίθεση με τη θέση της γυναίκας:** Σε ό,τι αφορά το θέμα της *Λυσιστράτης*, οι γυναίκες στην αρχαία Αθήνα δεν μετρούσαν ως ισότιμοι πολίτες αλλά ως θυγατέρες, σύζυγοι και γενικά πολίτες δεύτερης (β') κατηγορίας, ικανές να διαχειρίζονται μόνο τα του οίκου τους. Ο κόσμος τις θεωρούσε αφελείς και άτολμες, άτομα που χρειάζονταν προστατευτική απομόνωση. Αυτό αναφέρουν και οι ίδιες οι γυναίκες στο έργο.

Η *Λυσιστράτη*, όμως, μακράν απέχει από το να είναι μια τυπική Αθηναία. Μιλά τη γλώσσα των ανδρών και δεν δείχνει να φοβάται. Είναι νους πολιτικοποιημένος και διαθέτει λόγο και άποψη για τα κοινά, ένα ιδιαίτερο γνώρισμα που δεν έχει σχέση με τα ενδιαφέροντα των γυναικών της εποχής της.

Και εδώ είναι που μπαίνει η ανατρεπτική δύναμή της, η οποία **ωθεί τις γυναίκες να μπου δυναμικά στη δημόσια σφαίρα** και να διεκδικήσουν κάτι που αφορά και αυτές προσωπικά και όλη την πόλη και το συμφέρον της: τον τερματισμό του πολέμου. Άλλωστε, οι γυναίκες θυσίασαν πολλά γι' αυτό τον πόλεμο, υπενθυμίζει η *Λυσιστράτη*, (και ο *Αριστοφάνης*), γι' αυτό έχουν κάθε λόγο να διαμαρτύρονται. Θυμίζει τα δεινά που έχουν προκαλέσει οι αποφάσεις τους και, λίγο έως πολύ λέει ότι με την ανοησία τους οδήγησαν την πόλη σε έναν καταστροφικό πολυετή πόλεμο.

## 15. ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ: ΓΙΑΤΙ ΕΠΙΒΙΩΝΟΥΝ ΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΙ

### Ένα θέμα για συζήτηση

Το ερώτημα αυτό το έχουμε απαντήσει εν συντομία στις σελίδες που προηγήθηκαν. Επειδή όμως είναι ένα ερώτημα σοβαρό χρήζει περισσότερης ανάλυσης, οπότε ας του αφιερώσουμε περισσότερο χώρο, ώστε να έχουμε υπόψη μας κάποιες βασικές πτυχές του και παράλληλα μια πιο συμπαγή εικόνα όσων έχουμε σχολιάσει.

**Ιερότητα κειμένου:** Πολύ συχνά διαβάζουμε στις εφημερίδες ή στο διαδίκτυο ότι ο κόσμος αποδοκίμασε μια σύγχρονη παράσταση αρχαίου δράματος, γιατί, κατά την άποψή του, δεν «σεβάστηκε» το πρωτότυπο κείμενο, την «ιερότητά» του. Προφανώς ο κόσμος αυτός που μιλά για «ιερότητα» εννοεί ένα κείμενο, το οποίο εκ των πραγμάτων, δεν είναι διαθέσιμο για οποιαδήποτε αλλαγή.

Από την άλλη, η ίδια η ιστορία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου έρχεται να αμφισβητήσει αυτή την εμμονή στην «ιερότητα» του πρωτότυπου. Από τον 16ο αιώνα που άρχισε η συστηματική καταγραφή της πορείας των αρχαίων κειμένων, μέχρι και τα τέλη του 20ου αιώνα, διαπιστώνουμε ότι ένας τεράστιος αριθμός αναγνώσεων της αρχαίας ελληνικής θεατρικής γραμματείας έχει υποστεί επεμβάσεις. Οι ερευνητές έχουν εντοπίσει 6.500 εμφανίσεις της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας και μόνο - ως θεατρική παράσταση, χορός τηλεοπτική μετάδοση, κινηματογράφος κ.λπ. -, οι περισσότερες από τις οποίες τα τελευταία σαράντα χρόνια. Αριθμός διόλου ευκαταφρόνητος, όπως διόλου ευκαταφρόνητες είναι και οι διασκευαστικές προτάσεις και αντιπροτάσεις. Τι σημαίνει αυτό; Κάτι απλό: σε καμιά στιγμή δεν σταμάτησαν οι καλλιτέχνες να δοκιμάζουν τις αναγνώσεις τους επάνω στα αρχαία κείμενα.

Κάποιοι θα ονομάσουν τις αναγνώσεις τους προσαρμογές, άλλοι προσαρτήσεις, άλλοι διασκευές, μεταλλαγές, παραφράσεις, μεταποιήσεις. Δεν έχει σημασία η λέξη. Ο καθένας διαβάζει το αρχαίο κείμενο με τον τρόπο που πιστεύει.

Εάν υπάρχει μια κοινή συνισταμένη σε όλες αυτές τις ανόμοιες αναγνώσεις, αυτή είναι η προσαρμογή. Τι είναι προσαρμογή;

**Προσαρμογή:** Είναι ένας όρος με αφετηρίες στη βιολογία και «περιγράφει εν γένει τη διαδικασία με την οποία ένας οργανισμός αποκτά μεγαλύτερη προσαρμοστικότητα στο περιβάλλον του, μέσα από αλλαγές στη δομή ή τη λειτουργία του. Ως προσαρμογή εννοείται επίσης οποιοδήποτε συμπεριφορικό, ανατομικό ή φυσιολογικό χαρακτηριστικό που ευνο-



Τι θέση έχει η φωτογραφία-καρικατούρα του Δαρβίνου στη συζήτησή μας περί τραγωδίας;





εί τις δυνατότητες επιβίωσης και αναπαραγωγής του οργανισμού. Είναι αποτέλεσμα της φυσικής επιλογής».

Δηλαδή, η προσαρμογή έχει να κάνει με την ίδια την πορεία παρά με κάποιο εγγενές συστατικό στον οργανισμό. Ό,τι δεν προσαρμόζεται, πεθαίνει. Ό,τι προσαρμόζεται εκ των πραγμάτων, επιδέχεται αλλαγές στη δομή του, στη λειτουργία του, ώστε να βελτιστοποιεί τη σχέση του με το περιβάλλον του.

Με αυτή την έννοια, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο και σε ό,τι αφορά την εξελικτική πορεία των τεχνών και δη του θεάτρου. Θέατρο που δεν προσαρμόζεται είναι καταδικασμένο σε αφανισμό. Τόσο απλά.

**Πληθώρα αναγνώσεων:** Όσο περισσότερες αναγνώσεις έχουμε των αρχαίων κειμένων, τόσο πιο πολύ βλέπουμε το εύρος τους, την ανθεκτικότητά τους. Ασφαλώς δεν μπορεί να είναι όλες άριστες ή να συμφωνούμε με όλες. Σε κάθε περίπτωση, είναι ευτύχημα το γεγονός ότι έχουμε στη διάθεσή μας τόσο πολλές και τόσο ανόμοιες προσεγγίσεις. Μέσα από αυτή την πληθώρα αναγνώσεων (και παραναγνώσεων) το αρχαίο δράμα δείχνει ότι μπορεί και αγκαλιάζει τάξεις και τάσεις από όλο το φάσμα της κοινωνικής ζωής.

Εμπνέει και ενεργοποιεί ποικίλα δημιουργικά ρεύματα: και εκείνους που αναζητούν ιδέες για τα ανθρώπινα δικαιώματα και το πολιτικό άσυλο, ιδέες για την εξορία, τη μετανάστευση, τον επεκτατισμό, τη γενοκτονία, τη σύγκρουση Ανατολής και Δύσης, την έννοια του «άλλου» και εκείνους που αγαπούν την ψυχανάλυση (με αφορμή την εντυπωσιακή παρουσία παιδιών, όπως της Μήδειας, της Ανδρομάχης κ.λπ.).

Προσφέρει ερεθίσματα και σε εκείνους που θέλουν να μιλήσουν για την ανθρωπινή φύση -κατά πόσο έχει κάτι το σταθερό που περνά αλώβητο μέσα από τα γρανάζια του χρόνου ή κατά πόσο είναι ένα αποκλειστικά κοινωνικό «κατασκευάσμα», άρα διαρκώς σε κατάσταση μεταλλαγής-, και σε εκείνους που θέλουν να σχολιάσουν ζητήματα νομικής φύσεως, όπως οι εγκληματολόγοι και οι ποινικολόγοι.

**Εδώ βέβαια προκύπτει ένα μέγα ζήτημα:** πιο πάνω λέμε, «εφόσον μια παράσταση είναι καλή ή άρτια». Ποιος θα αποφαν-



Καρικατούρα του Κάρολου Δαρβίνου στην εφημερίδα La Petite Lune. Στόχος ο κλευσμός της θεωρίας της εξέλιξης που πρότεινε.



# ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

θεί επ' αυτού, τη στιγμή που όλοι έχουν το δικαίωμα το ορίσουν τον πήχη του καλού και του κακού;

Θα αρκεστούμε σε μια πολύ γενική, σχεδόν αποφθεγματική απάντηση: Ένα έργο είναι καλό όταν στο τέλος, αφού το διαβάσουμε ή το παρακολουθήσουμε, μας κάνει καλύτερους πολίτες, δηλαδή σκεπτόμενους.

## Καταληκτικό σχόλιο

Για να παραμείνει ζωντανός ένας οργανισμός όπως το θέατρο, προϋποθέτει ότι κάποιος διαρκώς αναμετριέται με τη σκόνη που συσσωρεύει στο σώμα του ο χρόνος. Τι σημαίνει αυτό;

Οι κλασικοί θα συνεχίσουν να είναι σύγχρονοι όσο θα επενδύονται σε αυτούς τα ερωτήματα και οι αγνίες της ψυχής της εκάστοτε ιστορικής πραγματικότητας, όσο θα αναζητούνται τα αίτια του πόνου και της συμφοράς, το «γιατί» που εκστομίζει ο Οιδίποδας λίγο πριν από το τέλος, ένα γιατί που μπορεί να έχει να κάνει με κάποια πολεμική κατάσταση, με κάποια θεική οργή, μια οικογενειακή κατάρα ή απλά κακή τύχη.

Όπως εύστοχα το διατυπώνει ο βρετανός συγγραφέας Έντουαρντ Μποντ (Edward Bond), το θέατρο αρχίζει με την **ανυπακοή** της Αντιγόνης. Φανταστείτε εάν η Αντιγόνη έλεγε «υπακούω». Η ιστορία της ανθρωπότητας θα ήταν διαφορετική». Και θα ήταν πολύ επώδυνη για τους καλλιτέχνες του θεάτρου, των οποίων η βασική αποστολή είναι να προσφέρουν ελευθερία σκέψης.

Γι' αυτό η δουλειά κάθε θεατράνθρωπου σε όλη αυτή τη διαδικασία είναι να καλλιεργεί, όπως η Αντιγόνη, διαρκώς έναν διαλεκτικό συλλογισμό πάνω στον αρχαίο πολιτισμό και τις σχέσεις του με τον σύγχρονο, ώστε να τον μετατρέψει, στον βαθμό που μπορεί και του επιτρέπει η ανάγνωσή του, σε τόπο συνάντησης των «κόσμων των θεάτρων», όπως αυτοί διαμορφώνονται εντός και πέραν των εθνικών συνόρων κάθε λαού.

Με αυτό τον τρόπο μια διασκευή ενός τραγικού έργου δεν είναι κατ' ανάγκη μια ανανέωση της γνωριμίας μας με την «ήπια του ανθρώπου», αλλά μια ανανέωση της δυνατότητας του ανθρώπου να (ξανα)δεί τον κόσμο του και ενδεχομένως να τον «κερδίσει». Και αυτό το ξανακοίταγμα, απαιτεί ξανακοίταγμα και του ίδιου του θεάτρου κάθε τόπου.

Και αυτό το ξανακοίταγμα, για να έχει ευεργετικά αποτελέσματα πρέπει να γίνεται με σοβαρότητα, γνώση, προσοχή και μελέτη. Οι ουσίες των πραγμάτων ποτέ δεν φαίνονται. Απαιτούν επίπονες βυθίσεις. Δεν είναι ούτε για τους βιαστικούς, ούτε για τους δήθεν, ούτε για τους εντυπωσιολόγους ή τους περαστικούς.

Εδώ και 500 χρόνια, είτε ως συγγραφείς είτε ως σκηνοθέτες, όλοι δανείστηκαν, προσάρμοσαν, άλλαξαν μύθους και θέματα προκειμένου να ξαναβρούν τα μεγέθη εκείνα που να ταιριάζουν με τα μεγέθη της κοινότητας της εποχής τους. Το κατά πόσον πέτυχαν ή όχι είναι θέμα που αφορά την κάθε περίπτωση ξεχωριστά. Δεν υπάρχει συνταγολόγιο επιτυχίας ή αποτυχίας. Υπάρχουν ατομικές προσπάθειες. Και αυτές οφείλουμε να εξετάζουμε και να κρίνουμε πάντα με νηφαλιότητα και εμπεριστατωμένα.

---

Είστε καθηγητής/τρια και έχετε μια τάξη που διαφωνεί ως προς την ποιότητα ενός έργου. Όλοι πρεσβεύουν κάτι διαφορετικό ως προς την ποιότητα ενός έργου. Ποια θα ήταν η δική σας άποψη;

---

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

**ΑΙΣΧΥΛΟΣ**, *Προμηθέας Δεσμώτης* (Πρόλογος)

**ΑΙΣΧΥΛΟΣ**, *Πέρσες* (Β' Επεισόδιο, Επίκληση Άτοσσας)

**ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ**, *Μήδεια* (Πρόλογος)

**ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ**, *Τρωάδες* (Εξοδος, Κομμός)

**ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ**, *Νεφέλες* (Παράβασις)

**ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ**, *Ιππείς* (Παράβασις)

**ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ**, *Αχαρνείς* (Παράβασις)

## ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ

## ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΚΩΜΩΔΙΩΝ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

**ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ**, *Χαρακτήρες* (Ο Υποκριτής)





## ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ

Αισχύλος

μτφρ. Ι. Γρυπάρης

Δραματική Ποίηση, γ' γυμνασίου, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα, 1982.

### Πρόλογος

#### ΚΡΑΤΟΣ

Να μας στα πέριόρα\* τ' αλαργινά\* του κόσμου  
στους έρημους κι απάτητους Σκυθικούς δρόμους.  
Τώρα δουλειά σου, ώ' Ηφαιστε, όσα ο πατέρας  
πρόσταξε, να γνοιαστείς, και τον άνομο τούτο  
στα βράχια, στους ψηλούς γκρεμνούς να πεδικλώσεις\*  
στα πόδια  
μ' αλυσίδων ασύντριφτα δεσμά ατσαλένια,  
γιατί έκλεψε της πάντεχνης φωτιάς τη φλόγα,  
- τ' άνθος σου εσένα – και το χάρισε του ανθρώπου.  
Τέτοιο κρίμα λοιπόν χρωστάει να μας πλερώσει,  
για να μάθει του Δία την εξουσία να στρέγει\*  
και τους φιλόνηθρους τούς τρόπους του ν' αφήσει.

\* ακραία σύνορα \* μακρινός

\* δένω, βάζω πεδίκλες (σκοινιά)

10

\* ανέχομαι, αποδέχομαι

#### ΗΦΑΙΣΤΟΣ

Κράτος και Βία, για σας η προσταγή του Δία  
τέλειωσε και πια τίποτε δε στέκει 'μπόδια.  
μα εμέ, δε μου βαστά η ψυχή θεό συγγενή μου  
Στ' άγριο τούτο ποροφάραγγο\* να δέσω.  
Όμως να σφίξω την καρδιά μου ανάγκη πάσα,  
γιατί βαρύ 'ναι ν' αφηφώ\* του Δία το λόγο.  
Ω, εσύ, με τα υψηλά φρονήματα του, τέκνον  
της ορθόβουλης\* Θέμιδας, θέλεις δε θέλω,  
σ' αυτή την έρμη την κορφή θα σε καρφώσω,  
π' ούτε φωνή και κανενός την όψη ανθρώπου  
θα βλέπεις, μ' απ' του ήλιου τη φωτιά ψημένος  
τ' άνθος της όψης σου θ' αλλάξεις και τη νύχτα  
θα λαχταράς την πολυξόμπλιατ\* να φτάσει,  
να σκεπάσει το φως, ως να 'βγει ο ήλιος πάλι  
την αυγινή την πάχνη να σκορπίσει. κι έτσι  
κάποιο θα 'χεις κακό να τυραγιέσαι πάντα,  
χωρίς να βρίσκεται ψυχή να σ' αλαφρώσει.

\* πέρασμα φαραγγιού, ρεματιά

\* παραβλέπω, δε λογαριάζω

\* αλάθευτος στη σκέψη

20

\* γεμάτη στολίδια, ξόμπλια



Τέτοιο έλαβες μιστό γι' αγάπη των ανθρώπων  
γιατί, θεός εσύ, δε σκιάχτηκες\* των άλλων  
την οργή των θεών και πήγες να προσφέρεις  
στους ανθρώπους χαρίσματα πέρ' από το δίκιο,  
που αντίς γι' αυτά, στον άχαρο το βράχο τούτο  
ολόρθρος κι άγρυπνος φρουρός θε να φυλάγεις,  
δίχως τα γόνατα σου να λυγάς και θρήνους  
πολλούς κι ανώφελα θα σκούζεις μοιρολόγια.  
γιατί εύκολα δεν τη γυρνάς του Δία τη γνώμη  
κι είναι πάντα σκληρός ο κάθε νέος αφέντης.

30 \* φοβάμαι

### **ΚΡΑΤΟΣ**

Λοιπόν, τι στέκεις κι άδικα ψυχοπονιέσαι\*  
τον αντίθεο το θεό και να μη βράζει η οργή σου,  
που πρόδωκε στον άνθρωπο τ' αξίωμα σου;

40 \* λυπάμαι, σπλαχνίζομαι

### **ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Πολύ βαραίνει, συγγενής και φίλος νά'σαι.

### **ΚΡΑΤΟΣ**

Δε λέω. μα πάει να παρακούς και του πατρός σου  
το λόγο; Και πώς πιότερο δεν τον φοβάσαι;

### **ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Πάντα σου εσύ σκληρός, πάντα κακία γιομάτος.

### **ΚΡΑΤΟΣ**

Δεν έχει διάφορα αν τον κλαίω. και συ μη χάνεις  
σ' όσα δεν ωφελούν τον κόπο σου του κάκου.

### **ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Αχ, τέχνη, πώς με τα όλα μου σ' έχω μισήσει!

### **ΚΡΑΤΟΣ**

Τι να της βαργομάς\*; Γιατί, να πούμ' αλήθεια,  
δυσαρεστούμαι  
στα κακά τώρ' αυτά δε φταίει διόλου η τέχνη.

50 \* γκρινιάζω, βαρυγκομά,

### **ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Μ' άμποτε να τη λάχαινε\* κανένας άλλος.

\*παίρνω με κλήρο, μου πέφτει στην τύχη



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### ΚΡΑΤΟΣ

Όλα βαριά, εκτός νά'σαι των θεών αφέντης,  
κι έξω απ' τον Δία κανείς ελεύτερος δεν είναι.

### ΗΦΑΙΣΤΟΣ

Σύμφωνος, και σ' αυτό λόγο να πω δεν έχω.

### ΚΡΑΤΟΣ

Κάνε λοιπόν και πέρνα του τις αλυσίδες,  
να μη σε δει και αργοπορείς ο Δίας ο πατέρας.

### ΗΦΑΙΣΤΟΣ

Έτοιμα, βλέπεις, τα λυτάρια\* του είν' ομπρός σου.

\*σκοινί, λουρί

### ΚΡΑΤΟΣ

Πεδίκλωσ' του μ' όλη τη ζώρη\* σου τα χέρια,  
χτύπα με τη βαριά, στο βράχο κάρφωνέ τον.

\*δύναμη, αντοχή

### ΗΦΑΙΣΤΟΣ

Τέλειωσε, νά'το, κι η δουλειά δεν πάει του μάκρου. 60

### ΚΡΑΤΟΣ

Πιο πολύ βάρα, σφίγγε, μην τ' αφήνεις λάσκα\*,  
κι είν' άξιος να βγει πέρα κι όπου δεν το ελπίζεις.

\*χαλαρά

### ΗΦΑΙΣΤΟΣ

Στεριώθηκε, που πια δε λει, τό' να του χέρι.

### ΚΡΑΤΟΣ

Τ' άλλο τώρα ζώστ' του γερά. να μάθε μ' όλες  
τις μαστοριές, πως με το Δία δεν παραβγαίνει.

### ΗΦΑΙΣΤΟΣ

Παράπονο, άλλος απ' αυτόν, λέω να μη μού' χει.

### ΚΡΑΤΟΣ

Άγρια σαγόνα τώρα σφήνας ατσαλένιας  
πέρα για πέρα πέρνα του γερά στα στήθια.

### ΗΦΑΙΣΤΟΣ

Οϊμένα, κλαίω, Προμηθέα, τα βάσανα σου.



**ΚΡΑΤΟΣ**

Τα ίδια μας πάλι; Και για τους εχθρούς του Δία  
Θρηναίς; Φυλάου μην κλάψεις για λογαριασμό σου.

70

**ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Βλέπεις πράμα, που μάτια δε βαστούν να βλέπουν.

**ΚΡΑΤΟΣ**

Βλέπω που βρίσκει αυτός ό,τι άξιζε να πάθει.  
μα βάλ' του γύρω στα πλευρά μασκαλοζώστρες\*.

\*σίδηρο που ζώνει τις μασχάλες

**ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Ανάγκη πάσα. κι οι πολλές φωνές σου ας λείπουν.

**ΚΡΑΤΟΣ**

Και θα φωνάξω και θενά χουγιάξω\* ακόμα.  
Έρχου κάτω, κirkέλωσ' \* του σφικτά τα σκέλια.

\*φωνάξω δυνατά

\*περνώ κρικέλια, χαλκάδες

**ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Να, τέλειωσε κι αυτό και μ' όχι πολύ κόπο.

**ΚΡΑΤΟΣ**

Χτύπα τώρα γερά τα καρφιά πέρα ως πέρα,  
γιατ' έχεις δύσκολο κριτή σ' αυτό σου το έργο.

80

**ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Ταιριάζει αλήθεια η γλώσσα σου με τη μορφή σου.

**ΚΡΑΤΟΣ**

Κάνε συ αν θες τον μαλακό, και το δικό μου  
μη μου χτυπάς σκληρόψυχο κι αυθάδη τρόπο.

**ΗΦΑΙΣΤΟΣ**

Πάμε. κι έχει ένα γύρο βρόχια στο κορμί του.

**ΚΡΑΤΟΣ**

Μεγαλοπιάνου τώρα εδώ κι άρπαζε αν θέλεις  
τα τίμια των θεών να φέρνεις στους ανθρώπους.  
Και τι μπορούνε τάχα αυτοί να σε συντρέξουν\*  
Στα βάσανα σου; Ψεύτικα οι θεοί σου δίνουν

\* βοηθώ, παραστέκομαι



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

του Προμηθέα τ' όνομα, γιατί κι ο ίδιος  
χρειάζεται έναν άλλο νά' βρεις προμηθέα, 90  
για να 'θελε ξεμπλέξεις απ' αυτές τις τέχνες.

### ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ

Ω, άγιε αιθέρα, κι ω γοργές φτερωτές αύρες,  
πηγές των ποταμών, των θαλασσίων κυμάτων  
χαμογέλασμα αριθμητο, κι ολωνών μάνα,  
ω Γη! Και συ που όλα τα πάντα βλέπεις, Ήλιε,  
δείτε μ' εγώ θεός απ' τους θεούς τι πάσχω!

Κοιτάξετε, τι άτιμα βάσανα  
με ξεσκίζουν, που αιώνες αμέτρητους  
θα υποφέρω τραβώντας τα. 100  
Γιατι τέτοιο ο καινούργιος άρχοντας  
των θεών για τα μένα σοφίστηκεν  
σιμότατο δέσιμο!  
Τωρινές συμφορές, τρισαλίμονο,  
κι όσες άλλες, στενάζω, μου μέλλονται,  
ποτέ πού τάχα μια άκρη θενά 'βρω;

Κι όμως τι λέγω; Όλα εγώ από πριν τα ξέρω  
ξάστερ' όσα 'ναι για να 'ρθουν, ουδέ θα μ' έβρει  
καμιά συμφορά ανέλπιστη. κι έτσι της μοίρας  
το γραφτό. πρέπει πιο ελαφρά και να υποφέρω,  
μια που γνωρίζω πως κανείς με της ανάγκης  
δεν ημπορεί τη δύναμη να πολεμήσει. 110

Μα πάλι ούτε να κλείσω κι ούτε να μην κλείσω  
το στόμα μου μπορώ, γιατί, για να προσφέρω  
στους ανθρώπους τα δώρα μου, έμπλεξα σε τούτες  
ο δύστυχος τις συμφορές, και το κλεμμένο  
πλερώνω μες στο νάρθηκα\* της φωτιάς σπέρμα  
που κάθε τέχνης δάσκαλος για τους ανθρώπους  
έχει φανεί κι η πιο μεγάλη τους κυβέρνια\*. 120  
Τέτοιο 'ν' το κρίμα που πλερώνω καρφωμένος  
κάτω απ' τον ξέσκεπο ουρανό σ' αυτό το βράχο.

\* καλαμώδες φυτό με κοίλο εσωτερικό

\* οδηγός, καθοδήγηση

Α, α!

Ποιος αχός\*, ποια κρυφή μου ήρθε δω μυρουδιά;  
Θεικιά τάχα ή ανθρώπινη, ή κι απ' τα δυό μαζι;

\* ήχος, πνώ, απόμακρη βοή



Σαν ποιος στο βράχο εδώ στα περίορα της γης  
ήρθε να δει τα βάσανα μου; Ή τι να θέλει;  
Με βλέπετε τον άμοιρο θεό δεσμώτη  
τον εχθρό του Διός, που στην έχθηρτα  
και των άλλων θεών όλων έπεσα,  
στην αυλή του Διός όσοι μπαίνουνε,  
απ' αγάπη πολλή των ανθρώπων. 130  
Οϊμένα, οϊμέ!  
Τι' ναι τούτο που τώρα κοντύτερα  
σαν πουλιών αγρικώ\* φτεροθόρυβο  
να σφυρίζει αλαφρά περιτρόγυρα;  
Ό,τι να 'ναι που φτάνει, το τρέμω.

\* ακούω, αφουγκράζομαι

## ΠΑΡΟΔΟΣ

### ΧΟΡΟΣ

Μη φοβηθείς ολότελα. φίλοι 'μαστε που ερχόμαστε  
σ' αυτό το βράχο, η συντροφιά μας,  
με τις διπλογοργόστροφες πετώντας τις φτερούγες μας.  
Μόλις και καταφέραμε τη γνώμη του πατέρα μας  
και κατά δω το φύσημα τ' ανέμου μας προβόδησε\*. 140  
γιατί ως τα βάθη της σπηλιάς  
αχός σα βρόντημα βαριάς  
επέρασε και μ' έκανε να ξιπαστώ\*  
και κατά μέρος τη δειλή αφήνοντας τη συστολή  
εχίμησα ανυπόδετη\* με το άρμα φτερωτό.

\* οδηγώ, καθοδηγώ, βάζω στο δρόμο

\* ξαφνιάζομαι, φοβούμαι

\* ξυπόλυτος

### ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ

Οϊμένα, οϊμέ!  
Της πολύτεκνης κόρες Τηθύας  
και που σ' όλη τη γη περιτρόγυρα  
με τ' ακοίμητο ρέμα του στρέφεται 150  
του πατέρα Ωκεανού θυγατέρες,  
με τι δέσιμο ιδείτε, κοιτάξετε,  
καρφωμένος σε τούτης της φάραγγας  
τα ψηλά τα γκρεμνά,  
φρουρά αζήλευτη θενά φυλάξω!

### ΧΟΡΟΣ

Τα βλέπω, Προμηθέα, κι εμπρός στα μάτια μου έτσι απλώθηκε  
μια καταχνιά θολή, γιομάτη





## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

με δάκρυα, που είδα πως σ' αυτόν απάνω τον ξερόβραχο  
ξεραίνεται το σώμα σου σφικταλυσσοπερίπλεχο\*  
μες σε πεδούκλια\* ασάλινα, π' αλύπητα το φτείρουνε. 160  
Γιατί καινούργιοι κυβερνούν  
Θεοί το δισιάκι\* τ' ουρανού.  
κι ο Δίας που εξουσιάζει τώρα δυνατά,  
με νέους νόμους του παλιούς  
αντικατάστησε θεσμούς,  
κι όσες δυνάμεις ήταν πριν, τώρα ποδοπατά.  
θα χάσει.

\*δεμένος σφικτά με αλυσίδες

\*θηλιά για τα πόδια (πεδικώνω)

\*τιμόνι πλοίου





## ΠΕΡΣΕΣ

Αισχύλος

Γρυπάρης, Ι.Ν.: *Οι τραγωδίες του Αισχύλου*.

Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", 1930.

### ΔΕΥΤΕΡΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

#### ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ

Όποιος γνωρίζει, φίλοι μου, από δυστυχίες,  
ξέρει πως όταν των κακών ξεσπᾶς' η μπόρα,  
οι άνθρωποι το 'χουν κάθε τι να τους τρομάζει·  
ενώ σαν τους τα φέρνει ο θεός δεξιά, πιστεύουν  
πως πάντα ο ίδιος πρίμος θα φυσά της τύχης.

Έτσι όλα τώρα είναι για με φόβο γιομάτα·  
στα μάτια εμπρός μου των θεών προβάλλ' η έχθρα  
κι όκι χαρμόσυνος ψαλμός βουίζει σ' αυτιά μου.

Γ' αυτό εδώ τώρα ξαναβγῆκ' απ' το παλάτι  
χωρίς τ' αμάξια και τα μεγαλεία τα πρώτα,  
χοές να φέρω πρόθυμα που εξευμενίζουν  
τους πεθαμένους, για του γιου μου τον πατέρα·  
άσπρο καθάριο από άζευκτη γάλ' αγελάδα  
κι απόσταγμα της ανθοεργάτρας, ξανθό μέλι,  
μαζί με τρεξιμιό νερό πηγής παρθένας,  
κι αυτό τ' ανάμα τ' άδολο απ' άγρια μάνα  
καμάρι κι αναγάλλισμα παλιού κλημάτου,  
κι ακόμα της σταχτόκλωρης ελιάς, που πάντα  
μες στα φύλλα της ζει, καρπόν ευωδιασμένο  
κι άνθη πλεχτά, παιδιά της γης της παντοθρόφας.

Μα εσείς, ω φίλοι, με ύμνους των νεκρών αυτές μου  
τις χοές συνοδεύετε και του Δαρείου  
το πνεύμα κράξετε στο φως, ενώ θα στέλλω  
τις προσφορές μου εγώ στους θεούς του κάτω κόσμου.

#### ΧΟΡΟΣ

Των Περσών πολυσέβαστη Δέσποινα,  
τις χοές σου λοιπόν και συ στέλνε τις  
στου Άδη κάτ' απ' τη γη τα βασίλεια,  
ενώ με ύμνους και μεις θα ζητήσουμε,  
οι θεοί που οδηγούν τους νεκρούς  
μες στη γη να μας είναι καλόβουλοι.





Μα ω του κάτω του κόσμου τρισάγιοι θεοί  
Γη κι Ερμεία και συ των νεκρών βασιλιά,  
τη ψυχή του ανεβάσετε πάνω στο φως,  
γιατ' αν κάποια γνωρίζει πιο κάλιο από μας  
στα δεινά μας γιατρεία,  
μόνο αυτός θα μας έλεε το τέλος.

630

Μ' ακούει τάχα ο μακαρίτης  
ο ισόθεος βασιλιάς,  
που με καλονόητη γλώσσα, γλώσσα περσικιά,  
με βαριόκλαυτα του κράζω μοιρολόγια  
και πικρά ξεφωνητά;  
Όσο φτάνω πιο ψηλά θα διαλαλήσω  
την πανάθλια που μας βρήκε συμφορά.  
Μ' ακούει τάχα από τον τάφο του βαθεία;

640

Μα ω συ Γη κι οι άρχοντες οι άλλοι  
κάτω των νεκρών,  
μες απ' τα βασιλεία σας στρέξετε στο φως  
η περήφανη ν' ανέβει μακαρία ψυχή,  
των Περσών ο Σουσογέννητος Θεός.  
Στείλετέ μας τον επάνω, που όμοιο ακόμα  
ως τα τώρα σαν αυτόν  
της Περσίας δεν εσκέπασε το χώμα.

Πολυαγάπητος αλήθεια ο άντρας  
πολυαγάπητος κι ο τάφος,  
γιατί τέτοια ψυχή κρύβει αγαπημένη.  
Αϊδωνέα, στείλε μας τονε ν' ανέβει  
στο φως έξω, Αϊδωνέα,  
τον ασύγκριτο Δαριάνα βασιλέα.

650

Γιατ' εκείνος δεν επήγαινε ποτέ του  
μ' άδικες φθορές πολέμου  
να χαλάσει το στρατό του,  
και Θεού σοφία οι Πέρσες τον ελέγαν  
κι ήτανε Θεού σοφία  
κι άξια πάντα κυβερνούσε το λαό του.  
Βασιλιά μας, έλ' αρχαίε μου βασιλιά,  
έλα φάνου



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

στην κορφήν αυτού του τάφου σου εδώ πάνω  
το κροκόβαφο έλα σήκωσε το σάνταλο  
του ποδιού σου ως εδώ πέρα  
κι ας να λάμψει μπρος στα μάτια μας το φάλαρο  
της τιάρας σου, πατέρα  
μπρόβαλ' άκακε Δαριάνα βασιλέα. 660

Για ν' ακούσεις νέα κι ανάκουστα κακά  
έλα φάνου,  
ω του αφέντη μας αφέντη βασιλιά,  
κι ολοτρόγυρα έχει απλώσει μια μαυρίλα  
σα θανάτου καταχνιά,  
γιατ' η νιότη μας, πατέρα, 670  
πάει χάθηκε όλη πια,  
μπρόβαλ' άκακε Δαριάνα βασιλέα.

Αχ αλί μου, αλίμονό μου  
Ω που τόσο έχουνε κλάψει όλ' οι λαοί σου  
τη θανή σου,  
τί 'ναι αφέντη, τί 'ναι αφέντη αυτή που τώρα  
διπλή βρήκε συμφορά όλη τη χώρα;  
πάει χάθηκε ο στρατός μας  
πάνε χάθηκαν τα τρίςκαρμα καράβια, 680ξ  
εκαράβια, ξεκαράβια!

### ΤΡΙΤΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

#### ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΟΥ ΔΑΡΕΙΟΥ

Ω μέσα στους πιστούς πιστοί και της δικής μου  
σύντροφοι νιότης, Πέρσες γηραλέοι, ποιός τάχα  
πόνος να 'βρε την πόλη μου; κλαίεται, χτυπιέται,  
και ξεσκίζεται η γης στον τάφο μου από πάνω  
βλέποντας τη γυναίκα μου παίρνω ένα φόβο,  
κι ευτύς με προθυμιά δέχτηκα τις χοές της,  
μα και σεις γύρω εδώ στο μνήμα μου θρηνείτε  
και με στριγγόφωνα βουητά και ψυχοξόρκια  
με κράζετε πονετικά· μα είναι καθόλου  
εύκολο το έβγα κι οι θεοί του κάτω κόσμου  
690να παίρνουν πιο καλοί παρά να δίνουν πίσω.



μα εγώ, χάρη στ' αξίωμα του κρατώ κοντά τους,  
ήρθα· μα βιάσου, μη μου βρουν πως θα 'χω αργήσει·  
ποιά νέα βαραίνει συμφορά πάνω στους Πέρσες;

#### **ΧΟΡΟΣ**

Δεν τολμώ να υψώσω μάτι,  
δεν τολμώ ν' ανοίξω στόμα  
μπρος σου, απ' το αρχαίο το σέβας.

#### **ΔΑΡΕΙΟΣ**

Μ' αφού βγήκα τραβηγμένος απ' τους θρήνους σου στο φως,  
σύντομα, με δίχως λόγια να μακραίνεις περιπτά,  
λέγε, τέλειων' όλα κι άφησ' τη ντροπή που μου κρατάς.





## ΜΗΔΕΙΑ

Ευριπίδης

Μτφρ. Στέλλα Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη, εκδόσεις DIAN, 2002

### Πρόλογος

#### ΤΡΟΦΟΣ

Μακάρι να μην έσχιζε η Αργώ τις Συμπληγάδες  
τις μαύρες! Να μην έφτανε ποτέ της στην Κολχίδα!  
Μακάρι να μην έπεφτε στου Πήλιου τα φαράγγια  
Κομμένο πεύκο, των ανδρών των άξιων τα χέρια  
να αρματώσει με κουπιά! Ήταν αυτοί που πήγαν 5  
να φέρουν το ολόχρυσο το δέρας στον Πελία...  
Δε θα 'φτανε η Μήδεια στις Ιωλκού τους Πύργους  
τότε ποτέ, με την καρδιά ερωτοχτυπημένη  
έτσι για τον Ιάσονα... Τις κόρες του Πελία  
δε θα 'πειθε τον κύρη τους να αφανίσουν κι ούτε 10  
και τώρα θα βρισκότανε στη χώρα της Κορίνθου  
με σύζυγο και με παιδιά... Αχ, την καλοδεχτήκαν  
εδώ και του Ιάσονα τη γνώμη ακολουθούσε,  
πράγμα που είναι πάντοτε μεγάλη σωτηρία,  
να μη διχογνωμεί ποτέ η γυναίκα με τον άνδρα... 15  
Μα τώρα όλα εκθρικά κι αρρώστια η αγάπη!  
Πρόδωσε ο Ιάσοντας γυναίκα και παιδιά του.  
πλαγιάζει σε βασιλικό κρεβάτι πια με γάμο,  
της κόρης δα του Κρέοντα, του βασιλιά της χώρας...  
Κι η Μήδεια η δύστυχη, η καταντροπιασμένη, 20  
Βογκάει για τους όρκους τους, ανακαλεί την πίστη  
τη μέγιστη που έδωσαν, θεούς επικαλείται  
να δούνε πώς της φέρθηκε ο Ιάσοντας της δόλιας...  
Και κείτεται χωρίς φαί, με το κορμί στον πόνο  
παραδομένο, δέρνεται και λιώνει από το κλάμα, 25  
αφότου απ' τον άνδρα της ένωσε προδομένη.  
Θολώσανε τα μάτια της, χωμένο μες το χώμα  
το πρόσωπο, κι ούτε που ακούει τις συμβουλές των φίλων,  
σα να 'ναι βράχος ή οργή της θάλασσας μεγάλη.  
Κι αν ποτέ τον ολόλευκο σπκώσει το λαιμό της, 30  
είναι να κλάψει με λυγμούς τον ακριβό γονιό της,  
τη χώρα και το σπίτι της, που πρόδωσε για να 'ρθει



εδώ με άνδρα της αυτόν που την ντροπιάζει τώρα.  
Κι ένιωσε πια η άμοιρη μ' αυτή τη συμφορά της  
τι πάει να πει την πατρική τη χώρα σου ν' αφήνεις. 35  
Μισεί και τα παιδάκια της, δε θέλει να τα βλέπει.  
Τρέμω γι' αυτήν, μήπως σκεφτεί κακό βαρύ να κάνει.  
θολός ο νούς της, ν' ανεχτεί την προσβολή δεν ξέρει.  
Τη γνώρισα πολύ καλά και με κρατεί ο φόβος  
[μήπως του μπήξει το οξύ σπαθί μες στο συκώτι  
στο σπίτι μπαίνοντας κρυφά, όπου η στρωμένη κλίνη, 40  
μήπως μαζί με το γαμπρό το βασιλιά σκοτώσει,  
κι ύστερα θα 'ρθει η συμφορά πιο άγρια ακόμα...]  
Αχ, είναι επικίνδυνη! Τη φοβερή της έχθρα  
όποιος γευτεί, αδύνατον τη μάχη να κερδίσει... 45  
Ω θε μου! Νά που τα παιδιά έπαψαν το παιγνίδι  
και έρχονται ανίδεια για την οργή της μάνας.  
η τρυφερή η καρδιά δε νιώθει από πόνο...



## ΤΡΩΑΔΕΣ

Ευριπίδης

Μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ. © 2012 Άγγελος Θρ. Σταύρου

### Έξοδος

**ΕΚΑ.** Οχ οϊμένα, οϊμένα, οϊμέ!  
Φλόγες, φλόγες το Ίλιο τρώνε,  
τριγυρνούν παντού οι φωτιές,  
στα στεφάνια ορμούν του κάστρου,  
ζώνουν των σπιτιών σκεπές,  
μας ρημάζουν τα παλάτια  
- συμφορά! –  
με τις λόγχες συντροφιά  
των οχτρώνε.

**ΧΟΡ.** Κονταροπαρμένη  
πάει η χώρα, πάει.  
σαν καπνός  
που άνεμος τον παίρνει και σκορπάει.

*Η Εκάβη πέφτει κατάχαμα και χτυπά τη γη.*

**ΕΚΑ.** Γη, των παιδιών μου τροφέ!

**ΧΟΡ.** Συφορά!

**ΕΚΑ.** Νιώστε, παιδιά μου, της μάνας σας είναι η φωνή.

**ΧΟΡ.** Με μοιρολόι τους νεκρούς απ' τον Άδη, απ' τον Άδη καλείς.

**ΕΚΑ.** Ναι, και τα γέρικα μέλη στο χώμ' ακουμπώ.  
ναι, και τη γη με τα δυο μου χέρια χτυπώ.

*Οι γυναίκες πέφτουν χάμω κι αυτές και χτυπούν τη γη.*

**ΧΟΡ.** Να, γονατίζω κι εγώ και τον άντρα μου  
κράζω, καλώ  
μέσ' απ' τον κόρφο της γης.

**ΕΚΑ.** Μας ξεσπώνουν, μας παίρνουνε...

**ΧΟΡ.** Ω, πόνο η φωνή σου γεμάτι.

1310

**ΕΚΑ.** προς της σκλαβιάς μας τη στέγη...

**ΧΟΡ.** στα ξένα, μακριά απ' την πατρίδα.





**ΕΚΑ.** Ω!  
Πρίαμε, κάθηκες άταφος, πλάι σου δεν είναι οι δικοί σου  
κι ούτε που ξέρεις εγώ τι τραβώ.

**ΧΟΡ.** Θάνατος όσιος τον έχει αναπάψει,  
όσο κι αν ήταν ανόσια η σφαγή.

*Όλες σηκώνονται και κοιτάζουν κατά την πόλη.*

**ΕΚΑ.** Χώρ' ακριβή κι ω ναοί,

**ΧΟΡ.** Συφορά!

**ΕΚΑ.** φλόγα σάς τρώει φονική και κοντάρι του οχτρού.

**ΧΟΡ.** Θα σωριαστείτε στη γη μας κι ούτ' όνομα θα 'χετε πια.

**ΕΚΑ.** Όπως σκεπάζει τα ουράνια καπνός φτερωτός,  
όμοια και η σκόνη θα κρύψει το σπίτι μου, να.

**ΧΟΡ.** Και θα χαθεί και της χώρας μας τ' όνομα,  
όλα χαμός.  
Τροία δεν έχουμε πια.

*Το κάστρο σωριάζεται.*

**ΕΚΑ.** Νιώσατε, ακούσατε τίποτα;

**ΧΟΡ.** Ο κρότος του κάστρου που πέφτει.

**ΕΚΑ.** Ένας σεισμός πέρα ως πέρα...

**ΧΟΡ.** θα κρύψει σαν κύμα την πόλη.

*Ακούγονται σάλπιγγες. οι στρατιώτες πλησιάζουν τις γυναίκες.*

**ΕΚΑ.** Ω!  
Δόλιο κορμί μου που τρέμεις, οδήγα το βήμα μου, οδήγα.  
Πάμε ν' αρχίσω ζωή της σκλαβιάς.

1330

**ΧΟΡ.** Άμοιρη Τροία μας, γλυκιά μου πατρίδα.  
Στων Αχαιών τα καράβια τραβώ.



## ΝΕΦΕΛΕΣ

Αριστοφάνης

*Νεφέλες* του Αριστοφάνη, Γ' Γυμνασίου, Μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου,  
Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο,  
Υπηρεσία Ανάπτυξης Προγραμμάτων, 2013.

### Παράβαση

#### ΧΟΡΟΣ

Πρώτο το Δία, τον τρανό βασιλιά των θεών,  
που μες τα ύψη θρονιάζει,  
πρώτον αυτόν στο χορό μας καλώ. 720  
και τον αφέρνη της τρίαϊνας, τον άγριο  
μεγαλοδύναμο σείστη στεριάς και πελάγου.  
Τον πολυσέβαστο ζωοδότη των όλων.  
τον αλογάρη κατόπι καλώ που μ' αχτίδες υπέρλαμπρες 725  
ζώνει τη γη  
κι είναι μεγάλη θεότητα ανάμεσα  
και σε θεούς και σ' ανθρώπους.

#### ΚΟΡΥΦΑΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

Ω σοφότατοι θεατές μας, για προσέξτε δω σ' εμάς.  
Αθηναίοι, μας αδικείται, κι έχουμε παράπονα. 730  
Άλλος θεός αυτή την πόλη δεν την ωφελεί κανείς  
όσο εμείς, κι είμαστε οι μόνες θεότητες που ούτε σπονδές  
ούτε και θυσίες ποτές μας είδαμε από σας, ενώ  
σας φυλάμε. Αν πάει να γίνει μια εκστρατεία παράλογη,  
ρίχνουμε ή βροντή ή ψικάλα. Στρατηγό όταν βγάζατε 735  
το θεομίσσητον εκείνο τομαρά, τα φρύδια εμείς  
τα σουφρώναμε αγριεμένες. Κι έπεσε αστραπόβροντο,  
η σελήνη απ' τη γραμμή της έφευγε, το φτίλι του  
μέσα του το ρούφηξε όλο ο ήλιος κι είπε πως για σας  
πια δε θα' φεγγε, αν γινόταν στρατηγός ο Κλέωνας. 740  
Μα τον θέλατε, και βγήκε. Λένε για την πόλη αυτή  
στραβοκέφαλη πως είναι, κι όμως τα στραβά που εσείς  
κάνετε, οι θεοί απ' την άλλη τα γυρίζουν σε καλό.  
Πως κι αυτό θα σιάξει τώρα, θα το δείξουμε εύκολα.  
αν ο Κλέωνας, τέτοιος γλάρος, σε δωροδοκίες πιαστεί 745  
ή να κλέβει, κι ο λαιμός του μες στο φάλαγγα κλειστεί,  
όσα λάθη έχετε κάμει, σαν που πάντα γίνεται,  
και για σας και για την πόλη θα γυρίσουν σε καλό.



# ΙΠΠΗΣ

Αριστοφάνης

*Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη, μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου,  
Εκδόσεις Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Ι.Δ. Κολλάρου & Σία Α.Ε. 1989*

## Παράβαση (498-610)

### ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ

Στο καλό, στο καλό, κι όλα νά 'ρθουν σ' εσένα δεξιά,  
η δική μου καρδιά όπως ποθεί·  
ο Αγοραίος ο Δίας να σου γίνει βοηθός·  
κι αφού βγεις νικητής, να γυρίσεις σ' εμάς  
με πολλά στο κεφάλι στεφάνια.  
Στους θεατές  
Στους ανάπαιστους τώρα προσέξτε  
που θα πούμε, ω εσείς  
που και μόνοι σας είδη της μούσας πολλά  
δοκιμάσατε ως τώρα.

Απ' τους γέρους δασκάλους Χορών κωμικών  
αν κανένας μας πίεζε να βγούμε  
ν' απαγγείλουμε στίχους μπροστά στους θεατές  
σε παράβαση, εμείς τέτοια χάρη  
δεν του κάναμε πρόθυμα· αλλά ο ποιητής  
που μας έβαλε τώρα τ' αξίζει,  
γιατί εκθρεύεται αυτούς που μισούμε κι εμείς  
και τολμά να φωνάζει το δίκιο  
και το Σίφουνα<sup>1</sup> ορμά να χτυπήσει, χωρίς  
να δειλιάσει, τον άγριο Κυκλώνα.  
Όσο τώρα για κείνο που κάνουν πολλοί  
από σας, που τον βρίσκουνε, λέει,  
κι απορούν και ρωτούν γιατί τόσον καιρό  
δε ζητούσε Χορό στ' όνομά του,  
την εξήγηση ανάθεσε τώρα σ' εμάς  
να σας δώσουμε. Λέει ο ποιητής μας  
πως ο λόγος της άργητας τούτης, δεν είν'  
η αμυαλιά, μα πιστεύει πως είναι

511

515

<sup>1</sup> Σίφουνας (Τυφός)· εκατοντακέφαλο τέρας, γιος της Γης και πατέρας των θυελλωδών ανέμων. Σίφουνας και Κυκλώνας (στ. 511) χαρακτηρίζεται ο Κλέων.





η δουλειά του δασκάλου Χορών κωμικών  
το πιο δύσκολο πράμα στον κόσμο·  
της ριχτήκανε πάμπολλοι ως τώρα, μα αυτή  
χαμογέλασε μόνο σε λίγους.  
Ξέρει εκείνος εξάλλου, έχει δει από καιρό,  
πως η γνώμη σας εύκολα αλλάζει  
και ξεχνάτε, απαρνιέστε τους πρώτους ποιητές,  
τα γεράματα μόλις τους βρούνε·  
ξέρει πόσες το Μάγνη έχουν βρει συμφορές,  
μόλις άρχισε ο δόλιος ν' ασπρίζει,  
ενώ ενάντια σ' αντίπαλους είχε Χορούς  
νίκης τρόπαια στημένα ένα πλήθος·  
απ' το στόμα του πόσες ακούατε φωνές,  
πτεροθρόισμα και χτύπο κιθάρας,  
πράσινο είχε βατράχι βαφτεί, και για σας  
το Λυδό, το ζουζούνη είχε κάμει·  
μα τι τ' όφελος; αχ, όταν γέρασε πια,  
-νιος σαν ήταν, αυτό δε γινόταν-  
του 'πατε «έξω», γιατί των αστείων η πηγή  
στην ψυχή του είχε τώρα στερέψει.  
Ο Κρατίνος -θυμάται κι αυτόν ο ποιητής-  
σαν ποτάμι σε ολόστρωτους κάμπους  
από επαίνους ζωσμένος εκύλαε γραμμή  
και κατέβαζε μες στα νερά του  
συγκλαδόκορμα δρυά και πλατάνια ψηλά,  
μα κι αντίπαλους μ' όλες τις ρίζες·  
«Καλοδοούλευτων ύμνων τεχνίτες», «Δωρώ  
συκοπέδιλη»· σ' όλα τα γλέντια  
μήπως άκουγες κι άλλο τραγούδι απ' αυτά;  
τόση δόξα είχε τότε ο Κρατίνος·  
τώρα στάλα σπλαχνιά δεν αισθάνεσ' εσείς,  
σαν κοιπάτε ανοσιές ν' αραδιάζει,  
να μην έχει στη λύρα του μείνει χορδή,  
να της πέφτουνε πια τα στριφτάρια  
κι όλ' οι αρμοί της να χάσκουν· κι αυτός, ο φτωχός,  
τριγυρνά δω κι εκεί, ο γεροντάκος,  
σαν κανένας Κολλάς, με στεφάνι ξερό  
στο κεφάλι και ψόφιος της δίψας,  
πρυτανείο ενώ του 'πρεπε, μέσα σ' αυτό  
γιατί τις τόσες του νίκες να πίνει,

520

534



κι αντί σάχλες να λέει, να κοιτά ως θεατής  
πλάι στο Διόνυσο, με όψη γελάτη.  
Μα κι ο Κράτης σαν πόσους θυμούς από σας  
δε δοκίμασε, πόσα στραπάτσα,  
που από στόμα ηχερό, σαν πιτούλες, για σας  
εξεφούρνιζε τα έξυπνα αστεία,  
και χορτάτοι από τέτοιο προσφάι, που πολύ  
δε σας στοίχιζε, φεύγατε πίσω·  
τούτος όμως, μια πέφτοντας, μια πάλι ορθός,  
είν' ο μόνος που βάσταξε ωστόσο.  
Να ποιοι λόγοι αναγκάζαν λοιπόν τον ποιητή  
ν' αναβάλλει· σκεφτότανε κιάλας  
λαμνοκόπος να γίνει πως ταίριαζε, πριν  
στο τιμόνι να βάλει το χέρι,  
κι αφού μάθει τιμόνι, στην πλώρη να πάει,  
τους καιρούς από κει ν' αγναντεύει,  
κυβερνήτης να γίνει αυτεξούσιος στερνά.  
Για όλ' αυτά, κι επειδή φέρθηκε έτσι  
μετρημένα, επειδή δε σαλτάρισε εδώ  
μ' αμυαλιά ν' αραδιάζει παλάβρες,  
βροντερά ας κυματίσουν τα ζήτω γι' αυτόν,  
για τιμή του ποιητή μας υψώστε  
-στην ενδέκατη απάνω κουπιά-  
αχολοί των Αθηναίων γιορτινό,  
με αναγάλλια να φύγει από δω,  
σαν του δώσετε αυτό που ποθεί,  
κι η χαρά στη θωριά του να λάμψει.

550

### **ΧΟΡΟΣ**

Ω Ποσειδώννα, θεέ των αλόγων εσύ, που σ' ευφραίνουν  
τα χλιμιντρίσματα,  
ποδοβολές των ατιών βροντερές,  
πολεμοκάραβα γρήγορα  
με μαυρογάλαζα πάνω στις πλώρες τους έμβολα  
[...]  
έλα σ' εμάς, στο Χορό το δικό μας, [...]

### **ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ**

Να παινέσουμε ποθούμε τους πατέρες μας, γιατί  
άντρες ήταν, της πατρίδας και του πέπλου αντάξιοι [...]



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ούτ' ένας στρατηγός απ' τους παλιούς  
με του Κλεαίνετου το μέσο δε ζητούσε διατροφή·  
τώρα, η πρωτοκαθεδρία κι η τροφή αν δεν τους δοθούν,  
δεν πηγαίνουνε στη μάχη. Χάρισμα την πόλη εμείς  
και τους ντόπιους θεούς, αντρεία, θα τους διαφεντέψουμε.  
Ένα μόνο σας ζητούμε: ειρήνη αν γίνει κάποτε  
κι ψυχάσουμε απ' τους κόπους, να δεχτείτε να 'χουμε  
μαλλιά πλούσια, και τριμμένα με την ξύστρα τα κορμιά. 580

### ΧΟΡΟΣ

Ω της Αθήνας φυλάχτρα, Παλλάδα κυρά μας αφέντρα  
χώρας ιερότατης,  
που όλες τις άλλες αυτή ξεπερνά  
και στους ποιητές και στον πόλεμο  
κι είναι στη δύναμη πρώτη, ω Παλλάδα μας, πρόβαλε·585  
πάρε μαζί σου τη Νίκη,  
συναγωνίστρια  
πάντα δική μας σε κάθε εκστρατεία μας και μάχη,  
πάρ' τηνε κι έλα, Παλλάδα, σ' εμάς  
είν' η συντρόφισσ' αυτή των Χορών μας  
στέκεται αυτή στο πλευρό μας αντίκρυ σε αντίπαλους.  
Τώρα, ω θεά, φανερώσου σ' εμάς, έλα, πρόβαλε·  
πιότερο απ' άλλες φορές  
τώρα να δώσεις τη νίκη, θεά, στη δική μας ομάδα. [...]

### ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ

Τ' αλόγά μας, για όσες χάρες έχουν, θα παινέσουμε.  
Και τ' αξίζουν· γιατί πλήθος δύσκολες, βαριές δουλειές,  
και πολέμους και γιουρούσια, τράβηξαν μαζί μ' εμάς.  
Δε θαυμάζουμε όμως τόσο τα έργα τους τα στεριανά,  
όσο που κρεμμύδια, σκόρδα και παγούρια αγόρασαν  
και πηδήσανε σαν άντρες μες στ' αλογοκάραβα·  
όπως κάνουνε οι άνθρωποι, πιάσαν τότε τα κουπιά  
και βαλθήκανε να λάμνουν κλιμιντρώντας: «κάργα μπρος·  
φώρα δώστε, μην κοιμάστε· βρε αστεράτο, δεν τραβάς;»  
Φτάσαμε στην Κόρινθο· έξω πήδησαν, και τα πιο νια  
νυχοσκάβανε γιατάκια κι έτρεχαν να βρουν τροφές·  
αντίς μηδικό γρασίδι, τους καβούρους τσάκωναν,  
απ' τη θάλασσα ή σα βγαίνουν έξω, και τους έτρωγαν·  
κι όπως λέει ο Θέωρος, κάποιος Τσαγανός Κορίνθιος  
είπε: «Φρίκη, ω Ποσειδώνα· τούτοι οι καβαλάρηδες  
με τσακώνουνε σε κύμα, σε βυθό και σε στεριά.»







## Άχαρνῆς Αριστοφάνης

*Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη, μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου,  
Εκδόσεις Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Ι.Δ. Κολλάρου & Σία Α.Ε.1989*

### Παράβαση

#### ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ

Στον αγώνα είν' αυτός νικητής. ο λαός  
κρίνει τώρα σωστή τη συνθήκη.

Μα από πάνω μας τούτα ας πετάξουμ' εμείς,  
για ν' αρχίσουν οι ανάπαιστοι τώρα.

*Ο Χορός κάνει μερικά βήματα προς τους θεατές.*

Από τότε που ηγέτης χορών κωμικών  
ο δικός μας ο δάσκαλος είναι,  
σε παράβαση ως τώρα μπροστά στους θεατές,  
για να πει πως είν' άξιος, δε βγήκε.

Αλλ' αφού συκοφάντες εχθροί φωνασκούν  
στους γοργόγνωμους μπρος Αθηναίους  
πως την πόλη μας τάχατε αυτό περγελά,  
το λαό μας πως τάχα τον βρίζει,  
σε Αθηναίους αλλαξόγνωμους τώρα μπροστά  
την απάντηση θέλει να δώσει.

Αγαθά ένα σωρό ο ποιητής μας σ' εσάς  
λέει πως. αυτό υποστηρίζει.

λόγια ξένων πολύ σας πλανεύανε πριν,  
κολακείες και ψευτιές σας ευφραίναν,  
για πολίτες περνούσατε πρώτα χαζοί  
σ' όλα τούτα έχει βάλει ένα τέρμα.

Γελασιάς πρώτος πρώτος ο τρόπος αυτός:  
οι αντιπρόσωποι εδώ των συμμάχων  
«ω ιοστέφανη Αθήνα» φωνάζαν, κι εσείς,  
σαν ακούγατε αυτά τα στεφάνια,  
καμαρώνατε κι, όλοι χαρά, στα σκαμνιά  
που καθόσασαστε αγγίζατε μόλις.

Την Αθήνα αν γαλίφης κανείς λαμπερή  
την ονόμαζε, ε, ό,τι ποθούσε  
του το δίνατ' εσείς, για να πει «λαμπερή»,  
μια αξία που την έχει η ... σαρδέλα.

Με τις πράξεις του αυτές ο ποιητής μας καλά



έκαμε, κι έδειξε ακόμα  
πως στις σύμμαχες πόλεις περνάει ο λαός,  
η εξουσία σαν ανήκει στο δήμο.  
Έτσι αυτούς που θα φέρνουνε τώρα κι εμπρός  
από χώρες συμμάχων τους φόρους  
θα τους βλέπετε να έρχονται εδώ, τον ποιητή  
το λεβέντη ποθώντας να δούνε  
που δε δείλιασε να βγει να πει το σωστό  
στις Αθήνας μπροστά τους πολίτες.  
Και της τόλμης αυτής έχει η φήμη απλωθεί  
τόσο πέρα στον κόσμο, που ο μέγας  
βασιλιάς των Περσών, σαν εξέταζε αυτή  
την πρεσβεία που έχει πάει απ' τη Σπάρτη,  
πρώτα πρώτα τη ρώτησε ποιοι από τους δυό  
ξεπερνούνε τους άλλους στο στόλο.  
μα το δεύτερο ρώτημα: αυτός ο ποιητής  
ποιους να μάλωσε πιότερο τάχα;  
Γιατί τούτης της πόλης, ως είπε, ο λαός  
ο καλύτερος πια θα έχει γίνει  
και στον πόλεμο εκείνος θα βγει νικητής,  
συμβουλάτορα τέτοιο σαν έχει.  
Να γιατί σας προτείνουν ειρήνη, γιατί  
σας ζητούν να τους δώσετε πίσω  
οι Σπαρτιάτες την Αίγινα. αυτού του νησιού  
μη θαρρείτε πως έχουν την έγνοια.  
ένας είν' ο σκοπός τους: αυτό τον ποιητή  
να σας πάρουν. Μα εσείς μη δεχτείτε  
να σας φύγει ποτέ, να χαθεί ο κωμικός  
που του δίκιου ο υπέρμαχος είναι.  
Και σας τάζει, διδάγματα πάντα καλά  
να σας λέει, που ευτυχία να σας φέρνουν.  
κολακείες, γαλιφιές και μισθών πλανερές  
υποσχέσεις εκείνος δεν ξέρει.  
από επαίνους πολλούς και τερτίπια μακριά,  
Του σωστού θα 'ναι δάσκαλος πάντα.  
Να η αλήθεια, κι ο Κλέωνας κρυφές, δολερές  
Ας μου σπίνει όσες θέλει κακές μηχανές.  
το σωστό και το δίκιο σ' εμένα κοντά  
θα 'ναι πάντα. στην πόλη αντικρύ καθαρός  
πάντα εγώ θα σταθώ, και ποτέ, ούτε στιγμή,  
σαν τον Κλέωνα δειλός, ξεσκισμένος.





## ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ

Πηγή: *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας (Α, Β, Γ Γυμνασίου), Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, Εκδόσεις Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος».*

### **Αισχύλος (525-456 π.Χ.)**

Από τα ενενήντα έργα του σώθηκαν μόνο επτά, που ανήκουν στην εποχή της ωριμότητάς του, και πολλά αποσπάσματα. Το πρώιμο έργο του δεν έχει διασωθεί. Η χρονολόγηση των τραγωδιών, γενικά, δεν είναι βέβαιη.

#### **Πέρσαι** (472 π.Χ., πρώτο βραβείο), αριθμός στίχων 1.077

Είναι το μοναδικό ιστορικό δράμα που έχει διασωθεί και το θέμα του έχει ως πηγή έμπνευσης τη ναυμαχία της Σαλαμίνας· ο ποιητής, αυτόπτης μάλλον μάρτυρας των γεγονότων, δίνει, σε εκτενή αφήγηση, την περιγραφή τους. Η τραγωδία διαδραματίζεται στα Σούσα, πρωτεύουσα του περσικού κράτους.

Ο Χορός, από γέροντες Πέρσες, και η βασίλισσα Άτοσσα, μητέρα του Ξέρξη και σύζυγος του Δαρείου, περιμένουν με αγωνία τα νέα της εκστρατείας. Ένας αγγελιαφόρος κομίζει την είδηση της φοβερής καταστροφής σε όλες τις διαστάσεις της. Πανικόβλητος ο Χορός επικαλείται το πνεύμα του νεκρού βασιλιά. Το φάντασμα του Δαρείου εμφανίζεται, από το βασίλειο των νεκρών, ως ερμηνευτής της συμφοράς και προφήτης της επερχόμενης τελικής ήττας των Περσών. Η θλιβερή εμφάνιση του Ξέρξη, υπαίτιου του ολέθρου εξαιτίας της άμετρης υπερψίας του, μέσα σε πένθος και θρήνους, επισφραγίζει το έργο σε ένα κορύφωμα οδύνης.

Ο Αισχύλος πραγματεύεται ένα πρόσφατο ιστορικό γεγονός, δίνοντας σε αυτό το μεγαλείο του μύθου. Όπως και ο πρόδρομός του Φρύνιχος (476 π.Χ., Φοίνισσαι), δείχνει όχι την ελληνική νίκη αλλά την περσική πανωλεθρία, με ανθρώπινη κατανόηση. Η συντριβή απορρέει από θεϊκή απόφαση και συνιστά τιμωρία (*της ύβρεως* (αλαζονεία της εξουσίας και κατάχρησή της). Η θεϊκή δικαιοσύνη είναι έντονη στο έργο και το νόημά της τονίζεται σταδιακά σε όλο το εύρος της, αποκαλύπτοντας τον σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει.

#### **Επτά επί Θήβας** (467 π.Χ., πρώτη νίκη), αριθμός στίχων 1.077

Το έργο έχει θέμα την εκστρατεία των Αργείων αρχηγών κατά της Θήβας και την αλληλοκτονία των δύο αδελφών, Ετεοκλή και Πολυνείκη, σε θανάσιμη αναμέτρηση, σύμφωνα με την κατάρα του Οιδίποδα. Η τραγωδία διαδραματίζεται στην εφτάπτυλη πόλη των Θηβών και ο Χορός αποτελείται από Θηβαίες παρθένες, οι οποίες, τρομαγμένες από τη βοή της μάχης, ζητούν τη βοήθεια των θεών. Τα πρόσωπα του δράματος είναι ο Ετεοκλής, ένας κατάσκοπος αγγελιαφόρος, η Αντιγόνη, η Ισμήνη και ένας κήρυκας. Ο ποιητής επεξεργάζεται με ιδιαίτερη επιμονή τον χαρακτήρα του Ετεοκλή, ενώ ο Πολυνείκης δεν εμφανίζεται στη σκηνή.

Κύρια ιδέα της τραγωδίας είναι η προγονική αμαρτία, η οποία βαρύνει το γένος των Λαβδα-



κιδών, και η πατρική κατάρα που συντρίβει τα τέκνα: η προδιαγεγραμμένη μοίρα τους καταδεικνύει την παντοδυναμία του πεπρωμένου.

**Ικέτιδες** (463 π.Χ., παλαιότερη χρονολόγηση, με βάση τα πενήντα μέλη του Χορού, 490 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.073

Οι πενήντα κόρες του Δαναού, αδελφού του Αιγύπτου, σφετεριστή του θρόνου, φτάνουν πανικόβλητες με τον γέρο πατέρα τους στο Άργος, για να αποφύγουν τον γάμο με τους ισάριθμους εξαδέλφους τους που τις καταδιώκουν. Στο Άργος, με το οποίο έχουν συγγένεια λόγω της καταγωγής τους από την Αργεία Ιώ<sup>1</sup>, ζητούν την προστασία του Πελασγού, βασιλιά της πόλης, πράγμα που τελικά επιτυγχάνεται με την καταφυγή στη λαϊκή ψήφο για τη σωτηρία των ικετισσών. Στην τραγωδία επικρατεί το χορικό στοιχείο έναντι του διαλογικού. Ο ρόλος του Χορού, που τον συγκροτούν οι Δαναΐδες<sup>2</sup>, είναι απόλυτα κυριαρχικός σε όλο το έργο. Η σύγκρουση ανάμεσα στον βασιλιά και τις Δαναΐδες αρχίζει από μια δύσπιστη ανίχνευση, περνάει σ' ένα τραγικό δίλημμα (πόλεμος με τους Αιγυπτίους ή προσβολή του Ικέσιου Δία), για να καταλήξει σε πλήρη συμφωνία και παροχή ασυλίας. Προβάλλονται έτσι με ιδιαίτερη έμφαση η ιερότητα του ασύλου και η προστασία του ικέτη.

**Προμηθεύς Δεσμώτης** (463-456 π.Χ.), με αμφιβολίες για τη γνησιότητα του έργου, αριθμός στίχων 1.093

Αποτελεί το δεύτερο μέρος της τριλογίας *Προμηθεΐα* (τα δύο άλλα δράματα *Προμηθεύς Πυροφόρος* και *Προμηθεύς Λυόμενος* δεν έχουν διασωθεί). Η τραγωδία πραγματεύεται τον γνωστό μύθο του ανυπότακτου Τιτάνα Προμηθέα, ο οποίος υπομένει με σιωπηλή περιφρόνηση το αποτρόπαιο μαρτύριό του, καθηλωμένος στον Καύκασο, για τη μεγάλη ευεργεσία του προς την ανθρωπότητα (κλοπή της φωτιάς από τους θεούς και προσφορά της στους ανθρώπους). Ο ποιητής μεταπλάθει δραματικά το μυθολογικό υπόβαθρο (ΗΣίοδος) και διαμορφώνει ένα έργο με τραγικό μεγαλείο, όπου όλα τα πρόσωπα είναι θεία (Ήφαιστος, Ωκεανός, Ωκεανίδες, Προμηθεύς, Ερμής), εκτός από την Ιώ, που αντιπροσωπεύει στο έργο την ανθρωπότητα. Η δράση εντοπίζεται κυρίως στον Πρόλογο, με την περιγραφή της *προσπασσαλεύσεως* (καθήλωσης με πασσάλους) του Προμηθέα και στην Έξοδο, όπου ο Τιτάνας καταβαρθώνεται από τον Δία, μαζί με τις Ωκεανίδες, μέσα σε μια άγρια καταιγίδα. Η τριλογία μάλλον τελειώνει με συμφιλίωση.

Ο *Προμηθεύς Δεσμώτης* είναι από τα συγκλονιστικότερα έργα της παγκόσμιας ποίησης, ενδεικτικό της ποιητικής μεγαλοφυΐας του Αισχύλου.

<sup>1</sup> Κόρη του Ίναχου, βασιλιά του Άργους. Ο Δίας, αφού την έκανε δική του, τη μεταμόρφωσε σε αγελάδα. Αφηνιασμένη από μια αλογόμυγα που έστειλε η Ήρα, άρχισε να περιπλανιέται, ώσπου έφτασε στην Αίγυπτο, όπου ξαναπήρε την ανθρώπινη μορφή της. Πνίγηκε στο πέλαγος που ονομάστηκε Ιόνιον.

<sup>2</sup> Πρβλ. τη φράση «πίθος των Δαναϊδών», που παραπέμπει στην τιμωρία τους στον Άδη, να γεμίζουν δηλαδή με νερό ένα απύθμενο πιθάρι, γιατί σκότωσαν τους άντρες τους (ανδροκτασία) την πρώτη νύχτα του γάμου. Η έκφραση «εις τον τετρημένον Δαναϊδών πίθον αντλείν υποδηλώνει τη μταιιοπονία και την άσκοπη κουραστική προσπάθεια.



Ο Προμηθέας αποτελεί έναν ύμνο για τις δυνάμεις του ανθρώπου μια επίθεση εναντίον κάθε αυθαίρετης θεϊκής κοσμικής εξουσίας. Ως σύμβολο οικουμενικό, εκφράζει τον άνθρωπο με όλους τους αγώνες του, τα πάθη και τους πόνους του, στις υψηλότερες επιδιώξεις του. Επηρέασε βαθύτατα όλες τις εποχές και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για ποιητές και φιλοσόφους, όπως το Βύρωνα («Προμηθεύς» 1816), τον Σέλλεϋ («Προμηθεύς Λυόμενος » 1818), το Νίκο Καζαντζάκη («Προμηθέας», τριλογία, 1944), το Ρομπ Λόουελ («Προμηθέας Δεσμώτης» 1967), το Νικηφόρο Βρεττάκο («Ο Προμηθέας και το παιγνίδι μιας μέρας», 1978) κ.ά.

## **Ορέστεια** (458 π.Χ., πρώτη νίκη)

Είναι η μοναδική τριλογία που διασώθηκε, με ενότητα θέματος. Θεωρείται το τελειότερο δημιούργημα του Αισχύλου και ένα από τα σημαντικότερα έργα στην ιστορία του θεάτρου. Τα τρία δράματα που την αποτελούσαν είναι:

### • **Αγαμέμνων**, αριθμός στίχων 1.673

Περιγράφεται η επάνοδος στο Άργος, από την Τρωική εκστρατεία, του νικητή Αγαμέμνονα με την αιχμάλωτη Κασσάνδρα, κόρη του Πριάμου. Η σύζυγός του Κλυταιμίστρα τον υποδέχεται θριαμβευτικά, με υπερβολικές και υποκριτικές εκδηλώσεις. Η Κασσάνδρα, σε μια προφητική έξαρση, προλέγει τους επερχόμενους φόνους (σφαγή στρατηλάτη και προφήτισσας) από τον Αίγισθο, εξάδελφο του Ατρείδη Αγαμέμνονα, και την Κλυταιμίστρα, που έγινε ερωμένη του, και οι οποίοι, μετά τη διάπραξη των δύο φόνων, προσπαθούν να δικαιολογηθούν στον Χορό για τα εγκλήματά τους.

### • **Χοηφόροι**, αριθμός στίχων 1.076

Χορός από Τρωαδίτισσες, δούλες μαζί με την Ηλέκτρα, αδελφή του Ορέστη, προσφέρουν χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα. Ο Ορέστης, συνοδευόμενος από τον φίλο και εξάδελφό του Πυλάδη, επιστρέφει από τη: Φωκίδα, όπου είχε σταλεί κοντά στον βασιλιά Στροφίο, και αναγνωρίζεται από την αδελφή του. Στη συνέχεια, εκδικείται τη σφαγή του πατέρα του, φονεύοντας τον Αίγισθο και τη μητέρα του Κλυταιμίστρα. Οι Ερινύες, ως θεότητες τιμωροί, τον καταδιώκουν και εκείνος αναγκάζεται να καταφύγει στους Δελφούς, ζητώντας τη συμβουλή του Απόλλωνα, ο οποίος του είχε υποδείξει τον φόνο.

### • **Ευμενίδες**, αριθμός στίχων 1.047

Ο Απόλλωνας παραγγέλλει στον Ορέστη να καταφύγει στην Αθήνα, για να δικαστεί. Οι Ερινύες τον καταδιώκουν απηνώς (= χωρίς οίκτο). Στην Αθήνα, η Παλλάδα Αθηνά ορίζει το δικαστήριο του Αρείου Πάγου, για να δικάσει τον μητροκτόνο. Ο θεσμός της συντεταγμένης πολιτείας καταργεί την αυθαίρετη αυτοδικία. Ο Ορέστης αθώνεται με την ψήφο της θεάς και η τριλογία κλείνει με συμφιλίωση. Οι Ερινύες καταπραΰνονται (εξευμενίζονται) από την Αθηνά και γίνονται «Ευμενίδες», δηλαδή ευνοϊκές στην πόλη.

Η τάξη της πόλης, που καθορίζεται από τους υπέρτερους θεούς και την εξουσία τους στον κόσμο, θριαμβεύει σε βάρος της τυφλής εκδίκησης. Το έργο αρχίζει στους Δελφούς και τελειώνει στην Αθήνα, όπου το δίκαιο επικρατεί με εντολή της Αθηνάς. Οι δύο όψεις -πολιτική και θρησκευτική- ορίζουν την ουσία της έμπνευσης του Αισχύλου.





Οι Ερινύες, με την παρέμβαση της Αθηνάς, που τους υπόσχεται ιδιαίτερες λατρείες στην πόλη της, αλλάζουν γνώμη και διάθεση: παύουν τις κατάρες, απευθύνουν ευχές στην πόλη της Παλλάδας και μεταβάλλονται σε αγαθοποιές θεότητες, σε Ευμενίδες.

## Σοφοκλής (496-406/5 π.Χ .)

**Αίας** (450 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.420

Η τραγωδία αντλεί το θέμα της από τον Τρωικό κύκλο και αναφέρεται στην άδικη κρίση που έγινε για τα όπλα του Αχιλλέα. Διεκδικητές τους ήταν ο Αίαντας και ο Οδυσσέας. Κέρδισε ο δεύτερος, αλλά ο Αίαντας εξοργίστηκε και ήθελε να εκδικηθεί τον αντίπαλό του. Η θεά Αθηνά, όμως, που προστάτευε τον Οδυσσέα, του θόλωσε το μυαλό και ο Αίαντας κατέσφαξε τα κοπάδια των Αχαιών πιστεύοντας ότι σφάζει τους ίδιους τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα. Λίγο αργότερα συνέρχεται από την τρέλα. Σκέπτεται ότι προσέβαλαν την τιμή του και ακολουθώντας το ήθος που ταιριάζει στον «*άγαθόν*» άνδρα, παρά τις ικεσίες της συντρόφου του, αιχμάλωτης παλλακίδας (= χωρίς νόμιμο γάμο), Τέκμησας, και του Χορού, αποχαιρετά τον μικρό του γιο, Ευρυσάκη, και αυτοκτονεί.

Μετά τον θάνατο του ήρωα ακολουθεί ένας αγώνας για τη μεταθανάτια τιμή του. Η γυναίκα του και ο Χορός θρηνούν, ενώ ο Τεύκρος, ετεροθαλής αδελφός του Αίαντα, θα φιλονικήσει με τον Αγαμέμνονα και τον Μενέλαο, οι οποίοι, κυριευμένοι από την καταστρεπτική δύναμη του μίσους, θέλουν να αφήσουν το σώμα του Αίαντα έκθετο στα όρνια και τα σκυλιά. Όμως, με την παρέμβαση του Οδυσσέα, που αναγνωρίζει ότι καμιά αυθαιρεσία δεν επιτρέπεται να προσβάλει το δίκαιο του νεκρού, αρίστου των *Αχαιών*, θα εξασφαλιστεί μια έντιμη ταφή για τον νεκρό. Έτσι, ο Οδυσσέας από φανατικός εχθρός μεταβάλλεται σε φίλο.

Η τραγωδία δηλώνει τη μεταβολή των εποχών και την αλλαγή του συστήματος αξιών: οι άνθρωποι πρέπει να αποβάλουν τα πάθη τους και να αντιδρούν με την επιβαλλόμενη μεγαλοψυχία.

**Αντιγόνη** (442 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.353

Στη Θήβα, μετά την αποκάλυψη των αμαρτημάτων του Οιδίποδα (πατροκτονία, αιμομιξία), οι γιοι του, Ετεοκλής και Πολυνείκης, αναλαμβάνουν ανά έτος την εξουσία. Ο Ετεοκλής αθετεί τη συμφωνία και ο Πολυνείκης στρέφεται με στρατό εναντίον της πόλης. Οι δύο αδελφοί αλληλοσκοτώνονται και ο Κρέοντας απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη.

Η Αντιγόνη, υπακούοντας στον ηθικό νόμο, θάβει τον αδελφό της. Γι' αυτή της την πράξη συλλαμβάνεται και ο Κρέοντας την καταδικάζει σε θάνατο. Μάταια ο Αίμονας, γιος του Κρέοντα και μνηστήρας της Αντιγόνης, προσπαθεί να μεταπείσει τον πατέρα του. Ο θάνατος της Αντιγόνης οδηγεί τον Αίμονα στην αυτοκτονία. Η μητέρα του, Ευρυδίκη, τον ακολουθεί στον θάνατο αυτοκτονώντας και η ίδια, ενώ ο Κρέοντας μεταμελείται για την ισχυρογνωμοσύνη του.

Στην τραγωδία προτάσσεται η υπεροχή του ηθικού άγραφου νόμου έναντι του γραπτού· επίσης, με αφορμή την ύβρη του Κρέοντα εξάίρεται η αρχή της σωφροσύνης.



## **Τραχίνια** (438 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.278

Ο Ηρακλής, όταν κυριεύσε την Οιχαλία στην Εύβοια, αιχμαλώτισε την Ιόλη, κόρη του βασιλιά, την οποία ερωτεύτηκε. Η σύζυγός του Δηιάνειρα κυριεύτηκε από ζηλοτυπία και προσπαθούσε να βρει τρόπο να τον ξαναφέρει κοντά της. Διαποτίζει λοιπόν τον χιτώνα του με το αίμα του Κενταύρου Νέσσου, που της είχε δώσει πεθαίνοντας, ως μαγικό ερωτικό φίλτρο, το οποίο όμως στην πραγματικότητα ήταν δηλητήριο. (Ο Νέσσος είχε σκοτωθεί από το δηλητηριασμένο βέλος του Ηρακλή.) Ο Ηρακλής, φορώντας τον χιτώνα, δώρο της συζύγου, καταλαμβάνεται από φρικτούς πόνους, γιατί το δηλητήριο κατέτρωγε τις σάρκες του. Η Δηιάνειρα, όταν μαθαίνει το γεγονός, αυτοκτονεί, ενώ ο ήρωας παρακαλεί τον γιο, του Ύλλο, να τον κάψει. Ο Ύλλος αρνείται και τελικά δέχεται να ετοιμάσει μόνο την πυρά.

Ο Χορός απαρτίζεται από γυναίκες της Τραχίνας<sup>3</sup>. Η τραγωδία αναφέρεται στις εναλλαγές της τύχης και στην αβεβαιότητα των ανθρώπινων πραγμάτων.

## **Οιδίπους Τύραννος** (430-429 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.530

Ο Οιδίποδας, βυθισμένος στην άγνοια για την καταγωγή του, φονεύει τον πατέρα του Λαίο· στη συνέχεια λύνει το αίνιγμα της Σφίγγας, παντρεύεται τη μητέρα του Ιοκάστη και αναγορεύεται βασιλιάς της Θήβας. Ο Κρέοντας πληροφορείται από το μαντείο των Δελφών ότι οι συμφορές που έχουν ενσκήψει στην πόλη θα πάψουν, αν βρεθεί ο φονιάς του Λαίου και εκδιωχθεί από τη Θήβα. Ο Οιδίποδας αναζητεί πρόθυμα τον φονιά. Όταν η αλήθεια αποκάλυπτεται, ο Οιδίποδας αυτοτυφλώνεται και η Ιοκάστη, απελπισμένη, αυτοκτονεί.

Η δύναμη της Τύχης παγιδεύει τον ήρωα, με συνέπεια τη συντριβή του. Ο Οιδίποδας οδηγείται με εμμονή στην αυτογνωσία και αναγνωρίζει το πόσο περιορισμένη είναι η ανθρώπινη δύναμη απέναντι στη θεϊκή.

## **Ηλέκτρα** (413 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.510

Ο μύθος αναφέρεται στον βασιλικό οίκο των Ατρείδων. Ο Ορέστης επιστρέφει στις Μυκήνες, συνοδευόμενος από τον παιδαγωγό του και τον Πυλάδη, και αναγνωρίζεται από την αδελφή του, Ηλέκτρα. Από κοινού προχωρούν στην τιμωρία των δολοφόνων του πατέρα τους, του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας.

Κεντρικό θέμα του δράματος είναι η απονομή της δικαιοσύνης και η αποκατάσταση της ισορροπίας που διαταράχθηκε βίαια από τους σφετεριστές της εξουσίας. Η τραγωδία έχει κοινό θέμα με τις Χοφόρους του Αισχύλου και την ομότιπλη του Ευριπίδη.

## **Φιλοκτήτης** (409 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.471

Κατά την εκστρατεία τους στην Τροία οι Έλληνες εγκατέλειψαν στη Λήμνο τον ήρωα Φιλοκτήτη, που δαγκώθηκε στο πόδι από φίδι. Ύστερα από δέκα χρόνια πολιορκίας της πόλης,

<sup>3</sup> Πόλη της Θεσσαλικής Φθιώτιδας. Ο Όμηρος την αναφέρει στην Ιλιάδα ως μία από τις πέντε πόλεις του κράτους του Αχιλλέα.



πληροφορούνται από τον μάντη Έλενο ότι η Τροία θα κυριευτεί μόνο αν πάρει μέρος στον πόλεμο ο Φιλοκτήτης, ο οποίος είχε τα όπλα του Ηρακλή.

Ο Οδυσσέας και ο Νεοπτόλεμος, γιος του Αχιλλέα, αναλαμβάνουν να φέρουν σε πέρας την αποστολή. Για να ευοδωθεί, συνεπώς, η τρωική εκστρατεία χρειάζονται και ο ηρωισμός του Φιλοκτήτη και η εξυπνάδα του Οδυσσέα (που εξυπηρετεί το κοινό συμφέρον) και το ήθος του Νεοπτόλεμου. Μεταβαίνουν στη Λήμνο, μεταχειρίζονται αρχικά τον δόλο, του αποσπούν τα όπλα, αλλά τελικά, με την επέμβαση του Ηρακλή ως «*από μηχανής*» θεού, πείθουν τον Φιλοκτήτη να τους ακολουθήσει. Έτσι, το έργο τελειώνει με συμβιβασμό. Τον Χορό απαρτίζουν ναύτες του Νεοπτόλεμου· από το έργο λείπουν εντελώς οι γυναίκες.

Το μήνυμα του έργου είναι η προβολή ενός νέου τύπου ανθρώπου, του αγνού εφήβου που ενεργεί ηθικά. Η τραγωδία σχετίζεται με το παιδαγωγικό και το πολιτικό πρόβλημα (κοινωνικοποίηση εφήβου, σχέση πολιτικής-ηθικής).

**Οιδίπους επί Κολωνώ** (406 π.Χ.) [το τελευταίο έργο διδάχθηκε το 401 π.Χ. από τον ομώνυμο εγγονό του ποιητή], αριθμός στίχων 1.779

Ο τυφλός Οιδίποδας φτάνει με την Αντιγόνη στον Ίππιο Κολωνό και εισέρχεται στο άλσος των Ευμενίδων. Οι γέροντες του Χορού προσπαθούν να τον απομακρύνουν από τον ιερό χώρο ως μιανό πρόσωπο. Ο Θυσέας όμως του χορηγεί άσυλο και του παρέχει φιλοξενία, παρά τις αντιδράσεις του Κρέοντα. Η άφιξη του Πολυνείκη, που προσπαθεί να δικαιολογήσει την εκστρατεία εναντίον της πατρίδας του, φορτίζει την ατμόσφαιρα. Ο Οιδίποδας κατηγορεί και καταριέται τον Πολυνείκη, ο οποίος αποχωρεί απογοητευμένος.

Ακολουθεί ο εντυπωσιακός και υπερφυσικός θάνατος του Οιδίποδα μέσα σε βροντές και αστραπές (*διοσημία*)· ο Θυσέας εγγυάται την προστασία των θυγατέρων του. Ο Οιδίποδας ηρωοποιείται και καθιερώνεται ως προστάτης της αττικής γης .

Στην τραγωδία ο Οιδίποδας οδηγείται από την απόλυτη πτώση στη μέγιστη ανύψωση (αφηρωισμός). Ο χτυπημένος τόσο φοβερά από τους θεούς Οιδίποδας γίνεται εκλεκτός των θεών, οι οποίοι θα τον πάρουν, με θαυμαστό τρόπο, κοντά τους. Ο Οιδίποδας αγωνίζεται να βρει την ηθική του λύτρωση, από το βάρος της ενοχής, και οι θεοί τού την προσφέρουν.

Ο Σοφοκλής υμνεί, με εξάισιους λυρικούς στίχους, το μεγαλείο της πόλης που τον ανέθρεψε και αποτέλεσε το περιβάλλον της ποιητικής του δημιουργίας, τις ομορφιές της φύσης του Κολωνού, όπου γεννήθηκε, καθώς και όλης της Αθήνας.

### **Ιχνευταί**

Το σατυρικό αυτό δράμα, που σώθηκε ημιτελές (στίχοι 451), έχει την ακόλουθη υπόθεση: Ο νεογέννητος Ερμής κλέβει τα βόδια του Απόλλωνα και τα κρύβει στη σπηλιά του, στην Κυλλήνη της Αρκαδίας . Ο Σειληνός και οι Σάτυροι, αναζητώντας τα ίχνη (από αυτά προέρχεται ο τίτλος του έργου) του κλέφτη, φτάνουν στο κρησφύγετό του και τον βρίσκουν να παίζει τη λύρα του, που ο ίδιος επινόησε.





## Ευριπίδης (485-406 π.Χ.)

### Το έργο του

**Ηρακλείδα** (430 π.Χ. περίπου), αριθμός στίχων 1.055

Το έργο ανήκει στα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Αποτελεί εγκώμιο της Αθήνας, του φιλελεύθερου πνεύματος και της μεγαλοψυχίας της. Ο βασιλιάς της πόλης Δημοφώντας προσφέρει προστασία στα παιδιά του Ηρακλή, στη μητέρα του Αλκμήνη και στον φίλο του Ιόλαο, που καταδιώκονται από τον Ευρυσθέα και βρίσκουν άσυλο στον ναό του Δία, στον Μαραθώνα. Η Αθήνα παρέχει βοήθεια στους διωκόμενους και τελικά κυριαρχεί το δίκαιο, αφού ο Ευρυσθέας νικείται στη μάχη που ακολουθεί και αιχμαλωτίζεται. Η Μακαρία, κόρη του Ηρακλή, προσφέρεται αυθόρμητα να θυσιαστεί, για να νικήσουν οι Αθηναίοι.

**Ικέτιδες** (424 π.Χ. περίπου), αριθμός στίχων 1.234

Το έργο αποτελεί εγκώμιο των Αθηναίων. Ο βασιλιάς της Αθήνας Θησέας, ως αληθινός ανθρωπιστής, παρέχει άσυλο στις μητέρες των επτά Αργείων αρχηγών που έπεσαν στη Θήβα και βοηθάει ώστε να ταφούν οι νεκροί, υπενθυμίζοντας το δημοκρατικό αθηναϊκό πνεύμα. Ο βασιλιάς του Άργους Άδραστος υπόσχεται, για την πράξη αυτή, στον Θησέα παντοτινή ειρήνη. Ο Θησέας, ο μυθικός ήρωας της Αθήνας, προβάλλεται ως υπέρμαχος του δικαίου και υπερασπιστής των διωκόμενων. Σηλητεύονται η υπερβολή και η αυθαιρεσία στην άσκηση της εξουσίας και εξυμνείται η δημοκρατία ως το καλύτερο διαχρονικά πολίτευμα.

Τα μεγάλα δεινά του πολέμου υπήρξαν για τον Ευριπίδη πλουσιότατη πηγή έμπνευσης. Αυτό συμβαίνει στις τρεις τραγωδίες που είναι αφιερωμένες στις Τρωαδίτισσες αιχμάλωτες και στον αφανισμό της πόλης τους. Το διαχρονικό θέμα της αιχμαλωσίας εμπνέει στον ποιητή τον οίκτο για τους νικημένους.

**Ανδρομάχη** (425 π.Χ. περίπου), αριθμός στίχων 1.288

Στο δράμα αυτό της αδυναμίας, του πάθους και του φόβου, ο πόλεμος με τα οδυνηρά αποτελέσματά του φέρνει αντιμέτωπες την Ανδρομάχη με την Ερμιόνη, κόρη του Μενέλαου. Η γυναίκα του Έκτορα, που μετά την καταστροφή της Τροίας δόθηκε ως λάφυρο στον Νεοπτόλεμο, γιο του Αχιλλέα, απέκτησε μαζί του γιο. Η Ερμιόνη, η άτεκνη γυναίκα του Νεοπτόλεμου, τη μισεί και θέλει, με τη βοήθεια του πατέρα της, να σκοτώσει και αυτήν και τον γιο της, τον Μολοσσό. Τελικά, η Ανδρομάχη σώζεται, με την παρέμβαση του Πηλέα, πατέρα του Αχιλλέα, την υποχώρηση του Μενέλαου από την απόφασή του για τη σφαγή της Ανδρομάχης και του γιου της, και τη μεταμέλεια της Ερμιόνης, που θέλει να κρεμαστεί. Στη συνέχεια, ο Ορέστης απαγάγει την Ερμιόνη και ο Νεοπτόλεμος σκοτώνεται στους Δελφούς με προμελετημένο σχέδιο, ενώ ο Πηλέας και ο Χορός αρχίζουν τον θρήνο. Η εμφάνιση της Θέτιδας, ως «από μηχανής θεού», διευθετεί τα πράγματα: παρηγορεί τον Πηλέα, προφητεύει το μέλλον του (θεοποίηση) και την τύχη της Ανδρομάχης που θα εγκατασταθεί στη Μολοσσία (Ήπειρο), συνεχίζοντας τη γενιά του Πηλείδη και των Τρώων.



### **Εκάβη** (426 ή 424 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.295

Η γηραιά βασίλισσα της Τροίας, σύζυγος του Πρίαμου, τραγικό σύμβολο βασιλικού μεγαλείου και δυστυχίας, αλλά και της συμφοράς που φέρνει ο πόλεμος, χάνει την κόρη της, την Πολυξένη, η οποία θυσιάζεται στον τάφο του Αχιλλέα από τους Αχαιούς με επικεφαλής τον Οδυσσέα. Όταν μαθαίνει και τον θάνατο του στερνού γιου της Πολύδωρου, τυφλώνει με δαιμονική απάτη τον δολοφόνο του, προδότη Πολυμήστορα, και σκοτώνει τα παιδιά του. Οι αθλιότητες του πολέμου συνδυάζονται με το πάθος της εκδίκησης.

### **Τρωάδες** (415 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.332

Ο πόνος και η δυστυχία στο πρόσωπο των αιχμάλωτων Τρωαδισσών αποδεικνύουν το παράλογο του πολέμου και αποτελούν ταυτόχρονα προειδοποίηση προς την πόλη των Αθηνών, προανάκρουσμα της Σικελικής καταστροφής. Οι Τρωαδίτισσες, μετά τη σφαγή των συζύγων τους, οδηγούνται στη σκλαβιά μαζί με την Εκάβη, την Ανδρομάχη και την Κασσάνδρα, ως λάφυρα των Αχαιών. Ο Αστυάνακτας, γιος του Έκτορα, εκσφενδονίζεται από τον Νεοπτόλεμο από τους πύργους της Τροίας. Η πόλη ολόκληρη τυλίγεται στις φλόγες. Το υψηλό φρόνημα των γυναικών αντιπαρατίθεται στην έπαρση των νικητών Ελλήνων και αιωρείται έμμεσα το ερώτημα ποιος είναι πραγματικά ο νικητής και ποιος ο νικημένος.

### **Μήδεια** (431 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.419

Ο Ιάσοντας, γιος του Πελία, βασιλιά της Ιωλκού, μετά την Αργοναυτική εκστρατεία, παίρνει γυναίκα τη μάγισσα Μήδεια, κόρη του Αιήτη από την Κολχίδα, η οποία τον βοήθησε στην αρπαγή του χρυσόμαλλου δέρατος. Διωγμένοι από τον Πελία καταφεύγουν στην Κόρινθο, όπου ο βασιλιάς Κρέοντας τούς παρέχει άσυλο.

Στην τραγωδία αυτή έχουμε το δράμα της γυναίκας που εγκαταλείπεται (απαρνημένης) και παρασύρεται από το πάθος της εκδίκησης. Η ερωτική παραφορά την οδηγεί σε τερατώδη πράξη: προκαλεί με δηλητηριασμένα δώρα τον θάνατο της νεαρής αντιζήλου της, Γλαύκης, κόρης του Κρέοντα που ετοιμαζόταν να παντρευτεί τον Ιάσωνα, και σφάζει έπειτα από ταλαντεύσεις και ψυχολογικές μεταστροφές τα ίδια της τα παιδιά. Για να αποφύγει την εκδίκηση του Ιάσωνα, καταφεύγει με άρμα, που το σέρνουν φτερωτοί δράκοντες του Ήλιου, στην Αθήνα, στον βασιλιά Αιγέα, ο οποίος τη φιλοξενεί.

### **Ιππόλυτος** (428 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.466

Κεντρικός πυρήνας του έργου είναι το πάθος μιας γυναίκας: Η Φαίδρα, με σχέδιο της Αφροδίτης, ερωτεύεται παράφορα τον Ιππόλυτο, γιο του συζύγου της, Θησέα, και της Αμαζόνας Ιππολύτης. Όταν το μυστικό της προδίδεται, αποφασίζει να πεθάνει και παρασύρει στην καταστροφή και τον νεαρό, ο οποίος αντιμετώπισε με αποτροπιασμό τον έρωτά της. Λίγο πριν κρεμαστεί, με επιστολή που άφησε στο σύζυγό της, κατηγορήσε τον Ιππόλυτο ότι προσέβαλε την τιμή της. Ο Θησέας εξοργίζεται, καταριέται τον γιο του και ακολουθεί έντονος διάλογος



μεταξύ τους. Ο Ιππόλυτος φεύγει στενοχωρημένος. Αγγελιαφόρος ανακοινώνει στον Θησέα ότι ο γιος του είναι ετοιμοθάνατος, γιατί ένας μαινόμενος ταύρος, σταλμένος από τον Ποσειδώνα, αναποδογύρισε το άρμα του. Η Άρτεμη φανερώνει στον Θησέα την αγνότητα και αθωότητα του Ιππόλυτου. Ο Θησέας θρηνεί και ζητάει συγχώρεση.

Τα πρόσωπα του Ευριπίδη δρουν σύμφωνα με ένα ιδανικό που προσδιορίζεται με σαφήνεια και συγκρούεται με φόβους και επιθυμίες. Είναι πρόσωπα που δεν διστάζουν να θυσιαστούν για τον δικό τους άνθρωπο, για την πατρίδα. Ο ποιητής όμως δεν απεικονίζει μόνο πάθη και θυσίες, αλλά και χαρακτήρες που συχνά δεν είναι καθόλου ηρωικοί.

### **Άλκηστις** (438 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.163

Στο έργο προβάλλεται η ευγενική θυσία της Άλκηστις, γυναίκας του Άδμητου, βασιλιά των Φερών της Θεσσαλίας, η οποία μετά την άρνηση του Φέρπη να θυσιαστεί ο ίδιος στη θέση του γιου του, δέχεται ολόψυχα να πεθάνει αντί για τον σύζυγό της. Η Άλκηστι αποχαιρετάει με συγκίνηση τα εγκόσμια και πεθαίνει μπροστά στους θεατές. Ο Ηρακλής, παλεύοντας με το νθάνατο, ξαναφέρει την ηρωίδα από τον Κάτω κόσμο.

Στην τραγωδία παρουσιάζονται όμως και χαρακτήρες αδύναμοι, δειλοί. Ο σύζυγος της ηρωίδας Άδμητος και κυρίως ο πατέρας του Φέρπη είναι πρόσωπα γεμάτα εγωισμό και ελάχιστα ηρωικά. Πατέρας και γιος ανταλλάσσουν κατηγορίες για δειλία, ενώ προβάλλεται η εξιδανικευμένη μορφή της νεαρής Άλκηστις, η οποία εκπληρώνει το χρέος της.

### **Φοίνισσαι** (409-408 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.766

Η τραγωδία αναφέρεται στην εθελοντική θυσία του νεαρού Μενοικέα, γιου του Κρέοντα. Ο μάντης Τειρεσίας συμβούλεψε τον βασιλιά να θυσιάσει τον γιο του προκειμένου να σωθεί η Θήβα. Ο Κρέοντας αρνείται· ο νέος, όμως, πέφτει από τα υψηλά τείχη και γίνεται σύμβολο αυτοθυσίας και αφοσίωσης στην πόλη. Ο Χορός αποτελείται από αιχμάλωτες γυναίκες της Φοινίκης. Ο ποιητής συμπυκνώνει τα κυριότερα σημεία του μύθου των Λαβδακιδών, με κεντρικό θέμα τη διαμάχη Ετεοκλή και Πολυνείκη.

### **Ιφιγένεια εν Αυλίδι** (406 π.Χ., διδάχτηκε μετά τον θάνατο του ποιητή), αριθμός στίχων 1.629

Ο Αγαμέμνων καλεί την κόρη του, Ιφιγένεια, στην Αυλίδα προφασιζόμενος τους γάμους της με τον Αχιλλέα. Στην πραγματικότητα σκοπεύει να τη θυσιάσει στη θεά Άρτεμη, προκειμένου να πνεύσει ευνοϊκός άνεμος και να αναχωρήσουν τα ελληνικά πλοία για την Τροία. Οι ηγέτες όμως διστάζουν μπροστά στη θυσία, ενώ ο Αχιλλέας οργίζεται. Η Ιφιγένεια, που αντιλαμβάνεται ότι η εκστρατεία των Ελλήνων δεν είναι υπόθεση προσωπική αλλά συλλογική, δίνει την ηρωική λύση: προχωράει απτόητη στον θάνατο για τη σωτηρία της Ελλάδας.

### **Ίων** (418/417 π.Χ. περίπου), αριθμός στίχων 1.622

Ο Ίωνας, γιος της Κρέουσας και του Απόλλωνα, υπηρετεί τον θεό στους Δελφούς. Η Κρέ-





ουσα, κόρη του Ερεχθέα, αγνοώντας την ύπαρξη του γιου της, φτάνει στον μαντείο με το σύζυγό της Ξούθο, βασιλιά της Αθήνας, για χρησμό, προκειμένου να πληροφορηθούν αν θα αποκτήσουν παιδί. Ο Απόλλωνας προσπαθεί να δημιουργήσει στον βασιλιά την εντύπωση πως ο Ίωνας είναι γιος του από άλλη γυναίκα. Η Κρέουσα, οργισμένη ετοιμάζει το φόνο του Ίωνα, ο οποίος σώζεται από θαύμα και σχεδιάζει στη συνέχεια τον θάνατό της. Η μητροκτονία αποτρέπεται με την αναγνώριση μητέρας και γιου. Η πλάνη, μέσα στην οποία ζουν όλοι, διαλύεται με την παρέμβαση της Αθηνάς. Ο Ίωνας έρχεται στην Αθήνα, για να γίνει βασιλιάς και γενάρχης των Ιώνων.

### **Ιφιγένεια η εν Ταύροις** (413-412 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.499

Η Ιφιγένεια, ευρισκόμενη ως ιέρεια της Άρτεμης στη χώρα των Ταύρων στην Κριμαία, μετά τη θαυμαστή σωτηρία της στην Αυλίδα, αναγνωρίζει από τύχη πως ο ξένος τον οποίο πρέπει η ίδια να θυσιάσει, σύμφωνα με τις τοπικές συνήθειες, είναι ο αδελφός της Ορέστης. Ο Ορέστης πήγε στη χώρα αυτή μαζί με τον Πυλάδη, σύμφωνα με χρησμό του Απόλλωνα, για να απαλλαγεί από τη μανία, εξαιτίας της μητροκτονίας, και με την εντολή να μεταφέρει στην Αττική το ξόανο (= ξύλινο άγαλμα της θεάς, Ο κίνδυνος να διαπραχθεί φριχτός φόνος προσδίδει τραγικότητα στο έργο).

Η κλοπή του ξόανου από το ναό γίνεται με τέχνασμα, αλλά ο ηγεμόνας της χώρας Θόαντας καταδιώκει τα δύο αδέρφια. Η επέμβαση της Αθηνάς («*από μηχανής θεός*») αναστέλλει τη δίωξη. Ο Θόαντας υπακούει στη θεά και υπόσχεται να εκτελέσει τις διαταγές της (σωτηρία των αδελφών, απελευθέρωση των Ελληνίδων του Χορού).

### **Ελένη** (412 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.692

Σύμφωνα με διασκευή του γνωστού μύθου, που υιοθετεί ο ποιητής, η Ελένη δεν πήγε ποτέ στην Τροία και οι θεοί έδωσαν στον Πάρη πρώτα και έπειτα στον Μενέλαο ένα είδωλό της. Η πραγματική Ελένη βρίσκεται στην Αίγυπτο, όπου φτάνει και ο Μενέλαος ναυαγός. Η αναγνώριση των συζύγων γίνεται τη στιγμή που η Ελένη υποχρεωνόταν να υποκύψει στον βασιλιά της χώρας Θεοκλύμενο, που θέλει να την παντρευτεί, και ο Μενέλαος κινδυνεύει να σκοτωθεί. Παρεμβάλλεται μια σκηνή απάτης και οι σύζυγοι δραπέτεύουν. Εξαγριωμένος ο βασιλιάς καταδιώκει τους φυγάδες, αλλά οι Διόσκουροι (Κάστωρ και Πολυδεύκης), αδελφοί της Ελένης, «*ως από μηχανής θεοί*», τον πείθουν να αποδεχθεί τη θέληση των θεών.

### **Ηρακλής** (417 π.Χ. περίπου), αριθμός στίχων 1.428

Ο ήρωας επιστρέφει θριαμβευτής από την κάθοδό του στον Άδη και σώζει τη γυναίκα του, Μεγάρρα, και τα παιδιά του από την εχθρική μανία του Λύκου, σφετεριστή του βασιλικού θρόνου των Θηβών. Στη συνέχεια, όμως, κυριεύεται από μανία («*Μαινόμενος*» είναι ο άλλος τίτλος), που για λογαριασμό της Ήρας τού προκάλεσε η Λύσσα, και σκοτώνει τους δικούς του, τους οποίους λίγο πριν έσωσε (μεταστροφή). Η βοήθεια προς τον Ηρακλή, που όταν συνειδητοποιεί την πράξη του σκέπτεται την αυτοκτονία, θα έρθει τελικά όχι από τους θεούς



αλλά από τον Θησέα, εκφραστή της ανθρώπινης συμπαράστασης. Μαζί οδεύουν στην Αθήνα, για να καθαριστεί ο Ηρακλής από το μίasma.

**Ηλέκτρα** (417 , ίσως 413 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.359

Το θέμα της Ηλέκτρας πραγματεύτηκε ο Αισχύλος (Χοιφόροι) και ο Σοφοκλής. Κεντρικός άξονας του έργου είναι το ηθικό πρόβλημα της εκδίκησης. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει την ηρωίδα στο πλαίσιο της καθημερινότητας: Είναι παντρεμένη, με λευκό γάμο, με έναν φτωχό αγρότη και ζει μαζί του σε μια καλύβα έξω από το Άργος. Την εμφανίζει να συμμετέχει στον φόνο του Αίγισθου και της μητέρας της μαζί με τον Ορέστη και τον Πυλάδη και, στη συνέχεια, να προβληματίζεται για την πράξη της. Η λύση δίνεται από τους Διόσκουρους, οι οποίοι χαρακτηρίζουν δίκαιο τον φόνο της Κλυταιμνήστρας και ορίζουν τα περαιτέρω (γάμος Ηλέκτρας με Πυλάδη, δίκη Ορέστη στην Αθήνα και αθώωση του με ισοψηφία).

**Ορέστης** (408 π.Χ.), αριθμός στίχων 1.693

Στην τραγωδία επαναλαμβάνεται, με ρεαλιστικό τρόπο, το θέμα της μητροκτονίας που συναντάμε στην *Ηλέκτρα*. Ο Ορέστης και η Ηλέκτρα καταδικάζονται σε θάνατο από τους Αργείους, ζητούν την προστασία του θείου τους Μενέλαου, αποφασίζουν να σκοτώσουν την Ελένη, που εξαφανίζεται μυστηριωδώς, και απειλούν να σκοτώσουν την Ερμιόνη, την κόρη του Μενέλαου. Η περιπλοκή των πραγμάτων και η σύγχυση διαλύονται με την εμφάνιση του Απόλλωνα, ο οποίος δίνει τη λύση ως «από μηχανής θεός».

**Βάκχαι** (406 π.Χ., το μοναδικό από τα σωζόμενα δράματα με θέμα διονυσιακό· διδάχθηκε μετά τον θάνατο του ποιητή), αριθμός στίχων 1.392

Ο ποιητής πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο ο θεός Διόνυσος, πρωταγωνιστής, τιμωρεί την ύβρη και ασέβεια του Πενθέα, που καταλαμβάνεται από βακχική μανία και, διωκόμενος, διαμελίζεται τελικά από τη μητέρα του Αγαύη και τις Βάκχες-Μαινάδες. Η περιγραφή της εκστασιακής λατρείας του θεού δηλώνει ειλικρινή ευλάβεια, ο θεός αυτός όμως είναι ανάλητος και εκδικείται φρικτά: τιμωρεί την υβριστική και ανευλαβή συμπεριφορά του Πενθέα. Και στο έργο αυτό είναι έντονη η παρουσία του ανθρώπινου πόνου, που εδώ όμως δεν προέρχεται από τον έρωτα, τον πόλεμο ή την πλάνη, αλλά από τους θεούς.

**Ρήσος** (408 π.Χ.), αριθμός στίχων 996

Το έργο αποτελεί διασκευασμένη μορφή του περιεχομένου της ραψωδίας Κ («Δολώνεια») της *Ιλιάδας*. Το ηθικό πρόβλημα της εκδίκησης λειτουργεί με αποκλειστικά ανθρώπινα μέτρα. Ο αλαζονικός βασιλιάς της Θράκης Ρήσος έρχεται σε βοήθεια των Τρώων και σκοτώνεται τη νύχτα στη σκηνή του από τον Οδυσσέα και τον Διομήδη.



**Κύκλωψ** (410 π.Χ.), αριθμός στίχων 709

Είναι το μοναδικό σατυρικό δράμα του Ευριπίδη που έχει διασωθεί. Ο Κύκλωπας έχει στην υπηρεσία του τους Σατύρους, με επικεφαλής τον Σειληνό, και ενδιαφέρεται μόνο για τη διασκέδαση. Στο έργο παρουσιάζεται με ευτράπελο τρόπο η περιπέτεια του Οδυσσέα στο νησί των Κυκλώπων και η τύφλωση του Πολύφημου (ι *Οδύσσειας*).







## ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΩΝ ΚΩΜΩΔΙΩΝ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Πηγή: *Ιστορία Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας (Α-Β-Γ Γυμνασίου)*, σ. 105-107

**Αχαρνείς** (425 π.Χ., *Λήναια*, 1ο βραβείο), αριθμός στίχων 1.234

Ο Δικαιοπόλις (όνομα που σχετίζεται με τη δικαιοσύνη) συνάπτει ιδιωτική συνθήκη ειρήνης με τους αντιπάλους της πατρίδας του. Στην ενέργειά του αντιδρούν οι συνδημότες του Αχαρνείς, οι οποίοι θέλουν να συνεχιστεί ο πόλεμος, για να πάρουν εκδίκηση εξαιτίας των δεινών που έχουν υποστεί. Στις αντιλήψεις του ειρηνικού αγρότη Δικαιοπόλη αντιτίθεται ο φιλοπόλεμος Λάμαχος, Αθηναίος στρατηγός, ο οποίος γυρίζει στο τέλος από τον πόλεμο τραυματισμένος. Το έργο έχει θέμα την αντιπαράθεση ειρήνης και πολέμου. Τον Χορό αποτελούν δημότες από τις Αχαρνές (περιοχή Μενιδίου), έναν από τους δήμους της Αττικής που είχε ιδιαίτερα δοκιμαστεί στον Πελοποννησιακό πόλεμο.

**Ίππείς** (424 π.Χ., *Λήναια*, 1ο βραβείο), αριθμός στίχων 1.408

Έχει θέμα τη μετωπική επίθεση κατά του στρατηγού-δημαγωγού Κλέωνα, τον οποίο σατιρίζει με τα μελανότερα χρώματα. Ο Δήμος (= αθηναϊκός λαός) ενσαρκώνει τον εύπιστο δήμο των Αθηνών που εξαπατάται από έναν δούλον, το βυρσοδέψη (= δερματοπώλη) Παφλαγόνα (Κλέωνα), ο οποίος νικείται από τον αλλαντοπώλη (= πωλητή λουκάνικων) Αγοράκριτο (δημαγωγό Υπέμβολο). Γενικά, σατιρίζεται η ενδοτικότητα του λαού στις κολακείες. Τον Χορό αποτελούν Αθηναίοι από την αριστοκρατική τάξη των Ιππέων.

**Νεφέλαι** (423 π.Χ., *Μεγάλα Διονύσια*, 3ο βραβείο), αριθμός στίχων 1.511

Ο Στρεψιάδης (όνομα που παραπέμπει στη στρεψοδικία, δηλαδή τη διαστροφή της αλήθειας) πυρπολεί το φροντιστήριο (σχολή) του Σωκράτη, γιατί διδάσκει τον *ήπτονα λόγον* (= άδικο). Ο φιλόσοφος, ασχολούμενος με τα ουράνια φαινόμενα (μετέωρα), παρουσιάζεται να αεροβατεί, κρεμασμένος σ' ένα καλάθι, ενώ οι προσωποποιημένοι, *Δίκαιος και Άδικος*, λόγοι, που εκπροσωπούν αντίστοιχα τη συντηρητική και τη σύγχρονη αγωγή, διεξάγουν την πρώτη αντιπαράθεση. Ο ποιητής ασκεί κριτική στην παιδεία που παρείχαν οι σοφιστές, στους οποίους κατέτασσε και τον Σωκράτη. Ο Χορός αποτελείται από σύννεφα που συμβόλιζαν τις άσκοπες αναζητήσεις των φιλοσόφων. [Το έργο που έχουμε αποτελεί ξαναδουλεμένη δεύτερη γραφή του αρχικού.]

**Σφήκες** (422 π.Χ., *Λήναια*, 2ο βραβείο), αριθμός στίχων 1.537

Διακωμωδούνται το *φιλόδικον* (= δικομανία) των Αθηναίων, η συγκρότηση των αθηναϊκών δικαστηρίων, η πολιτική διαφθορά και η καταστροφική επιρροή του Κλέωνα. Τα πλασματικά ονόματα των δύο κεντρικών ηρώων, Βδελυκλέωνα και Φιλοκλέωνα (β' συνθετικό και στα δύο το *Κλέων*), υπονοούν τις μερίδες των οπαδών και αντιπάλων του μεγάλου δημαγωγού. Ο Χορός αποτελείται από γέροντες δικαστές της Ηλιαίας που είναι ντυμένοι σφήκες, με το κεντρί (υπονοεί την καταδικαστική ψήφο) στην άκρη της στολής τους.



**Ειρήνη** (421 π.Χ., *Μεγάλα Διονύσια*, 2ο βραβείο), αριθμός στίχων 1.357

Ο Αθηναίος αμπελουργός Τρυγαίος καβάλα σ' ένα πελώριο σκαθάρι (*ίπποκάνθαρον*) ανεβαίνει στους ουρανούς, για να ελευθερώσει τη φυλακισμένη από τον πόλεμο Ειρήνη και να την ξαναφέρει στη γη. Η Ειρήνη επιστρέφει συνοδευόμενη από την Οπώρα (καρποφορία) και τη Θεωρία (γιορτή). Το έργο τελειώνει με γαμήλια πομπή και τον υμέναιο (= γάμο) Τρυγαίου και Οπώρας. Η κωμωδία διδάχθηκε λίγους μήνες μετά τον θάνατο του Κλέωνα και του Σπαρτιάτη στρατηγού Βρασίδα και λίγες μέρες πριν από τη σύναψη της Νικίειας ειρήνης. Έχει φιλειρηνικό μήνυμα με πανελλήνιες διαστάσεις. Ο Χορός, με δύο ημιχόρια, αποτελείται από Αθηναίους αγρότες και Πανέλληνες.

**Όρνιθες, οι** (414 π.Χ., *Μεγάλα Διονύσια*, 2ο βραβείο), αριθμός στίχων 1.765

Δύο Αθηναίοι, με δηλωτικά ονόματα, ο Πεισθέταιρος (=πιστός φίλος) και ο Ευελπίδης (= με καλές ελπίδες), αγανακτισμένοι από τη διαφθορά της πολιτικής ζωής στην Αθήνα, ιδρύουν με τη βοήθεια του βασιλιά των πουλιών Έποπα (= τσαλαπετεινού) μια καινούρια φανταστική πόλη στον εναέριο χώρο, μεταξύ θεών και ανθρώπων, τη Νεφελοκοκκυγία [*νεφέλη* + *κόκκυξ* (= κούκος)]. Ακολουθεί θυσία, για να γιορτάσουν το γεγονός, που διακόπτεται συνεχώς από ανεπιθύμητους καιροσκόπους επισκέπτες (π.χ. χρησμολόγος, γεωμέτρης κ.ά.). Το έργο τελειώνει με γαμήλια πομπή του Πεισθέταιρου που παίρνει γυναίκα του την έμπιστη σύμβουλο του Δία, την ωραιότατη Βασίλεια. Διακωμωδείται η τυχοδιωκτική εκστρατεία των Αθηναίων στη Σικελία. Ο ποιητής ασχολείται με την ανευθυνότητα και την επιπόλαιη πολυπραγμοσύνη των Αθηναίων και τις επιπτώσεις της αθηναϊκής επεκτατικής πολιτικής. Η κωμωδία πήρε το όνομά της από τον Χορό των Ορνίθων με την ποικιλόχρωμη συγκρότησή τους.

**Λυσιστράτη** (411 π.Χ., πιθανόν στα *Μεγάλα Διονύσια*, δεν μαρτυρείται το βραβείο), αριθμός στίχων 1.321

Η κωμωδία έχει θέμα την ειρήνη και στόχο την προβολή του αιτήματος για τερματισμό του πολέμου (*Λυσιστράτη* < *λύω* + *στρατός*), με διαλλακτική διάθεση. Το κύριο κωμικό μοτίβο είναι η ερωτική απεργία των γυναικών σε πανελλήνια κλίμακα, για να εξαναγκάσουν τους άνδρες να συνάψουν ειρήνη. Την πρωτοβουλία αναλαμβάνει η ομώνυμη ηρωίδα, που κινητοποιεί τις γυναίκες της Αθήνας και της Σπάρτης· οι δύο παρατάξεις, τελικά, συμφιλιώνονται και η ειρήνη επισφραγίζεται με κοινό γλέντι στην Ακρόπολη. Ο Χορός, σε δύο ημιχόρια, αποτελείται από Αθηναίους, γέρους και γριές.

**Θεσμοφοριάζουσαι** (411π.Χ., πιθανόν στα *Λήναια*, δε μαρτυρείται το βραβείο), αριθμός στίχων 1.231

Κεντρικό θέμα είναι η διακωμώδηση του Ευριπίδη και της τραγικής του τέχνης. Παρωδούνται εννέα τραγωδίες του Ευριπίδη, κυρίως όμως δύο νέα έργα του, το 412 π.Χ., η *Έλένη* και η *Άνδρομέδα*. Οι συναθροισμένες γυναίκες, που αποτελούν τον Χορό, αποφασίζουν τον θάνατο του Ευριπίδη, επειδή τις συκοφαντούσε στις τραγωδίες του. Ο Μνησίλοχος, φίλος του Ευριπίδη, ντυμένος γυναίκα, εισέρχεται στις απόρρητες γιορτές, για να υποστηρίξει



τον ποιητή από τις εναντίον του κατηγορίες των γυναικών που τον θεωρούν μισογύνη· αποκαλύπτεται όμως το φύλο του, απειλείται με ακατονόμαστες τιμωρίες, αλλά σώζεται τελικά από τον Ευριπίδη. Η ονομασία οφείλεται στα Θεσμοφόρια, πανελλήνια γιορτή αφιερωμένη στη Δήμητρα και την κόρη της Περσεφόνη, που τη γιόρταζαν οι γυναίκες, την εποχή της σποράς, με αυστηρό αποκλεισμό των ανδρών.

**Βάτραχοι** (405 π.Χ., *Λήναια*, 1ο βραβείο), αριθμός στίχων 1.533

Ο Διόνυσος, θεός του θεάτρου, μέσα από πολλές κωμικές περιπέτειες, κατεβαίνει στον Άδη, για να ξαναφέρει στη ζωή κάποιον από τους τρεις μεγάλους τραγικούς, πεθαμένους πια, γιατί οι διάδοχοί τους γράφουν ανόητα δράματα. Για τον σκοπό αυτό γίνεται ποιητικός διαγωνισμός, με κριτή τον ίδιο τον Διόνυσο, για τα πρωτεία ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη. Ανακηρύσσεται νικητής ο Αισχύλος. Ο ανταγωνιστικός διάλογος των δύο ποιητών δίνει στον Αριστοφάνη την ευκαιρία να εκφράσει τις απόψεις του για την τέχνη. Με αφορμή τον θάνατο του Ευριπίδη, προβάλλεται η σύγκρουση μεταξύ παλαιάς και νέας αντίληψης για την τραγική ποίηση. Στο έργο υπάρχουν δύο χοροί: ο κύριος, από μύστες των Ελευσινίων μυστηρίων, και ένα *παραχορήγημα* βατράχων, απ' όπου και ο τίτλος της κωμωδίας.

**Ἐκκλησιάζουσαι** (393-391 π.Χ., χρονολόγηση αμφισβητούμενη· δεν μαρτυρούνται βραβείο και γιορτή), αριθμός στίχων 1.183

Οι γυναίκες, με επικεφαλής την Πραξαγόρα (*πράσσω* + *ἀγορά*), μεταμφιεσμένες σε άντρες, καταλαμβάνουν με πραξικόπημα την εξουσία και επιβάλλουν σε όλα την κοινοκτημοσύνη, θέμα που θα το ξαναβρούμε στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα. Το νέο σύστημα οδηγεί τελικά, με ευτράπελες σκηνές, σε αδιέξοδες καταστάσεις. Σατιρίζονται οι νέες ιδέες για κοινοκτημοσύνη και χειραφέτηση των γυναικών, καθώς και η ανικανότητα των ανδρών να κυβερνήσουν σωστά το κράτος. Ονομάστηκε έτσι από τον Χορό των γυναικών που προέρχονται από τους εξοχικούς δήμους της Αθήνας και κάνουν συνέλευση (*ἐκκλησιάζω* = μετέχω στην Εκκλησία του Δήμου).

**Πλούτος** (388 π.Χ., βραβείο και γιορτή δε μαρτυρούνται), αριθμός στίχων 1.209

Ο Χρεμύλος, φτωχός Αθηναίος αγρότης, οδηγεί στον ναό του Ασκληπιού τον θεό Πλούτο, που τυφλώθηκε από τον Δία, για να μην ανταμείβει μόνο τους καλούς. Παρά τις ενστάσεις της Πενίας (προσωποποιημένης φτώχειας), ότι δηλαδή όλες οι αρετές των ανθρώπων οφείλονται σε αυτήν, ο Πλούτος θεραπεύεται και εγκαθίσταται πανηγυρικά στην Ακρόπολη, όπου αμείβει μόνο τους καλούς. Ο ποιητής πραγματεύεται το θέμα της άδικης κατανομής των αγαθών στους ανθρώπους, προβάλλοντας το παράπρονό του μέσα σε ατμόσφαιρα παραμυθιού και φιλοσοφικής αλληγορίας. Δεν υπάρχουν στο έργο χορικά και παράβαση.





# Θεόφραστος, Χαρακτήρες

Μτφρ. Σταύρος Γκιργκένης, Εκδόσεις Ζήτρος, 2008.

## 1. Ο ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ

[1.1] [Η υποκρισία, για να την ορίσουμε περιληπτικά, θα έδινε την εντύπωση ότι είναι η προσποιητή υποβάθμιση (του εαυτού μας) με πράξεις και με λόγια,] [1.2] ενώ ο υποκριτής το είδος του ανθρώπου που πλησιάζει τους εχθρούς του και είναι πρόθυμος να κουβεντιάσει μαζί τους. Επαινεί, όταν είναι παρόντες, αυτούς τους οποίους κατηγορήσε στα κρυφά και συμπάσχει μαζί τους, αν αυτοί ηττηθούν (σε μια δίκη). Συγχωρεί εκείνους που τον κακολογούν και γελά με όσα λέγονται εναντίον του. [1.3] Συνομιλεί ήρεμα με ανθρώπους που έχουν υποστεί αδικία και είναι οργισμένοι. [1.4] Σε αυτούς, οι οποίοι επιθυμούν να τον συναντήσουν επειγόντως, παραγγέλλει να ξανάρθουν αργότερα και –δίχως να ομολογεί τί (σκοπεύει να) κάνει– ισχυρίζεται ότι το σκέφτεται και προσποιείται ότι μόλις έχει επιστρέψει (στο σπίτι), ότι είναι αργά και ότι είναι άρρωστος. [1.5] Σε όσους του ζητούν δανεικά ή μια συνεισφορά λέει ότι δεν είναι πλούσιος. Όταν πουλά κάτι, ισχυρίζεται ότι δεν πουλά, ενώ όταν δεν πουλά, τότε λέει ότι πουλά. Αν έχει ακούσει κάτι, προσποιείται ότι δεν το άκουσε, και αν είδε κάτι, ισχυρίζεται ότι δεν είδε, και τη συμφωνία που έκλεισε κάνει ότι δεν την θυμάται. Άλλα ζητήματα ισχυρίζεται ότι θα τα σκεφτεί, άλλα ότι δεν τα γνωρίζει, για άλλα ότι μένει έκπληκτος, για άλλα ότι κάποτε στο παρελθόν τα είχε σκεφτεί και ο ίδιος με παρόμοιο τρόπο. [1.6] Και γενικά έχει την ικανότητα να χρησιμοποιεί τέτοιου είδους φρασεολογία: «Δεν το πιστεύω», «Δε νομίζω», «Εκπλήσσομαι και λέει ότι έγινε άλλος άνθρωπος!», «Κι όμως, εμένα δεν μου είπε τέτοια πράγματα», «Με παραξενεύει αυτή η υπόθεση», «Αυτά να τα πεις σε κανέναν άλλο», «Δυσκολεύομαι να μη σε πιστέψω ή να τον καταδικάσω», «Πρόσεξε μήπως δείχνεις εμπιστοσύνη γρηγορότερα (απ' ό,τι πρέπει)». [1.7] [Είναι λοιπόν χαρακτηριστικό γνώρισμα των υποκριτών να επινοούν τέτοιες φράσεις, τεχνάσματα και επαναλήψεις. Κι από τους χαρακτήρες που δεν είναι απλοί, αλλά επίβουλοι, πρέπει κανείς να φυλάγεται πιο πολύ κι απ' τις οχιές.]



## ΓΕΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

- Baldry, C. H., *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1981, σσ. 3, 29-30, 32-33, 35-36, 40-52, 57-85, 87-93, 99-104, 107-111, 113, 115-121, 136, 143-148.
- Blume, H. D., *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1986, σσ. 29-56, 58-71, 73-119, 149, 215-219.
- Brockett, O. & F. Hildie, *Ιστορία Θεάτρου (9η έκδ.)*, μτφρ. Μαρία Χατζηεμμανουήλ, ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2003.
- Brockett, O. & F. Hildie, *Ιστορία Θεάτρου, Δεύτερος Τόμος*, Εκδόσεις ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2017.
- De Romilly, Jacqueline, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997.
- Kitto, H. D. F. H., *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 1993, σσ. 72-84, 128-155, σ. 167-175, 193-248, 254-270, 336-388, σ. 254-270.
- Lesky, Albin, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων (Τόμος Α')*, μτφρ. Νίκος Χουρμουζιάδης, εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1993, σσ. 226-240, 323-347.
- Lesky, Albin, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων (Τόμος Β')*, μτφρ. Νίκος Χουρμουζιάδης, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1993, σσ. 51-73.
- Moretti, Jean-Charles, *Θέατρο και Κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα»,* Εκδόσεις Πατάκη, 2004.
- Sommerstein, H., Alan, *Αρχαίο Ελληνικό Δράμα και Δραματοουργοί*, Μεταίχμιο, 2007: Γενικά χαρακτηριστικά σσ. 63-70, 71-82, 81-88, 94-110, 112-121, 127-147, 143-147, 218-232, 233-249.
- Sommerstein, H., Alan, *Η Ζωή και το Έργο του Αισχύλου*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 2016, σσ. 335-367.
- Taplin, Oliver, *Greek Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, εκδόσεις Παπαδήμα, 2003.
- Wiles, D., *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση: Μια Εισαγωγή*, μτφρ. Ε. Οικονόμου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2009.
- Zimmermann, Bernhard, *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία (Αριστοφάνης - Μένανδρος)*, μτφρ. Η. Τσιριγκάκης, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα, 2002, σσ. 75-82, 102-110.
- *Άπαντα Αρχαίων Ελλήνων Συγγραφέων*, Τόμ. Β', Εκδόσεις Επιστημονική Εταιρεία των Ελλήνων Γραμμάτων Πάπυρος, , 1975.
- Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, μτφρ. Ι. Συκουτρής, εκδ. ΕΣΤΙΑ, Αθήνα 1991.
- Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, μτφρ. Θ. Σταύρου, Εκδόσεις ΕΣΤΙΑ, Αθήνα, σσ. 394-404.
- Γώγος, Σ. και Πετράκου, Κ., *Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου: Όροι – Έννοιες – Πρόσωπα*, Μίλπος, Αθήνα, 2012.
- Διαμαντάκου Αγάθου, Καίτη, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο Τραγικό και το Κωμικό Θέατρο*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2007.
- Δρομάζου, Στάθης, *Αρχαίο Δράμα*, Εκδόσεις Κέδρος Α.Ε., Αθήνα, 1984, σσ. 75-91, 129-138, 221-230, 500-505.



- Ευριπίδης *Μήδεια*, μτφρ. Σ. Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη, εκδόσεις DIAN, Αθήνα, 2002.
- Κακουδάκη, Τζωρτζίνα, Απέργη, Πατρίτσια, *Θέατρο - Θεατρική Παιδεία*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/handle/10795/1013>.
- Κωνσταντάκος, Ι. (χ.χ.), *Εισαγωγή στην Απτική Κωμωδία*. Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: [https://www.academia.edu/1740054/Introduction\\_to\\_Greek\\_comedy\\_in\\_Modern\\_Greek](https://www.academia.edu/1740054/Introduction_to_Greek_comedy_in_Modern_Greek)
- Λιγνάδης, Τάσος, *Το Ζών και το Τέρας: Ποιητική και Υποκριτική Λειτουργία του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 1988.
- Μποζίζιο, Π., *Ιστορία του Θεάτρου*. Τόμος Α΄, μτφρ. Νταρακλίτσα, Ε., Αιγόκερος/Θέατρο, Αθήνα, 2010, σσ. 75-82.
- Νικολαΐδη, Ελένη, *Αισχύλος, Ο Πατέρας της Τραγωδίας*, εκδόσεις Σαββάλας, Αθήνα, 2002, σσ. 243-264. Χρονολόγιο σσ. 269-272, Όροι σσ. 273-276.
- Παπαδάκη, Γεωργία, *Σοφοκλής*, εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα, 2016, σσ.13-22, 51-55.
- Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, μτφρ. Κ. Γεωργουσόπουλος, εκδόσεις Κάκτος, 1994.
- Σταύρου, Θρασύβουλος, *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Ι.Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., 1991.
- *Στοιχεία Θεατρολογίας, Α΄ Λυκείου*, Βιβλίο Καθηγητή, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού Ελλάδας, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Οργανισμός Εκδόσεων Βιβλίων: Διαθέσιμο στο: <http://ebooks.edu.gr/2013/books-pdf.php?course=DSGL-A115>.
- *Στοιχεία Θεατρολογίας, Α΄ Λυκείου*, Βιβλίο Μαθητή, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού Ελλάδας, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Οργανισμός Εκδόσεων Βιβλίων. Διαθέσιμο στο: <http://ebooks.edu.gr/2013/books-pdf.php?course=DSGL-A115>.
- Τσακμάκης, Αντώνης και Λιαπής, Βάιος, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Δράμα, Γ΄ Γυμνασίου, Ευριπίδης Κύκλωψ*, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου, Υπηρεσία Ανάπτυξης Προγραμμάτων, σσ. 4-52.
- Χάρτνολ, Φύλλης, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφ Ρούλας Πατεράκη, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1980.



