

Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Το αποκορύφωμα της θεατρικής τέχνης

Σαράντου Καργάκου

Εκφράσεις δραματικής δημιουργίας σε πρωτεϊκή μορφή απαντούν σ' όλους τους λαούς της γης, αλλά μόνο στην Ελλάδα για πρώτη φορά και θα λέγαμε προνομιακά το ποιητικό/μουσικό αυτό είδος μορφώθηκε σε έντεχνη ποιητική καλλιτεχνική δημιουργία. Παρά την αφθονία των πληροφοριών, παρά την πολυσέβαστη μελέτη του Αριστοτέλη στην «Ποιητική» του, η μελέτη του δράματος είναι μια πολύ δύσκολη υπόθεση, διότι είναι αδύνατο ν' αναπλάσουμε και πολύ περισσότερο να βιώσουμε τις συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε ή από τις οποίες γεννήθηκε και μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε το αρχαίο δράμα. Συνεπώς, όλες οι προσεγγίσεις έχουν έναν πιθανολογικό χαρακτήρα.

Είναι ανάγκη να τονισθεί ότι του δράματος προηγήθηκαν η επική και η λυρική ποίηση. Όμως το γενεσιουργικό «κύτταρο» του δράματος, ο τελετουργικός χορός, προϋπήρχε των ποιητικών αυτών ειδών, τουλάχιστον στη μορφή που τη γνωρίζουμε. Οι τελετουργικοί χοροί εμφανίζονται σ' όλους τους λαούς της γης σαν συνοδευτικά στοιχεία της εργασίας και της θρησκευτικής λατρείας. Εμφανίζονται σαν αγροτικές τελετές, οι οποίες συνδέονται με κάποιες θεϊκές μορφές, που τιμώνται σε κάποια χρονική στιγμή, ιδίως την άνοιξη, που συνδέεται με τη βλάστηση. Αγροτική «καταγωγή» έχουν οι τελετές του Όσιρη στην Αίγυπτο, του Ταμμούζ στη Βαβυλώνα, του Άττη στη Φρυγία, της Περσεφόνης, Υάκινθου, Άδωνη και Διονύσου στην Ελλάδα. Ενδεικτικά της αγροτικής καταγωγής του Διονύσου είναι τα επίθετα που τον συνοδεύουν. Δενδρεύς, Ληναίος, Βάκχος. Η γένεση του δράματος, ανεξάρτητα από άλλες καταβολές ή συμβολές, συνδέεται με τη λατρεία του Διονύσου. Ο Διόνυσος ήταν θεός της αμπέλου και του οίνου, άρα και της μέθης. Στον Αθηναίο (Π, 11) υπάρχει η «κατάθεση» του Σιμωνίδη, που λέει πως «από τη μέθη ξεπήδησε η κωμωδία και η τραγωδία στην Ικαρία». Ικαρία ήταν δήμος της Αττικής στις πλαγιές της Πεντέλης και σήμερα ονομάζεται Διόνυσος. Τοτέμ, δηλαδή ιερό έμβλημα του Διονύσου ήταν ο τράγος και γι' αυτό οι χορευτές κατά τις εορτές του θεού μεταμφιέζονταν σε τράγους, φορώντας τραγίσια δέρματα και τοποθετώντας στο κεφάλι τους κέρατα. Έτσι ξέφευγαν από την ανθρώπινη κατάσταση και περνούσαν σε μια θεϊκή έκσταση, κάνοντας πράξεις μιμητικές των αναπαραγωγικών κυρίως στοιχείων της ζωής.

ΔΙΘΥΡΑΜΒΟΣ: Η ΠΡΩΤΗ ΜΟΡΦΗ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Ο Πλάτων στους «Νόμους» (ΠΙ, 15,790 b.) ονομάζει τον διθύραμβο άσμα που αναφέρεται στη γέννηση του Διονύσου. Ο Ευριπίδης στις «Βάκχες» ονομάζει διθύραμβο τον ίδιο τον Διόνυσο. Ο Ηρόδοτος (1, 23) θεωρεί ότι ευρετής του διθύραμβου είναι ο ποιητής Αρίων από τη Μήθυμνα της Λέσβου. Τον διθύραμβο παρουσίασε ο Αρίων στην Κόρινθο σαν μια σύνθεση λυρικών και δωρικών/χορικών στοιχείων. Η Κόρινθος είναι δωρική πολιτεία που γειτνιάζει με την Αρκαδία, πατρίδα των τραγόμορφων Σατύρων. Οι Δωρείς είχαν επίδοση στη χορική ποίηση. Οι διθύραμβοι εκτελούνταν στις γιορτές του Διονύσου που λέγονταν «Διονύσια». Κατά τη μαρτυρία του Πλουτάρχου (Ηθικά, 257 c), η πρώτη παράσταση του διθύραμβου ήταν απλή: πρώτα έμπαινε ένας χορευτής που κρατούσε έναν αμφορέα με κρασί και

μια κληματόβεργα. Μετά ακολουθούσε άλλος σέρνοντας τον τράγο, έπειτα άλλος κρατώντας ένα καλάθι σύκα και τελευταίος ο χορευτής που κρατούσε τον φαλλό, το σύμβολο της γονιμότητας. Άρα, η πρώτη μορφή διθυράμβου είχε φαλλικό χαρακτήρα, ψάλλονταν δηλαδή και εκτελούνταν χορευτικά φαλλικά άσματα. Σε παραστάσεις αγγείων παρατηρούμε ότι συχνά ο Διόνυσος μεταφέρεται από Σιληνούς πάνω σε άρμα. Η μεταφορά του στην ορχήστρα, στον τόπο που γινόταν όρχηση (=χορός) και ο οποίος πρέπει να ήταν ένα αλώνι, αποτελεί το σπέρμα της τραγωδίας. Ο Ρωμαίος ποιητής Οράτιος μας πληροφορεί (Ars poetica, 276) πως οι παλαιότερες τραγωδίες «παίζονταν» πάνω σε άρματα. Φαίνεται πως σε κάποια φάση «επαγγελματοποιήθηκαν» οι χορευτές του διθυράμβου και μετακινούνταν από χωριό σε χωριό πάνω σε άρμα προφανώς τετράτροχο που έπαιζε ρόλο σκηνής και προσκηνίου.

Όμως για να γεννηθεί το δράμα σαν αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος, έπρεπε να αυτονομηθεί από την πρώτη σύσταση του, δηλαδή τη λατρεία. Η τέχνη γεννιέται μέσα στη θρησκεία αλλά αποκτά αισθητική αξία, όταν αποσυνδέεται από τη θρησκεία. Ό, τι είναι συστατικό λατρείας, παρά την οποιαδήποτε αισθητική αξία του, είναι συστατικό θρησκείας. Άρα, αφετηρία του ελληνικού δράματος είναι η αποσύνδεση αρχικά του διθυράμβου από τη λατρεία. Οι θεοί για τους αρχαίους Έλληνες δεν ήταν κάτι απρόσιτο. Ήσαν προέκταση του εαυτού τους, ίσως σε πιο μεγεθυμένη διάσταση. Ζούσαν όπως οι άνθρωποι. Το ελληνικό ιερατείο δεν κρατούσε τους θεούς σε απρόσιτο σημείο. Δεν απαγόρευε την απεικόνιση τους με μορφή ανθρώπων ή την ποιητική περιγραφή τους με πάθη ή αδυναμίες ανθρώπων. Γι' αυτό η μυθολογία των αρχαίων απέκτησε πλούτο και ποικιλία που δεν παρατηρείται σε κανέναν άλλο λαό. Έτσι διάφορες φάσεις της ζωής και της δράσης των θεών έπαιρναν χαρακτήρα εορταστικό με παράσταση της εορταζόμενης πράξης. Π.χ. στην Ελευσίνα εορταζόταν παραστατικά ο γάμος του Δία με τη Δήμητρα, η απαγωγή της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα, η επιστροφή της Περσεφόνης, η συμφιλίωση της Δήμητρας με τους θεούς και η μύηση του Τριπτόλεμου (Βασιλιά της Ελευσίνας) στην τεχνική της γεωργίας.

Η σφριγηλή αναπλαστική έμπνευση των Ελλήνων έδινε ποικιλία στο μύθο. Έτσι ο κεντρικός ήρωας του μύθου από πόλη σε πόλη έπαιρνε άλλη μορφή. Π.χ. στη Σικυώνα τη θέση του Διονύσου έπαιρνε ο Άδραστος. Αυτό σημαίνει ότι η αρχαία ελληνική θρησκεία δεν είχε κανένα καταναγκαστικό τυπικό. Επέτρεπε ελευθερία στην έμπνευση. Ήταν περισσότερο ποίηση και λιγότερο θρησκεία. Όμως στοιχείο ζωής δεν είναι μόνο η αναπαραγωγή αλλά και ο θάνατος. Οι αρχαίοι τιμούσαν το θάνατο με «θρήνους» που εξέλιξη τους είναι τα σημερινά μοιρολόγια. Ήδη στον Όμηρο έχουμε το ξακουστό μοιρολόι της Ανδρομάχης και της Εκάβης αλλά και του Αχιλλέα πάνω στο νεκρό σώμα του Πατρόκλου. Αυτό γεννά την ακόλουθη σκέψη: το δράμα είναι μια σύνθεση εύθυμων και σοβαρών στοιχείων. Ίσως, τουλάχιστον κατά το σοβαρό μέρος του, το δράμα να γεννήθηκε από τους θρήνους που συνόδευαν την παράσταση του θανάτου και της ταφής του Διονύσου.

Η ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ

Το δράμα γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στην Αττική από τη λατρεία του Διονύσου και παραστάσεις γίνονταν μόνο κατά τις εορτές του Διονύσου που ήσαν τέσσερις: α) «Κατ' αγρούς Διονύσια» κατά το μήνα Ποσειδεώνα (Δεκέμβριος - Ιανουάριος), β) Τα «Λήναια» κατά το μήνα Γαμηλεύονα (Ιανουάριος - Φεβρουάριος), γ) Τα «Μικρά

Διονύσια» κατά το μήνα Ανθεστηρίωνα (Φεβρουάριο - Μάρτιο) και δ) τα «*Εν άστει*» ή τα «*Μεγάλα Διονύσια*», κατά το μήνα Ελαφβολιώννα (Μάρτιο -Απρίλιο). Στα «*Μικρά Διονύσια*» οι νεκρικές τελετές συνοδεύονταν από το άνοιγμα των βαρελιών με το νέο κρασί. Επίσης στόλιζαν τα σπίτια με τους πρώτους ανοιξιάτικους ανθούς. Ανθοστόλιζαν και τα παιδιά και τους χάριζαν παιχνίδια. Τη δεύτερη μέρα Σάτυροι, περιφερόμενοι στην πόλη, έκαναν συναγωνισμό σε οινοποσία. Οι νικητές έπαιρναν ένα στεφάνι από κισσό και ένα ασκί γεμάτο κρασί. Επίσης πάνω στο άρμα των «ανθεστηρίων», που είχε μορφή πλοίου καθόταν ο Διόνυσος. Πάνω στο άρμα του Διονύσου τοποθετούσαν το σύμβολο του, το φαλλό. Εκείνοι που έπαιρναν μέρος στη φαλλική πομπή, οι λεγόμενοι «*αθύφαλλοι*», τραγουδούσαν ύμνους στο θεό. Κατά τα «*Διονύσια*» οι διάφορες κτήσεις των Αθηναίων έστελναν στην πόλη «*φαλλούς*». Τα «*Μεγάλα*» ή «*Εν Άστει Διονύσια*» ήταν η λαμπρότερη εορτή των Αθηναίων μετά την εορτή των «*Παναθηναίων*». Την εποπτεία της εορτής είχε ο Επώνυμος Άρχων, βοηθούμενος από δέκα επιμελητές. Υπήρχε νόμος που καθόριζε τα της εορτής. Απόσπασμα του νόμου παραθέτει ο Δημοσθένης (Κατά Μειδίου, § 10). Οι εορτές κρατούσαν 4 ημέρες. Κατ' αυτές δίνονταν και θεατρικές παραστάσεις. Όμως παράλληλα προς αυτές εκτελούνταν και διθύραμβοι.

Τη λατρεία του Διονύσου επέβαλε στην Αττική ο τύραννος Πεισίστρατος (561-527 π.Χ.), λαϊκός άρχοντας που στηριζόταν στο αγροτολαϊκό στοιχείο των *Διακρίων*, κατοίκων της ορεινής Αττικής. Ο Διόνυσος ήταν λαϊκός θεός και η εισαγωγή της λατρείας του σήμαινε νίκη των λαϊκών δυνάμεων επί της αριστοκρατίας.

ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Η αρχαία παράδοση θεωρεί ως ευρετή της τραγωδίας τον θέσπι από την Ικαρία της Αττικής. Ο Οράτιος λέγει πως η παράσταση γινόταν πάνω σε άρμα. Οι «υποκριτές» είχαν το πρόσωπο τους αλειμμένο με «*τρυγία*», (λάσπη του κρασιού). Υπάρχει ακόμη παράδοση πως οι κάτοικοι της Ικαρίας οργάνωσαν τους πρώτους χορούς τους γύρω από έναν τράγο. Η καινοτομία του Θέσπι συνίσταται στο ότι σε κάποια φάση του χορού ο κορυφαίος αποσπάται, τοποθετείται έναντι αυτού και αρχίζει να «υποκρίνεται» (αποκρίνεται), δηλαδή ν' απαντά στο χορό. Έτσι μεταξύ του «υποκριτή» και του χορού αναπτύσσεται ο διάλογος, το κύριο συστατικό του θεατρικού λόγου. Η ονομασία «υποκριτής» έκτοτε έγινε δηλωτική των ηθοποιών. Ο όμιλος των χορευτών προς τιμή του Διονύσου λεγόταν «*θίασος*». Δεν έχει σωθεί τίποτα από τα έργα του Θέσπι, εκτός από τέσσερα ονόματα τραγωδιών. Από αυτές μόνο ο «*Πενθεύς*» ανήκει στο μυθολογικό κύκλο του Διονύσου. Μαθητής του Θέσπι θεωρείται ο Φρύνιχος που ανήκε στον πολιτικό κύκλο του Θεμιστοκλή. Το 494 π.Χ. ανέβασε την τραγωδία «*Μιλήτου Άλωσις*», που προκάλεσε τέτοιο συγκλονισμό στους Αθηναίους που του επέβαλαν πρόστιμο 1.000 δραχμών, διότι τους έκανε να κλάψουν, θυμίζοντας τους «*οικήια κακά*». (Οι λόγοι ήσαν πολιτικοί). Είναι η πρώτη τραγωδία που δεν έχει μυθολογικό/θρησκευτικό αλλά πολιτικό περιεχόμενο. Όμοια πολιτικό περιεχόμενο έχει και η άλλη τραγωδία του Φρυνίχου, οι «*Φοίνισσες*» που μιμήθηκε και μάλιστα με ίδιο τίτλο ο Ευριπίδης. Όμως το ίδιο θέμα διαπραγματεύθηκε ο Αισχύλος στην τραγωδία του «*Πέρσαι*». Ο Χοιρίλος που η πρώτη εμφάνιση του τοποθετείται το 524-520 π.Χ., εμφανίζεται σαν ανταγωνιστής του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Κατά μια υπερβολική εκδοχή έγραψε 160 δράματα. Είναι γνωστό το όνομα μιας τραγωδίας του, «*Αγαύη*, που ενέπνευσε και τον Ευριπίδη. Ο Πρατίνος από τον Φλιούντα Αργολίδας λένε πως έφερε από την πατρίδα

του τους σατυρικούς χορούς και διαμόρφωσε το σατυρικό δράμα. Αυτό συνόδευε ως τέταρτο συμπληρωματικό μέρος τις τραγωδίες. Διότι οι Αθηναίοι έβλεπαν με δυσaráσκεια ότι οι τραγικοί ποιητές απομακρύνονται από τη μυθολογία του τιμώμενου θεού κι έλεγαν για τα έργα τους: «*Ούδέν πρὸς Διόνυσον*», ότι δεν έχουν καμμία σχέση με το Διόνυσο. (Από εδώ προέκυψε ο όρος «απροσδιόνυσος» με τη σημασία του αμήτου, του άσχετου, του απαίδευτου).

ΠΩΣ ΦΘΑΣΑΜΕ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Ο μεγάλος φιλόλογος Βιλαμόβιτς - Μέλλεντορφ διατύπωσε την άποψη ότι ο διθύραμβος αρχικά ήταν άσμα του Σόλωνα προς τιμή του Διονύσου, που ο Αρίων στην Κόρινθο το μετέτρεψε σε χορικό άσμα. Ο Θέσπις ακολούθως χρησιμοποίησε τον υποκριτή για να απαγγέλλει τους ιαμβικούς στίχους γραμμένους σε αττική γλώσσα, ενώ ο χορός κράτησε για λόγους παραδοσιακούς τη δωρική γλώσσα. Έτσι εξηγείται το γιατί τα διαλογικά μέρη της τραγωδίας γράφονται στην αττική και τα χορικά στη δωρική διάλεκτο. Όμως η ουσία του δράματος δεν είναι ο διάλογος αλλ' η «δράση», από το ρήμα δράω-ω που σημαίνει πράττω. Γι' αυτό και ο Αριστοτέλης στον πολυθρύλητο ορισμό της τραγωδίας λέει: «*Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησης πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*». [= Η τραγωδία είναι μιμητική πράξη με σοβαρό περιεχόμενο και τέλεια, δηλαδή έχει αρχή, μέση, τέλος, έχει συγκεκριμένη έκταση, που κάθε μέρος της χωριστά έχει δική του καλλιτεχνική έκφραση [(«*ἡδυσμένος λόγος*»)], δηλαδή μέτρο τα διαλογικά, μελωδία τα χορικά], με πρόσωπα που δρουν μπρος στα μάτια των θεατών και δεν απανγγέλλουν απλώς αλλά με τη δράση γεννούν στην ψυχή των θεατών τη συγκίνηση και την αγωνία και έτσι επιτυγχάνεται η κάθαρση της ψυχής από τέτοια παθήματα). Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει πως η τραγωδία γεννήθηκε από το δράμα (δράση) των Σατύρων (σατυρικό δράμα) που στην αρχή είχε ευτράπελο χαρακτήρα. Σταδιακά αυτονομήθηκε και πήρε πιο σοβαρό χαρακτήρα. («*Ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεων γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψέ ἀπεσεμνύθη*»). Η τραγωδία, λέει ο Αριστοτέλης («Ποιητική», 1449 α) είχε αρχικά αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και δημιουργοί της ήσαν οι κορυφαίοι του χορού («*Ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*»). Μια μαρτυρία που διασώζει ο βυζαντινός Ιωάννης Διάκονος επιβεβαιώνει την άποψη του Αριστοτέλη. Η μαρτυρία αυτή λέει πως όταν οι άνθρωποι εγκατέλειψαν τον πρωτόγονο βίο κι ασχολήθηκαν με τη γεωργία έκαναν γιορτές για να προσφέρουν στους θεούς μέρος της συγκομιδής τους. Οι άρχοντες για να δώσουν αίγλη στη γιορτή καθιέρωσαν αρχικά την κωμωδία, που ευρετής της ήταν ο Σουσαρίων.

Επειδή όμως η κωμωδία πήρε πρόστυχο χαρακτήρα, δημιουργήθηκε σαν αντίβαρο η τραγωδία. Και τα δύο είδη, λέει ο Αριστοτέλης, δημιούργησαν οι Αθηναίοι. Το τραγικό δράμα επινόησε ο Αρίων, όπως λέει ο Σόλων, όμως ο Δράκων ο Λαμψακηνός υποστηρίζει πως η πρώτη δραματική θεατρική παράσταση δόθηκε στην Αθήνα από το Θέσπι.

Άρα, ακόμη και στην αρχαιότητα υπήρχε διάσταση γνώμων για τη γέννηση της τραγωδίας. Επίσης και το όνομα τραγωδία γεννά άπορία. Άλλοι λένε πως το «*τράγων ωδή*» σημαίνει «*ωδή*» που άδεται από χορό που τα μέλη του λέγονται «*τράγοι*», επειδή είναι ντυμένοι σαν τράγοι (πράγμα που επιβεβαιώνεται και από τις

παραστάσεις αγγείων) και άλλοι διότι η αμοιβή των χορευτών ήταν ένας τράγος. Δηλαδή «ωδή έναντι αμοιβής τράγου», άποψη πάντως εξεζητημένη. Ωστόσο, εδραία παραμένει η άποψη πως η τραγωδία προήλθε από τη διαπλοκή του χορού με τον κορυφαίο που ενσάρκωνε το θεό στις σχέσεις του με τους πιστούς. Οι σχέσεις εκφράζονται με τον όρο «πλοκή» που αποδίδει την ανέλιξη του μύθου.

ΟΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ

Ο «αγών» είναι η λέξη που εκφράζει περισσότερο το χαρακτήρα του Έλληνα, όπως η λέξη «πειθαρχία» (disciplina) εκφράζει το χαρακτήρα του Ρωμαίου. Ο Γερμανός διανοητής I. Μπούρκχαρντ ονόμασε τον Έλληνα «αγωνιζόμενο άνθρωπο» («Der agonale Mensch»). Όλα στη ζωή του Έλληνα ήταν αγώνας. Η πολεμική και η πολιτική αναμέτρηση ήταν αγών. Αγών και η αθλητική αναμέτρηση, αγών και η μουσική και ποιητική αναμέτρηση. Άρα και η παράσταση του δράματος ήταν αγών, δραματικός αγών.

Τα έξοδα για τις θεατρικές παραστάσεις ανελάμβαναν οι χορηγοί. Η χορηγία ήταν μια από τις πιο τιμητικές «λειτουργίες». Λειτουργίες (=έργα υπέρ του λαού) ήσαν δαπάνες που ανελάμβαναν υποχρεωτικά κατ' ανάθεση εύποροι Αθηναίοι. Η συγκεκριμένη λειτουργία ονομάστηκε χορηγία, διότι τα περισσότερα έξοδα απαιτούσε ο χορός. Ο «δραματικός αγών» ήταν ένας ανταγωνισμός ανάμεσα στους τραγικούς ποιητές, που συνήθως ήσαν και σκηνοθέτες, και μουσικοί και πρωταγωνιστές. Την εποπτεία των αγώνων είχε ο αγωνοθέτης. Αυτός στις 8 Ελαφηβολιών (Μαρτίου) οργάνωνε τον λεγόμενο «προάγωνα» που γινόταν στο ωδείο. Ήταν μια συνάντηση όλων αυτών που θα έπαιρναν μέρος στις παραστάσεις: ποιητών, υποκριτών, χορηγών, χορευτών. Ενώπιον του κοινού οι ποιητές εξηγούσαν στους θεατές την πλοκή των έργων τους.

Πριν από τους αγώνες με κλήρο έβγαιναν οι 10 κριτές, ένας από κάθε φυλή, που θα έκριναν την αξία των διαγωνιζομένων. Ο κλήρος εξασφάλιζε κάποιες εγγυήσεις αντικειμενικότητας και περιόριζε το ενδεχόμενο εξαγοράς. Δεν εξασφάλιζε όμως την ποιότητα. Γι' αυτό συχνά οι κρίσεις τους ήσαν άδικες. Οι κριτές έγραφαν την προτίμησή τους σε μια πινακίδα. Προκειμένου να εκλεγεί ο πρώτος νικητής, έπρεπε η απόφαση να είναι ομόφωνη. Τα βραβεία ήταν τρία απλά στεφάνια από κισσό: ένα για τον ποιητή, ένα για το χορηγό κι ένα για τον πρωταγωνιστή. Ο χορηγός μπορούσε να στήσει, για να διαγωνιστεί τ' όνομα του, τρίποδα αναθηματικό. Σήμερα σώζεται η περίκομψη βάση του τρίποδα που είχε τοποθετήσει ο Λυσικράτης. (Μνημείο Λυσικράτους που ο λαός ονόμασε «Φανάρι του Διογένη»). Η πολιτεία σκάλιζε σε μαρμάρινη πλάκα τα ονόματα των νικητών και τ' όνομα του έργου. Η πλάκα αυτή λεγόταν «διδασκαλία» και φυλασσόταν στα κρατικά αρχεία.

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το πρώτο θέατρο της Αθήνας, άρα και του κόσμου, φτιάχτηκε στην Αγορά, κοντά στο ναό του Διονύσου. Ήταν ξύλινο. Το 490 π.Χ. λόγω συνωστισμού (συναγωνίζονταν Πρατίνος, Χοιρίλος, Αισχύλος) το θέατρο κατέρρευσε. Επιλέχτηκε τότε στερεότερο έδαφος, κάτω από την Ακρόπολη κι εκεί ίδρυσαν το περίφημο Διονυσιακό θέατρο κοντά στο ναό του Διονύσου. Ήταν και αυτό ξύλινο, μέχρι που ο περίφημος ρήτορας Λυκούργος το έφτιαξε όλο από μάρμαρο, εκτός από τις τελευταίες θέσεις που σκαλίστηκαν στο Βράχο. Στην Αθήνα υπήρχε και δεύτερο θέ-

ατρο, ξύλινο, το λεγόμενο Ληναϊκό. Θέατρα υπήρχαν σε κάθε δήμο της Αττικής (π.χ. το σωζόμενο στον Θορικό παρά το Λαύριο) και δύο στον Πειραιά. Με την αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου έχει ασχοληθεί ο Ρωμαίος αρχιτέκτονας Βιτρούβιος που έχει γράψει το έργο «Περί αρχιτεκτονικής». Ο Βιτρούβιος μας δίνει τον ιδεότυπο του ελληνικού θεάτρου αλλά κανένα ελληνικό θέατρο δεν είναι κτισμένο σύμφωνα με την περιγραφή του. Σε γενικές γραμμές το αρχαίο θέατρο αποτελείται από τα εξής μέρη:

α) Ορχήστρα: κυκλικός χώρος στον οποίο γύριζε ο χορός. Στο κέντρο ήταν η θυμέλη, δηλαδή ο Βωμός του Διονύσου.

β) Κοίλον ή θέατρον: το μέρος που κάθονταν οι θεατές και «εθεώντο» (έβλεπαν). Το θέατρο έδωσε τ' όνομα του σ' όλο το κτίσμα. Ήταν ένα σύνολο από καθίσματα που σχημάτιζαν ημικύκλιο, χωρισμένο κάθετα από τις σκάλες σε κερκίδες και οριζόντια σε δύο διαζώματα. Μεταξύ του άνω και κάτω διαζώματος υπήρχε διάδρομος για την ευχερή κίνηση των θεατών. Στην πρώτη σειρά ήταν οι προεδρικές θέσεις, με σκαλιστά. Η πιο επίσημη ανήκε στον ιερέα του Ελευθερέως Διονύσου.

γ) Σκηνή: Βρισκόταν απέναντι από το κοίλο. Η λέξη αρχικά σημαίνει παράπηγμα, καλύβα. Ήταν ο χώρος που οι υποκριτές άλλαζαν στολές. Αργότερα η σκηνή έγινε ένα επιβλητικό δίπατο ή τρίπατο οικοδόμημα σκεπασμένο, που στις δύο άκρες του υπήρχαν προεξέχοντα τα παρασκήνια (για τους ηθοποιούς, τις στολές και τα μηχανήματα). Μπροστά στη σκηνή, σε υψηλότερο επίπεδο από την ορχήστρα, ήταν το προσκήνιο ή λογείο, στο οποίο παράσταναν οι υποκριτές.

δ) Πάροδοι: Είναι δύο ανοικτοί και ξέσκεποι δρόμοι, που χώριζαν το θέατρο από τη σκηνή. Η ονομασία δεξιά πάροδος και αριστερά πάροδος ορίζεται σε σχέση πάντα προς τη σκηνή. Από τις παρόδους περνούσαν οι

θεατές για να μπουνε στο θέατρο και οι χορευτές για να μπουν στην ορχήστρα. Από αριστερά έμπαιναν οι υποκριτές που έρχονταν από τη θάλασσα και από δεξιά οι ερχόμενοι από τους αγρούς.

ε) Σκηνογραφία. Στην αρχή το σκηνικό ήταν απλό. Τη σκηνογραφία επινόησε ο Σοφοκλής και τον μιμήθηκε ο Αισχύλος στην Ορέστεια. Κατά Βάση το σκηνικό εικονίζε το χώρο του δράματος: ναό, παλάτι, σκηνή αρχιστρατήγου, αγροτικό ή θαλάσσιο τοπίο. Υπήρχαν ακόμη περιστρεφόμενοι πάσσαλοι («περίακτοι») πάνω στους οποίους υπήρχαν ζωγραφισμένοι πίνακες, για ν' αλλάξει μορφή το σκηνικό. Μπροσ στη σκηνή υπήρχαν τρεις θύρες από τις οποίες έβγαιναν κι έμπαιναν οι υποκριτές, στ) Μηχανές: Κανονικά και οι «περίακτοι» ανήκουν στις μηχανές. Κλασικά όμως μηχανήματα είναι το «εκκύκλημα» που με τη στροφή του παρουσίαζε τα συμβαίνοντα μέσα στη σκηνή, η «μηχανή», είδος γερανού που ανέβαζε ή κατέβαζε τους θεούς («από μηχανής θεός»), το «θεολογείο» ένας εξώστης απ' όπου μιλούσαν θεοί και ημίθεοι, το «βροντείον» ή «κεραυνοσκοπείον», οι «χαρώνειες κλίμακες» και το «αναπίεσμα», δύο μηχανήματα, τα οποία ανέβαζαν τις ψυχές από τον Άδη. Από τις «χαρώνειες κλίμακες» ανέβαιναν στη σκηνή υποχθόνιες θεότητες, ερινύες, φαντάσματα κ.λπ. Στο θέατρο της Ερέτριας υπάρχει ένας υπόγειος διάδρομος που από το προσκήνιο φθάνει στο κέντρο της ορχήστρας. Κάτι ανάλογο υπάρχει και στο θέατρο των Φιλίππων.

ΟΙ ΥΠΟΚΡΙΤΕΣ (ΗΘΟΠΟΙΟΙ)

Στις πρώτες δραματικές παραστάσεις ο υποκριτής ήταν ένας, και τον υποδύονταν ο δραματουργός. Όταν ο Αισχύλος προσέθεσε και δεύτερο υποκριτή, τότε ο δραματουργός αρχίζει ν' αποσυνδέεται από την παράσταση. Ο Αριστοτέλης στην «Ποιητική» λέει ότι ο Αισχύλος προσέθεσε το δεύτερο υποκριτή και ο Σοφοκλής τον τρίτο. Την καινοτομία του Σοφοκλή υιοθέτησε και ο Αισχύλος. Στην «Ορέστεια» οι υποκριτές είναι τρεις. Οι δραματουργοί πρόσεχαν να μην εμφανίζονται ποτέ ταυτόχρονα πάνω από τρεις υποκριτές επί σκηνής, όμως στον «Οιδίποδα επί Κολωνών» του Σοφοκλή, και σ' άλλες τραγωδίες, φαίνεται ότι υπήρχαν τέσσερις. Λίγες είναι οι πληροφορίες των αρχαίων σχετικά με το παίξιμο των ηθοποιών. Περισσότερα μπορούμε να συμπεράνουμε από τις παραστάσεις αγγείων, κυρίως. Φαίνεται όμως ότι το παίξιμο δεν ήταν κάτι άπαξ διαμορφωμένο και κρυσταλλωμένο σε μόνιμο σχήμα. Εικάζεται ότι περί τα μέσα του 5ου αιώνα πρέπει ν' ακολουθούσε τον αυστηρό ρυθμό που κυριαρχούσε και σ' άλλες μορφές τέχνης. Από διάφορα στοιχεία μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι υποκριτές πρέπει να είχαν αναπτύξει πολύ την τέχνη της φωνής, διότι τους γυναικείους ρόλους υποδύονταν άνδρες, ενώ οι πιο επιβλητικές μορφές της τραγωδίας είναι γυναίκες (π.χ. Μήδεια, Αντιγόνη, Ηλέκτρα, Εκάβη). Επίσης πρέπει να είχαν αναπτύξει πολύ την υποκριτική τέχνη των χειρών και των κινήσεων του σώματος, μια και το πρόσωπο, λόγω προσωπείου, δεν συμμετείχε στην υπόκριση. Έπρεπε ακόμη να είναι καλλίφωνοι, διότι ορισμένα μέρη του δράματος απαγγέλλονταν τραγουδιστά. Ασφαλώς το πρώτο προσόν των παλαιότερων (αλλά και νεώτερων) υποκριτών ήταν η όρχηση. Ας μη μας διαφεύγει ότι αφετηρία των παραστάσεων είναι η ορχήστρα, που σήμερα θα την λέγαμε «χορευτήρα» ή, κατά τον παλαιό λαμπρό φιλόλογο Δημ. Σάρρο, «χοροστάσι». (Στη σύγχρονη «ελληνική» ονομάζεται «πίστα»!). Όσο κι αν οι κινήσεις στο αρχαίο δράμα υποκαθιστούσαν ή συμπλήρωναν συχνά το λόγο, δεν έπαυε, ωστόσο, μια θεατρική παράσταση να είναι λόγος, όχι απλά ηδυσμένος, αλλά συχνά και δυνατός, διότι η φωνή έπρεπε να φθάνει και στις ψηλότερες θέσεις, και ν' ακούγεται από ένα πλήθος που σταθερά ξεπερνούσε τους 10.000 ανθρώπους. Βέβαια τα αρχαία θέατρα, με πρώτο της Επιδαύρου, είχαν θαυμάσια ακουστική. Αλλά για να γίνεται ακόμη πιο δυνατή η φωνή, χρησιμοποιούσαν αγγεία, που τα έλεγαν ηχεία, σε ειδικές εσοχές των τοίχων τοποθετημένα.

Όπως και σήμερα, υπήρχε μια διάκριση ανάμεσα στους τραγικούς και στους κωμικούς υποκριτές. Υπήρχαν εξαιρετικά ταλέντα, όπως φυσικά γίνεται και σήμερα, που μπορούσαν να παίζουν με την ίδια επιτυχία τραγικούς και κωμικούς ρόλους. Φαίνεται πάντως πως οι αρχαίοι εκτιμούσαν ιδιαίτερα τους υποκριτές που μπορούσαν να παίζουν ανόμοιους ρόλους, π.χ. του θερσίτη και του Αγαμέμνονα. Κυρίως όμως να ταυτισθούν προς την κοινωνική θέση του υποδυόμενου προσώπου. Σημαντικό ρόλο για την επιτυχία ενός υποκριτή έπαιζε η σωματική εμφάνιση και φυσικά η σωματική διάπλαση. Ο υποκριτής που θα έπαιζε τον Ηρακλή ή τον Αίαντα πρέπει να ήταν μεγαλόσωμος, αν όμως έπαιζε την Ισμήνη μικρόσωμος. Κάποιος Απολλογένης από την Τεγέα, που έπαιζε τους ρόλους του Ηρακλή και του Αχιλλέα, ήταν πρώην πυγμάχος. Οι αρχαίοι είχαν φθάσει στο μεγάλο πρόβλημα που θίγει ο Ντιντερό στο βιβλίο του «Το παράδοξο με τον ηθοποιό». Το πρόβλημα παραμένει και σήμερα «κομβικό» σημείο της ηθοποιίας: ο υποκριτής πρέπει να ταυτίζεται ψυχικά με το πρόσωπο που υποδύεται; Η απάντηση των περισσότερων αρχαίων είναι καταφατική. Αναφέρεται ότι ο ηθοποιός Καλλιπίδης, προκαλούσε δάκρυα στους θεατές με το συναρπαστικό παίξιμο του. Για τον ηθοποιό Θεόδωρο λέγεται πως όταν κάποτε

έπαιζε το ρόλο της Μερόπης ανάγκασε τον τύραννο των Φερών Αλέξανδρο να εγκαταλείψει το θέατρο κλαίγοντας. Όπως κάνουν και σήμερα πολλοί σκηνοθέτες και θεατρικοί συγγραφείς, όμοια και οι αρχαίοι δραματουργοί χρησιμοποιούσαν συχνά μόνιμους ηθοποιούς. Π.χ. ο Αριστοφάνης χρησιμοποιούσε σταθερά τους Φιλωνίδα και Καλλίστρατο. Μεγάλους ηθοποιούς δεν ανέδειξε μόνο η Αθήνα αλλ' όλες οι ελληνικές περιοχές. Ονομαστοί ήσαν ο Πώλος από την Αίγινα, ο Απολλογένης από την Αρκαδία, ο Ευδαίμων από τη Θήβα, ο Νεοπτόλεμος από τη Σκύρο, ο Σάτυρος από την Όλυνθο κ.ά. Το επάγγελμα του ηθοποιού δεν ήταν υποτιμημένο κοινωνικά, όπως συνέβαινε σε νεώτερες εποχές, απεναντίας οι υποκριτές έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην πολιτική ή κάποιοι σημαντικοί πολιτικοί, όπως ο Αισχίνης, ήσαν και καλοί υποκριτές. Από το Δημοσθένη μαθαίνουμε ότι οι υποκριτές Αριστόδημος, Νεοπτόλεμος και Κτησιφών υποστήριζαν τη πολιτική του Φιλίππου. Πάγια άλλωστε πολιτική του Φιλίππου ήταν να προσεταιρίζεται τους ηθοποιούς, επειδή ασκούσαν επιρροή στο λαό. Την τακτική του πατέρα ακολούθησε και ο γιος. Στο γάμο του στα Σούσα είχε καλέσει τους τραγικούς ηθοποιούς Θεσσαλό Αθηνόδωρο, Αριστοκράτη και τους κωμικούς Λύκωνα Φορμίωνα, Αρίστωνα. Τον Θεσσαλό χρησιμοποίησε και για διπλωματικές αποστολές.

Μερικοί βγάζουν το συμπέρασμα πως οι Σπαρτιάτες δεν εκτιμούσαν τους ηθοποιούς, επειδή ο βασιλιάς Αγησίλαος ένωθε περιφρόνηση γι' αυτούς. Οι σύγχρονοί του όμως αποδίδουν αυτή τη συμπεριφορά στην κακή ανατροφή του Αγησιλάου. Γένι και οι αρχαίοι τιμούσαν πολύ τους ηθοποιούς και τους έδιναν ειδικά προνόμια, όπως π.χ. απαλλαγή από τους φόρους. Οι Ρωμαίοι, όταν κατέλαβαν τη Ελλάδα διέλυσαν όλες τις ενώσεις και μόνο για τις «εταιρείες» των ηθοποιών έκαναν εξαίρεση. Η συντεχνιακή οργάνωση δεν ήταν άγνωστη στην αρχαία Ελλάδα. Ένα από τα ισχυρότερα σωματεία ήταν η «Σύνοδος των περί Διόνυσον τεχνιτών» (=ηθοποιών). Τα σωματεία πρόσεχαν πολύ τη\ επαγγελματική κατάρτιση των υποκριτών. Υπήρχαν ακόμη και σωματεία «κορδακιστών», όπως φαίνεται από μια επιγραφή της Αμοργού. Ο «κόρδαξ» ήταν οργιαστικός χορός. Στα ύστερα χρόνια σε παραστάσεις μετείχαν και γυναίκες, και ακόμη μερικοί ηθοποιοί έπαιζαν χωρίς προσωπίο.

Το προσωπίο πάντως ήταν βασικό συστατικό του αρχαίου θεάτρου. Υποδήλωνε το δεσμό με αρχέγονες τελετές, όπως η μάσκα του μάγου σε πολλούς πρωτόγονους λαούς. Όταν εξελίχθηκε σε αυτόνομο είδος η τραγωδία, εμπόδιζε οπωσδήποτε τον ηθοποιό, αν λάβουμε μάλιστα υπόψη τη διάρκεια των παραστάσεων (τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα σε μια μέρα) και φυσικά αλλαγή προσωπίου κατά την εναλλαγή των ρόλων. Απαρίθμηση των προσωπιών έχει κάνει ο Πολυδεύκης στο «Ονομαστικόν» του, αλλά τα προσωπία μας είναι περισσότερο γνωστά από τις παραστάσεις και από τα πήλινα προσωπία που έχουν σωθεί. Το προσωπίο απέδιδε κάπως τονισμένα, χάρη στο ειδικό «μακιγιάζ» τις ιδιότητες του ήρωα που υποδυόταν ένας ηθοποιός. Έτσι το τραγικό προσωπίο έχει έντονα τραγικά χαρακτηριστικά (έκφραση άλγους, μεγαλοπρέπειας κ.λπ.), ενώ τα κωμικά έχουν πιο έντονο το κωμικό, δηλαδή το «γελαστικό» στοιχείο.

Ιδιαίτερη σημασία στις παραστάσεις έπαιζε η ενδυμασία. Στην αρχή οι υποκριτές φορούσαν θεσσαλικές φορεσιές. Ο Αισχύλος έντυσε τους υποκριτές του με πολυτελή και μεγαλοπρεπή ενδύματα. Έτσι σιγά-σιγά καθιερώθηκε ένας τύπος ενδυμασίας που θύμιζε ιερατική αμφίεση. Αυτό θύμιζε και τις θρησκευτικές καταβολές του δράματος. Ο Πολυδεύκης δίνει επαρκή περιγραφή των ενδυμασιών. Πλούσιες και μεγαλοπρεπείς των επιφανών, ευτελείς οι ενδυμασίες των

«παρακατιανών». Οι βοσκοί π.χ. φορούσαν κατσικίσια δέρματα, οι παράσιτοι φορούσαν μαύρα ρούχα και οι μάντιες ειδική στολή. Οι κωμικοί, για να δημιουργούν μεγαλύτερη ιλαρότητα «φούσκωναν» την κοιλιά τους με παραγεμίσματα. Ο Πολυδεύκης γράφει πως υπήρχε διαφορά στα υποδήματα των τραγικών και κωμικών ηθοποιών. Οι τραγικοί φορούσαν κοθόρνους, υποδήματα με χοντρά καττύματα (πέλματα) για να φαίνονται ψηλότεροι. Οι κωμικοί φορούσαν εμβάδες (κετσεδενία υποδήματα). Ωστόσο στην ακμή της τραγωδίας δεν φαίνεται να γινόταν χρήση κοθόρνων, τουλάχιστον τέτοιας κατασκευής. Εκφράζεται η άποψη πως οι κόθορνοι εμφανίζονται κατά τον 2ο π.Χ. αιώνα. Ωστόσο η λέξη κόθορνος πάντοτε υπήρχε προς υποδήλωση υποδήματος στο οποίο μπορούσε να χωρέσει και το δεξί και τ' αριστερό ποδάρι. Έτσι μεταφορικά «κόθορνος» ονομαζόταν ο ασταθής, ο ευμετάβολος άνθρωπος. Κόθορνος ονομαζόταν ο πολιτικός Θηραμένης, ένας από του Τριάκοντα Τυράννους, επειδή «χώραγε» σ' όλες τις καταστάσεις.

Ο ΧΟΡΟΣ

Αν σήμερα δεν μπορούμε να Βιώσουμε το αρχαίο δράμα, δεν είναι γιατί ζούμε έξω από τις συνθήκες των αρχαίων, είναι ακόμη και κάτι πολύ σημαντικό: δεν έχει δοθεί λύση στο πρόβλημα του χορού. Ξέρουμε πολλά για το σχηματισμό του (κυκλικός στο διθύραμβο, τετράγωνος στο δράμα), για τη διαίρεση του σε ημιχόρια, για τη στροφή που έκανε το ένα και την αντιστροφή το άλλο και την τελική συνένωση τους για ν' απαγγείλουν μαζί την επωδό κ.λπ.

Ωστόσο μας διαφεύγει η ουσία της θεατρικής του παρουσίας. Ίσως περισσότερο από τις φιλολογικές και αρχαιολογικές μαρτυρίες στην ουσία του χορού μας μάζουν κάποιες θρησκευτικές τελετουργίες ή εορταστικές τελετές (όπως π.χ. τ' Αναστενάρια, η γιορτή των Καλόγερων και της Μπάμπως που παρασταινόταν τη Δευτέρα της Τυρινής στη Βιζύη της Αν. Θράκης, το πανηγύρι του «Αη Συμιού» στο Μεσολόγγι κ.λπ.). Ωστόσο, την καλύτερη μαρτυρία προσφέρει ο νεοελληνικός χορός, με την έννοια της όρχησης, κυρίως ο «συρτός». Άλλωστε για ποιο λόγο στα νεοελληνικά η όρχηση ονομάστηκε χορός και το άσμα τραγούδι; Το τραγούδι είναι παράγωγο της τραγωδίας. Όσο για τα θρηνητικά μέρη υπάρχει και σήμερα το μανιάτικο μοιρολόι που οι γυναίκες χωρίζονται σε δύο ημιχόρια, βάζοντας στη μέση το νεκρό, υπάρχει και η κορυφαία (πρωτομοιρολογίστρα) που συντονίζει τον κομμό και με την έννοια του θρήνου και με την έννοια του χτυπήματος του στήθους. Όμως, πρέπει να πούμε λίγα λόγια για το κοινό. Τις παραστάσεις παρακολουθούσαν άνδρες και γυναίκες. Υπήρξε πρόταση να κάθονται χωριστά, αλλ' αυτό σημαίνει ότι κάθονταν άνδρες και γυναίκες μαζί, κατά οικογενειακά ζεύγη. Οι θεατές φορούσαν στεφάνια και στα πέτρινα εδώλια τοποθετούσαν μαξιλάρια. Δεν υπήρχαν ερεισίνωτα (στηρίγματα για την πλάτη), εκτός από τα πρώτα προεδρικά καθίσματα. Οι θέσεις ορίζονταν με κοκάλινα κέρματα. Στην αρχή οι θεατές πλήρωναν εισιτήριο στον «θεατρώνη». Ο Περικλής, θεωρώντας το θέατρο σχολείο του λαού, καθιέρωσε τα λεγόμενα «θεωρικά». Η πολιτεία δηλαδή πλήρωνε για τους άπορους πολίτες το αντίτιμο του εισιτηρίου. Το θέατρο υπήρξε γέννημα της δημοκρατίας και ήκμασε όσο ήκμασε η δημοκρατία. Την τάξη εντός του θεάτρου τηρούσαν οι «ραβδούχοι» (αστυνομικοί υπάλληλοι). Λόγω της μεγάλης διάρκειας των παραστάσεων (από την ανατολή ως τη δύση του ηλίου) οι θεατές έπαιρναν μαζί τους φαγητά, γλυκίσματα, νερό κ.λπ. Δεν ήταν σπάνιες οι αποδοκιμασίες εις βάρος των ηθοποιών που δεν έπαιζαν καλά. Είπαμε πιο πάνω ότι η τραγωδία είναι γέννημα της δημοκρατίας. Το ότι έχει λαϊκές καταβολές φαίνεται από το ξεκίνημα της που είναι η λατρεία του

Διονύσου. Ο Διόνυσος όμως ως λαϊκός θεός λατρευόταν παντού αλλά μόνο στην Αθήνα διαμορφώθηκε το δράμα, που η εξέλιξη του συμπορεύεται με την εξέλιξη της δημοκρατίας. Διότι η θεατρική παράσταση, είτε τραγωδία είτε κωμωδία, απηχεί ένα συγκεκριμένο πολιτικό κλίμα. Αυτό φαίνεται άμεσα στις «Φοίνισσες» του Φρυνίχου, στους «Πέρσες» του Αισχύλου, που δείχνει πως η τραγωδία έχει την κορυφαία στιγμή της κατά τη μεγάλη περίοδο του αγώνα εναντίον των Περσών. Βγαίνει δηλαδή μέσα από μια ατμόσφαιρα ηρωικού πατριωτισμού και πυρετώδους δημιουργίας. Και αν ακόμη δεν είναι εμφανής η πολιτική επίδραση, αυτή ωστόσο υπάρχει. Οιδίπους Τύραννος είναι η Αθήνα στα χρόνια της μεγάλης δυνάμεως της, η οποία την οδηγεί στην «ύβριν», δηλαδή στην αλαζονεία της δυνάμεως που φέρνει την καταστροφή. Με την τραγωδία αυτή, πολλά χρόνια πριν, ο Σοφοκλής δεν ήθελε απλώς να συγκινήσει, ήθελε και να προειδοποιήσει για την επερχόμενη καταστροφή, διότι έβλεπε, όπως ο τυφλός Τειρεσίας, πως ο πολιτικός ηγετικός πυρήνας των Αθηνών ήταν «τυφλός τα τε όμματα, τα τε ώτα και νουν». Γι' αυτό πάντα η τραγωδία θα είναι επίκαιρη. Μας λέει τη μοίρα μας. Γι' αυτό και τον κομμό στα νεοελληνικά τον λέμε μοιρολόι.

* Δημοσιεύθηκε στο πρωτοχρονιάτικο τεύχος του περιοδικού «**ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΣ ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ**», 1996
