

2^η ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ:

**Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ:**

**ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ &
ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ**

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ

- Ύστερη Αρχαϊκή περίοδος (540/530 – 500/490 π.Χ.): Εδώ εισάγεται το αρχαίο δράμα στο διαγωνιστικό θρησκευτικό πλαίσιο των Μεγάλων ή εν άστει Διονυσίων στην Αθήνα.
- Πρώιμη Κλασική περίοδος (500/490 – 450 π.Χ.): Αισχύλος
- ❖ 479 (τέλος Περσικών Πολέμων) – 431 (αρχή Πελοποννησιακού Πολέμου): «Χρυσή πεντηκονταετία»: Αισχύλος – Σοφοκλής – Ευριπίδης
- Ωριμη Κλασική περίοδος (450 – 400/390 π.Χ.): Σοφοκλής – Ευριπίδης - Αριστοφάνης

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ

➤ **Ύστερη Κλασική (ή Μετακλασική) Περίοδος (400/390 - 323 π.Χ.):**

Σώζονται ακέραιες μόνο οι δύο τελευταίες κωμωδίες του Αριστοφάνη, από τις αρχές του 4ου αι. π.Χ.

➤ **Ελληνιστική Περίοδος (323 - 31 π.Χ.):** Σώζεται ακέραιος μόνο ο *Δύσκολος* του Μενάνδρου (Νέα Κωμωδία) - Αποσπασματική γενικότερα η παράδοση της ελληνικής δραματουργίας – Άνθηση Ρωμαϊκού θεάτρου και μάλιστα της ρωμαϊκής κωμωδίας

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ

➤ **Ρωμαϊκή Αυτοκρατορική Περίοδος – Ύστερη αρχαιότητα –**
Πρωτοβυζαντινή περίοδος (1ος αι. π.Χ. – 5ος αι. μ.Χ.): Άνθηση διαφόρων
(παρα)θεατρικών μορφών, ενίοτε με μυθολογικό περιεχόμενο – Οι τραγωδίες
του Σενέκα

➤ **Βυζάντιο και Μεσαίωνα:** από την κατάλυση της Δυτικής Ρωμαϊκής
Αυτοκρατορίας το 476 μ.Χ. (από γερμανικά φύλα) μέχρι την κατάλυση του
Βυζαντίου (**5ος έως 15ος αιώνας**) και την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης
το 1453 μ.Χ. : Το τέλος του επίσημου Θεάτρου και η μετέπειτα αναγέννηση
του Θεάτρου μέσα από την εκκλησιαστική λειτουργία.

Αρχαίο Θέατρο – Αρχαίο Κοινό

Η ανταπόκριση του κοινού υπερκαθορίζεται από τα πολιτισμικά-κοινωνικά συμφραζόμενα και δεν ανάγεται σε καθολικά παν-πολιτισμικά χαρακτηριστικά.



Σε κάθε περίπτωση, ακόμη και σε κοινά πολιτισμικά-κοινωνικά συμφραζόμενα, δεν υπάρχει ενιαίο και ομοιογενές κοινό, ούτε μια ομόφωνη και συλλογική συναισθηματική και διανοητική ανταπόκριση του κοινού απέναντι στη θεατρική πράξη.

Αρχαία Αθήνα: Ένας πολιτισμός επιτέλεσης/παράστασης

- Β' μισό 5ου αι. π.Χ. Θουκυδίδης, *Ιστορίαι* 2.38.1 (422 π.Χ. και εξής), από τον «Επιτάφιο» του Περικλή (430 π.Χ.)

«[2.38.1] «Καὶ μὴν καὶ τῶν πόνων πλείστας ἀναπαύλας τῇ γνώμῃ ἐπορισάμεθα, ἀγῶσι μὲν γε καὶ θυσίαις διετησίοις νομίζοντες, ἰδίαις δὲ κατασκευαῖς εὐπρεπέσιν, ὧν καθ' ἡμέραν ἡ τέρψις τὸ λυπηρὸν ἐκπλήσσει».

[2.38.1] «**Με συχνές θυσίες και αγώνες φροντίσαμε να μετριάζουμε τους κόπους της εργασίας και να ξεκουράζουμε το πνεύμα μας. Έχουμε ευχάριστη ιδιωτική ο καθένας μας ζωή κι η απόλαυσή της αποδιώχνει την στενοχώρια**».

Αρχαία Αθήνα: Ένας πολιτισμός επιτέλεσης/παράστασης

- ✓ **Θεατρικοί Αγώνες** (Μεγάλα ή εν Άστει Διονύσια, Λήναια)
- ✓ **Διθυραμβικοί αγώνες** (Μεγάλα ή εν Άστει Διονύσια)
- ✓ **Αθλητικοί-μουσικοί αγώνες:** Ολύμπια και Νέμεα (Δίας), Ίσθμια (Ποσειδών), Πύθια (Απόλλων), Παναθήναια (Αθηνά)
- ✓ **Θρησκευτικές τελετουργίες** (νεκρικές, ταφικές, θυσιαστικές, θριαμβικές, ικετήριες, γονιμικές-φαλλικές, κ.ά.)
- ✓ **Εκκλησία του δήμου** (Πνύκα, ΝΔ του θεάτρου του Διονύσου: συμμετείχαν όλοι οι ενήλικοι άνω των 20 ετών, με πλήρη πολιτικά δικαιώματα)
- ✓ **Βουλή** (500 μέλη, που συγκροτούσαν 50 κληρωτοί άνω των 30 ετών από κάθε φυλή, με ετήσια θητεία - «πρυτανεία»: ήταν η «μηνιαία» θητεία 35-36 ημερών από τους 50 κληρωτούς βουλευτές κάθε φυλής)
- ✓ **Αγορά** (χώρος διεξαγωγής των εμπορικών συναλλαγών αλλά και συζήτησης των καθημερινών, δημόσιων και ιδιωτικών υποθέσεων μεταξύ των ανδρών)
- ✓ **Αθηναϊκά δικαστήρια** (Ηλιαία, ΝΔ της Αγοράς: 6.000 ηλιαστές, ηλικίας μεγαλύτερης των 30 ετών, που ορίζονταν μέσω κλήρωσης σε ετήσια βάση από την Εκκλησία του Δήμου).

Τόποι δημόσιου λόγου στην αρχαία Αθήνα



Πληθυσμός
Αττικής:
300.000-350.000
κάτοικοι

Πολίτες (ενήλικοι
ελεύθεροι άρρενες
Αθηναίοι)
40.000-50.000

Γυναίκες, παιδιά,
μέτοικοι, δούλοι
(χωρίς πολιτικά
δικαιώματα)

Συμμετοχή στις
παραστατικές εκδηλώσεις:
περ. 20% του συνόλου του
ενήλικου ελεύθερου
αντρικού πληθυσμού

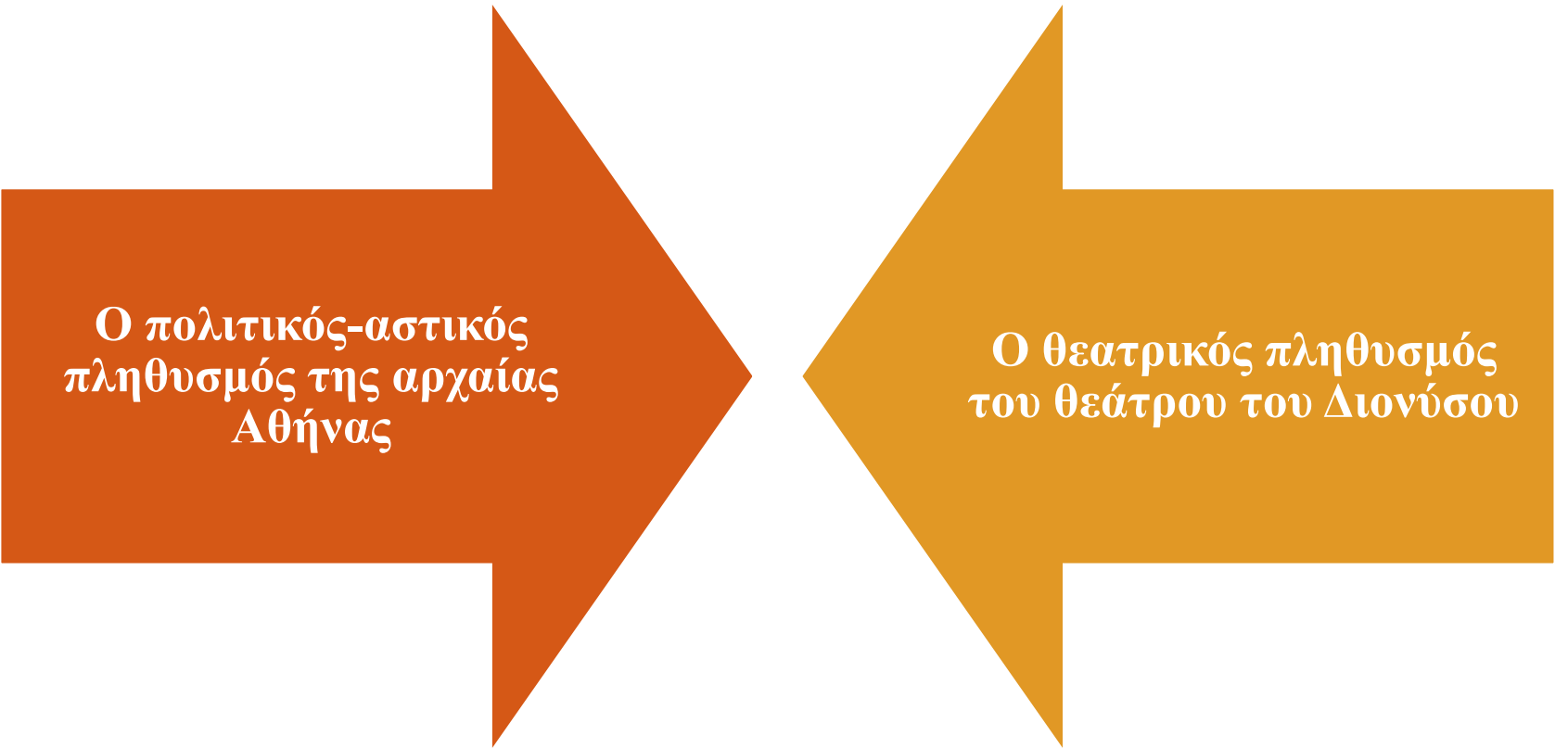
Αστοί
(άνδρες, γυναίκες,
παιδιά αθηναϊκής
καταγωγής)

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΡΩΜΑΤΩΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ

- Από την εποχή του Σόλωνα (6^{ος} αι. π.Χ.), υπήρχαν **τρεις νομικές κατηγορίες: πολίτες, μέτοικοι και δούλοι**. Οι μέτοικοι ήταν ξένοι (μη Αθηναίοι) που κατοικούσαν στην Αθήνα απασχολούμενοι ως τεχνίτες και έμποροι και δεν είχαν δικαίωμα γαιοκτησίας. Αθηναίος που έχανε τα πολιτικά του δικαιώματα περιέπιπτε στην κατάσταση του μετοίκου. Μέτοικος που δεν μπορούσε να πληρώσει τα χρέη του γινόταν δούλος. Δούλος που απελευθερωνόταν γινόταν μέτοικος.
- **Πολιτικά δικαιώματα είχαν μόνο οι (άρρενες) πολίτες** (περ. 40.000-50.000), οι οποίοι διαιρούνταν σε **τέσσερις οικονομικές/εισοδηματικές τάξεις: πεντακοσιομεδίμνους, ιππείς (τριακοσιομεδίμνους), ζευγίτες (διακοσιομεδίμνους) και θήτες** (Αθηναίος πολίτης χωρίς περιουσία ή σταθερό εισόδημα, μέλος της κατώτερης τάξης)
- Ο Μέδιμνος ήταν το κυριότερο μέτρο χωρητικότητας για ξηρά edώδιμα στην Αθήνα. Ως μέτρο κυμαινόταν ανά εποχές και περιοχές από περίπου 52 έως σχεδόν 59 σημερινά λίτρα.

Γεωγραφικός – Κοινωνικός Διαμοιρασμός – Αντιπροσωπευτικότητα των πολιτών

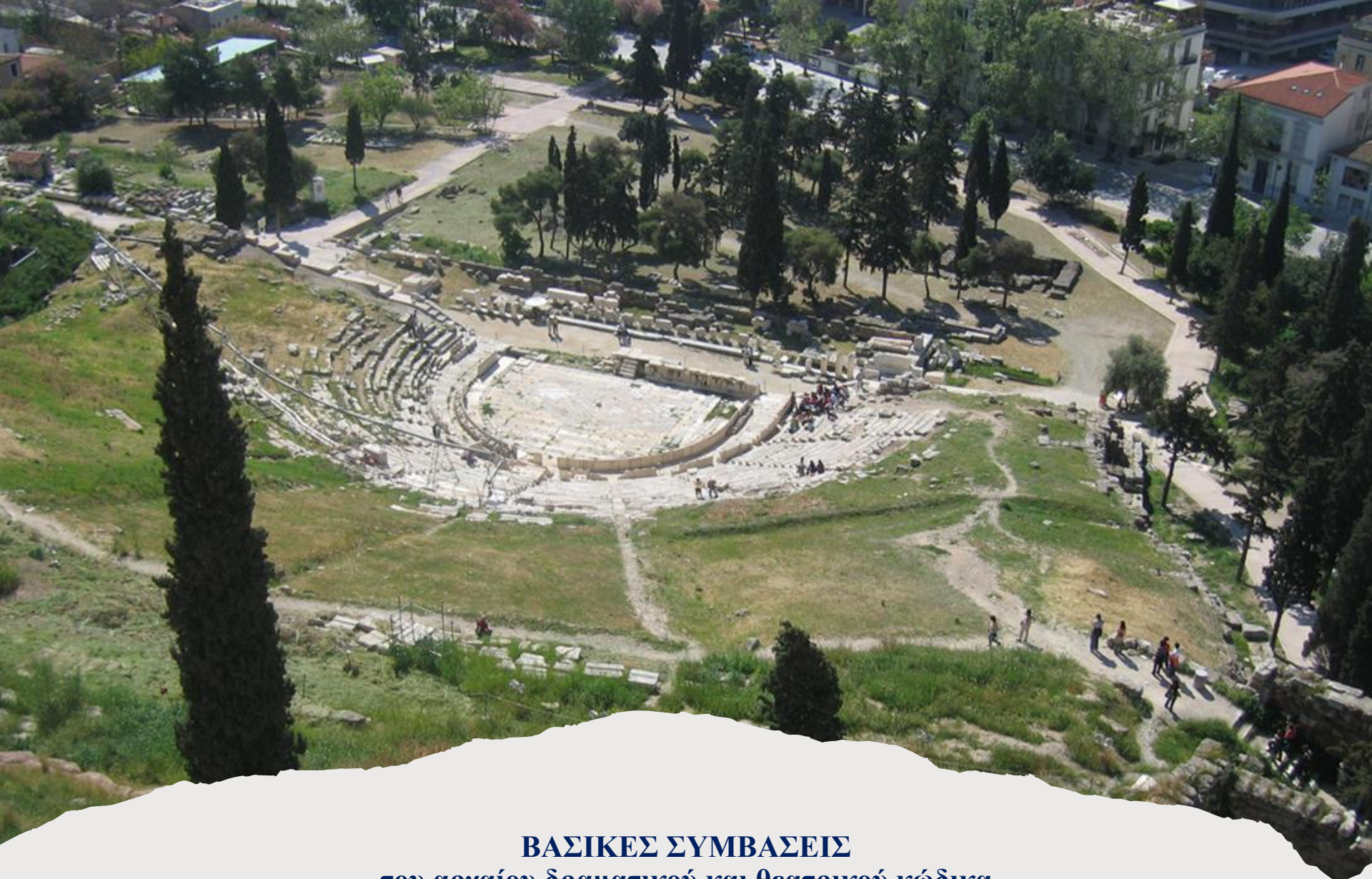
- 10 Φυλές < 30 Τριττύες (10 από τα Μεσόγαια, 10 από τα Παράλια και 10 από το Άστυ)
- 1 Φυλή < 3 διαφορετικές Τριττύες: 1 Μεσόγαια [αγροτική τάξη] + 1 Άστυ [τάξη ευγενών] + 1 Παράλια [τάξη εμπόρων]



The diagram consists of two large, stylized arrows pointing towards each other. The left arrow is a dark orange color and contains the text 'Ο πολιτικός-αστικός πληθυσμός της αρχαίας Αθήνας'. The right arrow is a lighter orange color and contains the text 'Ο θεατρικός πληθυσμός του θεάτρου του Διονύσου'. The arrows are positioned horizontally, with their tips meeting in the center of the image.

Ο πολιτικός-αστικός
πληθυσμός της αρχαίας
Αθήνας

Ο θεατρικός πληθυσμός
του θεάτρου του Διονύσου



ΒΑΣΙΚΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ
του αρχαίου δραματικού και θεατρικού κώδικα

Αρχαίο Θέατρο Διονύσου

- ✓ **14 κλίμακες** σε ακτινωτή διάταξη που χωρίζουν το κοίλο σε **13 τομείς**, τις κερκίδες.
- ✓ **67 καθίσματα (εδώλια)** της πρώτης σειράς, που έγιναν μαρμάρινα τον 4ο αιώνα και στο κέντρο των οποίων δεσπόζει ο θρόνος του ιερέα του Διονύσου (**προεδρία**).
- ✓ Σήμερα σώζονται σε καλή ή κακή κατάσταση εδώλια ως και την 34η σειρά, ενώ υπολογίζεται ότι υπήρχαν 67 σειρές εδωλίων που έφταναν έως το ύψος του αρχαίου περιπάτου (**διάζωμα**).



ΧΩΡΙΚΗ ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΚΟΙΝΟΥ

- Παράλληλα με τη διχογνωμία για την **έμφυλη σύνθεση** του κοινού των αρχαίων παραστάσεων, μεγάλη είναι και η αβεβαιότητα σχετικά με το αν υπήρχε **δυνατότητα ελεύθερης μετακίνησης και αδιάκριτης τοποθέτησης των διαφόρων κοινωνικών ομάδων μέσα στον αρχαίο θεατρικό χώρο ή αν επιβαλλόταν μια συγκεκριμένη –και ποια ακριβώς;– κατανομή του κοινού σε συγκεκριμένα τμήματα του αρχαίου αμφιθεάτρου, με βάση προκαθορισμένα φυλετικά, έμφυλα, πολιτικά, ταξικά, ηλικιακά κριτήρια.**

- Παντελής **απουσία οποιασδήποτε μορφής έντονης διαχωριστικής τομής, πολύ μάλλον εμβόλιμης «αυλαίας», καθώς και απουσία διαφορετικού φωτισμού στα τρία αρχιτεκτονικά μέρη (σκηνή – ορχήστρα – κοίλον), σημειωτικές πρακτικές οι οποίες μέσα στην ιστορία του θεάτρου επιστρατεύτηκαν και εξακολουθούν να επιστρατεύονται συχνά για να σηματοδοτήσουν τη σαφή διάκριση μεταξύ του «φωτεινού μαγικού κουτιού» της σκηνής και της «σκοτεινής παθητικής» αίθουσας.**
- Μέσα σε μιας τέτοιας **«κοινωνιομόλου» ή «κοινωνιόκεντρου» αρχιτεκτονικής οργάνωσης θεατρικό πλαίσιο, όπου θεατές και υποκριτές-χορευτές διέθεταν άμεση οπτική, επικοινωνιακή και ελεγκτική πρόσβαση ο ένας στον χώρο του άλλου, εξασφαλιζόταν σε μεγάλο βαθμό η ενότητα του αθηναϊκού κράτους, η οποία διέκρινε πρωτίστως την κοινωνική, πολιτιστική και πολιτική οργάνωσή του.**

ΜΕΓΕΘΟΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

- «Αν ο αριθμός των κατοίκων με την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου ανερχόταν στους **170.000 περίπου** (στους οποίους πρέπει να προστεθούν **30.000 μέτοικοι και 115.000 δούλοι τουλάχιστον**), από τους οποίους το πολιτικό σώμα των ενήλικων ανδρών υπολογίζεται περί τους **40.000**, δεν είναι καθόλου απίθανη **η πληρότητα του αρχαίου θεάτρου των 14.000 τουλάχιστον θεατών**, αν αναλογιστεί μάλιστα κανείς την κομβική θέση που κατείχαν στη θρησκευτική και ψυχαγωγική ζωή των αρχαίων Αθηναίων τα Μεγάλα Διονύσια και τα Λήναια, που αποτελούσαν τις μόνες γιορτές στα πλαίσια των οποίων δίνονταν παραστάσεις —μοναδικές και ανεπανάληπτες, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, τουλάχιστον κατά τον 5^ο αι.— πρωτότυπων δραματικών έργων».
- Νεότερες μετρήσεις, ωστόσο, κατεβάζουν τον μέγιστο αριθμό θεατών σε **8.000**, τον 5^ο αι. π.Χ., ή ακόμη και σε **5.000**.

- «Ακόμη κι αν υπήρχαν στο αρχαίο κοίλο ‘μόνο’ 10.000 θεατές, πάλι επρόκειτο για μια **τεράστια συγκέντρωση με περίπου 25% όλων των [ανδρών ελεύθερων] πολιτών, και μεγαλύτερη από οποιαδήποτε άλλη συγκέντρωση στην Αθήνα**, συμπεριλαμβανομένων των πλήρων συνελεύσεων της εκκλησίας του δήμου. Πράγματι, τα αθηναϊκά Διονύσια πρέπει να ήταν η μεγαλύτερη ετήσια συνάντηση κατά τον 5ο αι. οπουδήποτε στον ελληνικό κόσμο (οι Ολυμπιακοί Αγώνες συγκέντρωναν περισσότερο κόσμο, όμως τελούνταν ανά τετραετία)».

Oliver Taplin: «Greek theatre», στο J. R. Brown (ed.): *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford University Press, Oxford/New York 1995, σσ. 13-48: 18.

«Εισιτήρια» - θεωρικά

- **Εισιτήρια:** σαν μικρά νομίσματα, στρογγυλά, από μολύβι ή ελεφαντόδοντο ή οστό ζώων.
- **Δύο οβολοί** (διωβολία, διωβελία) = 1 εισιτήριο.
- Στη μία όψη έφεραν την κεφαλή της Αθηνάς (ή άλλο έμβλημα, κατά κανόνα θεατρικό) και στην άλλη ένα γράμμα του αλφαβήτου, που ίσως σχετιζόταν με την κερκίδα στο θέατρο.
- Πόσο «απαγορευτικό» ήταν το κόστος ενός εισιτηρίου για την παρακολούθηση των θεατρικών παραστάσεων από μέρους του κοινού;
- **Θεωρικά:** ποσό που έπαιρνε ο αρχαίος θεατής για το εισιτήριο του θεάτρου ή το ίδιο το εισιτήριο. Αναπάντητες ακόμη οι παρακάτω ερωτήσεις:
 - Πόσο «ενθαρρυντική» ήταν η παροχή των θεωρικών;
 - Τα θεωρικά χορηγούνταν μόνο για τα Μεγάλα Διονύσια;
 - Πότε χορηγούνταν (επί Περικλή; στο α΄ μισό του 4ου αιώνα);
- 1 τάλαντο – 6 μνες / 1 μνα = 100 δραχμές / 1 δραχμή = 6 οβολοί.
- 1 δραχμή: Το ημερομίσθιο ενός ανειδίκευτου εργάτη

9-12 Ελαφηβολιώνος: Διαδοχικές παραστάσεις πέντε κωμωδιών τη 10η Ελαφηβολιώνος και, επί τρεις ημέρες στη συνέχεια, παραστάσεις μίας τραγικής τετραλογίας ανά ημέρα.

Μεγάλα Διονύσια, πριν από και μετά τον Πελοποννησιακό Πόλεμο (431 – 404 π.Χ.)

10-12 Ελαφηβολιώνος: Πιθανός περιορισμός των κωμωδιών σε τρεις - Περιορισμός των αγωνιστικών ημερών σε τρεις, με τις τρεις κωμωδίες να επιστεγάζουν καθεμιά από τις τρεις αγωνιστικές ημέρες.

Μεγάλα Διονύσια στη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου 431-404 π.Χ.

ΛΗΝΑΙΑ

- Γαμηλιών (τέλη Δεκεμβρίου-αρχές Ιανουαρίου)
- Μέσα 5^{ου} αι. π.Χ.: επίσημη ένταξη τραγικών και κωμικών παραστάσεων στα Λήνια.
- Πιθανός περιορισμός των διαγωνιζόμενων κωμωδιών από πέντε σε τρεις στη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου.
- Πιθανός περιορισμός των διαγωνιζόμενων τραγικών «διλογιών» σε δύο.

Μεγάλα ή εν Άστει Διονύσια

449-447 π.Χ.: καθιέρωση διαγωνισμού τραγικών υποκριτών

329-312 π.Χ.: καθιέρωση διαγωνισμού κωμικών υποκριτών

Λήναια

440-423: καθιέρωση διαγωνισμού τραγικών υποκριτών

445-440: καθιέρωση διαγωνισμού κωμικών υποκριτών



- ✓ Συγκεκριμένο διαγωνιστικό πλαίσιο (**Μ. Διονύσια – Αθήναια**)
- ✓ Συγκεκριμένος θεατρικός χώρος (**θέατρο Διονύσου**) με συγκεκριμένη χωροταξική οργάνωση (**σκηνή, ορχήστρα, κοίλον, πάροδοι**) και συγκεκριμένες υλικοτεχνικές δυνατότητες.
- ✓ Τυπική δομή των έργων σε διακριτές μορφολογικές ενότητες (τα λεγόμενα «**κατά ποσόν μέρη**» κατά Αριστοτέλη): **Πρόλογος – Επεισόδια – Χορικά** (= Πάροδος, Στάσιμα, άσματα «**ἀπὸ τῆς σκηνῆς**» και **κομμοί-θρήνοι**) – [+ Παράβαση στην περίπτωση της Αρχαίας Κωμωδίας] - **Έξοδος** (το τελευταίο εκείνο μέρος του δράματος μετά το οποίο δεν ακολουθεί άλλο Χορικό).
- ✓ Εναλλαγή απαγγελόμενων, μουσικά απαγγελόμενων και αδόμενων τμημάτων - **Συνδυασμός τεχνών** (ποίηση, σκηνογραφία, μέλος, όρχηση)
- ✓ Τυπικά εσωτερικά, δομικά συστατικά («**κατά ποιόν**») του έργου: **μύθος** (πλοκή) – **ήθος** (χαρακτήρες) – **διάνοια** (εννοιακό και θεματικό περιεχόμενο) – **λέξις** (γλωσσική και μετρική έκφραση) – **μέλος** (μουσική) – **όψις** (το θεαματικό στοιχείο της παράστασης)

- ✓ Επιλογή του θεματικού υλικού κατά κανόνα από τη **μυθολογική παρακαταθήκη** (στην περίπτωση της τραγωδίας) και από τη **σύγχρονη επικαιρότητα** (στην περίπτωση της κωμωδίας).
- ✓ Αποκλεισμός κατά κανόνα των βίαιων γεγονότων εκτός σκηνής.
- ✓ Απαρέγκλιτη η **παρουσία Χορού** (12-15 μέλη στην Τραγωδία και πιθανώς στο Σατυρικό Δράμα, 24 μέλη στην Κωμωδία)
- ✓ Συγκεκριμένος **τρόπος συναγωνισμού των δραματικών ποιητών** (τραγικές, ομοθεματικές ή όχι, τετραλογίες, μεμονωμένες κωμωδίες).
- ✓ Συγκεκριμένος **αριθμός υποκριτών** (2-3 ή και 4 στην περίπτωση της κωμωδίας)
- ✓ **Άνδρες υποκριτές** σε όλους τους εξατομικευμένους ρόλους και ως μέλη των Χορών.
- ✓ Χρήση **προσωπείων** και συγκεκριμένων **θεατρικών ενδυμάτων**

- ✓ **Χορηγός και μέλη του Χορού:** πάντοτε Αθηναίοι πολίτες
- ✓ **Ποιητής και υποκριτές:** Μπορούσαν να είναι και μη Αθηναίοι (π.χ. Άλεξις ο Θούριος, Αντιφάνης ο Καρύστιος, Ίων ο Χίος, Νεοπτόλεμος ο Σκύριος, Αριστόδημος ο Μεταπόντιος, Πώλος ο Αιγινίτης).
- ✓ **Επαγγελματίες μουσικοί** (ενίοτε και από τον εξω-αθηναϊκό χώρο, π.χ. Θήβα)
- ✓ **Τα μέλη του Χορού** μπορούσαν να συμμετέχουν πιθανώς σε όλα τα είδη θεάτρου, **δεν υπήρχε εξειδίκευση.**
- ✓ Οι υποκριτές ήταν όμως εξειδικευμένοι: **τραγωδοί και κωμωδοί.**
- ✓ Οι **δραματικοί ποιητές** δεν ταυτίζονταν με τους **υποκριτές** αλλά ούτε και με τους **διδασκάλους** (τουλάχιστον στην περίπτωση της Κωμωδίας).
- ✓ Υπήρχαν διαγωνισμοί ποιητών και υποκριτών – Υπήρχαν «**κριτές**».

ΚΡΙΤΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ

- ☐ Οι υποψήφιοι κριτές ορίζονται από τα μέλη του συμβουλίου κάθε φυλής.
- ☐ Κλήρωση ενός ονόματος από καθεμία από τις 10 κάλπες (= 10 φυλές).
- ☐ 10 πινακίδες (= 10 κριτές) με κατάταξη των διαγωνιζομένων κατά σειρά προτιμήσεως.
- ☐ Κλήρωση 5 πινακίδων από τις 10 και ακύρωση των υπόλοιπων πινακίδων.
- ☐ Πολύ πιθανή η επίδραση των κριτών από τις αντιδράσεις του κοινού ή και από πολιτικούς παράγοντες.

ΘΕ. καὶ τῶν θεατῶν εἴ τις εὖνους τυγχάνει,
καὶ τῶν κριτῶν εἰ μή τις ἐτέρωσε βλέπει,
ἴτω μεθ' ἡμῶν· πάντα γὰρ παρέξομεν.

(**Αριστοφάνη Εκκλησιάζουσες 1141-1143**)

**Λοιπόν τρεχάλα κι όσοι θεατές μάς αγαπούνε κι όσοι κριτές
βλέπουν ίσα κι όχι αλλού, παρ' τους όλους μαζί σου, για όλους έχουμε.**

ΧΟ. σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι· / τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν
μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ, / τοῖς γελοῖσι δ' ἡδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ. / σχεδὸν
ἅπαντας οὖν κελεύω δηλαδὴ κρίνειν ἐμέ, / μηδὲ τὸν κλῆρον γενέσθαι μηδὲν ἡμῖν
αἴτιον, / ὅτι προείληχ'. ἀλλὰ πάντα ταῦτα χρὴ μεμνημένους / μὴ 'πιορκεῖν ἀλλὰ
κρίνειν τοὺς χοροὺς ὀρθῶς ἀεὶ, / μηδὲ ταῖς κακαῖς ἐταίραις τὸν τρόπον προσεικέναι, /
αἱ μόνον μνήμην ἔχουσι τῶν τελευταίων ἀεὶ.

(**Αριστοφάνη Εκκλησιάζουσες 1154-1162**)

ΚΟΡ. (στους θεατές) Θέλω τώρα δυο λογάκια στους κριτές να μολογήσω.
Οι σοφοί τ' άξια σοφά μου να θυμούνται και να κρίνουν. Με το γέλιο
που γελάσαν, να με βγάλουν νικητή. Σα να λέμε θέλω απ' όλους
να μου δώσουν το στεφάνι μήτε να μας βλάψει ο κλήρος που 'βγαλεν
εμένα πρώτον να κριθώ. Και μην ξεχνάτε όσα καλά σάς έχω κάνει.

**Μην πατήσετε τον όρκο του κριτή που 'χετε δώσει, μα να κρίνετε
σωστά και δίκια τους χορούς μας, φίλοι. Και μην κάνετε ό,τι κάνουν
οι κοκότες, που θυμούνται απ' τους αγαπητικούς των μοναχά τον τελευταίο.**

Οι καλλιτεχνικοί συντελεστές στα Μεγάλα Διονύσια

- **Διθυραμβικοί αγώνες ανδρών: 10×50 άνδρες = 500 Αθηναίοι**
- **Διθυραμβικοί αγώνες παιδών: 10×50 παίδες = 500 Αθηναίοι παίδες**
- **Τραγικοί αγώνες: $15 \times 3 = 45$ τραγικοί (- σατυρικοί) χορευτές**
- **Κωμικοί αγώνες: 24×3 (ή $\times 5$) = 72 (ή 120) κωμικοί χορευτές**
- **6-9 τραγικοί/σατυρικοί υποκριτές**
- **9-20 κωμικοί υποκριτές.**
- **Άλλοι καλλιτεχνικοί συντελεστές: κατασκευαστές σκηνικών, σκηνικών αντικειμένων και ενδυμασιών, μουσικοί, τεχνικοί φροντιστές της σκηνής, βωβά σκηνικά πρόσωπα**

- Με ποιο τρόπο η αποκλειστική ύπαρξη ανδρών υποκριτών-ηθοποιών επηρέαζε την πρόσληψη των αρχαίων γυναικείων ρόλων από μέρους του αρχαίου θεατή;
- Γενικότερα: Ποιος ο βαθμός σύγκλισης ή απόκλισης ανάμεσα σε:

✓ Ιστορική Γυναίκα – Δραματική Γυναίκα

✓ Δραματική Γυναίκα – Θεατρική Γυναίκα

✓ Ιστορική Γυναίκα – Θεατρική Γυναίκα

Γυναικείοι ρόλοι – Άνδρες υποκριτές

- Πώς έπαιζαν οι άντρες ηθοποιοί τους γυναικείους —συγκλίνοντες ή αποκλίνοντες από την ιστορική-κοινωνική πραγματικότητα— ρόλους και σε ποιο βαθμό αυτή η υπόκριση διαφοροποιούνταν από την υπόκριση των αντρικών ρόλων, εάν και εφόσον ο αντρικός και ο γυναικείος δραματικός λόγος διέθεταν διακριτά, ειδοποιά χαρακτηριστικά, όπως έχει διαπιστωθεί;
- Ποιος ήταν ο βαθμός και ο τρόπος φορμαλισμού, τυποποίησης και σχηματοποίησης ή, αντίθετα, ο βαθμός και ο τρόπος μιμητισμού, ρεαλισμού και φυσικότητας στην υποστήριξη των ρόλων (του φύλου τους συμπεριλαμβανομένου) «κατά το εικός και το αναγκαίον» του Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1451a 13-14);

Γυναικείοι ρόλοι – Άνδρες υποκριτές

- Και αν δεχθούμε την πιθανότητα της αληθοφανούς «μιμήσεως» ενός γυναικείου ρόλου, με ποιους εκφραστικούς τρόπους επιτελούνταν αυτή η μίμηση, πώς μεταφραζόταν στη σκηνική γλώσσα η ψυχική συγκίνηση και η βιωματική ανάκληση που μπορούσε να πετύχει ένας ηθοποιός;
- Και αν, από την άλλη, δεχθούμε τη συμβατική, αποστασιοποιημένη, αφαιρετική υπόκριση του γυναικείου ρόλου, ποιος ήταν ο βαθμός και ο τρόπος «δείξης» της επίπλαστης φύσης του και του πιθανού μεταθεατρικού, αυτοαναφορικού σχολιασμού του από τον άνδρα ηθοποιό;

Γυναικείοι ρόλοι – Άνδρες υποκριτές

- Σε ποιο βαθμό ήταν, αν ήταν, κωδικοποιημένη η υπόκριση των διαφορετικών γυναικείων ρόλων από απόψεως οντολογικής ταυτότητας, ηλικίας, καταγωγής, εθνικότητας, κοινωνικής ή επαγγελματικής ιδιότητας, καταστασιακής και συναισθηματικής συνθήκης;
- Πέραν της ποιότητας, της έντασης, της αρμονίας, του ρυθμού και της τονικότητας της φωνής, ποιο ρόλο έπαιζε η ένδυση, το προσωπείο, η κίνηση ή και η όρχηση του ηθοποιού, για την εξωτερίκευση του «ήθους» και της «διάνοιάς» του;

Γυναικείοι ρόλοι – Άνδρες υποκριτές

- Με ποιον τρόπο παρήλλασσε, εάν παρήλλασσε, τον υποκριτικό του κώδικα ο ηθοποιός που έπαιζε γυναικείους και αντρικούς ρόλους στην ίδια παράσταση (π.χ. τη Δηϊάνειρα και τον Ηρακλή στις *Τραχίνιες* ή τη Φαίδρα και τον Θησέα στον *Ιππόλυτο*);
- Διαφοροποιούνταν και με ποιο τρόπο η υπόκριση των «πρώτων» γυναικείων ρόλων από τον αρχαίο πρωταγωνιστή σε σχέση με την υπόκριση των άλλων γυναικείων ρόλων, που αναλάμβανε, κατά περίπτωση, ο δευτεραγωνιστής ή ο τριταγωνιστής;
- Πώς διαφοροποιούνταν η υποστήριξη ενός ρόλου στα απαγγελλόμενα, στα μουσικώς συνοδευόμενα και στα αδόμενα μέρη;

Γυναικείοι ρόλοι – Άνδρες υποκριτές

- Υπήρχαν υποκριτές εξειδικευμένοι στην υπόκριση των γυναικείων ρόλων (με βάση την ανατομία τους ή τον τόνο της φωνής τους) ή το γυναικείο φύλο αποδιδόταν επαρκώς από οποιονδήποτε «επαγγελματία» υποκριτή με τη χρήση εξωτερικών, οπτικών σημείων, και κυρίως μέσω του προσωπείου, της ενδυμασίας και της κινησιολογίας;
- Διαφοροποιούνταν η υπόκριση των εξατομικευμένων γυναικείων δραματικών ρόλων από την υπόκριση του γυναικείου μέλους ενός Χορού και σε ποιο βαθμό;
- Ίσχυε ή δεν ίσχυε ο ίδιος δια-φυλικός υποκριτικός κώδικας σε όλες τις παραστάσεις όλων των θεατρικών ποιητών;

Γυναικείοι ρόλοι – Άνδρες υποκριτές

- Διέφερε και με ποιον τρόπο η τραγική υπόκριση γυναικείων ρόλων από την αντίστοιχη κωμική, λαμβάνοντας υπόψιν τη διαφορετική ειδολογική ποιότητα, αισθητική και ιδεολογική στόχευση, δραματουργική δομή, μετρική-γλωσσική σύσταση και σκηνική όψη της αρχαίας κωμικής παράστασης και μάλιστα τη διαφορετική σύσταση, όψη και λειτουργία της αρχαίας κωμικής ενδυματολογίας (με τα πρόσθετα σωματία, προστερνίδια, προγαστρίδια και μάλιστα τον πρόσθετο τεχνητό φαλλό;)

Αρχαία υποκριτική

Στη *Ρητορική* (1404b 21-24) ο Αριστοτέλης εγκωμιάζει τη λαμπρή καλλιτεχνική ικανότητα του Θεόδωρου, του πιο επιτυχημένου υποκριτή των δεκαετιών 370-360 π.Χ., του οποίου η φωνή πάντοτε «φαίνεται ότι ανήκει στον ήρωα που μιλάει», ενώ οι φωνές άλλων υποκριτών ακούγονται τεχνητές, «ξένες» προς τους ήρωες.

Αρχαία υποκριτική

- Ο υποκριτής του 4ου αι. π.Χ. **Πώλος** (Αιγινήτης ή Σουνιεύς), όταν έπειτα από μια περίοδο πένθους για τον θάνατο του αγαπημένου γιου του, έπαιξε τη σοφόκλεια Ηλέκτρα, στη σκηνή όπου η Ηλέκτρα θρηνεί για τον υποτιθέμενο νεκρό αδελφό της και κρατά την υποτιθέμενη τεφροδόχο του, εκείνος κρατούσε στα χέρια του την τεφροδόχο του γιου του, συνταράσσοντας το κοινό με την αλήθεια της υπόκρισής του (Αύλος Γέλλιος, *Noctes Atticae* 6.5., 2^{ος} αι. μ.Χ.) και κατορθώνοντας:
- *«Κατάφερε να γεμίσει όλον τον χώρο όχι με την παρουσίαση και τη μίμηση της οδύνης αλλά με αληθινό πόνο και ειλικρινή θρήνο. Έτσι, ενώ φαινομενικά υποκρινόταν, στην πραγματικότητα ο πόνος ήταν αληθινός».*

Αρχαία υποκριτική

- Ο Επίκτητος (*Διατριβαί*, απ. 11, 1ος – 2ος αι. μ.Χ.) αναφέρεται στην ευελιξία με την οποία ο ίδιος υποκριτής **Πώλος** χρησιμοποιούσε την υπέροχη φωνή του για να παίζει τόσο τον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, θεωρώντας ότι κάθε άνθρωπος πρέπει να παίζει εξίσου καλά όποιον ρόλο τού δίνει ο θεός.
- Ο υποκριτής **Τιμόθεος** ο Ζακύνθιος (του 5ου ή του 4ου αι. π.Χ.) αναφέρεται από τον σχολιαστή του Σοφοκλή ότι συνάρπαζε τόσο τους θεατές υποκρινόμενος τον Αίαντα στη σκηνή της αυτοκτονίας, ώστε τον αποκαλούσαν «σφαγέα» (Σχ. Σοφ. Αί. 864a).

Αρχαία υποκριτική

Όλοι οι θεατές είχαν τις ίδιες προσδοκίες και τις ίδιες αντιδράσεις σε σχέση με την υπόκριση των αρχαίων ηθοποιών ή υπήρχαν έντονα διαφορετικές εκτιμήσεις και ισάριθμες διαφορετικές καλλιτεχνικές τάσεις, με τον «πρότερο» υποκριτή **Μυννίσκο**, πιστό στην παράδοση του δασκάλου του Αισχύλου, να **αποκαλεί, «ως λίαν υπερβάλλοντα», «πίθηκο» τον «ύστερο» υποκριτή Καλλιπίδη** (Αριστ. *Ποιητ.* (1461^b34–5), στον οποίο, όμως, οι Αθηναίοι κριτές απένειμαν το πρώτο βραβείο στα Λήναια του 419/418 και ο οποίος ήταν μάλλον γενικότερα δημοφιλής εάν κρίνουμε από τις παρωδιακές αποτυπώσεις του στην Αρχαία Κωμωδία.

- Σχετικά με το θέμα της σύμβασης της ανδρικής υπόκρισης των γυναικείων ρόλων και γενικότερα σχετικά με την υποκριτική στην αρχαιότητα, βλέπε αναλυτικότερα:
- Καίτη Διαμαντάκου: *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη. Σκηνές πρόσληψης*, Gutenberg, Αθήνα 2021, σσ. 618-682.

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΟΙΝΟ – ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΟΙΝΟ

Οι *Ιππής* του Αριστοφάνη παρουσιάζονται το 424 π.Χ. (α΄ βραβείο στα Λήναια) και ασκούν **δριμεία κριτική στον πολιτικό Κλέωνα** ↔ Μικρό διάστημα μετά την παράσταση των *Ιππέων* ο **Κλέων επανεκλέγεται στρατηγός. Τι συμβαίνει;**

- Υπήρχε δημογραφική διάκριση ανάμεσα στο πολιτικό κοινό που εξέλεξε τον Κλέωνα και το θεατρικό κοινό, που προερχόταν κυρίως από την ανώτερη τάξη (και είχε επιρροή στους 10 κριτές) (άποψη του Alan Sommerstein);

Ή μήπως:

- Το θεατρικό κοινό ήταν ποικίλο και αντιπροσωπευτικό μιας ευρείας κοινωνικο-οικονομικής διαστρωμάτωσης, όπου: ο Αθηναίος θεατής, από τη μια, επιβραβεύει την οξύτατη κριτική στον Κλέωνα και ο ίδιος Αθηναίος πολίτης, από την άλλη, ψηφίζει υπέρ του πολιτικού (περίπτωση «διπλής σκέψης», κατά David Kawalko Roselli);

ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Ένα ιδιόρρυθμο και ετερόκλητο πιθανώς σύνολο από:

- ✓ Σοφιστές, φιλοσόφους, ιστοριογράφους, εθνογράφους, πολιτικούς, δραματικούς ποιητές κτλ.
- ✓ Φτωχούς χειρώνακτες και χωρικούς
- ✓ Ευρύτερη τάξη των μέτρια μορφωμένων και οικονομικά προνομιούχων Αθηναίων πολιτών (που συμμετείχαν σε όλες τις δημόσιες εκδηλώσεις της πόλης: δικαστήρια, συνελεύσεις κ.ά.)

Ευρύ κοινωνικό φάσμα, πάνω στο οποίο οι θεατρικοί αγώνες λειτουργούσαν ενδεχομένως ως συνεκτική, ομογενοποιητική δύναμη.

ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ: Παράγοντες διαφοροποίησής του I

- Πολιτικές συμπάθειες και συμμαχίες ή, αντίθετα, συγκρούσεις συμφερόντων και ιδεολογιών ανάμεσα στους «αρίστους» και τους «πληβείους» θεατές (πώς π.χ. θα εκλάμβανε το κοινό τον «γενναίο», «άριστο» Αυτουργό στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, όπου ο «αριστοκρατικής προέλευσης» Ορέστης, γνωρίζοντάς τον, καταρρίπτει τον παραδοσιακό συνδυασμό καταγωγής, πλούτου, στρατιωτικής και σωματικής δύναμης, που εκλαμβάνόταν ως ένδειξη πραγματικής ευγένειας);
- Θρησκευτικές ιδιαιτερότητες μεταξύ των θεατών (π.χ. διαφορετική θα ήταν η πρόσληψη του σπαραγμού του Πενθέα από τους μύστες και τους μη-μυημένους στη διονυσιακή λατρεία και σε άλλες μυστικιστικές λατρείες που ήκμασαν στα τέλη του 5ου αι. π.Χ.).

ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ: Παράγοντες διαφοροποίησής του II

- **Εθνικές (και ιδεολογικές) ιδιαιτερότητες** (άλλη η αντίδραση των Αθηναίων και των μη-Αθηναίων θεατών σε τραγωδίες όπως *Οιδίπους επί Κολωνώ*, *Ιων*, *Ικέτιδες*, *Ανδρομάχη* ή *Πέρσαι* ή σε έργα όπου εμφανίζονται «εχθρικά» πρόσωπα, όπως Σπαρτιάτες, Μεγαρείς, Θηβαίοι, Κορίνθιοι στη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου)
- **Ευρύ ηλικιακό φάσμα**, με διαφορετικές αισθητικές προτιμήσεις και με διαφορετικές προσεγγίσεις απέναντι στους έφηβους ήρωες (Ορέστης, Ιππόλυτος, Πενθεύς, Αντιγόνη, Αίμων, Μενουκεύς, Χορός Αργείων Παίδων, Νεοπτόλεμος, Μακαρία, Ιφιγένεια).
- **Ευρύ έμφυλο φάσμα**, με διαφορετικές αντιδράσεις εκ μέρους του άρρενος πληθυσμού απέναντι στους γυναικείους ρόλους (και αντίστροφα;)

ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ: ΤΡΟΠΟΣ ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΜΑ

- Πιθανή η **μεγάλη ποικιλία αντιδράσεων του κοινού**, αντίστοιχη με την ποικίλη (έμφυλη, ηλικιακή, φυλετική, ταξική, ιδεολογική κτλ.) «αποσκευή» του αλλά και αντίστοιχη με τη μεγάλη ποικιλία των δραματικών χαρακτήρων και των αντιδράσεών τους.
- **Πλούτος αντικρουόμενων προοπτικών (επί σκηνής και επί κοίλου)**, διαρκείς ασκήσεις ατομικού και πολιτισμικού αυτό-καθορισμού σε σχέση με την ποικιλομορφία των «άλλων» (ανθρώπινο/θεϊκό, ανθρώπινο/ζωώδες, ελληνικό/βαρβαρικό, Αθηναίος/μη Αθηναίος, άνδρας/γυναίκα, ενήλικος/έφηβος, ενήλικος/υπερήλικος, κύριος/δούλος, κ.ά.).

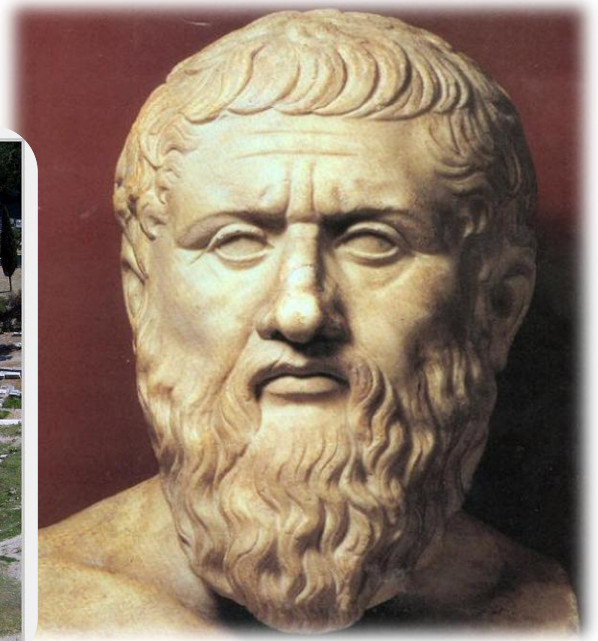
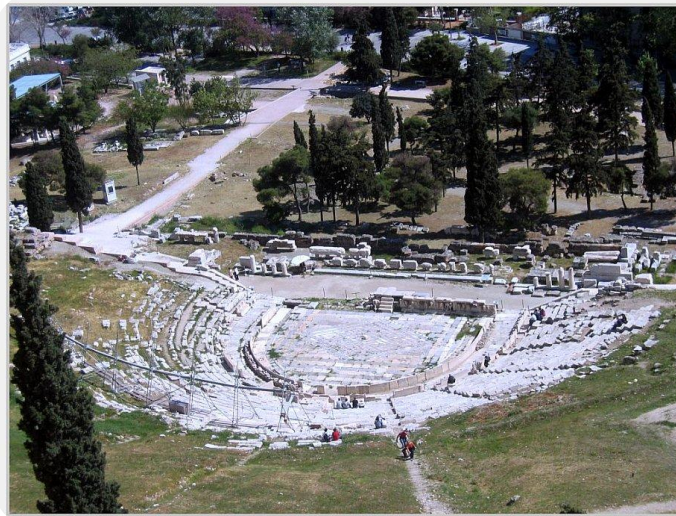
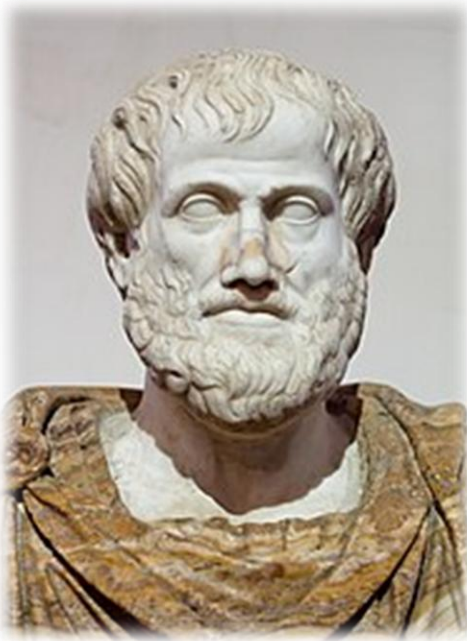
ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ: ΒΑΘΜΟΣ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΣ ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΜΑ

- Κατά πόσον οι αρχαίοι θεατές μπορούσαν «μαζικά» να κατανοήσουν την περίπλοκη σύνθεση των διανοητικών και ηθικών ζητημάτων που έθετε η αρχαία παράσταση ή κατά πόσον μπορούσαν να διακρίνουν τις λεπτές γλωσσικές, υφολογικές και ρητορικές διατυπώσεις των προσώπων; Ήταν όλοι «ιδεώδεις θεατές», όπως π.χ. ο Διόνυσος των *Βατράχων* ή οι θεατές στους οποίους υπολογίζει ο Χορός στην ίδια κωμωδία (βλ. επόμενες δύο διαφάνειες);
- Ποιες ήταν οι προτεραιότητες του κοινού: Ο *μύθος*, το *ήθος* και η *διάνοια* των προσώπων ή ο *λόγος*, το *μέλος* και η *όψις*; Ή όλα ταυτόχρονα;
- Η αρχαία παράσταση μήπως ήταν «απλή διασκέδαση» και αφορμή για οίνοποσία, ευθυμία και ερωτισμό; (πρβλ. τον ανεπίδεκτο μαθήσεως Στρεψιάδη στις αριστοφανικές *Νεφέλες*);

ΣΥΝΘΕΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ: ΒΑΘΜΟΣ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΣ ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΜΑ

- Καθοριστικής σημασίας το «**διονυσιακό**» **πλαίσιο** και η αρχή της διονυσιακής έκστασης → εγκατάλειψη της ασφάλειας της ατομικής και κοινωνικής ταυτότητας, καταβύθιση μέσα στον πλούτο των νέων ταυτοτήτων, «**αναστολή της δυσπιστίας**», **καταπολέμηση των «αντιρρητικών αναγνώσεων**», μεταμόρφωση σε μια **ποικιλία κοινωνικών «άλλων**», μέσω της φαντασιακής προβολής των θεατών στον μυθικό κόσμο του έργου.

ΠΛΑΤΩΝ – ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ: Δύο συμβολικοί αρχαίοι θεατές, με τελείως διαφορετική στάση απέναντι στο Θέατρο



ΠΛΑΤΩΝ (427-347 π.Χ.)

Ο ΑΡΝΗΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

- Αντίληψη της τραγωδίας ως δημόσιας και σύνθετης (πολιτισμικά, ηθικά και ψυχολογικά) τέχνης, κατεξοχήν ικανής να εξουσιάζει το μυαλό των θεατών και, επομένως, να ασκεί μεγάλη πολιτική επιρροή.
- Όσο καλύτερη είναι η τραγωδία, τόσο μεγαλύτερη είναι η συναισθηματική υποταγή των θεατών της και τόσο μεγαλύτερη είναι η υποβάθμιση της λογικής σκέψης και της φιλοσοφικής γνώσης, που κανονικά υπερβαίνουν τους περιορισμούς στους οποίους υπόκεινται τα ανθρώπινα συναισθήματα.

ΠΛΑΤΩΝ: Ο ΑΡΝΗΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

- Η τέχνη/λογοτεχνία πρέπει να προσφέρει μόνο θετικά παραδείγματα συμπεριφορών. Ως εκ τούτου, το θέατρο είναι ιδιαίτερα προβληματικό είδος γιατί:
 - ❖ Βασίζεται στη μίμηση, δηλαδή στην αναπαράσταση, τη θεατρική απάτη που αναπαράγει μια άλλη απάτη (των φαινομένων σε σχέση με τις «ιδέες»).
 - ❖ Υποθάλλει την υιοθέτηση πολλαπλών ρόλων και υπονομεύει την αρχή της αποδοχής μιας ορισμένης ταυτότητας/μοίρας.
 - ❖ Η θεατρική εμπειρία συμβάλλει ώστε το ακροατήριο να γίνεται έρμαιο των συναισθημάτων του –θλίψης και οίκτου στην περίπτωση της τραγωδίας, γέλιου και χλεύης στην περίπτωση της κωμωδίας— με αποτέλεσμα να υπονομεύεται ο αυτοέλεγχός του.
 - ❖ Όπως η περίσσεια οδύνης και οίκτου στην τραγωδία οδηγεί τους θεατές στον αυτό-οικτιρισμό, έτσι και η περίσσεια ηδονής και ευθυμίας στην κωμωδία μεταμορφώνει τους θεατές σε ανεύθυνα όντα στην καθημερινή του ζωή.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (384-322 π.Χ.)

Ο ΦΙΛΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

- Ο Αριστοτέλης, ανταπαντώντας στον δάσκαλό του, τον Πλάτωνα, ανέλαβε να αποδείξει πως το δράμα, παρόλο που διεγείρει τον οίκτο ή το γέλιο, **έχει θέση σε μια ιδεατή κοινωνία.**
- Η τραγωδία εκλαμβάνεται ως μια **υψηλή εκδήλωση της ποιητικής τέχνης** στην υπηρεσία ενός –φιλοσοφικά σημασιοδοτημένου– ανθρώπινου «μιμητικού» ενστίκτου για την κατανόηση του κόσμου.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (384-322 π.Χ.)

Ο ΦΙΛΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Ο ορισμός της τραγωδίας (*Ποιητ. VI, 1449b*) φανερώνει μια **σύνθεση μορφολογικών, γλωσσικών, τεχνικών και ψυχολογικών παραμέτρων που καθορίζουν την αντίληψη της θεατρικής πράξης**: *ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

Η τραγωδία λοιπόν είναι μίμηση πράξεως σοβαρής και αξιόλογης, πράξεως ολοκληρωμένης, που έχει και κάποιο μέγεθος. Ο λόγος της τραγωδίας είναι λόγος εμπλουτισμένος με διάφορα «καρυκεύματα που τον νοστιμίζουν»· το κάθε, πάντως, είδος αυτών των «καρυκευμάτων» χρησιμοποιείται χωριστά στα διάφορα μέρη της. Η μίμηση δεν γίνεται στην τραγωδία με απαγγελία, αλλά με το να παρουσιάζονται οι άνθρωποι που είναι το αντικείμενο της μίμησης σαν να δρουν οι ίδιοι. Διεγείροντας τα ψυχικά πάθη της συμπόνιας και του φόβου η τραγωδία φέρει εις πέρας την *κάθαρση* των συγκεκριμένων πράξεων-παθημάτων.

(μτφ. Δ. Λυπουρλής)

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (384-322 π.Χ.)

Ο ΦΙΛΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

- Στενή σχέση μεταξύ της τραγικής κάθαρσης και του μετασχηματισμού των «οδυνηρών συναισθημάτων», του οίκτου και του φόβου, σε αισθητικώς απολαυστικές εμπειρίες στο θέατρο, σε μια διαδικασία όπου η **γνωστική αντίληψη** του κοινού αλληλεπιδρά με την **έντονα φορτισμένη συναισθηματική αντίδραση**. → **Ηθικό κέρδος** που προκύπτει από μια έντονη, **ενσωματωμένη, εμπειρία**.



ΚΑΘΑΡΣΙΣ: «ΚΑΘΑΡΜΟΣ», «ΑΠΟΚΑΘΑΡΣΗ»

- Μεταφορά από τη **σφαίρα της ιατρικής**; Τα βλαβερά συναισθήματα (το πλεόνασμα των παθολογικών συναισθημάτων του οίκτου και του φόβου) αποκαθαίρονται χάρη στην εμπειρία της τραγωδίας;
- (Προδρομική) μεταφορά από τη **σφαίρα της ψυχανάλυσης**; Τα απωθημένα συναισθήματα απελευθερώνονται; Ευχαρίστηση από τη συναίσθηση ενός κομματιού του παλιού απωθημένου μας «εγώ», που παίρνει την καθησυχαστική μορφή του «εγώ» του «άλλου»;
- Όρος αντλημένος από την **τελετουργία**, που σχετίζεται με τον αποκαθασμό και τον εξαγνισμό;
- Η κάθαρση έχει μήπως **σχέση μόνο με την πλοκή και τους δραματικούς ήρωες** και όχι με την ανταπόκριση του θεατρικού ακροατηρίου;
- **Τραγική κάθαρση**: κεντρομόλος ενόρμηση προς το αντικείμενο της μίμησης – **Κωμική κάθαρση**: φυγόκεντρη ενόρμηση από το αντικείμενο της μίμησης

Η ΚΑΘΑΡΣΙΣ ΩΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

«“Έλεος και “φόβος”, που συνεπάγονταν τη συγκινησιακή “κάθαρση” του κάθε θεατή, παρέμεναν ορατά και στους άλλους. Έπρεπε να είναι ορατά, ώστε η κοινωνία του κοίλου να διατηρεί μια συνάφεια ανάλογη προς εκείνη που διείπε την “κοινωνία” της ορχήστρας. Μόνον έτσι η “κάθαρση” κρατούσε έναν συνολικό χαρακτήρα και (παρά τις ψυχαναλυτικές εξηγήσεις που, μέσα στις τελευταίες δεκαετίες, εστίασαν τον όρο στις συνθήκες της ατομικής συνείδησης μόνο), “περαίωνε” την αποτελεσματικότητά της σε επίπεδο πόλης».

Πέτρος Μαρτινίδης

Σοφοκλής, *Αίας*, στ. 121-126 (μτφ. Δ. Ν. Μαρωνίτης)

ΕΝΑΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ (Ο ΟΔΥΣΣΕΑΣ) ΠΟΥ ΒΙΩΝΕΙ ΤΟΝ ΕΛΕΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΦΟΒΟ

ΟΔΥΣΣΕΑΣ. ἐγὼ μὲν οὐδέν' οἶδ'· ἐποικτίρω δέ νιν
δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῇ,
ὀθούνεκ' ἄτη συγκατέζευκται κακῇ,
οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμὸν σκοπῶν.
ὀρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν
εἶδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν.

ΟΔΥΣΣΕΑΣ. Εγώ δεν ξέρω άλλον· *κι ωστόσο τον πονώ*
στην τόση δυστυχία του [τον Αίαντα], κι ας είναι εχθρός,
που έγινε υπόζυγος μιας συμφοράς τυφλής.
Τη μοίρα όμως τη δική μου λογαριάζω απ' τη δική του
περισσότερο· γιατί το βλέπω, φαντάσματα είμαστε,
τίποτα άλλο, όσο επιζούμε, κούφια σκιά.

Συναισθηματική – διανοητική αντίδραση θεατή: αλληλο-αποκλειόμενες ή αλληλεξαρτώμενες λειτουργίες;

- Πλάτων και Μπρεχτ: Ασυμβατότητα και αδυναμία αλληλεπίδρασης μεταξύ συναισθήματος και νοητικής λειτουργίας.
- Μόνη προϋπόθεση για την κατανόηση του έργου τέχνης είναι η «αποστασιοποίηση» και η «αποξένωση» (Μπρεχτ).
- ✓ Ωστόσο, για τον Αριστοτέλη και για τις σύγχρονες φιλοσοφικές και ψυχολογικές θεωρίες περί συναισθήματος η συγκινησιακή και η διανοητική διεργασία είναι αζεδιάλυτες.
- ✓ Το συναίσθημα δεν είναι ένα προ-αισθητικό, ενστικτώδες και ακατέργαστο φαινόμενο αλλά αποτέλεσμα μιας ειδικού τύπου νοητικής διαδικασίας ή ανάλυσης.

Το συναίσθημα ως «προνομιακός τόπος»
για την κατάκτηση της γνώσης και της αυτογνωσίας

**Ο Δίας —όποιος κι αν είναι— αν μ’
αυτό τ’ όνομ’ αρέσει να τον λένε, μ’
αυτό κι εγώ τον ονομάζω·**

όλα στη στάθμη τ’ απεικάζω
κι έξω απ’ το Δία δε βρίσκω κι άλλο
για να μπορέσω αν πρέπει αλήθεια
μες απ’ τα στήθια
το βάρος της αμφιβολίας να βγάλω.

Ουδ’ όποιος ήτανε μεγάλος πριν
κι ακατανίκητος θρασομανούσε,
ούτ’ αν υπήρξε θα μνημονευτεί·
κι όποιος κατόπιν ήρθε, βρήκε
τον τρεις φορές του νικητή και πήγε·
μα όποιος απ’ όλη την καρδιά
του Δία τα επινίκια ψάλλει,
της γνώσης τον καρπό τρυγά.

**Αυτός στον άνθρωπο άνοιξε το
δρόμο της φρόνησης κι έβαλε νόμο:
πάθος μάθος· αυτός, ως και στον
ύπνο, στην καρδιά μας στάζει τον
πόνο, που θυμίζει με τρόπο τα
παθήματά μας
κι αθέλητα μας συνετίζει.**

μα αλήθεια, χάρη ’ναι και μόνο
που κυβερνούν μ’ αυστηροσύνη
οι θεοί τον κόσμο απ’ το ψηλό τους
θρόνο.

(Αισχύλου *Αγαμέμνων*, στ. 160-257)

ΕΥΡ., δείχνοντας τους θεατές.
Δίδαξα ακόμα αυτούς εδώ πώς να
μιλούν...

ΑΙΣ. Μακάρι
να 'σκαγες, τέτοιο μάθημα πριν πάρουν
από σένα.

ΕΥΡ. με ρίγες και γωνιόμετρα τους
στίχους να μετρούνε, να βλέπουν, να
στοχάζονται, να νιώθουν, να
σκαρώνουν, να τους αρέσει η
συστροφή, κακό να βάζει ο νους τους,
να ψάχνουν, να σκαρφίζονται...

ΑΙΣ. Ναι, το 'κανες.

ΕΥΡ. μες στα έργα δείχνοντας
πράγματα κοινά, καθημερινά και οικεία,
που ξέροντάς τα τούτοι εδώ
μπορούσαν να κρίνουν κι εμένα και
την τέχνη μου· **δεν το 'ριχνα στο**
στόμφο, που η κριτική τους δύναμη

να σβήνει θαμπωμένη· δεν έδειχνα
ήρωες μ' άλογα κουδουνοχαμουράτα,
Μέμνονες, Κύκνους. [...]

ΕΥΡ. **Ναι, αυτούς εγώ τους έμαθα**
τέτοιους να κάνουν στοχασμούς,
γιατί έβαλα λογαριασμό
στην τέχνη και έρευνα πολλή·
νιώθουν και ξεχωρίζουνε
τα πάντα τώρα· κυβερνούν
και το νοικοκυριό τους πιο
καλά από πριν. [...]

Άλλη φορά ήτανε κουτοί,
βλάκες, χαζοί, και κάθονταν σαν
αποβλακωμένοι.

(Αριστοφ. Βάτρ. 948-991, μτφ. Θρ.
Σταύρου)

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΟΚΛΗΣΗΣ ΤΟΥ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΜΠΛΟΚΗΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΑΜΕΝΗ ΔΡΑΣΗ

ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ

Απευθύνσεις-αναφορές ως προς το κοινό

- ✓ Στους Σφήκες ο Βδελυκλέων εφιστά την προσοχή του Φιλοκλέωνα πως πρόκειται να μιλήσει *ἀνδρῶν παρόντων πολυμαθῶν καὶ δεξιῶν*, «σε κύκλο ανθρώπων και πολυμαθών και ξύπνιων» (στ. 1175)
- ✓ Ξανθίας στους Βατράχους: *Εἶπω τί τῶν εἰωθότων, ὧ δέσποτα, ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι*; «Αφεντικό, να πω κανέν' αστείο απ' τα συνηθισμέν' αυτά, που μόλις τ' ακούσουν οι θεατές, ξεσπούν στα γέλια;» (στ. 1-2)

Απευθύνσεις-αναφορές προς το κοινό

✓ Στις Νεφέλες ο Δίκαιος Λόγος παρωθεί τον Άδικο Λόγο να μιλήσει μπροστά στους θεατές (στ. 889-890 : *Χώρει δευρί, δείξον σαυτὸν / τοῖσι θεαταῖς, καίπερ θρασὺς ὢν*) ενώ αμέσως πιο κάτω οι δύο Λόγοι, ο Δίκαιος και ο Άδικος, θα διαφωνήσουν ως προς την ποιότητα αυτών των θεατών (στ. 897-899 : ΔΙΚ. *Ταῦτα γὰρ ἀνθεῖ διὰ τουτουσὶ / τοὺς ἀνοήτους. / ΑΔ. Οὐκ, ἀλλὰ σοφούς*).

✓ (στ. 1096-1100): ΑΔ. *Καὶ τῶν θεατῶν ὁπότεροι / πλείους σκόπει. ΔΙΚ. Καὶ δὴ σκοπῶ. / ΑΔ. Τί δήθ' ὀρᾷς; / ΔΙΚ. Πολὺ πλείονας, νῆ τοὺς θεοὺς, / τοὺς εὐρυπρώκτους· τουτονὶ / γοῦν οἶδ' ἐγὼ κακεινονὶ / καὶ τὸν κομήτην τουτονί.*
– ΑΔ. Κι απ' τους θεατές οι πιο πολλοί / τι να 'ναι λες; Για κοίτα τους.
ΔΙΚ. Κοιτάω. ΑΔΙ. Τί βλέπεις το λοιπόν; ΔΙΚ. Οι κουνιστοί, μα τους θεούς, πολύ απ' τους άλλους πιο πολλοί· να, αυτόν τον ξέρω εγώ καλά, κι αυτόν με τα μακριά μαλλιά.

Απευθύνσεις-αναφορές μαζί με το κοινό

- (Αχ. 257-258) ΔΙΚ: *Πρόβαινε <θύγατερ>, κὰν τῷχλω φυλάττεσθαι σφόδρα / μή τις λαθὼν σου περιτράγη τὰ χρυσία.* – ΔΙΚ. Προχώρα, κόρη μου, και πρόσεξε πολύ τον όχλο, μην και κανείς σου ροκανίσει το χρυσάφι, χωρίς να πάρεις είδηση.
- (Βάτρ. στ. 296-297) ΔΙ.: *Ποῖ δήτ' ἄν τραποίμην;* ΞΑ. *Ποῖ δ' ἐγώ;* ΔΙ. *Ἰερεῦ, διαφύλαξον μ', ἵν' ὃ σοι συμπότης).* – ΔΙ. Πού να πάω; ΞΑ. Και πού εγώ; ΔΙ. Ιερέα, σώσε με, για να τα πιούμε μαζί κατόπι.
- (Ειρ. στ. 905-906) ΤΡ. : *Ἄλλ', ὃ πρυτάνεις, δέχεσθε τὴν Θεωρίαν.* / *Θέασ' ὥς προθύμως ὁ πρύτανις παρεδέξατο.* – ΤΡ. Ἀλλ, ω πρυτάνεις, δεχθείτε τη Θεωρία. Για κοίτα με τι προθυμία την πήρε ο πρύτανις!

Απευθύνσεις-αναφορές μαζί με το κοινό

(Ειρ. στ. 960-972)

ΤΡ. Σείου σὺ ταχέως· σὺ δὲ πρότεινε τῶν ὀλῶν,/ καὺτὸς τὲ χερνίπτου,
παραδοὺς ταύτην ἐμοί, / καὶ τοῖς θεαταῖς ρίπτε τῶν κριθῶν./ ΕΡ. Ἴδού. ΤΡ.
Ἔδωκας ἤδη; ΤΡ. οὐχ αἱ γυναῖκές γ' ἔλαβον. ΟΙ. ἀλλ' εἰς ἐσπέραν
δώσουσιν αὐταῖς ἄνδρες. ΤΡ. ἀλλ' εὐχόμεθα.
τίς τῇδε; Ποῦ ποτ' εἰσὶ πολλοὶ κάγαθοί; / ΟΙ. Τοισδὶ φέρε δῶ· πολλοὶ γὰρ
εἰσὶ κάγαθοί. / ΤΡ. Τούτους ἀγαθοὺς ἐνόμισας; / ΟΙ. Οὐ γάρ, οἵτινες / ἡμῶν
καταχεόντων ὕδωρ τοσουτονί) / ἔς ταυτὸ τοῦθ' ἐστᾶσ' ἰόντες χωρίον;).

ΤΡ. Κουνήσου εσύ. (Στον υπηρέτη.) Για δώσε λίγους σπόρους. Νίψου εσύ,
δώσε σ' ἐμέ το ραντιστήρι, και ρίχνε σπόρους στους θεατές. ΥΠΗ. Ορίστε.
ΤΡΥ. Τους έριξες; ΥΠΗ. Και βέβαια· δεν είν' ένας τώρα θεατής που να μην
έχει σπόρο. ΤΡΥ. Μα οι γυναίκες δεν πήραν. ΥΠΗ. Θα τους δώσουν το
βράδυ οι άντρες. ΤΡΥ. Τώρα η προσευχή μας! Ποιος είν' εδώ; Πού είναι
πολλοί και τίμιοι;

ΥΠΗ. Σ' αυτούς ας δώσω· είναι πολλοί και τίμιοι. ΤΡΥ. Τίμιους τους λες
αυτούς; ΥΠΗ. Και τι; δεν είναι; Τόσο νερό τους ρίχνουμε, κι ωστόσο
κανένας απ' τη θέση του δε φεύγει.

ΤΡΑΓΩΔΙΑ:

Τεχνικές πρόκλησης του ενδιαφέροντος του κοινού

- Μεγάλη η μέριμνα των αρχαίων τραγικών ποιητών για τη δημιουργία διαύλων επικοινωνίας ανάμεσα στη δραματική μυθοπλασία και τους αποδέκτες της.
- Συχνές εκκλήσεις του τύπου «κοίτα με, κοίτα εμένα»: «σήματα για τους χαρακτήρες της τραγωδίας, αλλά και για τους θεατές» → επίκληση στη «συμπάθεια» του θεατή και παρότρυνση για την «ταύτισή» του.
- Πρότυπα οίκτου μάλλον αντίστοιχα προς τα καθημερινά βιώματα του φιλοθεάμονος αρχαίου κοινού και όχι ριζικά αντίθετα με τα δικά τους πρότυπα συμπεριφοράς και τις πολιτισμικές τους προσδοκίες.
- Η σχέση ανάμεσα στο (ενδοδραματικό) κοινό και το θέαμα καθίσταται αντικείμενο διαρκούς προβληματισμού → Πρόσκληση των θεατών να «αναστοχαστούν» τη δική τους ενεργή θέαση στο θέατρο.

ΤΡΑΓΩΔΙΑ:

Τεχνικές πρόκλησης του ενδιαφέροντος του κοινού

- Εγκιβωτισμός, μέσα στην αφήγηση, στις εικόνες και τη δράση ενός έργου χαρακτήρων που λειτουργούν ως «ενδοδραματικό κοινό» ή «εσωτερικοί θεατές» άλλων χαρακτήρων (πρβλ. την προλογική σκηνή με την παρακολούθηση του «θεάματος» του Αίαντα από τον Οδυσσέα ή τις σκηνές «παρακολούθησης» της Ηλέκτρας από τον Ορέστη στις διαφορετικές τραγικές εκδοχές).
- Ενίοτε, διπλός εγκιβωτισμός: το ενδοδραματικό θέαμα εντάσσεται στον αφηγηματικό κορμό μιας αγγελικής ρήσης (π.χ. *Βάκχαι*: εμείς ως κοινό «παρακολουθούμε» τον Πενθέα να «παρακολουθεί» τις Μαινάδες, μέσα από τα μάτια του Αγγέλου που «παρακολουθήσε» το γεγονός ως αυτόπτης μάρτυρας και το εξιστορεί).
- Αντιδράσεις των «ενδοδραματικών θεατών» ως ενδεικτικές, κατευθυντήριες και καθοριστικές των αντίστοιχων πιθανών αντιδράσεων του πραγματικού κοινού.

Σοφ. Οιδίπους Τύραννος, στ. 1296-1306

δείξει δὲ καὶ σοί. κλῆθρα γὰρ πυλῶν
τάδε διοίγεται· **θέαμα δ' εἰσόψη**
τάχα τοιοῦτον οἶον καὶ στυγοῦντ'
ἐποικτίσαι.

Ανοίγουν τα θυρόφυλλα
και θ' αντικρίσεις τώρα θέαμα
που προξενεί τον οίκτο
ακόμη και στον μισητό εχθρό. [...]

ΧΟ. ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος
ἀνθρώποις, ὦ δεινότατον πάντων
ὅς' ἐγὼ προσέκυρσ' ἤδη. τίς σ', ὦ
τλᾶμον, προσέβη μανία; τίς ὁ
πηδήσας μείζονα δαίμων τῶν
μακίστων πρὸς σῇ δυσδαίμονι μοίρα;
φεῦ φεῦ, δύσταν', ἀλλ' οὐδ'
ἐσιδεῖνδύναμαί σ', ἐθέλων πόλλ'

ἀνερέσθαι, πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ'
ἀθρῆσαι· **τοίαν φρίκην παρέχεις**
μοι.

ΧΟΡ. Ω θέαμα φριχτό γι'
ανθρώπου μάτια. Ω θέαμα
φριχτότατο· δεν είδα στη ζωή μου
πιο φριχτό. Ποια τρέλα σε
χτύπησε, δόλιε; Ποιος δαίμονας
κατέχει την ψυχή σου και κατοικεί
τη μοίρα σου; Αλιά σου, δύστυχε,
δεν το μπορώ κατάματα να σε
κοιτάξω. Και λαχταρώ πολλά να
σε ρωτήσω, πολλά να μάθω,
πολλά να στοχαστώ. Με
πλημμυρίζεις φρίκη.

Η λειτουργία του Χορού

- Ο Χορός, ένας «εκ των έσω παρατηρητής», που διασφαλίζει ότι τα τραγικά πάθη «σχεδόν πάντα καθίστανται αντικείμενο παρατήρησης και ανάλυσης μέσα στο προκαθορισμένο πλαίσιο» και ότι «ποτέ δεν παρουσιάζονται απλώς σε ανεπεξέργαστη μορφή».

Ταυτότητα Χορών



ΧΟΡΟΣ

- ✓ Ένας απαραίτητος αυτόπτης μάρτυρας;
- ✓ Ένας αντικειμενικός διαιτητής και αμερόληπτος σχολιαστής;
- ✓ Η προέκταση ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα στον οποίο ο Χορός εκφράζει την αλληλεγγύη του;
- ✓ Μια κατακερματισμένη ομάδα από διαφορετικές απόψεις;
- ✓ Ο ιδεώδης διαμεσολαβητής ανάμεσα στη δράση και τον λόγο, τον διάλογο και τον θρήνο, τη συνεκτική ομιλία και τον συμβολικό λυρισμό;
- ✓ Το όχημα έκφρασης, μέσω του άσματος και της όρχησης, του λυρικού στοιχείου του έργου, που ήταν μια οπτική και ηχητική τονικότητα με μεγάλη θεατρική δυναμική;

ΧΟΡΟΣ

- ✓ Ο ιδεώδης διαμεσολαβητής ανάμεσα στον επώνυμο μυθικό ήρωα και τον ανώνυμο καθημερινό λαό, ανάμεσα στο απομονωμένο και διχασμένο άτομο και τη ενοποιημένη και αδιαίρετη κοινότητα, ανάμεσα στον μυθικό κόσμο του παρελθόντος και την πραγματική πόλη του παρόντος;
- ✓ Ο ιδεώδης διαμεσολαβητής ανάμεσα στον ηρωικό, ανδρικό, πολιτικό κόσμο και την περιφερειακή μάζα, καθώς ο Χορός (γυναίκες, αιχμάλωτες, γέροι, παιδιά, ξένοι) δεν αποτελείται σχεδόν ποτέ από πολίτες;
- ✓ Ο ενδιάμεσος ανάμεσα στη σκηνή και το κοινό, ανάμεσα στον κόσμο της μυθοπλασίας και τον κόσμο της καθημερινότητας, η συνεχής κυκλική υπόμνηση:
Κι εσύ, κι εσύ μπορεί να...
- ✓ Η έκφραση της συνέχειας της ζωής και του θεάτρου, παρά και χάρη στην οδύνη και την απώλεια των ηρώων του;

«ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΑΣΗ» ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

- Πώς διαχειρίζονταν οι αρχαίοι θεατές τη λεπτή ισορροπία ανάμεσα στη συγκινησιακή ψευδαίσθηση και την πνευματική εγρήγορση, τη θεώρηση του ηθοποιού ταυτόχρονα ως δραματικού προσώπου και ως ηθοποιού;
- Συνέβαινε πάντα και με όλους αυτό που συνέβη με τις αντιδράσεις για την παράσταση του έργου *Μιλήτου Άλωσις* Φρυνίχου (492 π.Χ.), που προκάλεσε μεγάλη λύπη στους θεατές και, για τον λόγο αυτό, επέφερε υψηλό πρόστιμο (1.000 δρχ.) στον συγγραφέα;
- Ή με το κοινό του *Κρεσφόντη* του Ευριπίδη, το οποίο σηκώθηκε όρθιο για να εμποδίσει την ηρώida Μερόπη να σκοτώσει (χωρίς να τον αναγνωρίζει) τον γιο της (και του Κρεσφόντη) Αίλυτο (Πλούτ. *Ηθικά* 998e);

«ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΑΣΗ» ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

- Μήπως το αρχαίο κοινό (ή έστω ένα μεγάλο μέρος του) ζούσε μέσα σε δύο αλληλένδετους κύκλους εμπειρίας, αυτόν της φαντασίας και αυτόν της δικής του πραγματικότητας, και η αντίδρασή του περιλάμβανε και τα δύο επίπεδα, όπως (πρέπει να) συμβαίνει με κάθε θεατρικό κοινό;
- Το παράδειγμα του σπαραγμού του Πενθέα στις *Βάκχες*: σωματικό ανάλογο του «βιωματικού σπαραγμού» που υφίσταται εκείνος ο θεατής ο οποίος αποτυγχάνει να ελέγξει τον βαθμό της φαντασιακής του εμπλοκής στη θεατρική δράση και να θέσει το θέαμα «εκτός λειτουργίας» ως προς τον «πραγματικό του εαυτό».

Αριστοφ. Αχαρνείς, στ. 440-444

ΔΙ: Δεῖ γὰρ μὲ δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον, εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μὴ / τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγὼ / τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι, / ὅπως ἂν αὐτοὺς ρηματίοις σκιμαλίσω.

ΔΙ. Πρέπει να φαίνομαι σήμερα πτωχός, να είμαι εγώ αυτός που είμαι, αλλά να μη φαίνομαι, οι θεατές να ξέρουνε ποιος είμαι, μα οι χορευτές να στέκονται σαν ηλίθιοι, καθώς μ' ἔξυπνα λόγια εγώ θα τους δουλεύω.

Διάκριση ανάμεσα στο «θεατρικό κοινό» που παρακολουθεί την κωμωδία και το «εσωτερικό κοινό» που θα ακούσει την παρατραγική ρήση του (μεταμφιεσμένου στον τραγικό ήρωα Τήλεφο) Δικαιόπολη. → Κατασκευή ενός «ιδεώδους», «ιδανικού» κοινού, που γοητεύεται από τη θεατρική μυθοπλασία αλλά μπορεί να δει και πέρα από αυτήν, να σκεφτεί και να εκφέρει αξιολογικές κρίσεις.

- Τα περισσότερα αρχαία έργα δεν ενθαρρύνουν τη μονομερή ταύτιση με τον έναν από τους κεντρικούς χαρακτήρες, δεν καθοδηγούν τον θεατή «να κινηθεί με βάση έναν και μόνον άξονα, χωρίς να μπορεί να δει δεξιά ή αριστερά, πάνω ή κάτω».
- Ο ίδιος ο τραγικός πρωταγωνιστής βασανίζεται από δύσκολες αποφάσεις ανάμεσα σε **συγκρουόμενες εναλλακτικές λύσεις** ή ανάμεσα στην ασφάλειά του και μια αβέβαιη ή επικίνδυνη πράξη.
- **Αμφίσημα πρότυπα συμπεριφοράς**, όπου τα θετικά και αρνητικά στοιχεία βρίσκονται άρρηκτα συνδεδεμένα.
- Η ταύτιση με τη χορεία των χαρακτήρων (οι περισσότεροι από τους οποίους απείχαν από το παράδειγμα του Αθηναίου άνδρα πολίτη) ήταν μια **θαυμάσια άσκηση «συναισθηματικής νοημοσύνης» και «πολύπλοκης παρατήρησης».**



Υποκριτής με προσωπείο. Θραύσμα από κρατήρα, Τάραντας, όψιμος 4^{ος} π.Χ.
Martin von Wagner Museum der Universitat, Wurzburg