

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ)

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο - Ορολογίες



Το αρχαίο Ελληνικό θέατρο ως αρχιτεκτόνημα είναι μια υπαίθρια αμφιθεατρική κατασκευή ημικυκλικής κάτοψης γύρω από μια κυκλική πλατεία. Χρησίμευε για θρησκευτικές τελετουργίες, αγώνες μουσικής και ποίησης, θεατρικές παραστάσεις, συνελεύσεις του δήμου ή της βουλής της πόλης-κράτους, ακόμα και ως αγορά. Κατά την Αρχαϊκή Περίοδο οι θεατρικοί χώροι διαμορφώνονταν με ήπιες επεμβάσεις σε χαμηλές, φυσικές κατωφέρειες του εδάφους χωρίς λίθινες κατασκευές, ή το πολύ-πολύ με συσσώρευση χωμάτων. Τέτοιες κατασκευές δύσκολα μπορούν να εντοπιστούν από την αρχαιολογική έρευνα...

Ορχήστρα γύρω από την οποία στήνονταν ξύλινα καθίσματα έχει εντοπιστεί ωστόσο στο κέντρο της αρχαίας αγοράς της Αθήνας. Εκεί τελούνταν στα χρόνια του τυράννου Πεισίστρατου οι θεατρικοί αγώνες, που από την εποχή του Κλεισθένη μεταφέρθηκαν στο Θέατρο του Διονύσου, στη νότια κλιτύ της Ακρόπολης. Γύρω στο 335-330 π.Χ., επί Λυκούργου, ανακατασκευάστηκε αυτό το θέατρο εξολοκλήρου από λίθο. Τότε πια αποκρυσταλλώθηκε ο αρχιτεκτονικός τύπος του θεάτρου στη λίθινη μορφή του.

Με τον όρο Αμφιθέατρο χαρακτηρίζεται το κυκλικό ή ελλειψοειδές θέατρο που ονομάζεται έτσι από την επικλινή και κυκλοτερή διάταξη των καθισμάτων των θεατών («αμφί=πέριξ τας έδρας»), εξ ου και το επίθετο και επίρρημα αμφιθεατρικό, αμφιθεατρικά επί της σημασίας από ύψους θέας σε αντιδιαστολή των επιπέδων θεάτρων όπου η θέα δυσχεραίνεται από τα πρώτα καθίσματα ή κερκίδες.

Ιστορικά το αμφιθέατρο είναι Ρωμαϊκό κατασκεύασμα που προήλθε από την ένωση δύο Ελληνικών αντιτακτών θεάτρων που πιθανώς να κατασκευάστηκαν για να καλύπτουν μεγάλο χρόνο παραστάσεων έτσι ώστε οι θεατές να μην έχουν τις ακτίνες του ήλιου αντίθετα. Το πρώτο αμφιθέατρο κατασκευάστηκε το 59 π.Χ. στη Ρώμη από τον Stribonius Curio που ήταν ξύλινο με μεγάλη παλαιότητα προερχόμενη από την ένωση δύο ορχηστρών. Το διπλό αυτό θέατρο (είδος θεάτρου) τελειοποιήθηκε από τον Καίσαρα όπου και ονομάστηκε Αμφιθέατρο για το σχήμα και τη διάταξή του.

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

Αμέτρητοι είναι οι τύποι κτιρίων και οικοδομημάτων πάσης φύσεως που μηχανεύτηκε ο άνθρωπος κατά τον ρουν της ιστορίας του. Ελάχιστες από τις αρχιτεκτονικές αυτές μορφές δεν ξεπεράστηκαν, ανταποκρίθηκαν στις νέες ανάγκες και, διασχίζοντας τους αιώνες, ζουν και σήμερα. Το αρχαίο Ελληνικό αμφιθέατρο είναι μία απ τις ελάχιστες αυτές, τις αθάνατες αρχιτεκτονικές μορφές.



Σήμερα, 2.500 χιλιάδες χρόνια μετά την «ανακάλυψή» του στην αρχαία Αθήνα, συνεχίζουν να χτίζονται, σε όλα τα μήκη και τα πλάτη, αμφιθέατρα που λίγο πολύ αντιγράφουν το αρχαίο Ελληνικό πρότυπο.

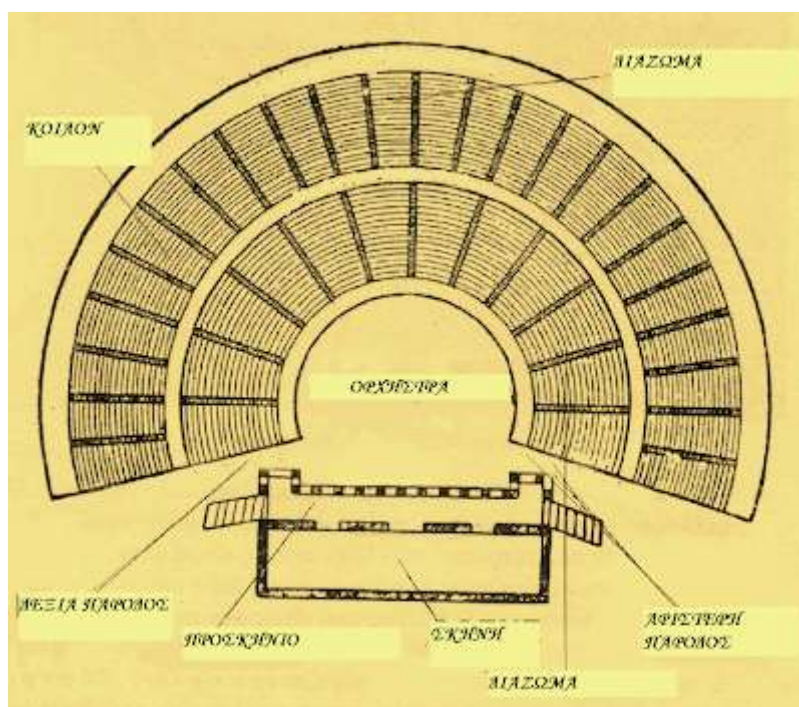
Η Αρχιτεκτονική του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου

Η Αρχιτεκτονική των αρχαίων Ελληνικών θεάτρων εξελίσσεται ανάλογα με τα τεχνικά, οικονομικά και πολιτιστικά δεδομένα των διαφόρων περιόδων. Το θέατρο εξαπλώνεται σε όλη την έκταση του αρχαίου Ελληνισμού, απ' τις αποικίες της δύσης έως τις ανατολικότερες κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου ή των διαδόχων.

Οι μεγάλες βαθμίδες σε δύο κάθετες διευθύνσεις στο ΒΑ τμήμα της Κνωσού (18ου - 17ου π.Χ.αιώνα) και μνημειώδης ανάλογη κατασκευή βαθμίδων στη Φαιστό (20ος, 17ος π.Χ. αιώνας), έχουν χαρακτήρα θέσεων παρακολούθησης τελετουργιών και θεαμάτων, φανερώνουν μία πρόμη θεατρική διαμόρφωση.

Οι χοροί και οι διθύραμβοι αποτέλεσαν τα πρώτα στοιχεία της ανάπτυξής του. Απ τη γέννησή του συσχετιζόταν με τη λατρεία του Διονύσου. Επί Πεισίστρατου έχουμε την πρώτη καταγραμμένη εκτέλεση του Θέσπιδος. Στη γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων του 534 π.Χ. ένας ηθοποιός με βαμμένο πρόσωπο έκανε διάλογο με το χορό. Διθύραμβοι και δράματα εκτελούνταν απέναντι από το άγαλμα του Διονύσου στο Διονυσιακό, ως εκδήλωση λατρείας μάλλον παρά ως παράσταση για θεατές.

Τον απλό χώρο καλής οπτικής και ακουστικής, το χωμάτινο κοίλο με κυκλική ορχήστρα, που ο χορός εκτελούσε τα δρώμενα γύρω απ' το βωμό, ακολούθησε η τοποθέτηση ξύλινων και μετέπειτα στους κλασικούς και ελληνοιστικούς χρόνους λίθινων εδωλίων. Η λίθινη κατασκευή του ολοκληρώνεται τον 4ο αιώνα.π.Χ. Οι διαστάσεις μεγάλων απ την κλασική έως τη Ρωμαϊκή περίοδο.



Τα θέατρα κτίζονταν κοντά στα κέντρα της κοινωνικής ζωής,

- Την ακρόπολη (Αθήνα, Λάρισα, Αργος),
- Την αγορά (Μαντίνεια, Κορίνθος, Μεσσήνη, Σίδη),
- Το στάδιο (Δελφοί, Ρόδος),
- Το βουλευτήριο (Μεγαλόπολη, Δωδώνη),
- Τα ιερά (Επίδαυρος, Δελφοί, Ωρωπός).
- Κοντά βρίσκεται και το Ρωμαϊκό ωδείο (Αθήνα, Αργος, Κόρινθος, Νικόπολη).
- Συχνά σχετίζονται με την οχύρωση (Δωδώνη με οχυρωματικού χαρακτήρα αναλήμματα, Ν. Πλευρώνα που θέση σκηνής υπέχει ένας πύργος, Σπάρτη).
- Φιλοξενούσαν και άλλες λειτουργίες (Μεγαλόπολη, Αρκ. Ορχομενός συνεδριάσεις, Δελφοί, Β. Ορχομενός μουσικούς αγώνες, Σπάρτη χορούς γυμνοπαίδων, Πριήνη δικαστήριο).

Τα Μέρη του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου και η Εξέλιξή τους

Τα κύρια μέρη του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου ήταν

- Η σκηνή,
- Η ορχήστρα και
- Το κοίλον, με τα ακόλουθα επιμέρους μέρη:

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

Το προσκήνιο: Μια στοά με κίονες μπροστά από τη σκηνή. Ανάμεσα στα διαστήματα των κίωνων βρίσκονταν θυρώματα και ζωγραφικοί πίνακες (τα σκηνικά). Τα θυρώματα του προσκηνίου απέδιδαν τρεις πύλες, από τις οποίες έβγαιναν οι υποκριτές. Το προσκήνιο ήταν αρχικά πτυσσόμενο, πιθανώς ξύλινο.

Τα παρασκήνια: Τα δύο άκρα της σκηνής που προεξέχουν δίνοντάς της σχήμα Π στην κάτωψη.

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

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

Η θυμέλη: Ο βωμός του Διονύσου στο κέντρο της ορχήστρας.

Ο εύριπος: Αγωγός απορροής των υδάτων στην περιφέρεια της ορχήστρας από το μέρος του κοίλου.



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

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

Οι αντηρίδες: Πυργοειδείς τοίχοι κάθετοι προς τους αναλημματικούς που χρησιμεύουν στην καλύτερη στήριξή τους.

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

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

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

Τα εδώλια: Τα καθίσματα, οι θέσεις των θεατών.

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

Οι πρώτες παραστάσεις στην Αγορά της Αθήνας δίνονταν με κατασκευή ικριωμάτων (ίκριων). Σταδιακά το θέατρο αποκτά την μορφή του, συντιθέμενο απ τρία διακριτά μέρη, το κοίλο, την ορχήστρα και την σκηνή. Η αναζήτηση χώρων καλής ακουστικής οδήγησε, σε πλαγιές λόφων. Συχνά γινόταν συμπλήρωση χωμάτων, ακόμη και πλήρης επίχωση (Δίο, Μαντίνεια).



Το Κοίλο

Το κοίλο προορίζεται για το κοινό. Συχνά έχει μεγάλη χωρητικότητα (ως 25.000). Διαμορφώνεται συνήθως με τμήμα κολουρου κώνου, που υπερβαίνει το ημικόκλιο. Αυτό απαιτεί ψηλά αναλήμματα στα άκρα του, που αντιστηρίζουν σωρευμένους όγκους χωμάτων, είτε μεγάλες τομές εδάφους. Σε βραχώδεις λόφους, συχνά οι επάνω απολήξεις του είναι ανισοϋψείς (Άργος, Αιγείρα, Πέργαμο, Διονυσιακό). Ενώτε έχουμε αποκλίσεις απ' την κωνική και χάραξη ευθύγραμμη (Συρακουσών-Ι, Καλυδώνος) ή πολύπλοκη μαθηματική επιφάνεια (Θορικός, Χαιρώνεια, Μακύνεια). Το κοίλο διαιρείται συνήθως σε τμήματα με τα διαζώματα, διαδρόμους οριζόντιους, παρεμβαλλόμενους στις σειρές των εδωλίων.

Το κάτω τμήμα ονομάζεται θέατρο και το επάνω επιθέατρο. Άλλοτε συναντάμε ένα επιθέατρο (Δήλος, Ρόδος, Δελφοί, Μίλητος) και άλλοτε δύο (Μεγαλόπολη, Δωδώνη, Άργος, Πέργαμος, Έφεσος, Ταυρομένιον). Συχνά αυτά είναι προσθήκες. Ακτινωτά από την ορχήστρα οι κλίμακες διατρέχουν το κοίλο καθ' όλο του το ύψος, διαιρώντας το σε τομείς, τις κερκίδες. Πολλά επιθέατρα, έχουν πρόσθετες ενδιάμεσες κλίμακες.

Συχνά το επιθέατρο περιορίζεται σε σχέση με το θέατρο, με μείωση πλάτους των ακραίων κερκίδων, για τους εξής λόγους:

α. Αποφυγή ψηλών αναλημμάτων (Περγάμου, Αιγείρας).

β. Μέρος των ακραίων κερκίδων του επιθέατρου, διατίθεται για προσβάσεις στα διαζώματα (Επιδαύρου, Σπάρτης, Μεγαλόπολης). **γ.** Αναγκαιότητα, εγγραφής του κοίλου σε δεδομένο περίγραμμα (Δελφών, Ρόδου).

Η δημιουργία μεγαλύτερων των 180° κοίλων και η διεύρυνση της καμπυλότητας, εξυπηρετούν την αναβάθμιση του ρόλου της σκηνης και ακουστικές ανάγκες. Την κυκλική ορχήστρα περιβάλλει συνήθως κυκλικής χάραξης κοίλο. Οι δύο κύκλοι είναι ομόκεντροι (Μαντινεία, Σικυώνα, Μεγαλόπολη) ή όχι.



Στη δεύτερη περίπτωση το κέντρο του κύκλου του κοίλου μετατοπίζεται αξονικά προς τη σκηνή και μεγαλώνει προς την πλευρά αυτή η απόσταση ορχήστρας - εδωλίων (Οι-νιάδες, μετατόπιση 0,70 μ., πλάτος διαδρόμου στο κέντρο 2,05 μ., και στα πλάγια 2,60 μ., Βοιωτ. Ορχομενός, μετατόπιση 0,75 μ. και πλάτη 2,00 και 2,76 μ.). Όταν το κοίλο δεν χαράσσεται με ένα κέντρο συνήθως:

α) Το κεντρικό τμήμα του είναι μικρότερο των 180° και τα ακραία τμήματα χαράσσονται με ακτίνες μεγαλύτερες της βασικής και κέντρα εκατέρωθεν του άξονα (Επίδαυρος) ή επί αυτού,

β) Ένα κεντρικό ημικύκλιο επεκτείνεται προς τη σκηνή με εφαπτόμενη στα άκρα του (Διονυσιακό, Αιγείρας, Ηράκλειας Μινώας).

Οι κλίμακες συγκλίνουν στα αντίστοιχα κέντρα χάραξης του κοίλου. Ενίοτε συνέρχονται σε άλλα σημεία (σε Οινιάδες, συγκλίνουν σε 1,45 μ. από το κέντρο του κοίλου προς τη σκηνή, ενώ οι δύο ακραίες κλίμακες στο κέντρο του). Οι προσβάσεις στο κοίλο γίνονται από τις παρόδους ή τα διαζώματα. Οι πάροδοι, μεταξύ κοίλου και σκηνής, οδηγούν στην ορχήστρα.

Από αυτές εισέρχεται ο χορός (το τραγούδι της εισόδου του καλείται επίσης πάροδος), και θεατές. Ορισμένες φορές κλείνουν με πύλες, διπλές (Επίδαυρος, Ωρωπός, Δωδώνη), από τις οποίες η μία χρησιμοποιείται για είσοδος θεατών και η άλλη ηθοποιών, ή απλές (Πριήνη).

Τα διαζώματα, που υπάρχουν, εξυπηρετούν την κίνηση των θεατών.

Συναντάμε ένα (Επίδαυρος, Σπάρτη, Δήλος), δύο (Δωδώνη, Πέργαμος, Έφεσος, Μεγαλόπολη), ή και τρία (Άργος). Στη στέψη του κοίλου διάδρομος διευκολύνει την είσοδο-έξοδο θεατών. Αυτός πως και τα διαζώματα έχουν προσβάσεις από πλατώματα εδάφους (Επίδαυρου, Αιγείρας, Μεγαλόπολης), είτε από κλίμακες (Δήλου, Δωδώνης, Μαντινείας, Σπάρτης, Ρόδου).



Τα καθίσματα, εδώλια, είναι μαρμάρινα ή λίθινα. Συχνά το κοίλο λαξεύεται στο βράχο, σε μικρό βαθμό (Διονυσιακό, Θορικό, Ν. Πλευρώνα, Άργος) ή μεγαλύτερο (Οινιάδες, Χαιρώνεια, Συρακούσες, Πέργαμος). Ενίοτε ορθογώνια στηρίγματα, κατά διαστήματα, έφεραν έδρανα ξύλινα ή μαρμάρινα, (Πριήνη, Βοιωτ. Ορχομενός). Ορισμένα θέατρα πιθανά διατήρησαν τα ξύλινα εδώλια και στις τελευταίες φάσεις της λειτουργίας τους, (Ήλιδα, Β΄ Λαρίσης). Στο Δίο ήταν πλίνθινα.

Η εμπρόσθια πλευρά των εδωλίων άλλοτε είναι κατακόρυφη (Κούριο, Οινιάδες), άλλοτε με εξοχή στο πάνω μέρος (Α΄ Λάρισας, Σαμοθράκης, Τροίας), στα άκρα της κερκίδας (Μεγαλόπολη, Ακρ. Ορχομενός, Μεσσήνη, Ερέτρια, Καβίρειο) ή και μεταξύ των άκρων της (Άργος). Ενίοτε κάτω εσοχή επιτυγχάνεται με αρνητική κλίση (Β΄ Λάρισας, Κούριο).

Πίσω από το κάθισμα συνήθως δημιουργείται υποδοχή για τα πόδια με λάξευση ή ταπείνωση της πίσω λιθοπλίνθου (Μεγαλόπολη) ή του χώματος που ενίοτε αφήνεται εκεί. Η ταπείνωση επιφέρει μείωση της υψομετρικής διαφοράς των εδωλίων, του ύψους του θεάτρου, οικονομία 7=-0987 υλικού και χώρου, ιδίως σε συνδυασμό με την πρόσθια εσοχή.

Διαστάσεις εδωλίων: Ύψη: Πειραιά 0,32 μ., Πριήνης 0,325 μ., Κορίνθου, Διονυσιακού 0,33 μ., Οινιάδων 0,345 μ., Μεγαλόπολης 0,395 μ. Πλάτη: Διονυσιακού 0,33 μ., Μεγαλόπολης 0,30 μ.

Απόσταση εδωλίων: Οινιάδων 0,70 μ., Μεγαλόπολης 0,715 μ., Διονυσιακού 0,765 μ. Στο Διονυσιακό υπάρχει χάραξη υποδιαιρέσεων θέσεων ανά 0,41 μ.

Επιγραφές επί εδωλίων είναι συνήθεις. Αναφέρονται σε θεούς, ιερείς, άρχοντες (Διονυσιακό, Πόλης Επιδάουρου, Μιλήτου, Συρακουσών) και σε άλλα θέματα, πως απελευθέρωση δούλων (Λαρίσης, Οινιαδών).



Η πρώτη σειρά εδωλίων συχνά φέρει ερεισίνωτα και συνήθως ερεισίχειρα στα άκρα των κερκίδων, ονομάζεται προεδρία. Προορίζονταν για άρχοντες και ιερείς. Τα ερεισίχειρα διαμορφώνονται καμπυλωτά (Μεγαλόπολη, Επίδαυρος, Ακρ. Ορχομενός, πόλη Επιδαύρου), τριγωνικά (Σικυώνα, Σπάρτη, Γύθειο, Άργος, Δήλος) ή ίσου ύψους με ερεισίνωτα (Στράτος). Περίτεχνοι θρόνοι ιερέων υπάρχουν σε ορισμένα θέατρα, ενσωματωμένοι στην προεδρία (Πριήνη 5, Διονυσιακό στις 3 πρώτες σειρές 67) ή ανεξάρτητοι (Ωρωπός 5, Ακρ. Ορχομενός, 2 Τεγέα).

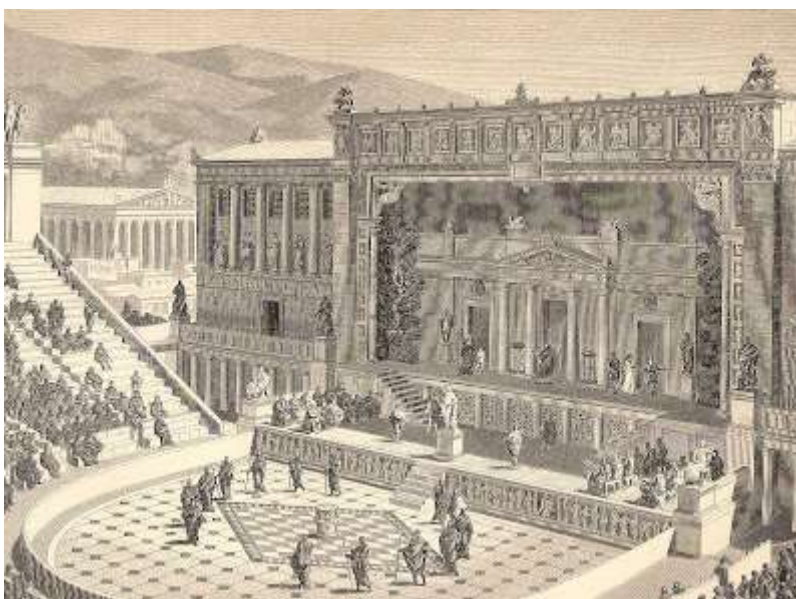
Η Ορχήστρα

Η ορχήστρα κατασκευάζεται πλήρης κύκλος. Όταν το προσκήνιο είναι προσθήκη στη σκηνή, τέμνεται από αυτό (Δήλος, Μαντινεία, Μεγαλόπολη, Βοιωτ. Ορχομενός). Το κυκλικό σχήμα κατάγεται από το χορό και τους διθυράμβους (ορχούμαι=χορεύω), που έχουν περιγραφεί ως κύκλιοι χοροί, σε αντίθεση με την τραγωδία, τη σάτιρα και τη κωμωδία, όπου η κίνηση του χορού είναι γραμμική και χαρακτηρίζονται ως ορθογώνιοι χοροί.

Η μετάβαση απ' τον κυκλικό στο γραμμικό χορό συναρτάται με την ανάπτυξη του δράματος, που έφτασε στην κλασική του μορφή τον 5ο αιώνα, χωρίς να εκτοπίσει το διθύραμβο. Στην ορχήστρα υπάρχει βωμός για θυσίες, συνήθως στο Διόνυσο, η Θυμέλη.

Σε πολλά θέατρα (Άργος, Ερέτρια, Δίο, Μαγνησία, Τράλλεις), στο κέντρο της ορχήστρας κλίμακα, η Χαρώνειος, επικοινωνεί με υπόγειο διάδρομο, συνήθως θολωτό, με τη σκηνή ή το προσκήνιο. Χρησίμευε για την κίνηση των θεών του κάτω κόσμου και για την κάθοδο σ' αυτόν.

Το δάπεδο της ορχήστρας διαμορφώνεται με πατημένη γη ή πλακόστρωση με κανονικές (Διονυσιακό) ή ακανόνιστες πλάκες (Δελφοί). Ορθογώνιοι αγωγοί γύρω απ την ορχήστρα αποχετεύουν τα νερά, ανοικτοί (Δήλος, Μεγαλόπολη), σκεπαστοί (Επίδαυρος, Δελφοί) ή με μερική κάλυψη (Διονυσιακό, Δωδώνη, Οινιάδες, Δίο).



Γύρω απ' την ορχήστρα υπάρχει διάδρομος, για την κίνηση θεατών, συχνά διευρυνόμενος προς τις παρόδους. Άλλοτε τοποθετείται μεταξύ ορχήστρας και προεδρίας ή

εδωλίων (Διονυσιακό, Επιδαύρου, Δωδώνης, Δελφών) και άλλοτε μεταξύ προεδρίας και εδωλίων (Δήλου, Πριήνης, Μεγαλόπολης).

Η Σκηνή

Η σκηνή είναι χαμηλό ορθογωνικό κτίριο, ανεξάρτητο, στο πίσω μέρος της ορχήστρας. Το αρχικό θέατρο δεν είχε ανάγκη σκηνής. Την επέβαλε η πρόοδος του δράματος. Στην αρχαϊκή περίοδο υπήρχε ένας ηθοποιός (υποκριτής), ο οποίος συνδεόταν με το χορό ή ανταποκρινόταν. Ο Αισχύλος αύξησε τους ηθοποιούς σε δύο και ο Σοφοκλής σε τρεις. Βαθμιαία ο λόγος σε βάρος του λυρικού μέρους και οι ρόλοι αυξάνονται, απαιτούνται πλέον κοστούμια, προσωπεία, κ.λ.π., και μία εγκατάσταση δίπλα στην ορχήστρα.

Κατ' αρχήν ξύλινες, αντικαταστάθηκαν αργότερα, κυρίως τον 3ο και 2ο αιώνα κατά το πλείστον με λίθινες. Τα ερείπια δείχνουν ποικιλία σκηνών, με δύο επικρατέστερους τύπους. Ένας, παλαιότερος, με συνήθως ελαφρά υπερυψωμένη εξέδρα και παραπλεύρως παρασκήνια.

Δεύτερος αυτός με προσκήνιο, ορθογωνική εξέδρα προς την ορχήστρα, στο επάνω επίπεδο της οποίας ανέβαιναν οι ηθοποιοί. Στους κλασικούς χρόνους οι υποκριτές έπαιζαν στην ορχήστρα μαζί με το χορό. Καθιερώνεται από την σταδιακή υποβάθμιση του χορού, μέχρι και την απουσία του με τη νέα κωμωδία. Μετά το 350 π.Χ. επιβάλλεται για καλύτερη προβολή των ηθοποιών. Επιπλέον των παραστάσεων της νέας κωμωδίας, πολλές κλασικές τραγωδίες αναβίωσαν. Έτσι η Ελληνιστική σκηνή πρέπει να παρέχει πολλές δυνατότητες.

Η όψη της σκηνής προς το προσκήνιο ονομάζεται και αυτή σκηνή.

Το ισόγειο έχει τρεις πόρτες, που δεν χρησιμοποιούνται πάντα. Ο όροφος ονομάζεται λογείον, η όψη του έχει μία ή τρεις πόρτες ή διαμορφώνεται με πεσσούς ή κίονες (θυρώματα), επί των οποίων στερεώνονται σκηνικά. Ορισμένες φορές υπάρχει και 3ος όροφος, το θεολογείο. Ο Ευριπίδης απ' αυτό, εμφάνιζε τους θεούς, που παρενέβαιναν στην υπόθεση. Ο Αισχύλος παρουσίαζε ηθοποιούς απ' επίπεδη οροφή της ξύλινης σκηνής.



Η σκηνή φέρει δίπλα παρασκήνια, χώρους αποθήκευσης και εξυπηρέτησης των ηθοποιών (Κασσώπη Ηλείου, Νέα Πλευρών, Οινιάδες). Ενίοτε η σκηνή αποκτά ειδική διαμόρφωση. Στη Σπάρτη κινητή επί τροχών, με πλινθόκτιστη υπόστεγη σκηνοθήκη. Στη

Μεγαλόπολη το προστώο του Θερσιλίου έχει θέση σκηνης. Στο Καβιρείο στο κέντρο της υπάρχει ναός. Ναός πλησίον της σκηνης, συνήθως δυτικά της, συναντάμε συχνά (Διονυσιακό, Θορικός, Πέργαμος).

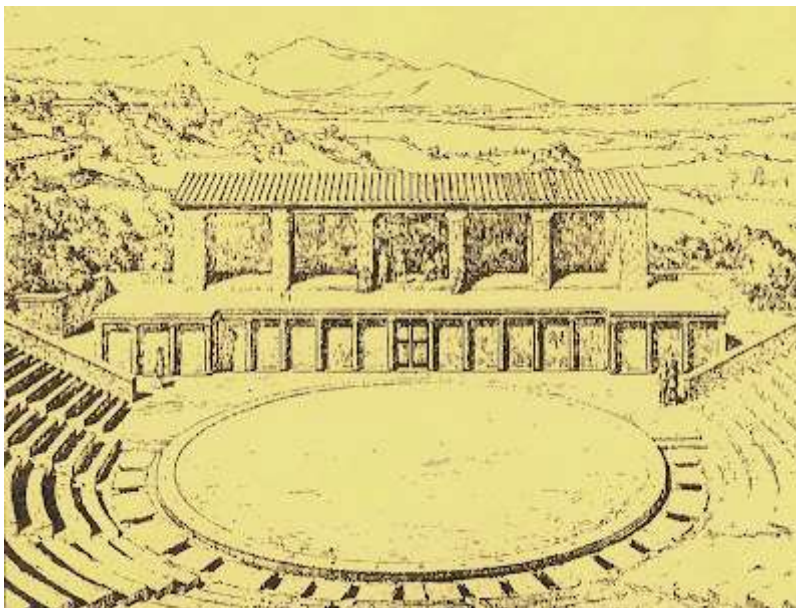
Η διώροφη σκηνή προς την ορχήστρα φέρει στενό ορθογωνικό προσκήνιο, μήκους περίπου όσο η διάμετρός της, ύψους όσο ο πρώτος όροφος. Αυτό φέρει προς την ορχήστρα κιονοστοιχία. Αρχικά ξύλινο, που κατά ορισμένους στους κλασικούς χρόνους αφαιρείτο κατά τη διδασκαλία της τραγωδίας. Από τον 3ο αιώνα καθιερώνεται και στην τραγωδία. Στα Ελληνιστικά χρόνια ήταν λίθινο. Με κιονοστοιχία στην όψη, συνήθως με ημικίονες σε ορθογωνικούς πεσσούς (Επίδαυρος, Ωρωπός, Θάσος, Δελφοί, Δίο, Οινιάδες, Πριήνη, Ν. Πλευρώνα, Δήλος), στα ανοίγματα της οποίας τοποθετούνται πίνακες.

Φέρει επιστήλιο και ζωφόρο, συχνά με επιγραφές (Θάσου, Οινιαδών). Ο αριθμός των μετακινίων ήταν μονός. Το κεντρικό και δύο ακραία έμεναν ανοικτά. Στο θριγκό εδράζονταν ξύλινες ή λίθινες (Πριήνη) δοκοί, που έφεραν το δάπεδο του προσκηνίου, όπου η πρόσβαση ηθοποιών γίνεται συχνά από τα πλάγια, με κεκλιμένα επίπεδα (Ωρωπός, Επίδαυρος, Κόρινθος, Δελφοί, Στράτος, Τιτάνη). Ενίοτε πίσω απ' τη σκηνή υπάρχει στοά (Διονυσιακό, Αργος).

Τα Σκηνικά του Αρχαίου Θεάτρου

Από τους χρόνους του Αισχύλου έχει χρησιμοποιηθεί το εκκύλισμα, κυκλική πλατφόρμα, που μεταφέρει εκτός σκηνης τα δρώμενα. Ο Αισχύλος χρησιμοποίησε ένα βαρούλκο, σαν μηχανή πετάγματος, την οποία χρησιμοποίησε αργότερα ο Ευριπίδης και διακωμώδησε ο Αριστοφάνης. Η κωμωδία χρειαζόταν όσο και η τραγωδία ποικιλία μηχανισμών σκηνης.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο χρησιμοποιεί ευρέως σκηνογραφία. Η κιονοστοιχία του προσκηνίου και θυρώματα πληρούνται με σκηνικά. Μεγάλος αριθμός κινητών σκηνικών έχει επινοηθεί, από κινούμενα με τροχούς παράλληλα στην όψη, που έρχονται από τις δύο πλευρές, ή τη μία (Μεγαλόπολη), μέχρι την κίνηση επί τροχών ολόκληρης της σκηνης (Σπάρτη).



Αλλά και σε πρώιμες περιόδους τα σκηνικά στη χωρίς προσκήνιο σκηνή είχαν βασική παρουσία. Τα πρώτα χρόνια της τραγωδίας το σκηνικό ήταν απλό. Ένας βωμός, ένα σπήλαιο, ένας τάφος, μία τέντα, διάφορα ιερά αντικείμενα, όριζαν αυτό. Το σατιρικό έργο του 5ου αιώνα τακτοποιεί το θέμα με απλά αντικείμενα στο κοίλο.

Η προοπτική αρχιτεκτονική είχε παρουσία στη σκηνογραφία. Ο Βιτρούβιος (7.1.11) αναφέρει τι ο Αισχύλος είχε καλέσει τον Σάμιο Αγάθαρχο για να ζωγραφίσει μία προοπτική σκηνογραφία. Ο Σοφοκλής εφήρμοσε την προοπτική σκηνογραφία απ το 460 π.Χ. Στις Συρακούσες σε πρώιμη φάση πίνακες σκηνογραφίας υψώνονται από μία τάφρο, με απλά μέσα, προ της σκηνής.

Σκηνικά Μηχανισμοί και Κοστούμια στο Αρχαίο Θέατρο

Στο δεύτερο μισό του 4ου και καθ' όλη τη διάρκεια του 3ου π.Χ. αιώνα χρονολογούνται μεγάλες αλλαγές στη δομή και στο χαρακτήρα του σκηνικού οικοδομήματος του Ελληνικού θεάτρου. Αυτές αποτελούν τα στάδια μετάλλαξης απ έναν πρώιμο τύπο κτιρίου ελαφρότερης κατασκευής, για τον οποίο η έλλειψη στοιχείων δεν επιτρέπει σήμερα γενικεύσεις και ασφαλή συμπεράσματα, σε ένα μονιμότερο διάφορο κτίσμα, χαρακτηριστικό της ελληνιστικής περιόδου.

Κατά την επικρατέστερη επιστημονική άποψη η οικοδομική αυτή δραστηριότητα οφειλόταν στην επιθυμία να ανταποκριθεί το κτίριο στη συνεχή εξέλιξη του θεατρικού γίνεσθαι και στη ραγδαία αύξηση των απαιτήσεων του θεαματικού και τεχνικού μέρους μιας παράστασης. Γι' αυτό και συμβαδίζει με την εισαγωγή καινοτομιών στο θέατρο ως λόγο και τέχνη. Ειδικά στη Νέα Κωμωδία, που πρωτοεμφανίζεται το 330 π.Χ., υπάρχει ένα δεδομένο σύστημα κίνησης μέσα και έξω από τη σκηνή προς τη πόλη, την αγορά, το λιμάνι ή την εξοχή.

Τα ανοίγματα του σκηνικού οικοδομήματος αποκτούν ιδιαίτερη δραματική λειτουργία, πως είναι π.χ. η έναρξη του έργου ή ενός επιμέρους μονολόγου του. Στο πλαίσιο των νέων θεατρικών συμβάσεων η χρήση της σκηνογραφίας και των εξελιγμένων απ την προηγούμενη περίοδο σκηνικών μηχανημάτων γενικεύεται.



Οι περισσότεροι αρχιτεκτονικοί όροι των επιμέρους τμημάτων της Ελληνιστικής σκηνής έχουν διασωθεί σε οικοδομικές επιγραφές (Εφεσος, Δήλος, Ωρωπός κ.λ.π.).

Μεταγενέστεροι συγγραφείς, πως ο Βιτρούβιος ή ο Πολυδεύκης, μας παρέχουν αναλυτικότερα στοιχεία για ένα σύνολο ιδιαίτερων θεατρικών κατασκευών και σκηνικών βοηθημάτων που επιστρατεύονταν για την καλύτερη και πληρέστερη παρουσίαση της παράστασης.

Σκηνογραφία – Θεατρικοί Μηχανισμοί

Η ανακάλυψη της πραγματικής σκηνογραφίας αποδίδεται από τον Αριστοτέλη στον Σοφοκλή ενώ, κατά τον Βιτρούβιο, η ζωγραφική σαν μέσο διαμόρφωσης του σκηνικού χώρου είχε χρησιμοποιηθεί και απ τον Αισχύλο. Ο Βιτρούβιος μάλιστα μας πληροφορεί για τρία είδη σκηνικών εικόνων που αντιστοιχούν στα τρία είδη θεάματος, την τραγωδία, την κωμωδία και το σατυρικό δράμα.

Τόσο στον κάτω όροφο της Ελληνιστικής σκηνής, στα μεσοδιαστήματα των ημικιώνων που συνέθεταν τη στοά του προσκηνίου όσο και στον άνω όροφο, στα κενά που δημιουργούσαν μεγάλα ανοίγματα, γνωστά με τον όρο θυρώματα, υπήρχε η δυνατότητα παρεμβολής ελαφρών σκηνογραφικών στοιχείων. Τέτοια ήταν, κατά τον Πολυδεύκη, τα καταβλήματα, με μορφή είτε υφασμάτινων παραπετασμάτων είτε ζωγραφισμένων πινάκων.

Τχη στερέωσης των τελευταίων έχουν αποκαλυφθεί σε πολλά μνημεία της Ελληνιστικής περιόδου, ενώ πολλοί ερευνητές τα έχουν εισαγάγει σε ανοίγματα γραφικών αποκαταστάσεων προσόψεων σκηνών ακόμη και πρωιμότερων φάσεων. Η αναγκαία εισαγωγή στη σκηνική δράση του εσωτερικού εν σ χώρου, η εμφάνιση ενός θεού ή ενός προσώπου του εξωσκηνικού χώρου ή η θεατρική αναπαράσταση ενός φυσικού φαινομένου, ήταν δυνατά μόνο με τη βοήθεια ειδικών μηχανισμών.

Η ύπαρξη των χαρακτηριστικών αυτών επινοήσεων επιβεβαιώνεται τόσο απ τα σωζόμενα κείμενα αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών όσο και από σχετικές ιστορικές πραγματείες.

Πολύτιμες πληροφορίες, αν και σε αφαιρετική σχεδόν σχηματική μορφή, λαμβάνονται απ αναπαραστάσεις θεατρικών σκηνών σε αγγεία. Οι μελέτες που εκφράζουν τις επικρατέστερες επιστημονικές από όψεις για τα μηχανήματα αυτά συχνά αντικρούονται με εντελώς αντίθετες γνώμες που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί από ορισμένους σημαντικούς ερευνητές και φθάνουν σε σημείο αμφισβήτησης ακόμη και της ύπαρξής τους.



Η διαπίστωση ότι στις περιγραφές των αρχαίων θεατρικών μηχανισμών αναγνωρίζεται σήμερα η κεντρική ιδέα πολλών στοιχείων της σύγχρονης σκηνικής τεχνολογίας είναι οπωσδήποτε ιδιαίτερου ενδιαφέροντος.

Το εκκύκλημα αποτελούσε ένα χαμηλό τροχοφόρο όχημα επί του οποίου εμφανίζονταν ή εξαφανίζονταν, απ την κεντρική είσοδο της σκηνής, πρόσωπα ή και το εσωτερικό ενός χώρου. Πιθανή ήταν και η περιστροφική κίνηση του εκκυκλήματος, ανάλογη με τη σημερινή χρήση της περιστροφικής σκηνής πάνω σε βαγονέτο. Παρόμοιος μηχανισμός ήταν και η εξώστρα για την έξοδο του εσωτερικού του σκηνικού.

Ένας άλλος σημαντικός και εύχρηστος μηχανισμός ήταν η μηχανή, ένα ανυψωτικό μηχανήμα για τη μεταφορά στη σκηνή καθοριστικών για τη δράση προσώπων, πως οι ήρωες ή οι θεοί. Η εμφάνιση θεών σε κρίσιμα σημεία αρκετών τραγωδιών του Ευριπίδη, με την επιστράτευση του συγκεκριμένου μηχανισμού, προσδιόρισε τον χαρακτηρισμό «από μηχανής θεός» (deus ex machina) και αποτέλεσε αφορμή για έντονη παρωδία απ τον Αριστοφάνη.

Κατά τον Πολυδεύκη η μηχανή εχρησιμοποιείτο στην τραγωδία, ενώ στην κωμωδία εμφανίζετο η κράδη. Η μηχανή μπορεί να θεωρηθεί ο πρόδρομος των ανυψωτικών μηχανισμών υψηλής τεχνολογίας του σημερινού θεάτρου και λειτουργούσε ως γερανός με σχοινί, που ονομαζόταν αιώρα.

Για την άμεση εμφάνιση και απομάκρυνση προσώπων ή αντικειμένων στο αρχαίο ελληνικό θέατρο χρησιμοποιούνταν επίσης τα λεγόμενα αναπιέσματα, ένα είδος καταπακτών που λειτουργούσαν όπως οι αντίστοιχες καταπακτές των σύγχρονων θεατρικών σκηνών. Ένας ιδιαίτερα συνήθης θεατρικός μηχανισμός για την άμεση αλλαγή σκηνικών εικονογραφικών στοιχείων αποτελούσαν οι περιάκτοι, πρισματικής μορφής περιστρεφόμενες κατασκευές που τοποθετούνταν σε κατάλληλα σημεία του σκηνικού οικοδομήματος.

Η μορφή και χρήση τους εξελίχθηκε διαχρονικά ως τις μέρες μας. Η σκηνική παρουσίαση έντονων φυσικών φαινομένων επιτυγχάνετο με τη βοήθεια του κεραυνοσκοπίου, ενός τύπου περιάκτου που διέθετε είτε πλευρές με σχέδια κεραυνών, είτε μία γυαλιστερή επιφάνεια επί της οποίας αντανακλούσε το φως του ήλιου. Για την παραγωγή του χαρακτηριστικού ήχου της βροντής εχρησιμοποιείτο το βροντεϊόν, άλλοτε μεταλλικό δοχείο με χαλίκια για την παραγωγή θορύβου και άλλοτε τεμάχιο τεντωμένου δέρματος επί του οποίου προσέκρουαν μολύβδινα σφαιρίδια.



Τόσο σε θέατρα της Ελληνιστικής όσο και της Ρωμαϊκής περιόδου εικάζεται η ύπαρξη κινητών σκηνικών κατασκευών που σύρονταν επί τροχών ή εξ ολοκλήρου συρόμενες

ζωγραφικές συνθέσεις που έχουν τον Λατινικό όρο *scaena ductilis*. Δεν είναι ωστόσο βέβαιο εάν στα θέατρα της σημαντικής περιόδου του Αρχαίου Δράματος ήταν γενικευμένη και η χρήση κάποιου είδους μεγάλου υφάσματος με τον λειτουργικό χαρακτήρα αυλαίας, παρά το γεγονός ότι η ανάγνωση ορισμένων έργων σήμερα δείχνει τι θα έπρεπε να εξυπηρετούντο ιδιαίτερα απ την ενδεχόμενη παρουσία της.

Υφάσματα για την κάλυψη επιμέρους κενών, όχι όμως με χαρακτήρα αυλαίας, διακρίνονται σε μία μεγάλη ποικιλία μορφής, διακόσμου και τρόπου ανάρτησης σε αφαιρετικής απόδοσης παλκοσένικα των αγγείων των φλυάκων. Σε επιγραφή της Εφέσου έχει διασωθεί η λέξη σείφαρος που ετυμολογικά παραπέμπει σε έναν μηχανισμό ανάρτησης και κίνησης υφάσματος.

Λίγους αιώνες αργότερα τα Ρωμαϊκά *siraia* αποτελούσαν κουρτίνες που κινούνταν με σύνθετο μηχανισμό και κάλυπταν επιμέρους τμήματα της πρόσοψης του πολύ πιο σύνθετου και ογκώδους σκηνικού οικοδομήματος της Ρωμαϊκής περιόδου. Η χρήση τους κατά τη διάρκεια της παράστασης συσχετιζόταν με αλλαγές πράξεων του έργου που μπορεί να συμπεριλάμβαναν και τροποποιήσεις του σκηνικού διακόσμου.

Ωστόσο, πριν από την έναρξη της παράστασης η μεγάλη εξωτερική κουρτίνα που κάλυπτε πλήρως την πρόσοψη της σκηνής, η *aulaeum*, έπεφτε με την ενεργοποίηση ενός ιδιαίτερου μηχανισμού, σε ένα στενό υπόγειο αύλακα μπροστά από τη σκηνή. Η λειτουργία της παραπέμπει στη σημερινή αυλαία των σύγχρονων θεάτρων, της οποίας ωστόσο η διεύθυνση κίνησης είναι χαρακτηριστικά διάφορη.

Έτσι, η εκ νέου ανύψωση της *aulaeum* σήμαινε τη λήξη της παράστασης για το Ρωμαϊκό ακροατήριο. Ο Κικέρων για να τονίσει την παράλληλη ύπαρξη της *aulaeum* μπροστά και των *siraia* πίσω απ τη σκηνή, επιτείνει τον χαρακτήρα των δεύτερων χρησιμοποιώντας την έκφραση *post siraia*. Το Ρωμαϊκό θέατρο υιοθέτησε τα περισσότερα από τα σκηνικά μηχανήματα του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου (εκκύκλημα, μηχανή, βροντεϊόν κ.λπ.).



Τα Ενδύματα

Η παρουσίαση και η σκηνική ολοκλήρωση εν σ έργου στο αρχαίο Ελληνικό θέατρο περιλάμβανε και τη σκευή των υποκριτών (κοστούμι, μάσκα, υπόδημα), απαραίτητο στοιχείο της διδασκαλίας που ανάγεται στη λατρεία του Διονύσου και ενσωματώθηκε στην παράσταση ως σημασιολογικό και λειτουργικό στοιχείο της. Ο σκευοποιός, ο κατασκευαστής

της σκευής, ήταν κατά τον Αριστοτέλη σημαντικότερος για την προετοιμασία της «όψης» και από τον ίδιο τον ποιητή.

Η πατρότητα της ουσιαστικής αναβάθμισης της σκευής στην αρχαία τραγωδία ανήκει στον Αισχύλο, που πιστεύεται ότι διακόσμησε με μεγαλοπρεπή τρόπο το θέατρο και προσδιόρισε συγκεκριμένα κοστούμια στους ηθοποιούς. Το χαρακτηριστικό είναι ότι ενώ τα τραγικά έργα αναφέρονταν σε προηγούμενες εποχές και σε μυθολογικά κατά βάση θέματα, η θεατρική σκευή ήταν κατά κανόνα σύγχρονη της εποχής που παίζονταν οι τραγωδίες.

Τα βασικότερα κοστούμια της τραγωδίας ήταν τα επιβλήματα (ιμάτιον, χλαμύς κ.λ.π.) και οι πολύχρωμοι χιτώνες. Το ιμάτιον συνίστατο από ένα επίμηκες ύφασμα μετασχηματιζόμενο σε ένα σχετικά μακρύ ένδυμα που ενίοτε κάλυπτε και τα χέρια, κοινό για άντρες και γυναίκες. Η χλαμύς, πιο κοντή και με πόρπη στους ώμους, συνηθιζόταν κυρίως ως κοστούμι εφήβων.

Ο τραγικός χιτών ήταν ένα μεγαλοπρεπές πολύχρωμο ένδυμα που έφθανε έως τον αστράγαλο ή κάλυπτε ακόμη και τα πόδια (σύρμα). Ο Σοφοκλής ακολούθησε τις βασικές ενδυματολογικές αρχές του Αισχύλου, ενώ ο Ευριπίδης εισήγαγε το φτωχό έως και εξαθλιωμένο ένδυμα σε πολλά έργα του, δεχόμενος τη σκωπτική κριτική του Αριστοφάνη.

Στην Αρχαία και Μέση Κωμωδία εχρησιμοποιείτο συνήθως το σωματίον, ένα εφαρμοστό μάλλινο ρούχο στο χρώμα του δέρματος με παραγεμίσματα στην κοιλιά και στα οπίσθια και με ενσωματωμένο ένα δερμάτινο φαλλό. Σε άλλες περιπτώσεις φορούσαν ζώμορφα ενδύματα (όρνιθες, σφήκες, βάτραχοι κ.λ.π.) ως κληρονομιά από τις διονυσιακές γιορτές, ενώ σπανιότερα εμφανίζονταν ο κωμικός χιτών, η εξωμής και τα κωμικά επιβλήματα.



Αργότερα στις αρχές του 3ου π.Χ. αιώνα στην Κάτω Ιταλία ήκμασε ένα ιδιαίτερο θεατρικό είδος, η κωμωδία των φλυάκων, της οποίας τα φαλλικά κοστούμια έμοιαζαν αρκετά με εκείνα της αρχαίας αττικής κωμωδίας. Από τις λιγοστές πληροφορίες για τα κοστούμια του σατυρικού δράματος έχει διατυπωθεί η άποψη τι συνδύαζαν ενδύματα τραγωδίας με κοντά εφαρμοστά παντελόνια (περιζώματα) που έφεραν φαλλό και ουρά.

Τυπικό στοιχείο υπόδησης των ηθοποιών της αρχαίας τραγωδίας ήταν ο γνωστός κόθορνος. Αρχικά αποτελούσε ένα μαλακό υπόδημα με λεπτό τακούνι και κορδόνια που

μπορούσε να φορεθεί αδιάκριτα είτε στα αριστερά είτε στα δεξιά πόδια. Στην εξέλιξη του αποκτούσε όλο και υψηλότερη σόλα για να καταλήξει στη Ρωμαϊκή περίοδο πανύψηλος. Σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές ο κόθορνος στην τραγωδία ονομάζεται και εμβάτης και στην κωμωδία εμβάδα, σε αντίθεση προς τον Πολυδεύκη που αναφέρει ως εμβάτες τα υποδήματα της κωμωδίας. Οι ενδυμασίες του Ρωμαϊκού θεάτρου, με την πολυτέλεια και την πολυχρωμία που τις χαρακτήριζε, έπαιζαν κυρίαρχο ρόλο στον εντυπωσιασμό των θεατών και τυπολογικά αποτελούσαν συνέχεια των ενδυμάτων του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου.

Προσωπεία

Σύμφωνα με την αρχαία παράδοση, πρώτος ο Θέσπις, το δεύτερο μισό του 6ου π.Χ. αιώνα, έβαψε τα πρόσωπα των υποκριτών με διάφορες χρωστικές ουσίες και πρωτοεισήγαγε τα προσωπεία από λινό ύφασμα. Ωστόσο η χρήση των προσωπειών ανάγεται σε τόσο πρόωμη εποχή όσο στις απαρχές της λατρείας του Διονύσου και της επιβαλλόμενης σε αυτήν μεταμφίεσης του ανθρώπου με σκοπό την υπέρβαση της ανθρώπινης φύσης του.

Με την αύξηση των απαιτήσεων του δράματος κατά τον 5ο π.Χ. αιώνα το προσωπείο βοηθούσε τον ηθοποιό να υπερβεί την ατομική του προσωπικότητα και να εναλλάσσει διαφορετικούς ανδρικούς και γυναικείους χαρακτήρες στα τρία διακεκριμένα δραματικά είδη. Κατά την παράδοση ο Αισχύλος προσέδωσε στα προσωπεία σημαίνουσα βαρύτητα και τα απάλλαξε από τον γκροτέσκο χαρακτήρα της αρχαϊκής εποχής.



Με τη σταδιακή επέκταση των κοίλων και την κατασκευή μεγάλων θεάτρων κατά τους επόμενους αιώνες τα προσωπεία διευκόλυναν την απόδοση της έκφρασης σε δυσμενέστερα οπτικά δεδομένα και ενδεχομένως βελτίωναν τα ακουστικά αποτελέσματα.

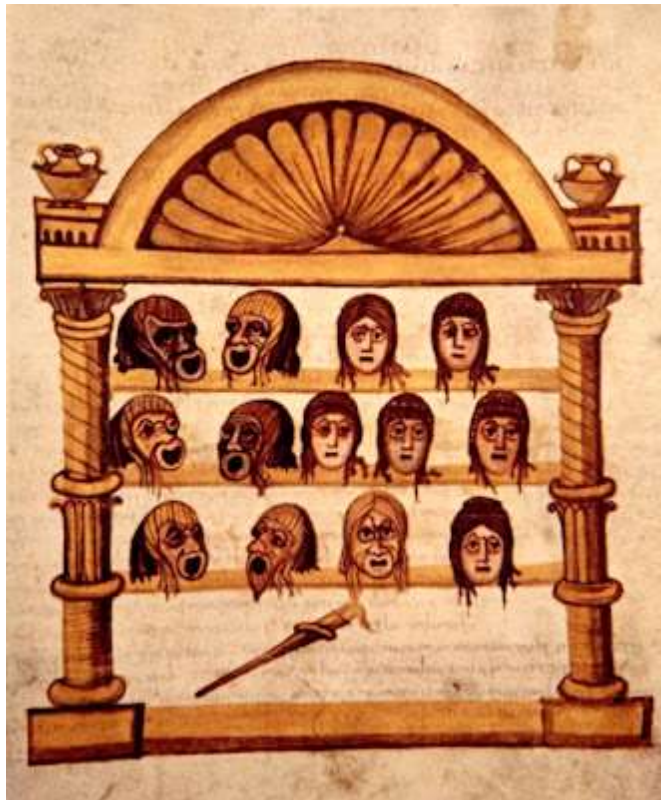
Μία πρώτη διαμόρφωση κάποιων σταθερών τύπων προσωπειών πρέπει να αναχθεί στον 5ο π.Χ. αιώνα, παράλληλα με τη μεγάλη άνοδο της δραματικής τέχνης. Τον 4ο αιώνα ωστόσο το υψηλό επίπεδο της δραματικής γραφής άρχισε σταδιακά να πέφτει,

συμπαράσύροντας και το ενδιαφέρον για τα προσωπεία, για να αντισταθμιστεί από την αύξηση του ενδιαφέροντος για την ίδια την υποκριτική τέχνη.

Την ίδια περίοδο, για πρώτη φορά, η προσωπικότητα των δραματουργών και των ηθοποιών τους εμφανίζεται και μέσω του προσωπείου. Η Μέση Κωμωδία ωστόσο απέφυγε ιδιαίτερες προσωπικές ομοιότητες. Κατά τον Πλατώνιο τα προσωπεία της κωμωδίας υπερέβαλαν τόσο στα χαρακτηριστικά του προσώπου ώστε να μην ομοιάζουν σε κανένα.

Ο γνωστός στις μέρες μας τύπος αρχαίου τραγικού προσωπείου αποκρυσταλλώνεται στα μέσα του 3ου π.Χ. αιώνα. Τα τραγικά προσωπεία της Ελληνιστικής περιόδου φέρουν γενικώς μια πιο ζωντανή έκφραση από εκείνες της κλασικής, χαρακτηριστικό που διακρίνεται και στην εξέλιξη της ρεαλιστικής προσωπογραφίας της ίδιας εποχής. Ο Πολυδεύκης, βασιζόμενος κατά πάσα πιθανότητα σε πηγές πληροφοριών της Ελληνιστικής περιόδου, παραθέτει συνολικά εβδομήντα έξι διαφορετικά προσωπεία που κατατάσσονται σε είκοσι οκτώ τραγωδίας, σαράντα τέσσερα κωμωδίας και τέσσερα σατυρικού δράματος.

Κατά την επικρατέστερη επιστημονική άποψη μάλλον περιγράφει το σύννηθες απόθεμα προσωπείων που όφειλε να φέρει μαζί της μία περιφερόμενη ομάδα ηθοποιών. Κατά τους πρώιμους Ρωμαϊκούς χρόνους οι υποκριτές δεν έφεραν ενδεχομένως προσωπεία, αλλά μόνον περούκες, λευκές οι ηλικιωμένοι άνδρες, μαύρες οι νέοι και κόκκινες οι σκλάβοι.



Μία βέβαιη χρήση προσωπείων τεκμηριώνεται, σύμφωνα με αναφορές των Διομήδη και Δονάτου, στην εποχή του Τερέντιου. Τα προσωπεία των Ρωμαίων διαιρούντο σε τραγικά και κωμικά και κάλυπταν όχι μόνο το πρόσωπο, αλλά και το πίσω μέρος της κεφαλής. Τέλος, στα κωμικά προσωπεία των όψιμων Ρωμαϊκών χρόνων τα χονδροειδή στοιχεία αυξάνονται, αντανακλώντας το ύφος των θεαμάτων που ήταν τότε προσφιλή.

Η Ακουστική του Αρχαίου Θεάτρου

Η απλότητα και το μεγαλείο αποτελούν τη συνοπτικότερη ίσως περιγραφή των χαρακτηριστικών των μνημείων του αρχαίου Ελληνικού κόσμου. Και το θέατρο αποτελεί το μνημείο εκείνο στο οποίο τα δύο αυτά χαρακτηριστικά συνδυάζονται με τον καλύτερο τρόπο. Η αλήθεια αυτή δεν οφείλεται μόνο στην απλότητα της μορφής του, σε σύγκριση με άλλα, αναγκαστικά ίσως συνθετότερα μνημεία.

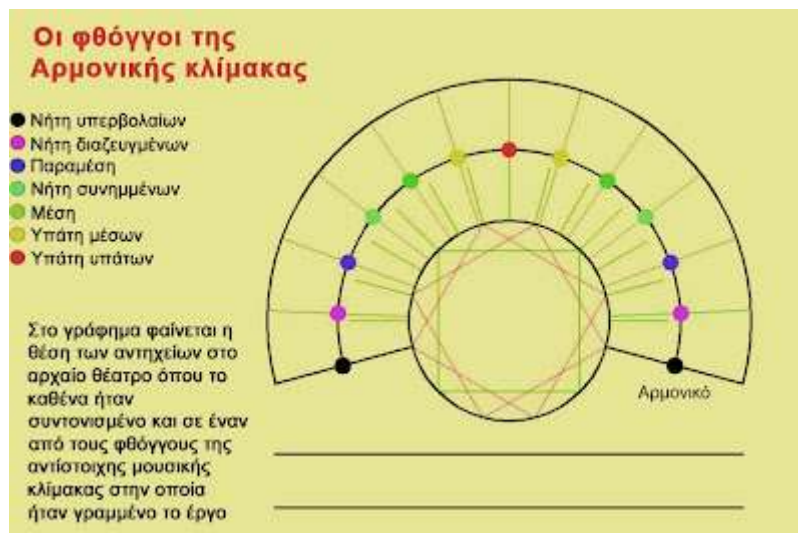
Οφείλεται περισσότερο στην απλότητα της λειτουργίας του.

- Οφείλεται στο διαχρονικό χαρακτήρα αυτής της λειτουργίας που επιτρέπει την αξιοποίησή τους χιλιάδες χρόνια μετά τη δημιουργία τους.
- Οφείλεται τέλος στην αντοχή της άποψης των δημιουργών τους, που ανταπεξέρχεται στις σύγχρονες απαιτήσεις τόσο της χρήσης των ίδιων των μνημείων σήμερα όσο και του σχεδιασμού νέων.

Και η αντοχή αυτή αναδεικνύει το μεγαλείο. Γι' αυτό η ανανέωση της γνωριμίας μας με το αρχαίο θέατρο, σαν θεατές, σαν επισκέπτες, σαν επιστήμονες, σαν σχεδιαστές νέων θεάτρων, είναι αναγκαία και πρέπει να είναι συνεχής. Τρία στοιχεία συνθέτουν το αρχαίο ελληνικό θέατρο, η ορχήστρα, το κοίλο και η σκηνή.

Ο κύκλος της ορχήστρας αποτελεί τον πυρήνα της μορφής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Είτε πρόκειται για κύκλο χορευτών, είτε πρόκειται για κύκλο χορωδών, ένα είναι βέβαιο.

- Ο κύκλος αποτελεί το βέλτιστο σχήμα για να μπορεί να βλέπει και να ακούει άνετα ένας μεγαλύτερος αριθμός θεατών. Ακόμη περισσότερο ο κύκλος αποτελεί το φυσικό σχήμα που δημιουργείται και σήμερα γύρω από έναν ομιλητή.
- Το κοίλον του θεάτρου, δηλαδή το ίδιο το θέατρο, αναπτύχθηκε αρχικά με τη βοήθεια ξύλινων κατασκευών.



Καταστροφές κατέδειξαν το επικίνδυνο των κατασκευών αυτών και οδήγησαν στην επινόηση πιο ασφαλών λύσεων, αρχικά κοντά σε λόφους για την δημιουργία του κοίλου με εκσκαφή και τελικά σε κατασκευές απ πέτρα, που διασώζονται μέχρι τις μέρες μας. Η κυκλική διάταξη σε συνδυασμό με τη μεγάλη υπερύψωση μεταξύ σειρών καθισμάτων δίνει έναν μοναδικό συνδυασμό απρόσκοπτης θέας και ακρόασης.

Αντίθετα με τον κύκλο της ορχήστρας και του κοίλου η ευθεία αποτελεί το βασικό σχήμα της σκηνής. Η σκηνή είναι το κτίσμα μέσα στο οποίο συντελούνται όλες οι προετοιμασίες και ταυτόχρονα είναι το φόντο μπροστά στο οποίο διαδραματίζεται η θεατρική

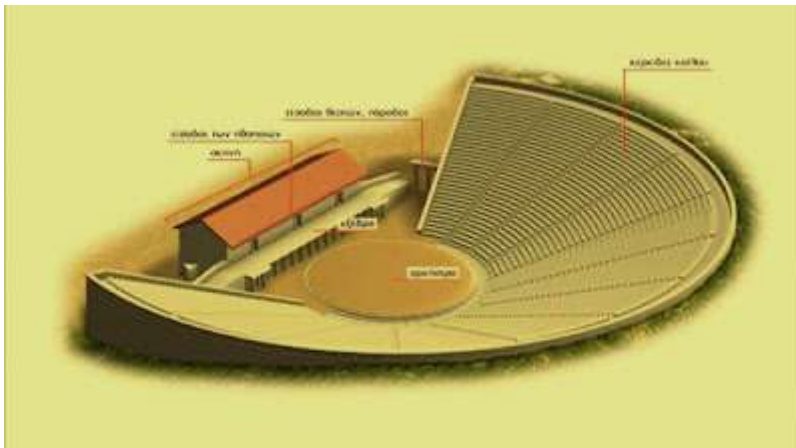
δράση. Άλλοτε κανονικό πέτρινο κτίριο, άλλοτε πρόχειρο ελαφρύ κατασκεύασμα, σκηνικό, παρουσιάζει μεγάλες διαφοροποιήσεις ως προς τη μορφή, το μέγεθος και τη θέση.

Κυρίως τη θέση ως προς την ορχήστρα και την απόσταση από αυτή. Κρίνοντας από την κατάληξη της μορφής του κτιρίου της σκηνής, όπως μας παρουσιάζεται σε ένα κορυφαίο δείγμα θεάτρου, στην Επίδαυρο, φαίνεται ότι μετά από παλινδρομήσεις διαμορφώθηκε ως ένα διώροφο κτίσμα στην εφαπτομένη του κύκλου της ορχήστρας, με το οποίο κλείνει η μία πλευρά του θεάτρου.

Η απλή επίλυση των τριών καθοριστικών αυτών στοιχείων του θεατρικού χώρου, αποτελεί το μεγαλείο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Με όλα τα μέσα στην διάθεσή του, ο σύγχρονος σχεδιαστής χάνει πολλές φορές αυτό το νόημα και οδηγείται σε λύσεις θεατρικών χώρων που δεν στηρίζουν την παράσταση αλλά αναλίσκονται στο χώρο. Γι' αυτό το μήνυμα που μας μεταφέρουν τα αρχαία Ελληνικά θέατρα εξακολουθεί να είναι επίκαιρο και δεν έχει γίνει ακόμη κατανοητό στο σύνολό του.

Η Ακουστική Τότε και Σήμερα

Η ακουστική ποιότητα των αρχαίων Ελληνικών θεάτρων είναι τόσο γνωστή όσο και αξιοθαύμαστη, με αποτέλεσμα να παίρνει χαρακτήρα μυστικισμού. Στην πραγματικότητα για πολλά στοιχεία της ακουστικής αυτής έχουμε συγκεκριμένες απαντήσεις. Αυτές δεν θα πρέπει να τις δούμε σαν απομυθοποίηση. Γιατί δεν είναι πλήρεις, δεν απαντούν σε όλα τα ζητήματα. Αλλά κυρίως γιατί η επιτυχία των θεάτρων αυτών οφείλεται όχι μόνο στην ακουστική αλλά και στη μορφή και τη λειτουργία τους.



Παράλληλα η κυκλική διάταξη υποχρεώνει σε μία συγκέντρωση όλου του θεάτρου στα δρώμενα, στοιχείο ζωτικό για τον θεατρικό χώρο, για το σχεδιασμό του και για την μεταφορά των θεατών από τον πραγματικό στο θεατρικό χώρο.

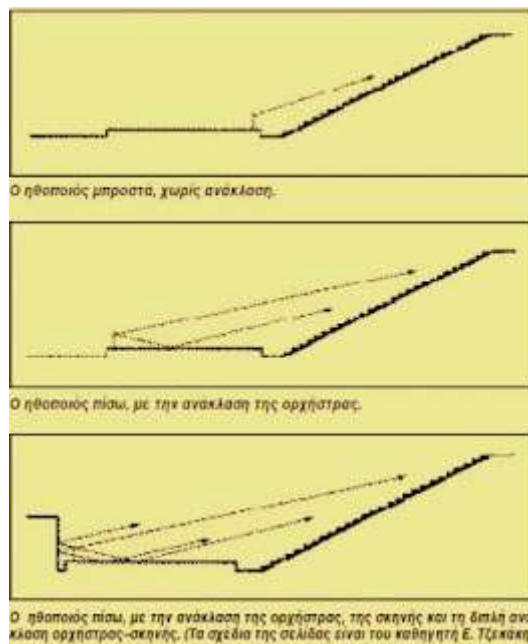
Καμιά άλλη μορφή χώρου δεν δημιουργεί τέτοια αίσθηση συγκέντρωσης της προσοχής όλων στην παράσταση. Καμιά άλλη μορφή δεν δημιουργεί τέτοια αίσθηση συμμετοχής στη μεγάλη ομάδα των θεατών. Γι' αυτό και παρά τα φτωχά συνήθως τεχνικά μέσα, σε σύγκριση με ένα πλήρες σύγχρονο θέατρο, το αίσθημα της μέθεξης είναι πανίσχυρο. Είναι στο χέρι του σκηνοθέτη να μας μεταφέρει ακόμη και σήμερα, πίσω στο χρόνο. Το θέατρο παρέχει όλα τα αναγκαία στοιχεία.

Γνωρίζουμε ότι η ακουστική δεν υπήρχε ως επιστήμη στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Οι πρόγονοί μας ήταν περισσότερο φιλόσοφοι και λιγότερο επιστήμονες. Ως φιλόσοφοι

είχαν την ικανότητα να παρατηρούν το περιβάλλον τους και να εξάγουν συμπεράσματα. Και ακόμη πιο σπουδαίο, είχαν τον κοινό νου να τα μεταφέρουν και να τα εφαρμόζουν στη ζωή τους, στα έργα τους.

Η πρώτη παρατήρηση είναι η σχεδόν ομοιόμορφη κατανομή της ηχητικής ενέργειας της φωνής γύρω από έναν ομιλητή, μία παρατήρηση που μπορούσε να γίνει και να επαληθευτεί αμέτρητες φορές σε συγκεντρώσεις ομιλητών στην αγορά. Από αυτή προκύπτει ο κυκλικός χαρακτήρας του κοίλου.

- Η δεύτερη παρατήρηση είναι η παρεμπόδιση της άνετης ακρόασης, όταν ο ακροατής δεν βλέπει τον ομιλητή. Παρατήρηση που προήλθε επίσης απ την αγορά, και που οδήγησε στην κλίση του κοίλου.
- Η τρίτη παρατήρηση είναι η ανάκλαση, μία παρατήρηση που γίνεται στη φύση, μπροστά σε ένα βράχο.
- Η ενίσχυση της φωνής απ την ανάκλαση οδήγησε στη θέση των ηθοποιών πίσω, μπροστά στη σκηνή με ισχυρές ανακλάσεις πίσω και κάτω.
- Η τελευταία παρατήρηση είναι η ανάγκη για ησυχία. Η μεγάλη ησυχία καθιστά τη φωνή ικανή να ακουστεί σε μεγάλες αποστάσεις. Γι' αυτό οι θέσεις των αρχαίων θεάτρων είναι επιλεγμένες για τη μεγάλη ησυχία του περιβάλλοντος χώρου (σε πολλές περιπτώσεις ακόμη και σήμερα).



Το μόνο ζήτημα στο οποίο οι συνθήκες τότε ήταν χειρότερες για τους ηθοποιούς, ήταν οι θεατές. Ο επισκέπτης του θεάτρου έμενε εκεί πολλές ώρες, σε συνθήκες κάθε άλλο παρά σύγχρονου θεάτρου και συμμετείχε με αντιδράσεις, σε αντίθεση με το σημερινό θεατή που σέβεται το χώρο και την τέχνη.

Συμπεράσματα της Ακουστικής για το Σύγχρονο Θέατρο

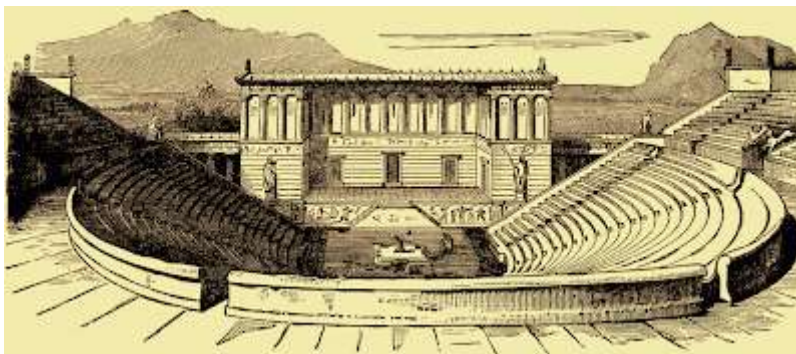
Η πρόσκληση για τον αρχιτέκτονα που σχεδιάζει ένα σύγχρονο θέατρο είναι να προχωρήσει, να δώσει δηλαδή λύσεις που να βελτιώνουν τις συνθήκες σε σχέση με τα γεμάτα

ένταση και προσωπικότητα θεατρικά μνημεία του παρελθόντος. Στο δύσκολο αυτό εγχείρημα, μπορεί κανείς να συμβάλει με μία σειρά απ' σύγχρονες τεχνικές προσεγγίσεις.

Ο σχεδιασμός με υπολογιστές και τα μοντέλα προσομοίωσης, με όλες τις αδυναμίες τους, παρέχουν στοιχεία που μπορούν να βοηθήσουν. Όχι μόνον μπορούμε να προβλέπουμε τις συνθήκες σε κάθε θέση του θεάτρου, μπορούμε ακόμη να προβλέπουμε τι θα συμβεί όταν ο ηθοποιός στραφεί αλλού ή σκύψει το κεφάλι. Ο σύγχρονος σχεδιασμός έχει έτσι τη δυνατότητα να ξεφύγει από τον απόλυτο κύκλο και από τη σταθερή κλίση ώστε να δώσει στο κοίλο πιο δυναμικές μορφές, προσαρμοσμένες στις δυνατότητες της φωνής και στην προσπάθεια για βέλτιστη ρύθμιση των ακουστικών παραμέτρων.

Ελάχιστα στοιχεία κτιρίων σκηνής, κυρίως στοιχεία θεμελίωσης, έχουν διασωθεί ως τις μέρες μας, με αποτέλεσμα τα σημαντικότερα και ακόμη χρησιμοποιούμενα αρχαία ελληνικά θέατρα να έχουν τον κύκλο της ορχήστρας ανοιχτό προς τα πίσω, χωρίς πλάτη. Το γεγονός αυτό έχει αλλοιώσει τη μορφή των παραστάσεων. Η θέση του ηθοποιού στο πίσω μέρος της ορχήστρας, κοντά στο κτίριο της σκηνής, που τον βοηθάει με δύο πρόσθετες ανάκλασεις, χάνεται.

Ο ηθοποιός πλησιάζει τους θεατές, στο άλλο άκρο της ορχήστρας, σε μια προσπάθεια να ακουστεί και να φανεί καλύτερα. Έτσι, η αναστήλωση ενός αρχαίου θεάτρου με τη σκηνή του, θα δημιουργούσε μάλλον προβλήματα στη σύγχρονη παράσταση. Αν και τα σκηνικά (στη θέση της σκηνής) βοηθούν στην καλύτερη ακουστική, σε σύγκριση με την έλλειψη κάθε κάθετης ανακλαστικής επιφάνειας, η τοποθέτηση μόνιμου κτιρίου σκηνής βελτιώνει τις συνθήκες, αναγκάζοντας τους ηθοποιούς να κινούνται στο βάθος της ορχήστρας (μέχρι 8 m από τη σκηνή).



Σε εκείνη τη θέση έχουν όχι μόνον τη στήριξη της σκηνής με την ανάκλασή της αλλά την πλήρη στήριξη της ορχήστρας με την πιο σημαντική ανάκλασή της στο έδαφος, όσο και μία ακόμη διπλή ανάκλαση. Ο ηθοποιός που κινείται κοντά στους ακροατές τελικά δεν ακούγεται πέρα απ τις πρώτες σειρές.

Επίλογος για την Ακουστική των Θεάτρων

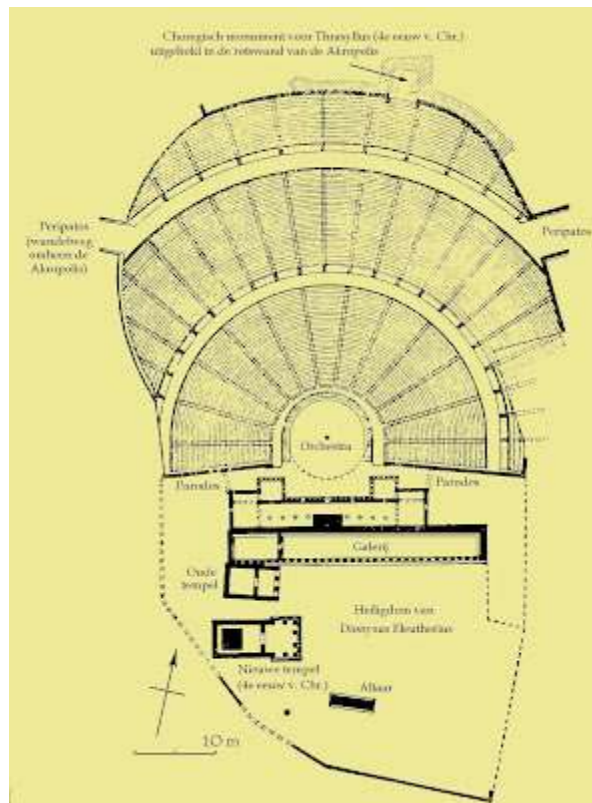
Πολλά μπορεί κανείς να αποκομίσει και όχι μόνον ιστορική γνώση από τη μελέτη των μνημείων του αρχαίου Ελληνικού κόσμου. Ιδιαίτερα στα θέατρα, η προσέγγιση με τα σύγχρονα επιστημονικά εργαλεία συμπληρώνεται από την εμπειρία της συμμετοχής στη ζωντανή λειτουργία του μνημείου, κάτι που δεν είναι δυνατό σε άλλα μνημεία. Στον πρώτο αιώνα της σύγχρονης ζωής της, τον 20ο, η επιστήμη της ακουστικής απέσπασε πολλά στοιχεία απ το αρχαίο Ελληνικό θέατρο.

Παρά τη φθορά των αιώνων, οι διατεταγμένες αυτές πέτρες που αποτελούν το αρχαίο Ελληνικό θέατρο έχουν κι άλλα να μας πουν. Οι σιωπηλοί αυτοί μάρτυρες του παρελθόντος, δεν έχουν πει ακόμη την τελευταία τους λέξη. Ας τα γνωρίσουμε καλύτερα, ας ακούσουμε το μήνυμά τους και κυρίως ας προσδώσουμε το σεβασμό που απαιτεί το μεγαλείο τους.

Η Κατανόηση του Αρχαίου Θεάτρου με παράδειγμα το Θέατρο του Διονύσου

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

Το θέατρο ήταν αρχικά μόνο ένα μέρος του περιβόλου ή τεμένους του Διονύσου. Ο περίβολος περιείχε μόνο τον αρχαιότερο ναό του Διονύσου και ένα θυσιαστικό βωμό. Αργότερα προστέθηκε μια αίθουσα ή στοά εξαλείφοντας τον παλαιότερο ναό και χτίστηκε ένας δεύτερος ναός επεκτείνοντας τα όρια του περιβόλου νότια. Η ψηλότερη σειρά θέσεων του θεάτρου υψωνόταν περίπου 35 μέτρα επάνω από το χαμηλότερο μέρος του περιβόλου, και πριν από την κατασκευή της στοάς και της σκηνής οι θεατές μπορούσαν να δουν το ναό και το θυσιαστικό βωμό από το θέατρο.



Το πιο σημαντικό για τους Αθηναίους βέβαια ήταν το γεγονός ότι ο ίδιος Διόνυσος (αντιπροσωπευόμενος από το λατρευτικό του άγαλμα στην μπροστινή σειρά) μπορούσε να βλέπει όχι μόνον τις παραστάσεις που δίνονταν προς τιμήν του, αλλά και τις θυσίες που προσφέρονταν στο βωμό του.

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

Καθώς η Ελληνική δραματουργία γεννήθηκε ταυτόχρονα με το χορό, το σημαντικότερο κομμάτι απόδοσης του έργου ήταν η ορχήστρα, δηλαδή η θέση για το χορό, (όρχησις). Ο τραγικός χορός συνίστατο από 12 ή 15 άτομα (χορευτές), πιθανώς νέους λίγο πριν τη στρατιωτική τους θητεία, μετά από μερικά χρόνια εκπαίδευσης. Οι Αθηναίοι άλλωστε διδάσκονταν τραγούδι και χορό από πολύ νεαρή ηλικία. Σε αντίθεση με τον πολυπληθή χορό, υπήρχαν μόνο τρεις ηθοποιοί στην αθηναϊκή τραγωδία του 5ου π.Χ. αιώνα.

Η αρχική λέξη που απέδιδε την έννοια ηθοποιός ήταν υποκριτής, και υποδήλωνε τον ηθοποιό που απαντούσε στον χορό. Ο Θέσπης λέγεται πως εισήγαγε και ήταν ταυτόχρονα ο πρώτος ηθοποιός, ο πρωταγωνιστής. Η εισαγωγή ενός δεύτερου ηθοποιού (δευτεραγωνιστής) αποδίδεται στον Αισχύλο και του τρίτου (τριταγωνιστής) στον Σοφοκλή. Από τη μακρινή αρχαιότητα δεν έχουν διασωθεί έργα με έναν μόνο ηθοποιό, αν και οι Πέρσες του Αισχύλου απαιτούν μόνο δύο ηθοποιούς.

Συνήθως κάθε ηθοποιός ανελάμβανε να υποδυθεί διάφορους ρόλους, και είναι συνήθως δυνατό να διαιρεθούν τα μέρη ομιλίας της Ελληνικής τραγωδίας σύμφωνα με τους χαρακτήρες που βρίσκονται επί σκηνής. Συχνά η απόδοση των ρόλων είχε μια εσωτερική θεματική ενότητα, σχετική με το έργο.



Αυτός είναι πιθανώς ο λόγος που οι θεατές μπορούσαν να ξεχωρίζουν τους ηθοποιούς, παρά το γεγονός ότι ήταν καλυμμένοι με κοστούμια και μάσκες, καθώς υπήρχε βραβείο

για τον καλύτερο ηθοποιό το 449 π.Χ. Σε ιδιαίτερες περιπτώσεις ένας ενιαίος ρόλος μπορούσε να κατανεμηθεί σε δύο ή περισσότερους ηθοποιούς, όπως στον Οιδίποδα επί Κολωνά. Οι τραγικοί ποιητές του 5ου π.Χ. αι., ειδικότερα ο Φρόνιχος και ο Αισχύλος όχι μόνο συνέθεταν τα έργα τους αλλά τα σκηνοθετούσαν, τα χορογραφούσαν και έπαιζαν σ' αυτά ως ηθοποιοί. Ουσιαστικά δίδασκαν μέσω της θεατρικής παραγωγής, γεγονός που αποδίδει στην αρχαιοελληνική δραματουργία -εκτός του πολιτικού και θρησκευτικού-και παιδευτικό χαρακτήρα. Άλλωστε, βάσει των επιγραφικών στοιχείων που διαθέτουμε, οι επιγραφές στις οποίες αναγράφονταν οι νικητές των δραματικών αγώνων οι θεατρικές παραστάσεις αποδίδονται ως διδασκαλίες.

Τα Αντιπροσωπευτικότερα από τα Σωζόμενα Αρχαία Ελληνικά Θέατρα

Το θέατρο με αποκρυσταλλωμένα τα βασικά χαρακτηριστικά του γνωρίζει ως κατασκευή μεγάλη διάδοση στα Ελληνιστικά και Ρωμαϊκά χρόνια και σε αυτή την κατεύθυνση θεωρείται αποφασιστική η συμβολή του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ο υπαίθριος χώρος του θεάτρου στην ελληνική πόλη, αρμονικά πάντοτε ενταγμένος στο φυσικό τοπίο, αποτέλεσε σταδιακά το κέντρο της καλλιτεχνικής και πολιτικής ζωής.

Θέατρα του Ελλαδικού Χώρου

Στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, σε άμεση συνάρτηση με τις ανάγκες παρουσίασης του δράματος, δοκιμάζονται για πρώτη φορά όλες οι μορφές της κτιριακής εγκατάστασης του θεάτρου. Από τις δύο πρώτες οικοδομικές φάσεις του 6ου και 5ου αιώνα. σώζονται ελάχιστα τμήματα. Τα ξύλινα ικρία στο κοίλο μετά το θανατηφόρο ατύχημα, που προξένησε η πτώση τους (498 π.Χ.), αντικαταστάθηκαν από λίθινα εδώλια στα χρόνια του ρήτορα και πολιτικού Λυκούργου (340/330 π.Χ.) και επιπλέον ολόκληρο το θέατρο έγινε λίθινο.

Επίσης, το σκηνικό οικοδόμημα απέκτησε μόνιμο χαρακτήρα, ενώ γύρω από την ορχήστρα κατασκευάστηκε αγωγός για την απαγωγή των ομβρίων υδάτων. Κατά την Ελληνική περίοδο η σκηνή είναι διώροφη, ενώ το προσκήνιο και τα παρασκήνια είναι μαρμάρινα.



Το θέατρο της Ερέτριας θεωρείται ως ένα από τα αρχαιότερα, ενώ μιμείται κατά πολύ το θέατρο του Διονύσου. Η αρχαιότερη φάση του με τη σκηνή να θυμίζει περσικό ανάκτορο ανάγεται στο 5ο αιώνα π.Χ. Από τα αρχαιότερα σωζόμενα του είδους, είναι το λίθινο προσκήνιο με ιωνικού ρυθμού κιονοστοιχία στην πρόσοψη, που κατασκευάστηκε στον πρώιμο 4ο αιώνα.

Ένα αρκετά ασυνήθιστο σχήμα στην κάτοψη παρουσιάζει το θέατρο του Θορικού που κτίστηκε γύρω στα μέσα του 5ου αιώνα π.Χ. Η ορχήστρα είναι τραπεζιόσχημη με καμπυλωμένες γωνίες και το κοίλο επίσης έχει καμπυλόγραμμη ακανόνιστη διάταξη, με ευθύγραμμη διάταξη των εδωλίων στο κεντρικό τμήμα.

Ο μικρός Ιωνικός ναός του Διονύσου στη δυτική πάροδο του θεάτρου με το βωμό μέσα στο χώρο της ορχήστρας επιβεβαιώνει τους δεσμούς του θεάτρου με τη διονυσιακή λατρεία. Τα μακρόστενα δωμάτια στην ανατολική πάροδο με τα λαξευτά στο φυσικό βράχο έδρανα χρησίμευαν ως σκηνοθήκη.

Το θέατρο της Επιδαύρου, ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της κλασικής αρχαιότητας ξεχωρίζει για την πολύ καλή ποιότητα της ακουστικής του και τις συμμετρικές του αναλογίες. Σύμφωνα με τις γραπτές πηγές ο αρχιτέκτων του έργου είναι ο Πολύκλειτος ο νεότερος. Το θέατρο κτίστηκε στα μέσα του 4ου αιώνα και κατά μία άλλη άποψη μετά το 300 π.Χ.

Λίγο μετά το 370 π.Χ. κτίστηκε το θέατρο της Μεγαλόπολης, ένα από τα μεγαλύτερα σε χωρητικότητα θέατρα του Ελλαδικού χώρου, που εκτός απ τα θεατρικά έργα φιλοξενούσε και τις μεγάλες γιορτές των Αρκάδων. Αξιομνημευτη είναι η μορφή του σκηνικού οικοδομήματος, αφού οι παραστάσεις δίνονται μπροστά από τη στοά του Θερσίλιου. Ένα ξύλινο προσκήνιο στην όψον μπροστά από τη στοά για τις ανάγκες του δράματος, που στη συνέχεια φυλασσόταν σε ένα στέγαστρο στη δεξιά πάροδο του θεάτρου, τη σκηνοθήκη.



Στο τέλος του 4ου ή στις αρχές του 3ου αιώνα π.Χ., χρονολογείται το θέατρο του Άργους με την κυκλική ορχήστρα. Στο χώρο φιλοξενούνταν οι καλλιτεχνικοί αγώνες κατά τη μεγάλη γιορτή των Νεμέων. Το κοίλο χωριζόταν από δύο διαζώματα, ενώ πέντε κλίμακες ανόδου δημιουργούσαν τέσσερις κερκίδες, που αντιστοιχούσαν στις φυλές του Άργους. Κατά τα Ρωμαϊκά χρόνια ένα σκέπαστρο απ ύφασμα (velum) προστάτευε τους θεατές απ τις κακές καιρικές συνθήκες.

Η πρώτη οικοδομική φάση του θεάτρου της Δωδώνης συνδέεται με τον βασιλιά Πύρρο (αρχές 3ου αι. π.Χ.). Το σκηνικό οικοδόμημα είναι διώροφο με δωρική στοά στη νότια πλευρά και τετράγωνα παρασκήνια. Η είσοδος των θεατών προς τα ανώτερα διαζώματα γινόταν με μεγάλα κλιμακοστάσια εξωτερικά του κοίλου, ενώ η αποχώρησή τους διευκολυνόταν με πλατιά έξοδο στην κεντρική κερκίδα που έκλεινε με κινητό κιγκλίδωμα.

Το θέατρο των Δελφών, με τη θαυμάσια ένταξή του στο φυσικό περιβάλλον, κατασκευάστηκε στον 4ο αιώνα αλλά γνώρισε πολλές επισκευές και αλλαγές στο 2ο αιώνα π.Χ., που συνεχίστηκαν ως και τα Ρωμαϊκά χρόνια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η μορφή του κοίλου, που έχει περισσότερο βάθος παρά πλάτος.

Ο ίδιος ιδιόρρυθμος σχεδιασμός με διευρυμένο τον άξονα του βάθους παρά του πλάτους, παρατηρείται και στο θέατρο της Δήλου, που οικοδομήθηκε σταδιακά μέσα στον 3ο αιώνα π.Χ. Ιδιόρρυθμο είναι και το σκηνικό οικοδόμημα. Μια ορθογώνια κατασκευή έχει τέσσερις θύρες, μια στη δυτική και τρεις στην ανατολική, πίσω απ' το προσκήνιο με τους δωρικούς ημικίονες. Οι άλλες πλευρές περιβάλλονται από στοές.

Από τα θέατρα που βρίσκονται στο βόρειο Ελλαδικό χώρο αξίζει να αναφέρουμε αυτό της Βεργίνας, που συνδέεται με το ανάκτορο και την Αγορά και μέσα στο οποίο το 336 π.Χ. δολοφονήθηκε ο Φίλιππος. Το θέατρο του Δίου, που βρίσκεται εκτός των ορίων της πόλεως και έχει βορειοανατολικό προσανατολισμό (τον πλέον κατάλληλο, σύμφωνα και με τις μεταγενέστερες υποδείξεις του Βιτρούβιου, για τον αερισμό του χώρου) κατασκευάστηκε στους χρόνους του Φιλίππου Ε' (221–179 π.Χ.).



Με την πόλη του Δίου όμως σχετίζονται και προγενέστεροι σκηνικοί αγώνες, από την εποχή του Αρχελάου (413–399 π.Χ.), στους οποίους συμμετείχε και ο Ευριπίδης. Με τον Φίλιππο Β' σχετίζεται και το θέατρο των Φιλίππων, του οποίου η αρχαιότερη φάση ανάγεται στα μέσα του 4ου αιώνα.

Το θέατρο της Θάσου, που για πρώτη φορά αναφέρεται από τον Ιπποκράτη, εδράζεται μερικώς στην παρειά του τείχους της πόλης. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η μαρτυρία ότι κατά τον 5ο αιώνα έζησε στην πόλη ο δημιουργός του θεατρικού είδους της παρωδίας, ο κωμικός ηθοποιός Ηγήμων.

Το θέατρο της Μαρώνειας που χρονολογείται στην πρώιμη Ελληνιστική περίοδο, χάραχτηκε με τρία κέντρα, αρχή που συνιστούσε και ο Βιτρούβιος.

Από τα θέατρα στον υπόλοιπο Ελλαδικό χώρο ιδιαίτερα αξιόλογα ήταν

- Της Λάρισας (4ος / 3ος αιώνας),
- Της Κασσώπης στην Ηπειρο, που συγγενεύει τυπολογικά με της Δωδώνης (3ος αιώνα),
- Της Δημητριάδος (μετά το 294 π.Χ.),

- Των Οινιάδων (4ος αιώνας, της Στράτου στην Αιτωλοακαρνανία (τέλος 4ου αιώνα), της Πλευρώνος (μέσα 3ου αιώνα), όπου έχει χρησιμοποιηθεί ως σκηνικό οικοδόμημα ένας ψηλός πύργος της οχύρωσης,
- Της Θήρας (3ος / 2ος αιώνας),
- Της Αιγείρας (μέσα 3ου αιώνα),
- Της Σικυώνος (3ος αιώνας), και
- Της Μαντίειας (μετά το 371 π.Χ.).
- Ιδιαίτερα σημαντικό ήταν και το ελληνιστικό θέατρο της Μυτιλήνης, αφού σύμφωνα με τον Πλούταρχο, χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο από τον Πομπήιο για την κατασκευή του πρώτου λίθινου θεάτρου στη Ρώμη (55 π.Χ.).



Θέατρα της Μικράς Ασίας

Από τα μνημειακά θέατρα της μικρασιατικής ακτής ξεχωρίζει το θέατρο της Εφέσου με τα τρία διαζώματα, που ήταν από τα μεγαλύτερα του αρχαίου κόσμου. Η αρχαιότερη φάση του ανάγεται στην Ελληνιστική εποχή (γύρω στο 200 π.Χ.).

Στο θέατρο της Πριήνης διατηρούνται πολλά χαρακτηριστικά του θεάτρου του 3ου αιώνα π.Χ. Είναι ενταγμένο στο υποδάμειο σύστημα της πόλης και σε κεντρικό σημείο.

Η γενική χάραξη είναι ημιελλειπτική. Η ορχήστρα είναι πεταλόσχημη απ πατημένο χώμα. Το σκηνικό οικοδόμημα είναι ένα μακρόστενο διώροφο κτίριο. Στην πρόσοψη του προσκηνίου, που διατηρείται σχεδόν ακέραιο, υπήρχε το πάτωμα του λογείου, ενώ σχηματιζόταν κιονοστοιχία 12 δωρικών ημικιόνων με τρεις θύρες εξόδου των υποκριτών.

Στα υπόλοιπα μετακίονια διαστήματα ήταν τοποθετημένοι οι πίνακες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το Ελληνιστικό θέατρο της Μιλήτου με το διώροφο σκηνικό οικοδόμημα, το φαρδύ τραπεζιόσχημο λογείο και τα επτά δωμάτια ανά όροφο.

Μεταξύ των υπολοίπων θεάτρων της περιοχής ξεχωρίζουν

- Το θέατρο της Περγάμου (από τον 3ο αιώνα),
- Του Λητώου (177 π.Χ.),
- Τα Ρωμαϊκά θέατρα
- Της Αφροδισιάδος (1ος αιώνας)

- Των Πατάρων (14–37 μ.Χ.),
- Της Νύσσας (β΄ ήμισυ 1ου αιώνα),
- Της Ιεραπόλεως (117–138 μ.Χ.),
- Της Ασπένδου (161–180 μ.Χ.), που εντυπωσιάζει με την εξαιρετική ακουστική του,
- Των Μύρων (μετά το 141 μ.Χ.), και
- Της Σίδης (2ος αιώνας μ.Χ.).



Θέατρα της Κάτω Ιταλίας

Το θέατρο του Μεταποντίου θεωρείται απ τα πλέον αξιόλογα μνημεία της Μεγάλης Ελλάδος. Κατασκευάστηκε τον 4ο αιώνα π.Χ. Το κοίλο έχει διαμορφωθεί εξ ολοκλήρου σε τεχνητή επίχωση. Δύο αναλημματικοί τοίχοι περιέβαλαν το κοίλο, εκ των οποίων ο εξωτερικός έφερε πλούσιο αρχιτεκτονικό διάκοσμο.

Στις Συρακούσες έχουν βρεθεί δύο θεατρικά οικοδομήματα. Στο αρχαιότερο (6ος/5ος αιώνας), έργο του αρχιτέκτονα Δημόδοκου, που πιθανώς δίδαξε τις τραγωδίες του ο Αισχύλος, τα ευθύγραμμα εδώλια είναι εξ ολοκλήρου λαξευμένα στο φυσικό βράχο.

Το μεγάλο θέατρο στη μορφή που σώζεται σήμερα σχετίζεται με τον Ιέρωνα Β΄ (238–216 π.Χ.). Το κοίλο έχει σχήμα πετάλου. Κοντά στο προσκήνιο είχε δημιουργηθεί ένας βαθύς υπόγειος χώρος που εξυπηρετούσε τους τεχνικούς της παράστασης, ενώ στο χώρο εντοπίστηκε και μια εγκατάσταση ανεβάσματος και κατεβάσματος της αυλαίας.

Μεταξύ των υπολοίπων θεάτρων της περιοχής ξεχωρίζουν το θέατρο

- Του Ταυρομενίου (Ταορμίνα), που από την Ελληνιστική φάση του σώθηκαν μόνο ορισμένα ενεπίγραφα εδώλια,
- Της Κατάνης με την τραπεζιόσχημη μορφή του 5ου αιώνα.
- Των Ακρων (3ος/2ος αιώνας), που συνδεόταν με το Βουλευτήριο μέσω ενός σκεπαστού διαδρόμου,
- Της Μοργαντίνας, που κατά την αρχαιότερη φάση του (4ος αιώνας) ορχήστρα και κοίλο ήταν τραπεζιόσχημα,
- Της Εγέστης (τέλη 3ου αιώνα),
- Της Ηράκλειας (4ος/3ος αιώνας), του Σολούντος (β΄ ήμισυ 4ου αιώνα),
- Της Τυνδαρίδος (4ος/3ος αιώνα), και
- Της Ιαιτίας (τέλη 4ου αιώνα).



Θέατρα της Κύπρου

Το θέατρο του Κουρίου είναι από τα αρχαιότερα μέχρι στιγμής θέατρα της μεγαλονήσου. Η αρχική φάση του ανάγεται στα τέλη του 2ου αιώνα. Το κοίλο έχει κτιστεί σύμφωνα με τα ρωμαϊκά πρότυπα. Το κεντρικό τμήμα θεμελιώνεται στο φυσικό βράχο, ενώ οι πτέρυγες σε τεχνικές επιχώσεις. Στην άνω απόληξη έχει δημιουργηθεί περιμετρική στοά, που φθάνει μέχρι το συγκρότημα της σκηνής.

Το θέατρο της Σαλαμίνας χρονολογείται την εποχή του Αυτοκράτορα Αυγούστου. Το κοίλο ήταν και εδώ διαμορφωμένο σε τεχνητή επίχωση. Το σκηνικό οικοδόμημα είχε κτιστεί σύμφωνα με τα Ρωμαϊκά πρότυπα και αποτελούνταν απ επτά δωμάτια και διάδρομο με μνημειακή πρόσοψη σε δύο επίπεδα.

Το κοίλο του Ρωμαϊκού θεάτρου του Σόλων (2ος/3ος αιώνας μ.Χ.) έχει κατά το μεγαλύτερο τμήμα των εδωλίων λαξευτεί στο φυσικό βράχο, όπως και η ημικυκλική ορχήστρα, ενώ το υπόλοιπο στηρίζεται σε τεχνητή επίχωση. Το κυρίως σκηνικό οικοδόμημα είχε πολλά δωμάτια και ένα μεγάλο υπόγειο πέρασμα που το διέσχισε σε όλο το μήκος του.

Συμμετοχή Σύνθεση και Συμπεριφορά των Θεατών στο Αρχαίο Θέατρο

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

(Αριστοτέλης)

Επειδή την πιο παραπλανητική επίδραση στις προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου της ελληνικής αρχαιότητας μπορεί να προκαλέσει η σύγχυση με αντίστοιχες, υποτίθεται, δραστηριότητες της δικής μας εποχής, σκόπιμο είναι να αρχίζει κανείς επισημαίνοντας τις ριζικότερες διαφορές. Η πρώτη που θα έπρεπε, ίσως, να μνημονευθεί αφορά ένα χρονικό στοιχείο.



Ενώ το θέατρο στην κλασική Αθήνα, που το είδος γεννήθηκε και διαμορφώθηκε, αποτελούσε εκδήλωση καθαρά λαϊκή, με πάνδημη συμμετοχή των πολιτών, δεν ήταν, εν τούτοις, προσιτό παρά μόνον ως έκτακτο κοινωνικό γεγονός, οργανωμένο απ το κράτος σε συγκεκριμένες ευκαιρίες δύο φορές το χρόνο, στο πλαίσιο δύο διονυσιακών εορτών, των Ληναίων (τέλη Δεκεμβρίου – αρχές Ιανουαρίου) και των Μεγάλων Διονυσίων (τέλη Μαρτίου – αρχές Απριλίου).

Όσο για τη διάρκεια των παραστάσεων, αυτή δεν υπερέβαινε το τριήμερο για την πρώτη και το πενήμερο για τη δεύτερη περίπτωση. Μπορούμε μάλιστα, με αρκετή βεβαιότητα να υποθέσουμε ότι τουλάχιστον κατά τον 5ο αιώνα, την περίοδο δηλαδή των μεγάλων δραματουργών, δεν υπήρχαν άλλες θεατρικές εκδηλώσεις εκτός Αθηνών.

Ας σημειωθεί, επίσης, ότι η διδασκαλία ενός δράματος συνιστούσε γεγονός αποκλειστικό, πεπερασμένο και ανεπανάληπτο. Επομένως, η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων σήμαινε για τον αρχαίο θεατή μια εξαιρετική και γι' αυτόν το λόγο, πολυεπίπεδη στις επιπτώσεις της εμπειρία.

Ένα δεύτερο, εξίσου σημαντικό στοιχείο διαφοροποίησης αφορά το πλαίσιο μέσα στο οποίο οργανώνονταν οι παραστάσεις, που δεν λειτουργούσαν ως απομονωμένα καλλιτεχνικά γεγονότα, αλλά αποτελούσαν μία μόνο, ανάμεσα σε πολλές άλλες, εκδήλωση ενός πολυήμερου θρησκευτικού εορτασμού, σχέση που δεν ακυρωνόταν από τη βαθμιαία κοσμοκοποίηση του θεατρικού τομέα.

Δεν είναι, βέβαια, συμπτωματική η σύνδεση των θεατρικών εκδηλώσεων με τη διονυσιακή λατρεία, αφού, καθ' όλες τις θεωρίες, από τον Αριστοτέλη και εντεύθεν, ελάχιστα αμφισβητήθηκε ο ρόλος της ως μήτρας μέσα στην οποία κυοφορήθηκε το δράμα. Όπως δεν είναι συμπτωματική η ένταξη της δημοφιλέστερης κοινωνικής εκδήλωσης στα λατρευτικά συμφραζόμενα του δημοφιλέστερου θεού.



Αυτή, εξάλλου, η δημοτικότητα υπήρξε ο αποφασιστικότερος λόγος για την επισημοποίηση της διονυσιακής λατρείας στο πλαίσιο της λαϊκότερης πολιτικής που ασκούσαν οι τύραννοι, προκειμένου να εξασφαλίσουν όσο το δυνατόν ισχυρότερα ερείσματα στις μεγάλες, δηλαδή τις κατώτερες, κοινωνικές μάζες. Και αυτό δεν ισχύει μόνο για τους Πεισιστρατίδες της Αθήνας αλλά και για άλλους τυράννους, πως λ.χ. για τον Περίανδρο της Κορίνθου.

Προκειμένου για την Αθήνα, υπάρχει έγκυρα μαρτυρημένη μία, η πρώτη επίσημη ίσως, παράσταση τραγωδίας περί το 535 π.Χ., περίοδο τυραννίας του Πεισιστράτου, και μάλιστα με νικητή τον Θέσπη, τον «πατέρα» του συγκεκριμένου δραματικού είδους. Αυτό αποτελεί μόνο ένα χρονικό όριο, πριν απ το οποίο οπωσδήποτε κυκλοφορούσαν στην Αττική κάποιες μορφές θεατρικές εκδηλώσεις, πιθανότατα ήδη από την αρχή συνδυασμένες με τις διονυσιακές εορτές.

Πάντως, με την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας, που εγκαινιάζουν οι μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη (508 π.Χ.), η ενσωμάτωση θεατρικών παραστάσεων (τραγωδίας πρώτα, σατυρικού δράματος και κωμωδίας αργότερα) στο επίσημο πρόγραμμα των διονυσιακών εορτών αποτελεί πλέον γεγονός αδιαμφισβήτητο.

Μέγιστη Συμμετοχή

Πολλά στην οργάνωση των εορτών αυτών παραμένουν σκοτεινά κάπως περισσότερα είναι γνωστά για τη μεγαλύτερη από τις δύο, τα Μεγάλα ή εν Άστει Διονύσια, τη λαμπρότερη, εκτός από τα Παναθήναια, εορταστική εκδήλωση των Αθηνών. Η σύμπτωσή της με την αρχή της εαρινής περιόδου, λίγο πριν κινητοποιηθεί, για εμπορικές ή στρατιωτικές επιχειρήσεις, η ναυσιπλοΐα, εξασφάλιζε τη μέγιστη δυνατή συμμετοχή των πολιτών, ενώ, εξάλλου, υπολογιζόταν και η προσέλευση ξένων, που κατέφθαναν απ' όλα τα μέρη του ελληνικού –αλλά ίσως και του «βαρβαρικού»– κόσμου.

Εννοείται ότι ο όρος «συμμετοχή» δεν παραπέμπει σε ρόλο ταυτόσημο με αυτόν του σημερινού «κοινού», δεδομένου ότι επρόκειτο για απόλυτα ενεργό ένταξη του πολίτη σε μια διαδικασία εντελώς ανάλογη με οποιαδήποτε άλλη κοινωνικοπολιτική λειτουργία, όπως λ.χ. η παρουσία του στην εκκλησία του δήμου ή η θητεία του σε κάποια από τις δικαστικές ομάδες.



Η ανωτέρω διευκρίνιση γίνεται κατανοητή, αν το θέατρο αποσπασθεί από το σχεδόν αποκλειστικά αισθητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο λειτουργεί σήμερα και προεκταθεί σε περιοχές που καλύπτονται από πλήθος άλλες εμπειρίες πως η θρησκεία, η πολιτική και η παιδεία.

Σε μια εποχή πως η αρχαιοελληνική και μια περιοχή πως η Αθήνα του 5ου αιώνα, που η λατρεία διεξαγόταν χωρίς παγιωμένο δόγμα και με ένα ιερατείο κοινωνικής μάλλον παρά θρησκευτικής εμβέλειας, από όπου έλειπε κάθε οργανωμένο εκπαιδευτικό σύστημα και η τέχνη προσλαμβανόταν ως κοινωνικό προϊόν παρεχόμενο δημόσια, που το βιβλίο αποτελούσε προνόμιο εξασφαλισμένο μόνο απ' μια δεκάδα ανθρώπων ανάμεσα σε δεκάδες χιλιάδων, ενώ το πολίτευμα προϋπέθετε άμεση συμμετοχή του πολίτη, μια εκδήλωση τόσο σύνθετη πως η θεατρική ανταποκρινόταν σε ανάλογα σύνθετες απαιτήσεις, τις οποίες κάλυπταν όλοι αυτοί οι τομείς.

Ήδη η ανάληψη της ευθύνης για την οργάνωση της εορτής όχι από τον «Άρχοντα Βασιλέα», παραδοσιακό φορέα θρησκευτικών κυρίως εκδηλώσεων, αλλά απ' τον επώνυμο άρχοντα, πρόσωπο κατ' εξοχήν πολιτικό, μαρτυρεί τη μετατόπιση από το αυστηρά λατρευτικό πλαίσιο.

Ακόμη και ορισμένες, τυπικά τουλάχιστον, θρησκευτικές εκδηλώσεις του εορτασμού, πως λ.χ. μια εναρκτήρια πομπή, κατά την οποία μεταφερόταν το ξόανο του Διονύσου από τις Ελευθερές (Αττική κοιτίδα, υποτίθεται, της Διονυσιακής λατρείας) στο θέατρο, με την αθρόα συμμετοχή του λαού, ως μέρους και όχι ως θεατή της πορείας, προσελάμβαναν έντονα «Κοσμικό» χαρακτήρα, ο οποίος, βέβαια, κυριαρχούσε κατά τη διάρκεια του «κώμου» πιθανώς ληκτικής εκδήλωσης.

Εκτός από τις θεατρικές παραστάσεις, μιαν ανάλογη εκδήλωση σχετική με την τέχνη του λόγου, αλλά ίσως οργανικότερα εξαρτημένη από τη λατρεία, αποτελούσαν οι διθυραμβικοί αγώνες, με εκτέλεση χορικών ασμάτων, 10 παιδών και 10 ανδρών, που εκπροσωπούσαν τις 10 φυλές της Αττικής, σε μια εκδήλωση κατά τη δεύτερη, πιθανότατα, ημέρα του προγράμματος.



Σαν Πάνδημη Εκδρομή

Οι επόμενες τέσσερις ημέρες (τρεις σε εμπόλεμη περίοδο) ήταν αφιερωμένες στους δραματικούς αγώνες, γεγονός κορυφαίο του εορτασμού. Είναι περίπου βέβαιο ότι, κατά τη διάρκεια του 5ου αιώνα, στα Μεγάλα Διονύσια συμμετείχαν τρεις τραγικοί ποιητές (ο καθείς με τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα) και πέντε (ή τρεις) κωμικοί (ο καθείς με μία κωμωδία).

Αν συνυπολογιστούν στις μετρήσεις και οι εκτελέσεις των διθυραμβικών χορών, ο αριθμός των πολιτών που συμμετείχαν (ως υποκριτές, μέλη χορών, κομπάρσοι, τεχνικοί) πρέπει να υπερέβαινε τους 1.000 σε κάθε εορτή. Από εκείνους που κάλυπταν το «καλλιτεχνικό» μέρος των αγώνων, μόνον οι υποκριτές ήταν επαγγελματίες και γι' αυτό, αμείβονταν απ το κράτος.

Τους χορούς συγκροτούσαν «ερασιτέχνες», την αποζημίωση των οποίων ανέλαμβαναν οι χορηγοί, υποχρέωση που ίσχυε, εννοείται, και καθ' όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας, επειδή όλοι έπρεπε να εγκαταλείπουν τις καθημερινές ασχολίες τους. Δεν υπάρχει

ένδειξη ότι όλη αυτή η διαδικασία διεξαγόταν μυστικά, προκειμένου να εξασφαλισθεί η έκπληξη της «πρεμιέρας».

Είναι βέβαιο ότι όσοι συμμετείχαν στις παραστάσεις, κυρίως οι ερασιτέχνες, μετέδιδαν, σε συγγενείς και φίλους, εμπειρίες από την προετοιμασία, μουρμούριζαν μελωδίες από τα χορικά και επιδεικνύονταν παίζοντας αποσπάσματα που ανήκαν στους υποκριτές – επομένως, πολύν καιρό πριν αρχίσουν οι αγώνες, η Αθήνα ζούσε με την προσδοκία τους.

Όπως είναι ευνόητο, ο αριθμός των δραμάτων που ερμηνεύονταν (τουλάχιστον τέσσερα κάθε ημέρα των αγώνων) απαιτούσε χρονικό διάστημα τέτοιο, ώστε να μην είναι επικτές οι παραστάσεις, αν δεν άρχιζαν πολύ νωρίς κάθε πρωί. Και αυτό πράγματι συνέβαινε. Θα πρέπει λοιπόν να φαντασθούμε την ατμόσφαιρα εκείνων των τεσσάρων ημερών σαν μια πάνδημη εκδρομή, που διαρκούσε ίσως και πάνω από δέκα ώρες καθημερινά.



Γιατί, βέβαια, δεν πρέπει να αθροισθούν μόνο οι ώρες της παράστασης, αλλά να συνυπολογισθεί η προσέλευση του πλήθους (η χωρητικότητα του διονυσιακού θεάτρου υπερέβαινε τις 15.000), η σχετική καθυστέρηση των ξένων κυρίως, που περιδιάβαζαν στο ιερό τέμενος του θεού προσφέροντας τάματα και αγοράζοντας ποικίλα λατρευτικά αντικείμενα, καθώς και οι προκαταρκτικές θρησκευτικές πράξεις πριν από την έναρξη των παραστάσεων.

Η Σύνθεση του Κοινού

Έχει πολύ συζητηθεί, χωρίς να έχουν προκύψει αδιαφιλονίκητα συμπεράσματα, το πρόβλημα της σύνθεσης του κοινού, ιδιαίτερα επικεντρωμένο στο ερώτημα αν παρακολουθούσαν τις παραστάσεις και γυναίκες. Είναι εύλογη η θέση του προβλήματος για μια αυστηρά ανδροκρατούμενη κοινωνία πως εκείνη της κλασικής Αθήνας, που η ελευθερία κινήσεων σε δημόσιους χώρους δεν ήταν προνόμιο αυτονόητο, κυρίως για τις γυναίκες των

ανώτερων στρωμάτων – όσο και να φαίνεται περίεργο, οι λαϊκές γυναίκες κυκλοφορούσαν με πολύ λιγότερους περιορισμούς.

Βέβαιο είναι ότι δεν υπήρχε, όσο τουλάχιστον μας είναι γνωστό, νόμος απαγορευτικός προς αυτή την κατεύθυνση, οπότε είναι πιθανό ότι τις κινήσεις της οικογένειας καθόριζε, κατά τα κοινωνικά και ηθικά κριτήριά του, ο κάθε pater familias. Από κάποιους υπαινιγμούς του Αριστοφάνη αφήνεται η εντύπωση ότι τουλάχιστον τραγωδίες παρακολουθούσε κάποιος αριθμός γυναικών (άλλωστε, γιατί να χαρακτηρίζονται τόσο επικίνδυνες για τα χρηστά ήθη τους οι «φεμινιστικές» τραγωδίες του Ευριπίδη), αλλά ίσως όχι και κωμωδίες.

Αντίθετα, δεν μας προξενεί έκπληξη ο προσδιορισμός ειδικού τμήματος στο διονυσιακό θέατρο προορισμένου για τους εφήβους, ενώ είναι βέβαιο ότι ανάμεσα στους θεατές υπήρχαν και «παίδες», προς τους οποίους κάπου απευθύνεται ο κωμικός, πως και αρκετοί δούλοι, κυρίως από εκείνους που είχαν πιο περίοπτη θέση μέσα στην οικογένεια. Όπως είναι φυσικό, για όλες αυτές τις κοινωνικές μερίδες υπήρχαν προκαθορισμένες θέσεις μέσα στο θέατρο, με τις γυναίκες και τους δούλους στις υψηλότερες, άρα και λιγότερο ευνοϊκές κερκίδες.

Δικαιολογημένα, λοιπόν, γίνεται λόγος για πάνδημη συμμετοχή, την οποία ενίσχυε και το κράτος εξασφαλίζοντας τα εισιτήρια για τους φτωχότερους πολίτες. Καθ' όλη τη διάρκεια του εορτασμού, η Αθήνα ήταν πλημμυρισμένη από κόσμο, όχι μόνο απλούς επισκέπτες, θεατές των δραματικών αγώνων, αλλά και από επίσημες αντιπροσωπείες, κυρίως των πόλεων της Αθηναϊκής συμμαχίας, δεδομένου ότι η εορτή αποτελούσε ευκαιρία επίδειξης, σε ανάλογες εκδηλώσεις, του πολιτικού και εθνικού κύρους της πόλης.



Θα πρέπει, λοιπόν, να φαντασθούμε όλους τους σχετικούς χώρους –πανδοχεία, αγορές, κήπους, εξοχές– ασφυκτικά γεμάτους από ένα πλήθος ετερόκλητο και ζωνρό, κυρίως κατά τις ημέρες των παραστάσεων. Η κινητοποίηση άρχιζε ξημερώματα, με τις οικογένειες να ξεκινούν από τα σπίτια τους εφοδιασμένες με όλα τα απαραίτητα για μια ημερήσια

εκδρομή: πρόχειρο φαγητό (ψωμί, τυρί, ελιές, καρπούς) και, βέβαια, κρασί. Επομένως, δεν θα απέδιδε την πραγματική ατμόσφαιρα του θεάτρου η εικόνα μιας σιωπηλής μυσταγωγίας.

Όλες οι μαρτυρίες που μας σώζονται αναφέρονται σε ένα κοινό εξαιρετικά εκδηλωτικό στις αντιδράσεις του, θετικές και αρνητικές. Σχόλιες και κραυγές επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας για την ερμηνεία των υποκριτών και των χορευτών αποτελούσαν σύνθετες φαινόμενο: αναφέρονται περιπτώσεις που οι θεατές με τα «ποδοκροτήματά» τους ανάγκασαν παραστάσεις τραγωδιών να διακοπούν η μία μετά την άλλη ή, αντίθετα, με τα «μπιζαρίσματά» τους ζήτησαν την επανάληψη αποσπασμάτων που ενθουσίασαν.

Σχέση με τα Κείμενα

Μια από τις ριζικότερες διαφορές σε σύγκριση με τη δική μας εποχή συνιστά η σχέση του κοινού με τα κείμενα που ερμηνεύονταν επί σκηνής. Είτε επρόκειτο για τραγωδίες είτε για κωμωδίες, τα θέματα και οι προβληματισμοί που τροφοδοτούσαν το υλικό των έργων ενδιέφεραν άμεσα τον θεατή, προκαλώντας ανταποκρίσεις πολύ πιο ζωτικής σημασίας, για την κοινωνική, ηθική και πνευματική συγκρότησή του, από ότι και τα πιο «στρατευμένα» έργα σήμερα.

Όχι μόνο οι κωμωδίες που, ούτε ή άλλως, τον αφορούσαν, επειδή πραγματεύονταν θέματα αντλημένα απ' την περιρρέουσα πραγματικότητα (τον διαιωνιζόμενο πόλεμο, την παρακμή της πολιτικής ζωής, τις διαβρωτικές επιδράσεις των σοφιστών), και επομένως αναμόχλευαν έστω και κωμικά παραμορφωμένα, προβλήματα που τον ταλάνιζαν. Πολύ περισσότερο ο κόσμος της τραγωδίας, πιο πλούσιος, σύνθετος και βαθύς, πρόσφερε στον θεατή πολύμορφο υλικό, που πλούτιζε τον εσωτερικό χώρο του με εμπειρίες παιδευτικές, πολύτιμες.

Ήταν, κυρίως, η ανανέωση της επαφής του με την παράδοση, πως την εκπροσωπούσε ο μύθος, πρώτα, μια πηγή εμπλουτισμένη και διαμορφωμένη από προγενέστερα του δράματος ποιητικά είδη, ανεξάντλητη σε γοητευτικές παραλλαγές και ανοιχτή στις πιο τολμηρές ερμηνείες κατόπιν, το σύνολο των μεταφυσικών και ηθικών ιδεών, που προσδιόρισαν οι αναζητήσεις των φιλοσόφων τέλος, τα είδη της τέχνης, όπως η ποίηση, η μουσική και ο χορός, που συνέβαλαν, ως ζωτικές συνιστώσες, στη δημιουργία του πιο σύνθετου απ αυτά: του δράματος.



Η μόνιμη άντληση θεμάτων από τον παραδοσιακό μύθο καθόλου δεν τοποθετούσε τον κόσμο της τραγωδίας σε απόσταση από τον θεατή.

Η βασική διαφορά της από τα άλλα ποιητικά είδη που χρησιμοποιούσαν το μύθο προέκυπτε από την ένταξη της δράσης σε έναν προσδιορισμένο και αναγνωρίσιμο χώρο, την πρωτοπρόσωπη και μιμική χρήση του λόγου, που εκφραζόταν με όρους δανεισμένους από τη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, την αναμόχλευση διαχρονικών προβλημάτων, πως ήταν η σχέση του ανθρώπου με τον περιβάλλοντα και τον υπερβατικό κόσμο, η αναζήτηση της δικαιοσύνης, η βιωσιμότητα της αξιοπρέπειας, η αναγκαιότητα του πολέμου, η αγωνία του θανάτου.

Έτσι, το θέατρο συναιρούσε όλες τις εμπειρίες που σήμερα προσφέρουν, όχι μόνο τα ακραιφνώς καλλιτεχνικά προϊόντα, αλλά και η εκπαίδευση, η εκκλησία, οι ποικίλες πνευματικές εκδηλώσεις, το βιβλίο, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης – επρόκειτο για μοναδική και πολύμορφη πηγή παιδείας.

Θρησκεία - Εκπαίδευση – Πολιτική στο Αρχαίο Θέατρο

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

Σε γενικές γραμμές η τραγωδία διαθέτει άρρηκτους δεσμούς με τη μυθολογική παράδοση, καθώς οι ποιητές αντλούν το υλικό τους από το λατρευτικό υπόβαθρο της ηρωολατρείας και της λατρείας των θεών. Η παρουσία των θεών, άλλωστε, είναι καθοριστική στην ελληνική σκέψη και αποτελεί σημαντικό μέρος της ζωής της πόλης. Οι δραματικοί αγώνες διεξάγονται κατά τη διάρκεια θρησκευτικών γιορτασμών στην πόλη.

Είναι αφιερωμένοι στο θεό Διόνυσο, έστω και αν ο θεός δεν αποτελεί το θέμα για τα περισσότερα έργα. Το ίδιο το θεατρικό κτήριο βρίσκεται εντός του ιερού χώρου του θεού και ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό το συμβολισμό του. Η σκευή (προσωπείο/κοστούμι) συνδέεται άμεσα με βαθύτερα στρώματα της διονυσιακής λατρείας. Εξάλλου, το προσωπείο ανθρώπου που χρησιμοποιεί το δράμα εντάσσει τον υποκριτή στην κατηγορία των ηρώων, αφού τον χωρίζει από τον χορό-πολίτες, που αρχικά μάλλον δε φορούσε μάσκες.



Ο διάλογος υποκριτή - χορού υποδηλώνει σε ένα βαθμό τον διάλογο που διεξάγει η πόλη με το ηρωικό παρελθόν της. Γενόμενος δράμα ο μύθος υφίσταται μια χωροχρονική επέκταση. Οι λόγοι και οι αντίλογοι των πρωταγωνιστών, όπως και η συνδιαλλαγή με το χορό προορίζονταν να καλύψουν το μεγαλύτερο μέρος του έργου και αποκαλύπτουν σε μεγάλο βαθμό τα κίνητρα της πράξης.

Κίνητρα που ενίοτε είναι σημαντικότερα από την ίδια την πράξη, γιατί είναι πύλες προς την ψυχολογική διερεύνηση του μυθολογικού υλικού. Αυτός είναι πιθανώς και ο λόγος για τον οποίο η συμμετοχή, η μέθεξ του κοινού είναι έντονη τόσο στις θρησκευτικές γιορτές όσο και στους δραματικούς αγώνες.

Στην Αθήνα γίνονταν συνολικά τέσσερις εορτές προς τιμήν του Διονύσου, κατά τους χειμερινούς και τους εαρινούς μήνες. Στα εν άστει Διονύσια, που τελούνταν στην αρχή της άνοιξης, κατά τον μήνα Ελαφηβολιώνα (Μάρτιος-Απρίλιος), διεξάγονταν οι δραματικοί αγώνες, που η προετοιμασία τους διαρκούσε τουλάχιστον έξι μήνες. Σε ανάμνηση της άφιξης του Διονύσου από τις Ελευθερές στην Αθήνα, γινόταν κάθε χρόνο η συμβολική αναπαράσταση του ταξιδιού του. Το λατρευτικό άγαλμα του θεού, την παραμονή και μετά τη δύση του ήλιου, κατέληγε στη μόνιμη θέση του στο ιερό, κοντά στο θέατρο.

Όταν στην πόλη έφτανε η είδηση της παρουσίας του θεού, ξεκινούσε μία σειρά γιορταστικών και θεατρικών εκδηλώσεων. Η πρώτη μέρα των Μεγάλων Διονυσίων ξεκινούσε με τη μεγάλη πομπή της θυσίας, που κατέληγε μπροστά στο ναό του Διονύσου, ενώ δύο μέρες νωρίτερα (στη γιορτή του Ασκληπιού, την 8η ημέρα του μηνός Ελαφηβολιώνα), γινόταν η επίσημη παρουσίαση όλων των διαγωνιζομένων δραμάτων. Πριν από τις παραστάσεις τελούνταν θυσίες, που υπογραμμίζουν τον θρησκευτικό χαρακτήρα τους.

Μετά τη θυσία του ζώου έκαναν καθαρμούς ραντίζοντας με το αίμα το θέατρο και τους θεατές. Στη συνέχεια, και αφού οι κριτές καταλάμβαναν τις ειδικές τιμητικές θέσεις τους, άρχιζαν οι παραστάσεις, που έκλειναν με την ανάδειξη των νικητών του τραγικού αγώνα το βράδυ της πέμπτης ημέρας της εορτής. Στα Μεγάλα Διονύσια, οι τρεις τραγικοί ποιητές που λάμβαναν μέρος αγωνίζονταν με τέσσερα δράματα, τρεις τραγωδίες (τριλογία) και ένα σατυρικό δράμα, ενώ στην κωμωδία αγωνίζονταν πέντε ποιητές, που παρουσίαζαν ένα μόνον έργο τους.



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

Οι παράλληλες θεωρίες για την καταγωγή του θεάτρου ανιχνεύουν τους συσχετισμούς της τραγωδίας με θρησκευτικές εκδηλώσεις και θεσμικές τελετές της αρχαιοελληνικής κοινωνίας, που έχουν ενίοτε προταθεί ως προβαθμίδες του δράματος. Έτσι, η θεματική

απομάκρυνση από το διονυσιακό υλικό και ο εντοπισμός του στους μύθους των ηρώων οδήγησε ορισμένους μελετητές στη θεώρηση της λατρείας των ηρώων ως πρωτογενούς υλικού του δράματος.



Παράδειγμα αποτελεί το προσωπίο που τονίζει τη συγγένεια της τραγωδίας με τις ιερουργικές μεταμφιέσεις. Το τραγικό προσωπίο, όμως, από τη φύση και τη λειτουργία του, διαφέρει από την καθαρή θρησκευτική μεταμφίεση. Έχει μεν ιερουργικό υπόβαθρο, αλλά η διάσταση της μεταμφίεσης παραμένει ανθρώπινη, δίχως ανιμιστικές τάσεις. Ο ρόλος του είναι περισσότερο αισθητικός και το ιερουργικό στοιχείο κινείται στην ανθρώπινη εξελικτική γραμμή.

Το προσωπίο μπορεί κοντά στα άλλα, να χρησιμεύει για να υπογραμμίζει την απόσταση, τη διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο στοιχεία που κατέχουν την τραγική σκηνή, στοιχεία αντίθετα και συνάμα πολύ στενά δεμένα. Από τη μία μεριά, έχουμε το χορό ένα συλλογικό πρόσωπο που το ενσάρκωνε ένα σώμα πολιτών και που κατ' αρχήν φαίνεται δεν φορούσε προσωπίο, αλλά ήταν μόνο μεταμφιεσμένος, και από την άλλη μεριά έχουμε ένα τραγικό πρόσωπο, που το υποδύονταν ο ηθοποιός, ξεχωρίζοντας με το προσωπίο του από την ανώνυμη ομάδα χορού.

Το προσωπίο ενσωματώνει το τραγικό πρόσωπο σε μια πολύ καθορισμένη κοινωνική και θρησκευτική κατηγορία, την κατηγορία των ηρώων. Οι ανθρωπολόγοι έχουν επινοήσει τον όρο πόλις-θέατρο, προκειμένου να εκφράσουν τους θεατρικούς μηχανισμούς πάνω στους οποίους στηρίζεται η διαχείριση της κεντρικής εξουσίας. Οι θεατρικές παραστάσεις στην αθηναϊκή δημοκρατία ήταν βαθιά ριζωμένες στην πολιτεία και τους δημοκρατικούς θεσμούς της.

Αντίθετα με το Ρωμαϊκό θέατρο, οι ηθοποιοί και τα μέλη της χορωδίας ήταν πολίτες. Οι κριτές ήταν πολίτες και κάθε πολίτης είχε τις ίδιες πιθανότητες να πάρει τη θέση του κριτή (αφού η επιλογή γινόταν με κλήρωση) και να αποφασίσει για την τύχη του κάθε έργου. Το θέατρο ως χώρος ήταν δημόσιο οίκημα.

Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, πως η συγκέντρωση στο θέατρο λειτουργούσε και ως εκκλησία του δήμου, με την παρουσία πολυάριθμων ξένων και αποτελούσε ένα εντυπωσιακό πλαίσιο για ορισμένες κρατικές ενέργειες που δεν είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα. Το Αθηναϊκό κράτος θεωρούσε τη γιορτή κατάλληλη αφορμή για να υπογραμμίσει την ηγετική θέση του στην Ελλάδα με μία όσο το δυνατόν εντυπωσιακότερη επίδειξη μεγαλείου.

Στη διάρκεια των γιορτασμών, παράλληλα με τις θεατρικές παραστάσεις, επιδεικνυόταν ο φόρος υποτέλειας των συμμαχικών πόλεων, αφού αυτή την εποχή του χρόνου τα μέλη της Αθηναϊκής συμμαχίας έστελναν την ετήσια εισφορά τους.

Έτσι η πόλη εκμεταλλεύονταν τη γιορτή για εθνική αυτοπροβολή. Ο Θουκυδίδης και ο Αριστοφάνης υπογραμμίζουν στα έργα τους (Επιτάφιος Περικλέους και Αχαρνής) ότι τα Διονύσια επέτρεπαν στην πολιτεία να επιδεικνύει το μεγαλείο της στις άλλες πόλεις, μετατρέπόμενη η ίδια σε θέαμα.

Συνολικά θεωρούμενο το θέατρο, παρόλο που διαμορφώνεται στην εποχή των τυράννων, είναι θρέμμα της δημοκρατίας. Καθορίζει τον τρόπο λειτουργίας του και ακμάζει σχεδόν μέσα σε έναν αιώνα, διαγράφοντας παράλληλη τροχιά με το ίδιο το πολίτευμα. Οι Αθηναίοι πολίτες συμμετείχαν στα όργανα της νομοθετικής, δικαστικής και εκτελεστικής εξουσίας, αλλά ταυτόχρονα, εντός του θεάτρου, βίωναν τη συλλογικότητα της δραματουργίας, ασκούσαν στην αντιπαράθεση ιδεών, στο διάλογο και την επικοινωνία.



Η ίδια η πολιτεία με τη συμμετοχή της αναγνωρίζει τόσο την αισθητική όσο και την εκπαιδευτική αξία της θεατρικής τέχνης. Το δράμα άνθησε και έφτασε σε ύψη τελειότητας στην Αθήνα του 5ου αιώνα γιατί ακριβώς δεν ήταν περιθωριακή ή τυχαία κοινωνική δραστηριότητα προς τέρψιν εξίσου τυχαίων θεατών. Κατείχε κεντρική θέση στις σκέψεις και τις δαπάνες μιας συμπαγούς κοινωνίας.

Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το αττικό δράμα τελικά δεν ήταν μόνο μια μορφή τέχνης, όπως στη σημερινή εποχή, αλλά ένας κοινωνικός θεσμός. Πραγματώνεται, λοιπόν, η σύνδεση του τραγικού είδους με την πολιτική άνθηση, όταν ο ίδιος λαός συσπειρωμένος, όπως και στο θέατρο, γίνεται ρυθμιστής των πεπρωμένων του.

Έτσι πιθανώς μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη θέση που κατέχουν στις ελληνικές τραγωδίες τα μεγάλα εθνικά προβλήματα του πολέμου, της ειρήνης της δικαιοσύνης, της φιλοπατρίας, αλλά και οι διαμάχες γύρω από τα μεγάλα πολιτικά προβλήματα. Τα δεδομένα του ηρωικού έπους αποδίδονταν στο θέατρο του Διονύσου κάτω από το άγρυπνο πνεύμα των θεών και με την έγνοια για την κοινότητα.

Όσον αφορά στη συμμετοχή του πολίτη σε αυτή τη νέα μορφή τέχνης, ο J.P. Vernant τονίζει τον ιδιαίτερο ρόλο του χορού στο δράμα ως εκπροσώπου της πόλης. Στην τεχνική της τραγωδίας υπάρχει μια πόλωση ανάμεσα στον συλλογικό και ανώνυμο χορό που εκφράζει τους φόβους τις ελπίδες και στις κρίσεις του, τα συναισθήματα των θεατών, αυτών δηλαδή που συνθέτουν την κοινότητα των πολιτών και στο εξατομικευμένο πρόσωπο, που παριστάνει έναν ήρωα μιας άλλης εποχής, ο οποίος δεν έχει κανένα σχεδόν κοινό σημείο με τη συνηθισμένη κατάσταση του πολίτη.

Η δράση του προσώπου αυτού αποτελεί το κέντρο του δράματος. Σε τούτη τη διχοτόμηση τραγικού χορού και τραγικού ήρωα αντιστοιχεί μια δυαδικότητα ακόμη και στην ίδια τη γλώσσα της τραγωδίας. Από τη μια διακρίνουμε τον λυρισμό των χορικών και από την άλλη, με τους υποκριτές του δράματος, έχουμε μια διαλογική μορφή που από μετρικής άποψης είναι πιο κοντά στον πεζό λόγο.



Στα νέα πλαίσια που θέτει η τραγωδία, ο ήρωας παύει να λειτουργεί ως πρότυπο, γενόμενος τελικά ένα πρόβλημα για τον εαυτό του και για τους άλλους. Αυτή ίσως είναι η μοίρα που ακολουθεί τους ήρωες. Η ατομική τους αναζήτηση είναι μια επανάσταση για τη ζωή της κοινότητας. Η ολοκλήρωσή της αναζήτησης διαμορφώνει μια νέα τάξη πραγμάτων που αφομοιώνονται στην κοινωνική δομή και γίνονται τρόπος ζωής. Αν ο ήρωας επιλέξει τη στατικότητα και την αδράνεια επαναπαυμένος στις δάφνες του, τότε η ίδια η εξέλιξη τον καταργεί.

Η συνήθης αντίδραση ενός τέτοιου ήρωα στις ανάγκες της εξέλιξης είναι η διαμόρφωση μιας τυραννικής συμπεριφοράς. Τα προγενέστερα της τραγωδίας λογοτεχνικά έργα ήταν βασισμένα στον μονόλογο. Με την εμφάνιση του πολιτεύματος της δημοκρατίας στην Αθήνα, γράφτηκαν οι τραγωδίες που είναι έργα βασισμένα στον διάλογο. Βασικά, αυτοί που παρακολουθούν μια τραγωδία διδάσκονται την λειτουργία της δημοκρατίας.

Στην Αθήνα της κλασικής εποχής, μέσα από τις κραυγές του Πελοποννησιακού πολέμου αρχίζει να ακούγεται ο απόηχος των συζητήσεων των σοφιστών σχετικά με το

ιδεολογικό σχήμα νόμο -φύσει, δηλαδή η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στους θεσπισμένους νόμους τους κράτους (νόμο) και το δίκαιο του ισχυρότερου (φύσει). Η σοφιστική ως κίνημα πολιτικό και κοινωνικό είναι αδιανόητη έξω από το πολιτικό κλίμα της Αθηναϊκής δημοκρατίας.

Οι σοφιστές, άνθρωποι ελεύθεροι και θαρραλέοι διανοητές βρήκαν το έδαφος της Αθηναϊκής δημοκρατίας πρόσφορο για να ανακοινώσουν τις αντιλήψεις τους και να διδάξουν τη σκέψη τους. Μόνο μια κοινωνία δημοκρατική μπορούσε να ανεχθεί αυτά τα κηρύγματα επαναστατικών ενίοτε μεταρρυθμίσεων, όπως αυτά που αφορούν τους κείμενους νόμους της πολιτείας και την κρατούσα δικαιοσύνη.

Οι σοφιστές δεν έρχονται σε ρήξη με την φιλοσοφική παράδοση αλλά τη συνεχίζουν και την υπερβαίνουν. Σε αντίθεση με τους προσωκρατικούς φιλοσόφους, οι οποίοι στρέφονται κυρίως στα ζητήματα του κόσμου ή της φύσεως, κέντρο του προβληματισμού των σοφιστών είναι ο άνθρωπος και τα προβλήματά του που τίθενται πλέον σε πολιτική βάση.



Το πολιτικό και κοινωνικό αίτημα των σοφιστών μπορεί να συνοψιστεί στην απαίτηση να διαμορφωθεί μια νέα κοινωνία και ένα νέο πολιτικό μοντέλο με άξονα τη νέα αντίληψη για το νόμο και το δίκαιο, άρα να οικοδομηθεί μια κοινωνία με μία νέα αντίληψη για τον άνθρωπο και τα δικαιώματά του, ανεξάρτητα από κοινωνική θέση ή καταγωγή. Ο άνθρωπος δε θεωρείται πλέον παθητικός δέκτης αλλά καθοριστικός παράγοντας της κοινωνικής προόδου.

Αυτή η αντίληψη απηχεί το πνεύμα του αρχαίου Ελληνικού διαφωτισμού, που χαρακτηρίζει το δεύτερο μισό του 5ου αιώνα. Ένα πνεύμα που επηρεάζει και επηρεάζεται από τους δραματικούς διαλόγους εκφράζει τη δυσαρέσκεια των πολιτών και αναδεικνύει τα προβλήματα της γυναίκας στην αθηναϊκή πολιτεία του 5ου π.Χ. αιώνα.

Δεν είναι τυχαίο που ο Η.С. Baldry συσχετίζει την ανάπτυξη εν γένει των τεχνών στην πόλη με την άνθηση μιας πτυχής της αρχαιοελληνικής παιδείας, τον προφορικό λόγο. Ο λόγος γίνεται μέσο ψυχαγωγίας, προβληματισμού και πειθούς. Ταυτόχρονα φέρει τα στοιχεία της παράδοσης, καθώς ο δραματικός αφομοιώνει τον επικό, τον λυρικό και εν τέλει τον ρητορικό λόγο. Η χρήση του στην πολιτική, τη ρητορεία και την ποίηση δηλώνει και την ιδιαίτερη σημασία που είχε στη δραματική τέχνη.

Παράλληλα ο J.P. Vernant προχωρεί στη σύνδεση της τραγωδίας με το δίκαιο. Ο κοινωνικός προβληματισμός που αναπτύσσεται στην πόλη αποτελεί το υλικό της τραγωδίας. Η νομική σκέψη επιδρά στον τραγικό στοχασμό σε βαθμό που πολλά από τα θέματα που διαπραγματεύεται το δράμα αποτελούν, ταυτόχρονα, αντικείμενο εξέτασης των δικαστηρίων.

Κατ' επέκτασιν οι τραγικοί ποιητές υιοθετούν το νομικό λεξιλόγιο για να διαπραγματευθούν τα θέματά τους. Ο J.P. Vernant, διαπιστώνοντας τη διαμάχη ανάμεσα στο δίκαιο της πόλης, καθαρά λογικό κατασκεύασμα και τη θρησκευτική παράδοση, δηλαδή τις προνομικές βαθμίδες δικαίου προχωρεί σε έναν ακόμη συσχετισμό, σύμφωνα με τον οποίο ο ίδιος ο τραγικός ήρωας συνήθως βιώνει αυτή τη διαμάχη επί σκηνής συνδιαλεγόμενος με τον χορό.



Με άλλα λόγια το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ ένα απλό ψυχαγωγικό δρώμενο, ή μάλλον ήταν ψυχαγωγικό στην κυριολεκτική έννοια του όρου. Διαμόρφωνε συνειδήσεις και την ίδια στιγμή διαμορφωνόταν από τη συλλογική συνείδηση. Συνδυάζοντας τη θρησκεία, την κοινωνική και πολιτική κριτική με την εκπαίδευση, έγινε κόμβος, ένα σημαντικό σταυροδρόμι για τις συνιστώσες που παράγουν συνήθως πολιτισμική δράση.

Από αυτή την άποψη θεωρούμενο ενσωμάτωσε τους κανόνες της πόλης και την ίδια στιγμή έγινε ένα μεγάλο λαϊκό δικαστήριο για την κρίση της κοινωνικής της διαχείρισης. Και όλα αυτά, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του Διόνυσου, του επαναστάτη θεού που προτίμησε τη θηλυκή φρενίτιδα για τη λατρεία του, μια μανική φρενίτιδα και αμφισβήτηση της πατριαρχικής εξουσίας εκφρασμένη στις πράξεις των ηρωίδων του Αττικού δράματος.

Βέβαια, ο τελικός στόχος των τραγικών ποιητών δεν ήταν πιθανώς η ανατροπή αλλά μάλλον ο αποτροπαϊκού χαρακτήρα εξορκισμός των ασυνείδητων καταπιεσμένων θηλυκών ενεργειών μιας έντονα και αδιαμφισβήτητα πατριαρχικής κοινωνίας. Όμως, παραμένει το γεγονός ότι οι θίασοι του Διόνυσου διέθεταν έναν έντονο θηλυκό χαρακτήρα και ενίοτε χρησιμοποιήθηκαν, όπως και η λατρεία του θεού, ως φορείς λαϊκισμού της τυραννικής εξουσίας, τόσο στην κορινθιακή όσο και στην Αττική γη.

Τα Σπουδαιότερα Αρχαία Ελληνικά Θέατρα

Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

Το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου βρίσκεται στον χώρο του Ασκληπιείου Επιδαύρου πολύ κοντά στο χωριό Λυγουριό. Θεωρείται το τελειότερο αρχαίο ελληνικό θέατρο από άποψη ακουστικής και αισθητικής.

Το αρχαίο θέατρο χτίστηκε μεταξύ του 340 π.Χ. και του 330 π.Χ. από τον Αργείο αρχιτέκτονα Πολύκλειτο τον Νεότερο για διασκέδαση των ασθενών του Ασκληπιείου αλλά και ως ένα μέσο θεραπείας, καθώς υπήρχε η πεποίθηση πως η παρακολούθηση θεάτρου είχε ευεργετικά αποτελέσματα για την ψυχική και σωματική υγεία των ασθενών.



Η λατρεία του Ασκληπιού πλαισιωνόταν με αθλητικούς και καλλιτεχνικούς αγώνες όπως και από παραστάσεις δράματος. Έτσι, οι εκδηλώσεις που πραγματοποιούνταν στο θέατρο αποτελούσαν αναπόσπαστο, ουσιαστικό μέρος των εορταστικών δρωμένων προς τιμήν του ιατρού-Θεού.

Το αρχαίο θέατρο είχε χωρητικότητα 13.000 θεατών. Χωρίζεται σε δύο μέρη, το πάνω των 21 σειρών καθισμάτων για το λαό και το κάτω με 34 σειρές καθισμάτων, για τους ιερείς και τους άρχοντες. Η αρχιτεκτονική μορφή της σκηνής του θεάτρου της Επιδαύρου δείχνει ότι αυτό προοριζόταν για την παρουσίαση δραμάτων με την καθιερωμένη μορφή που οριστικοποιήθηκε στην Αθήνα κατά τον 5ο αιώνα π.Χ.

Αντίθετα απ' ό,τι συνέβη σε άλλα θέατρα των κλασικών ή Ελληνιστικών χρόνων, το συγκεκριμένο δεν αναμορφώθηκε κατά τα Ρωμαϊκά χρόνια κι έτσι διατήρησε την αυθεντική του μορφή μέχρι το τέλος της αρχαιότητας. Κατά την επικρατέστερη επιστημονική άποψη κατασκευάστηκε σε δύο φάσεις. Η πρώτη τοποθετείται στα τέλη του 4ου π.Χ. αιώνα, κάπου στο τέλος της πρώτης περιόδου ακμής του Ασκληπιείου που συνοδεύτηκε από σημαντική οικοδομική ανάπτυξη ενώ η δεύτερη συμπίπτει με τα μέσα του 2ου π.Χ. αιώνα.

Το θέατρο της Επιδαύρου αποκαλύφθηκε ύστερα από ανασκαφές που πραγματοποίησε ο αρχαιολόγος Π. Καββαδίας, υπό την αιγίδα της Αθηναϊκής Αρχαιολογικής Εταιρείας κατά το διάστημα 1870-1926.

Αρχαίο Θέατρο Διονύσου

Το θέατρο του Διονύσου είναι ο σημαντικότερος γνωστός υπαίθριος θεατρικός χώρος στην αρχαία Αθήνα. Αποτελούσε μέρος του ιερού του Ελευθερέως Διονύσου που βρισκόταν στις νοτιοανατολικές παρυφές της Ακρόπολης και υπήρξε ο βασικός τόπος παράστασης του αττικού δράματος αφού φιλοξενούσε τα Μεγάλα Διονύσια, τη μεγαλύτερη θεατρική γιορτή της πόλης των Αθηνών.



Το θέατρο ήταν αρχικά μόνο ένα μέρος του περιβόλου ή τεμένους του Διονύσου. Ο περιβόλος περιείχε τον αρχαιότερο ναό του Διονύσου και ένα θυσιαστικό βωμό. Αργότερα προστέθηκε μια αίθουσα ή στοά εξαλείφοντας τον παλαιότερο ναό και χτίστηκε ένας δεύτερος ναός επεκτείνοντας νότια τα όρια του περιβόλου.

Η χωρητικότητα του θεάτρου υπολογίζεται σε 15.000 περίπου θεατές που κατανέμονταν σε κερκίδες. Η ψηλότερη σειρά θέσεων του θεάτρου υψωνόταν περίπου 35 μέτρα επάνω από το χαμηλότερο μέρος του περιβόλου και πριν από την κατασκευή της στοάς και της σκηνης οι θεατές μπορούσαν να δουν το ναό και το βωμό θυσιών από το θέατρο.

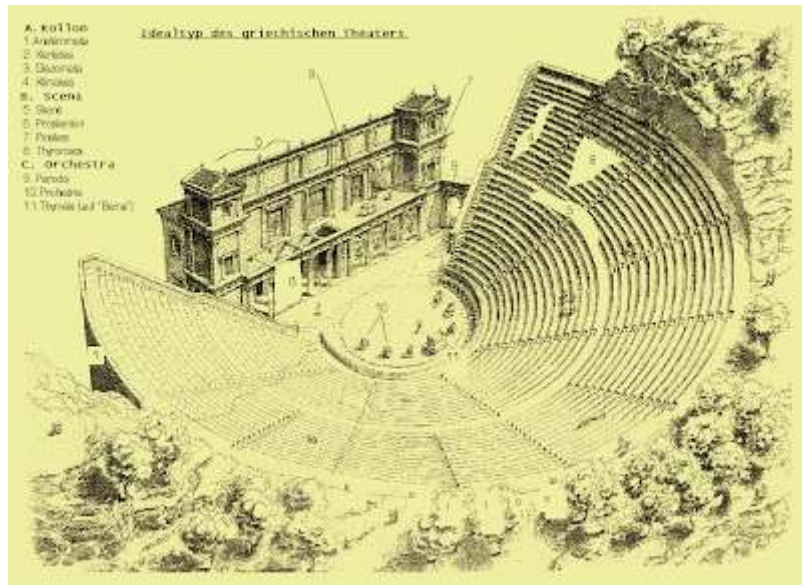
Το πιο σημαντικό για τους Αθηναίους ήταν το γεγονός ότι ο ίδιος ο Διόνυσος -που ήταν παρών μέσω του λατρευτικού του αγάλματος στην μπροστινή σειρά- μπορούσε να βλέπει όχι μόνον τις παραστάσεις που δίνονταν προς τιμήν του αλλά και τις θυσίες που προσφέρονταν στον βωμό του. Η αναστήλωση του θεάτρου του Διονύσου ξεκίνησε το 2002.

Ωδεία

Το θέατρο του Διονύσου διέθετε τρία ωδεία. Το πρώτο βρισκόταν κοντά στον Εννεάκοννο, το δεύτερο ήταν αυτό του Περικλή και το τρίτο κτίστηκε από τον Ηρώδη τον Αττικό. Ειδικά το Ωδείο Ηρώδου Αττικού είναι γνωστό σήμερα σε όλους μας λόγω του πλήθους των εκδηλώσεων που φιλοξενεί.

Το πρώτο ωδείο χρονολογείται πριν το θέατρο του Διονύσου. Σε αυτό έδιναν την παράστασή τους οι ραψωδοί και οι κιθαρωδοί. Δεν έχει διασωθεί ποιος το έκτισε, ούτε αν καταστράφηκε κατά την επιδρομή των Περσών στην Αθήνα. Κατά την διάρκεια του 5ου και

τον 4ο αιώνα π.Χ. χρησιμοποιήθηκε για πολιτικούς και στρατιωτικούς σκοπούς, αλλά και ως αποθηκευτικός χώρος για τα σιτηρά της Αθήνας.



Στον χώρο αυτό γινόταν και η εναρκτήρια τελετή των Διονυσιακών αγώνων, μια τελετή στην οποία οι δραματικοί ποιητές ανήγγειλαν τους τίτλους των έργων τους. Την εποχή του Πausανία ήταν ένα από τα λαμπρότερα κτίρια της Αθήνας.

Στα μέσα του 5ου αιώνα π.Χ., ανοικοδομώντας την αρχαία Ακρόπολη, ο Περικλής έχτισε ένα ωδείο βορειοανατολικά του θεάτρου. Το κτίριο μνημονεύτηκε από τον Ψευτο-Δικαίαρχο ως το λαμπρότερο κτίριο του κόσμου. Λένε ακόμα, ότι ο Ξέρξης το αντέγραψε για να κτίσει την σκηνή του, χρησιμοποιώντας τα κατάρτια από τα Περσικά καράβια.

Όταν ο Σούλας κατέλαβε την Αθήνα την 1η Μαρτίου 86 π.Χ., ο Αριστίων κατέφυγε στην Ακρόπολη, ενώ προηγουμένως πυρπόλησε το ωδείο για να μην το χρησιμοποιήσουν οι Ρωμαίοι για ορμητήριο. Η τελευταία καταγραφή που έχουμε για το ωδείο αναφέρει ότι περίπου τριάντα χρόνια αργότερα ο βασιλιάς Αριοβαρζάνης Β΄ το ξαναέκτισε.

Το τρίτο ωδείο κτίστηκε λίγο μετά το 160 π.Χ. στο νοτιοδυτικό κλίτος του βράχου της Ακρόπολης από τον Ηρώδη τον Αττικό. Το έκτισε στην μνήμη της συζύγου του, της Απίας Άνας Ρεγίλλας, η οποία είχε πεθάνει ένα χρόνο πριν.

Αρχαίο Θέατρο Δελφών

Το θέατρο των Δελφών είναι ένα από τα λίγα θέατρα της αρχαίας Ελλάδας, για το οποία είναι γνωστή η ηλικία, οι περισσότερες μορφές που είχε στη διάρκεια των αιώνων, το συνολικό του σχέδιο και η όψη του κοίλου. Βρίσκεται μέσα στο ιερό του Απόλλωνα, στη βορειοδυτική γωνία και στη συνέχεια του περιβόλου του.



Στην αρχαιότητα φιλοξενούσε τους αγώνες φωνητικής και ενόργανης μουσικής, που διεξάγονταν στο πλαίσιο των Πυθίων και άλλων θρησκευτικών εορτών και τελετουργιών, των οποίων η σημασία προσδίδει στο μνημείο πνευματική και καλλιτεχνική αξία ισότιμη με την αθλητική ιδέα που συμβολίζει το αρχαίο στάδιο της Ολυμπίας. Η πρώτη μορφή του θεάτρου δεν μας είναι γνωστή. Είναι πιθανό ότι οι θεατές κάθονταν σε ξύλινα καθίσματα ή απ' ευθείας στο έδαφος.

Αργότερα, τον 4ο αιώνα π.Χ., κτίστηκε στο σημείο το πρώτο πέτρινο θέατρο και ακολούθησαν πολλές επισκευές του. Τη σημερινή του μορφή με τη λιθόστρωτη ορχήστρα, τα λίθινα εδώλια και τη σκηνή την πήρε κατά τους πρώιμους Ρωμαϊκούς χρόνους, το 160/159 π.Χ., όταν ο Ευμένης Β΄ της Περγάμου χρηματοδότησε τις κατασκευαστικές και επισκευαστικές εργασίες που έγιναν στο μνημείο.

Το κοίλο του θεάτρου διαμορφώθηκε στα βόρεια και δυτικά βάση του φυσικού εδάφους και στα νότια και ανατολικά με τεχνητή επιχωμάτωση. Διαιρείται με το διάζωμα σε δύο ζώνες, από τις οποίες η ανώτερη έχει 8 σειρές εδωλίων και η κατώτερη 27. Οι δύο ζώνες χωρίζονται με ακτινωτές κλίμακες, σε έξι κερκίδες η επάνω και σε επτά η κάτω, συνολικής χωρητικότητας 5.000 θεατών. Η πεταλοειδής ορχήστρα πλαισιώνεται από αποχετευτικό αγωγό, ενώ το πλακόστρωτο δάπεδό της και το θωράκιο προς την πλευρά του κοίλου ανήκουν στους Ρωμαϊκούς χρόνους.

Στους τοίχους των παρόδων είναι εντοιχισμένες απελευθερωτικές επιγραφές, το κείμενο των οποίων, όμως, έχει χαθεί λόγω της φθοράς που έχει υποστεί η επιφάνεια των λιθοπλίνθων. Από τη σκηνή είχαν απομείνει μόνο τα θεμέλια, φαίνεται όμως ότι χωριζόταν σε δύο μέρη, το προσκήνιο και την κυρίως σκηνή. Τον 1ο αιώνα μ.Χ. η πρόσοψη του προσκηνίου διακοσμήθηκε με ζωφόρο, στην οποία απεικονίζονταν οι άθλοι του Ηρακλή. Στο θέατρο έχουν γίνει ανασκαφές και εργασίες συντήρησης, ωστόσο το μνημείο είχε υποστεί αρκετές φθορές.

Αρχαίο Θέατρο Βεργίνας

Το θέατρο της αρχαίας πόλης των Αιγών βρίσκεται στη Βεργίνα, στον νομό Ημαθίας. Το θέατρο και το γειτονικό ανάκτορο σχηματίζουν ενιαίο οικοδομικό συγκρότημα το οποίο σχεδιάστηκε και κτίστηκε στο δεύτερο μισό του 4ου αιώνα π.Χ. Το αρχαίο θέατρο της Βεργίνας αποτελεί, μαζί με το γειτονικό ανάκτορο, τη σπουδαιότερη περιοχή της αρχαίας πόλης των Αιγών.



Η σημασία του ως ένα από τα παλαιότερα λίθινα θέατρα του Ελληνικού χώρου, αλλά και η ιστορική του σπουδαιότητα -αφού σχετίζεται με τη δολοφονία του Φιλίππου Β'- το καθιστούν πόλο έλξης για ένα μεγάλο αριθμό επισκεπτών.

Το μνημείο ήρθε στο φως το 1982 από τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο, ενώ η έρευνά του συνεχίζεται ως σήμερα από την καθηγήτρια Σ. Δρούγου, η οποία έχει και την ευθύνη της επιστημονικής του μελέτης. Έκτοτε δεν έχει δεχθεί ποτέ επεμβάσεις συντήρησης και η εικόνα του είναι αυτή που έφερε στο φως η ανασκαφική έρευνα.

Στραμμένο προς βορρά, το θέατρο της Βεργίνας διαμορφώνεται στην πλαγιά του πλατώματος του ανακτόρου και σε απόσταση 50 – 60 μ. από αυτό. Στη σημερινή σωζόμενη μορφή του, διατηρεί την πρώτη σειρά των λίθινων εδωλίων, το λαξευμένο λίθινο ρείθρο πλάτους 0,50 μ.. περιμετρικά της ορχήστρας, και τους διαδρόμους, οι οποίοι είναι κατασκευασμένοι από λατύπη σφηνωμένα στο χώμα και χωρίζουν το κοίλο σε εννέα κερκίδες. Για τις ανάγκες της διαμόρφωσης του κοίλου, λαξεύτηκε το φυσικό έδαφος, ενώ το δυτικό τμήμα του, δημιουργήθηκε με επιχωματώσεις στα σημεία που απουσίαζε η απαιτούμενη φυσική πλαγιά.

Αρχαίο Θέατρο Δωδώνης

Το αρχαίο θέατρο της Δωδώνης στην Ήπειρο είναι από τα μεγαλύτερα και καλύτερα σωζόμενα αρχαία ελληνικά θέατρα. Η χωρητικότητα του θεάτρου είναι 17.000 θεατές. Αποτελούσε τμήμα του ιερού της Δωδώνης και κατασκευάστηκε τον 3ο αιώνα π.Χ. από τον βασιλιά της Ηπείρου Πύρρο μεταξύ 297 και 272 π.Χ.. Ο Πύρρος, θέλησε με αρχιτεκτονικά μνημεία και οικοδομήματα να στολίσει τις περιοχές του βασιλείου του. Την ίδια εποχή κατασκευάστηκε και το μικρό θέατρο της αρχαίας Αμβρακίας.

Το κοίλο του θεάτρου της Δωδώνης τοποθετήθηκε στους πρόποδες του όρους Τόμαρος σε φυσική κοιλότητα ώστε να εκμεταλλευτεί το επικλινές έδαφος. Η ορχήστρα του θεάτρου δεν είναι ολοκληρωμένος κύκλος και έχει μεγαλύτερη διάμετρο 18,70 μέτρα.



Το θέατρο υπέστη απανωτές καταστροφές, ανοικοδομήσεις και διαμορφώσεις στους αιώνες που ακολούθησαν την παρακμή του βασιλείου της Ηλείου ενώ στα χρόνια της Ρωμαϊκής κατάκτησης χρησιμοποιήθηκε ως αρένα. Από τον 4ο αιώνα μ.Χ. έπαψε να λειτουργεί. Οι πρώτες ανασκαφές και αναστηλώσεις στον αρχαιολογικό χώρο της Δωδώνης άρχισαν το 1875 και συνεχίζονται μέχρι σήμερα.

Αρχαίο Θέατρο Άργους

Το Θέατρο, σκαμμένο στην πλαγιά του λόφου της Λάρισας, παραμένει το σπουδαιότερο από τα μνημεία που έχουν φέρει στο φως ως σήμερα οι ανασκαφές της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής. Οι 89 σειρές των εδωλίων, οι περισσότερες από τις οποίες είναι σκαλισμένες στο βράχο, μαρτυρούν ότι το θέατρο είχε χωρητικότητα 20.000 θεατών, πιθανόν το μεγαλύτερο της Ελλάδας.

Βρίσκεται στους πρόποδες της νοτιοανατολικής πλευράς του λόφου του κάστρου, σε σημείο που συνδεόταν με την αγορά, δέσποζε πάνω από την αρχαία πόλη και ήταν ορατό από τον Αργολικό κόλπο. Στο χώρο προϋπήρχαν διάσπαρτα μικρά ιερά, όπως αυτά των Διοσκούρων και του Διός Ευβουλέως, τα οποία δεν καταπατήθηκαν κατά την κατασκευή του μνημείου.

Το θέατρο οικοδομήθηκε κατά την ελληνιστική εποχή, στις αρχές του 3ου αιώνα π.Χ.. Αντικατέστησε το παλαιότερο της πόλης, που βρισκόταν περίπου 100 μ. νοτιότερα και είχε κτιστεί τον 5ο αιώνα π.Χ.. Κατασκευάστηκε πιθανόν για να φιλοξενήσει τους αγώνες μουσικής και δράματος των πανελλήνιων αγώνων των Νεμέων, που τότε μεταφέρθηκαν οριστικά στην πόλη του Άργους από το ιερό του Δία στην Νεμέα, ενώ περίπου την ίδια εποχή μεταφέρθηκαν στο Άργος και τα Ηραία.

Ο αρχαιότερος αγώνας των Νεμέων, που γνωρίζουμε ότι έλαβε μέρος στο θέατρο του Άργους, ήταν αυτός των κιθαρωδών το 205 π.Χ.. Στο μνημείο πραγματοποιούνταν επίσης πολιτικές συνεδριάσεις, όπως η Σύνοδος της Αχαϊκής Συμπολιτείας, που γινόταν τακτικά κατά τον 2ο αιώνα π.Χ.



Στα Ρωμαϊκά χρόνια το μνημείο επαναδιαμορφώθηκε. Εδώ φιλοξενούνταν πλέον εορτασμοί όπως τα Σεβάστεια, τα Τίτεια, τα Τραιάνεια και τα Αντινόεια καθώς και θεάματα όπως κυνήγι θηρίων ή μονομαχίες, που είχαν ως αποτέλεσμα την αλλαγή τόσο της ορχήστρας όσο και της σκηνής. Στο πρώτο μισό του 2ου αιώνα μ.Χ. το, κτισμένο με πλίνθους, σκηνικό οικοδόμημα επεκτάθηκε προς τα δυτικά, καλύπτοντας μέρος της ορχήστρας.

Το προσκήνιο μετατράπηκε σε διώροφο λογείο, επενδυμένο με μάρμαρο και στολισμένο με κορινθιακές κιονοστοιχίες, ψηφιδωτά και αγάλματα σε κόγχες. Για την προστασία των θεατών από τον ήλιο τοποθετήθηκε ένα ύφασμα πάνω από τμήμα του κοίλου και για την ασφάλειά τους κατά τα θεάματα, ένα δίκτυ μπροστά στην προεδρία, και τα δύο στηριγμένα σε εσοχές λαξευμένες στο βράχο.

Τον 3ο αιώνα μ.Χ. προστέθηκε μια εξέδρα με τρία μαρμάρινα καθίσματα για τους εξέχοντες θεατές, όπως τον αντιπρόσωπο του αυτοκράτορα ή τους οργανωτές των θεαμάτων, και τον 4ο αιώνα μ.Χ. κατασκευάστηκε στην ορχήστρα μια τεχνητή λίμνη για αθλοπαιδιές στο νερό και παραστάσεις ναυμαχιών. Το θέατρο εγκαταλείφθηκε οριστικά στο τέλος του 4ου αιώνα μ.Χ.

Το τεράστιο κοίλο του θεάτρου είναι στο μεγαλύτερο μέρος του λαξευμένο στο βράχο και χωριζόταν με δύο διαζώματα σε τρία οριζόντια τμήματα και με κλίμακες σε τέσσερις κερκίδες, που αντιστοιχούσαν στις φυλές του Άργους. Η ορχήστρα ήταν επίσης στο μεγαλύτερο μέρος της λαξευμένη στο βράχο.

Αρχικά ήταν κυκλική και στο κέντρο της δημιουργήθηκαν δύο ανάγλυφες κατασκευές, ένας κύκλος και δύο εφαπτόμενες γραμμές για την καθοδήγηση των μετακινήσεων των χορών: κυκλικών στους διθυράμβους και ευθύγραμμων στις τραγωδίες και κωμωδίες. Η «Χαρώνεια Κλίμακα», ένας υπόγειος διάδρομος, ένωνε την ορχήστρα με τα αποδυτήρια και εξυπηρέτούσε την εμφάνιση των νεκρών και των χθόνιων θεοτήτων κατά τις παραστάσεις.



Το σκηνικό οικοδόμημα στην αρχική του μορφή ήταν κτισμένο με καλά επεξεργασμένους ασβεστόλιθους. Περιλάμβανε το προσκήνιο, τη σκηνή πάνω από τα αποδυτήρια στο ισόγειο και μία στοά στην πρόσοψη με δωρική κιονοστοιχία. Το μνημείο παρέμεινε ορατό για αιώνες και σχεδόν όλοι οι περιηγητές το αναφέρουν στις αφηγήσεις τους, ενώ πολλοί το σχεδίασαν.

Η ανασκαφική έρευνα του θεάτρου πραγματοποιήθηκε από τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών κατά τα έτη 1890, 1930, 1954-56, 1981-82 και 1986-8, ενώ το 2004 ολοκληρώθηκε το έργο για τη στερέωση, αναστήλωση και αποκατάστασή του.

Αρχαίο Θέατρο Φιλίπων

Το εντυπωσιακό Αρχαίο Θέατρο των Φιλίπων χτίστηκε γύρω στο 356 π.Χ. από τον Φίλιππο Β', Βασιλιά της Μακεδονίας και πατέρα του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Βρίσκεται στους πρόποδες του λόφου της Ακρόπολης των Φιλίπων και απετέλεσε μέρος της μεταμόρφωσης των αρχαίων Κρηνίδων (τότε ονομασία των Φιλίπων) σε μεγάλη, σύγχρονη Μακεδονική πόλη. Τότε άλλωστε ήταν και η εποχή που ονομάστηκε η πόλη Φίλιπποι. Εξαιτίας των διαστάσεών του, κατατάσσεται στα μεγαλύτερα και εντυπωσιακότερα αρχαία θέατρα. Ωστόσο, δεν ήταν από την αρχή σε αυτή τη μορφή.

Με την Ρωμαϊκή αποίκηση, άλλαξε και το είδος των θεαμάτων και αυτό επέβαλε αλλαγή και στην αρχιτεκτονική του θεάτρου. Αφαιρέθηκαν μερικές σειρές και αυξήθηκε η διάμετρος της ορχήστρας. Συγχρόνως, στρώνονται μεγάλες πλάκες μαρμάρου στο δάπεδο και τοποθετείται ένα μαρμάρινο θωράκιο, που σκοπό έχει την προστασία των θεατών από τα άγρια θηρία!

Μεταγενέστερη, και τελευταία, διαρρύθμιση στο θέατρο έγινε στα μέσα του 3ου αιώνα μ.Χ. Τότε διαμορφώθηκε ο χώρος της ορχήστρας σε κυκλικός και φτιάχτηκε και υπόγειο πέρασμα για να φεύγουν τα θηρία. Σε εκείνη την εποχή ανήκουν και τα τρία ανάγλυφα που σκαλίστηκαν στις παραστάδες της εισόδου από τη δυτική πάροδο, της Νέμεσης, του Άρη και της Νίκης. Ιδιαίτερη σημασία βέβαια έχει και το γεγονός πως στο χώρο του Αρχαίου Θεάτρου Φιλίπων βρέθηκε και άγαλμα μούσας που μεταφέρθηκε αργότερα στο Λούβρο.



Αρχαίο Θέατρο Δήλου

Το Θέατρο της Δήλου άρχισε να οικοδομείται λίγο μετά το 314 π.Χ. και ολοκληρώθηκε μετά από 70 χρόνια. Το κοίλον, το τμήμα για τους θεατές στηριζόταν σε έναν καλοχτισμένο μαρμάρινο αναλημματικό τοίχο. Χωρίζεται σε δύο διαζώματα με 26 και 17 βαθμίδες, στις οποίες μπορούσαν να καθίσουν 6.500 περίπου θεατές. Η πρόσβαση στο κοίλο γινόταν από τις παρόδους, δηλαδή δύο μεγάλες πύλες εκατέρωθεν της ορχήστρας, από δύο ακόμη εισόδους στο ύψος του διαδρόμου που χώριζε τα διαζώματα και από μία τελευταία στο κέντρο του ψηλότερου σημείου του θεάτρου.

Καλύτερα σώζονται τα καθίσματα της πρώτης σειράς, της προεδρίας, που προορίζονταν για τιμώμενα πρόσωπα και είναι τα μόνα καθίσματα με ερεισίνωτον, στήριγμα για την πλάτη. Η ημικυκλική ορχήστρα, το κεντρικό τμήμα του θεάτρου, έκλεινε με την σκηνή, ένα ορθογώνιο οικοδόμημα εξωτερικών διαστάσεων 15,26 X 6,64 μ. με τρεις εισόδους στην ανατολική όψη και μία ακόμη στη δυτική.

Μπροστά στη σκηνή υπήρχε το προσκήνιο, μία στοά ύψους 2,67 μ., με δωρικούς ημικίονες μεταξύ των οποίων τοποθετούσαν ζωγραφικούς πίνακες. Οι μετόπες του θριγκού του προσκηνίου ήταν διακοσμημένες με ανάγλυφους τρίποδες και βουκράνια. Αργότερα προστέθηκε στις άλλες τρεις πλευρές της σκηνής μία στοά, στο ίδιο ύψος με το προσκήνιο, με δωρικούς πεσσούς των οποίων σώζονται οι βάσεις. Ο χορός έπαιζε στην ημικυκλική ορχήστρα, ενώ οι ηθοποιοί έπαιζαν πάνω στο προσκήνιο.

Στα νοτιοδυτικά του θεάτρου σώζονται λείψανα βωμών και ιερών αφιερωμένων στην Άρτεμη-Εκάτη, στον Απόλλωνα, στον Διόνυσο, στον Ερμή και στον Πάνα. Εντυπωσιακή είναι η μεγάλη δεξαμενή του Θεάτρου, στην οποία συγκεντρωνόταν τα νερά της βροχής από το κοίλον, μέσα από ένα αγωγό στην περιφέρεια της ορχήστρας. Πάνω στην οροφή της, που στηριζόταν σε οκτώ ωραία τόξα από γρανίτη, υπήρχαν στόμια πηγαδιών απ' όπου αντλούσαν το νερό.

Το Θέατρο άρχισε να ανασκάπτεται το 1882 από την Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών και δημοσιεύτηκε το 2007 Exploration Archéologique de Délos XLII, Ph. Fraisse – J.-Ch. Moretti, Le Théâtre. Στη διάρκεια των ανασκαφών μαρμάρινα αρχιτεκτονικά μέλη που εμπόδιζαν την συνέχιση της εργασίας μεταφέρονταν στην ορχήστρα, ή στα γύρω χωράφια, χωρίς καμιά καταγραφή ή τεκμηρίωση με αποτέλεσμα σήμερα να βρίσκονται διάσπαρτοι στη γύρω περιοχή εκατοντάδες αταύτιστοι δομικοί λίθοι του μνημείου.



Τόσο το κοίλο του Θεάτρου, όσο και το σκηνικό οικοδόμημα και η δεξαμενή του Θεάτρου σώζονται σε πολύ κακή κατάσταση και είναι αναγκαία η στερέωση και συντήρηση των μνημείων και η διαμόρφωση του χώρου έτσι ώστε να είναι δυνατή η επίσκεψη τους με ασφάλεια τόσο για τα μνημεία, όσο και για τους επισκέπτες.

Βασικές προϋποθέσεις οποιασδήποτε προσπάθειας στερέωσης, ή αναστύλωσης των μνημείων είναι:

1. Η μελέτη και ταύτιση του σωζόμενου διάσπαρτου δομικού υλικού.
2. Η εκπόνηση επιμέρους μελετών με πλήρη τεκμηρίωση για την δυνατότητα επανατοποθέτησης στην αρχική του θέση του σωζόμενου δομικού υλικού και την δυνατότητα στερέωσης – αναστύλωσης του αναλημματικού τοίχου του κοίλου, των εισόδων, των εδωλίων, του σκηνικού οικοδομήματος και της δεξαμενής.

Φωτογραφικό Υλικό







ΠΗΓΕΣ :

(1) : <http://wwk.kathimerini.gr/kath/7days/1999/07/25071999.pdf>

(2) : http://www.diazoma.gr/gr/Page_04-01_AT-041.asp

(3):

[http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF_%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF_\(%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5](http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF_%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF_(%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5)

[%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE\)](#)

(4): <http://grdiscover.blogspot.gr/2012/08/1.html>

(5) :

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF_%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF

(6) : <http://grdiscover.blogspot.gr/2012/09/2.html>

(7) :

<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BC%CF%86%CE%B9%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF>

(8) : <http://grdiscover.blogspot.gr/2012/09/3.html>

(9) :

http://www.apodimos.com/arthra/09/Jun/TO_ARXAIO_ELLHNIKO_THEATRO_ARXITEKTON_IKH/index.html