

ΜΕΡΟΣ Α΄

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΩΣ ΘΕΣΜΟΣ:  
ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ





PAUL CARTLEDGE

«Θεατρικά έργα με βάθος»: το θέατρο  
ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών  
της αρχαίας Ελλάδας\*

*Η ζωή μιμείται την τέχνη;*

Το θέατρο όπως το αντιλαμβανόμαστε στη Δύση σήμερα, με όλα τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του, ανακαλύφθηκε στην αρχαία Ελλάδα, και συγκεκριμένα στην κλασική Αθήνα. Ωστόσο, στην Αθήνα το θέατρο ήταν πάντοτε μαζικό κοινωνικό φαινόμενο, και θεωρήθηκε εξαιρετικά σημαντικό, για να παραμείνει αποκλειστικά υπό τον έλεγχο μιας ομάδας ανθρώπων οι οποίοι ειδικεύονταν σ' αυτό, ή και να περιοριστεί στα θέατρα που βρίσκονταν είτε στο κέντρο της Αθήνας, είτε σε μερικούς από τους δήμους (τα χωριά ή τις συνοικίες), που συναποτελούσαν τη γύρω από το κέντρο αθηναϊκή πολιτική επικράτεια της Αττικής. Το αθηναϊκό τραγικό δράμα δεν είχε απλώς ως πολιτικό υπόβαθρο, ως παθητικό σκηνικό την πόλη των Αθηναίων. Αλλά μάλλον η ίδια η τραγωδία ήταν ενεργό συστατικό του πολιτικού προσκηνίου, μείζονος σημασίας μάλιστα, και εμφανιζόταν καθημερινά στον συνειδητό κόσμο του αθηναίου πολίτη, ή ακόμη και τις νύχτες στα όνειρά του.

Αυτό συνέβη κυρίως μετά την εγκαθίδρυση μιας πρώιμης μορφής της δημοκρατίας στην Αθήνα, που ήταν το πρώτο πολίτευμα αυτού του τύπου

---

\* Θέλω να ευχαριστήσω τους φίλους και «συγχορευτές» μου Simon Goldhill, Edith Hall και Oliver Taplin, προπαντός όμως την επιμελήτρια της έκδοσης (την *κορυφαία* και *χορηγό*) Pat Easterling, για τη βοήθεια που μου προσέφεραν αφειδώς σ' αυτό το κεφάλαιο. Δέχομαι όλη την ευθύνη για όσες ατέλειες παραμένουν, και για όσες οφείλονται σε «αμαρτία» σταλμένη από τον ουρανό. Ο τίτλος μου είναι προσαρμογή από το περίφημο άρθρο του πρώτου τη τάξει των πολιτισμικών ανθρωπολόγων Clifford Geertz «Θεατρικό έργο με βάθος: σημειώσεις για τη μπαλινέζικη κοκορομαχία» (βλ. κατάλογο μελετών στη βιβλιογραφία).

στον κόσμο, προς τα τέλη του έκτου αιώνα π.Χ., αν και ένα είδος τραγικού δράματος φαίνεται ότι είχε αναπτυχθεί και αναγνωριστεί επίσημα αρκετές δεκαετίες νωρίτερα, στη διάρκεια της σχετικά ήπιας και λαϊκιστικής διακυβέρνησης της πόλης από τον αριστοκράτη δικτάτορα Πεισίστρατο (περίπου 545-528). Στην πραγματικότητα, τον πέμπτο και τον τέταρτο αιώνα η δημοκρατική πολιτική ζωή στην Αθήνα ήταν κατά βάθος θεατρική και έξω από τους τυπικά καθορισμένους θεατρικούς χώρους. Οι Αθηναίοι δεν θεατροποιούσαν μόνο τις συνήθεις εμπειρίες τους, με τα τελετουργικά δράματα της καθημερινής ζωής, όπως οι αφρικανοί Ndembu, που μελέτησε ο Victor Turner. Υπήρχε μία σχέση τυπικής αναλογίας ή ακόμη και ταύτισης ανάμεσα στην εμπειρία που είχαν στο θέατρο και σε εμπειρίες που είχαν έξω από το θέατρο, και αυτό αξίζει να το προσέξουμε, προπαντός στην περίπτωση της τέλεσης της αιματηρής θυσίας ζώων ως τελετουργίας συγκρότησης της κοινότητας. Το τελευταίο αυτό είναι επίσης χρήσιμο, γιατί μας υπενθυμίζει ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία, παρ' όλο που ως μορφή τέχνης ανέπτυξε δικά της επαγγελματικά θεατρικά ήθη και συμβάσεις, ως τελετουργία της κοινότητας δεν ανεξαρτητοποιήθηκε ποτέ εντελώς από τις αρχικές λατρευτικές καταβολές της.<sup>1</sup>

Η Αθήνα δεν ήταν ολόκληρη η κλασική Ελλάδα. Ήταν μία μόνον ανάμεσα σε χίλιες και πλέον χωριστές πολιτικές κοινότητες, που εκτεινόταν από την Ισπανία στο δυτικό άκρο ως τη Γεωργία στη Μαύρη Θάλασσα προς ανατολάς, κοινότητες που συνέθεταν όλες μαζί την πολιτισμική οντότητα με το όνομα «Ελλάς». Ωστόσο, η Αθήνα για αρκετούς λόγους, προπάντων από την άποψη της έκτασης, της σύνθετης κοινωνικής δομής της, αλλά κυρίως επειδή ο αθηναϊκός τρόπος ζωής ήταν ριζοσπαστικά δημοκρατικός, καθώς και για οικονομικούς και στρατιωτικούς, πολιτικούς και αισθητικούς λόγους, υπήρξε μία αρχαία ελληνική πόλη με εξαιρετική σημασία και εξαιρετικά σημαντική επιρροή. Αυτή η εξαιρετική ιδιαιτερότητα της πόλης αφορούσε και την ιδιαίτερα έντονη αφοσίωσή της στην πραγμάτωση και στη διάδοση της λογοτεχνίας, των εικαστικών και των παραστατικών τεχνών. Τον πέμπτο αιώνα η Αθήνα είχε ήδη προσελκύσει τον ανθό της αρχαίας ελληνικής πνευματικής ζωής από όλες τις περιοχές της λεκάνης της

---

1. Απαρχές-εκδημοκρατισμός της τραγωδίας: βλ. τελευταία ενότητα αυτού του κεφ. και υποσημ. 31. Πεισίστρατος και δράμα: Shapiro (1989) κεφ. 5. Για τους Ndembu: Turner (1973). Θυσία: Detienne και Vernant (1989). Τραγωδία και θρησκεία: βλ. υποσημ. 7 και 19.

Μεσογείου, μεταξύ άλλων και αρκετούς τραγικούς ποιητές (τον Ίωνα από τη Χίο, τον Πρατίνα και τον Αριστίωνα από τον Φλειούντα, τον Αχαιο από την Ερέτρια, τον Σπίνθαρο από την Ηράκλεια της Μαύρης Θάλασσας, και ενδεχομένως τον Ιππία από την Ήλιδα και τον Ακέστορα από τη Θράκη). Καθ' όλη τη διάρκεια του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα η Αθήνα αποτελούσε πράγματι το αδιαφιλονίκητο πολιτιστικό κέντρο όλης της Ελλάδας, *τὸ πρυτανεῖον τῆς σοφίας*, κατά την πατριωτική έκφραση του Πλάτωνα.<sup>2</sup>

Έτσι η ήττα της Αθήνας από την πόλη που ήταν η κατ' εξοχήν ανταγωνίστρια της και ο πολιτισμικός της αντίποδας, τη Σπάρτη, στον δυστυχώς παρατεταμένο Πελοποννησιακό πόλεμο (431-404 π.Χ.) δεν αλλοίωσε καθόλου τον ρόλο της ως κέντρου του πολιτισμού. Η τοπική αττική διάλεκτος της αρχαίας ελληνικής γλώσσας μαζί με άλλες χαρακτηριστικές μορφές του αθηναϊκού πολιτισμού (συμπεριλαμβανομένης και της τραγωδίας) αποτέλεσαν τη βάση του ευρύτερου ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος, έπειτα από τις κατακτήσεις του μεγάλου Αλεξάνδρου του Μακεδόνα (334-323), εξαπλώθηκε ανατολικά προς την Ασία μέχρι το Αφγανιστάν και το Παντζάμπ, και εδραιώθηκε περισσότερο σε περιοχές που βρίσκονταν πλησιέστερα στην Ελλάδα, στην Αίγυπτο και στην ανατολική Μεσόγειο, καθώς και στην Τουρκία, όπου ελληνικές κοινότητες είχαν εγκατασταθεί στις ακτές του Αιγαίου από τις αρχές της τελευταίας π.Χ. χιλιετίας. Οι νεοσύστατες ή ανανεωμένες πόλεις της Αλεξάνδρειας, της Βηρυτού και της Περγάμου αποτελούν εύγλωττη μαρτυρία του νεοφανούς ελληνιστικού πολιτισμού των τελευταίων τριών π.Χ. αιώνων, και από αυτές τις πόλεις κυρίως, καθώς και από την ίδια την Αθήνα, το σύνολο της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς μεταβιβάστηκε στη Ρώμη και τελικά στον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό.<sup>3</sup>

Βασικό στοιχείο αυτής της κληρονομιάς είναι η ιδέα του θεάτρου, που ήταν μία πρωτότυπη επινόηση ειδικά της Αθήνας, και παραμένει μέχρι σήμερα ζωτικό και ενεργό τμήμα της ελληνικής παράδοσης γενικότερα. Αν κρίνουμε από τις διάσπαρτες και ανεκδοτολογικές φιλολογικές μας πηγές, αλλά και από την ουσιαστικότερη μαρτυρία της αρχαιολογίας, δηλαδή την απόδοση θεατρικών σκηνών σε ζωγραφικές παραστάσεις αγγείων, η χορδή που άγγιξε το αθηναϊκό θέατρο είχε σημαντική απήχηση στη Σικελία και

---

2. Αρχαίος ελληνικός κόσμος: Hornblower (1993), Jones κ.ά. (1984). Η Αθήνα πρωτεύουσα του πολιτισμού (Πλάτωνος *Πρωταγόρας* 337d): Ostwald (1992).

3. Αλέξανδρος και ελληνιστικός κόσμος: Lane Fox (1980).

στην Κάτω Ιταλία (στη *Magna Graecia*, Μεγάλη Ελλάδα, όπως την έλεγαν αργότερα οι Ρωμαίοι). Ο Αισχύλος, ένας από τους ιδρυτές δημιουργούς της αθηναϊκής τραγωδίας στην ανεπτυγμένη της μορφή, πρωτοπαρουσίασε ή ξαναπαρουσίασε τραγωδίες του στη Σικελία, αλλά και εκεί πέθανε, περί το 456. Περίπου σαράντα χρόνια αργότερα, αρκετοί από τους Αθηναίους που φυλακίστηκαν στα λατομεία των Συρακουσών, ύστερα από την καταστροφική αποτυχία στην οποία κατέληξε η απόπειρα της ηγεμονικής Αθήνας να κατακτήσει τη Σικελία, λέγεται ότι κέρδισαν ως αντάλλαγμα την αναστολή της ποινής τους, αποδίδοντας λυρικούς στίχους του Ευριπίδη. Από τη Μεγάλη Ελλάδα το αρχαίο ελληνικό θέατρο μετακόμισε απευθείας στη Ρώμη, στο πλαίσιο της διαδικασίας μέσω της οποίας, σύμφωνα με την ευφυή φράση του Ορατίου, «η Ελλάδα αιχμάλωτη κυριεύσε τον σκληρό νικητή της και εισήγαγε τις τέχνες στο αγροτικό Λάτιο».<sup>4</sup>

Ωστόσο, η εμπειρία του θεάτρου στην αρχαιοελληνική Σικελία και Κάτω Ιταλία ήταν σαφώς η πιο ζωντανή εικόνα ενός γενικότερου θεατρικού φαινομένου της αρχαίας Ελλάδας: κατά το αθηναϊκό πρότυπο, το σκόπιμα λιθόκτιστο θέατρο έγινε σταθερό χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής αστικής αρχιτεκτονικής, ακριβώς όπως ήταν και η αγορά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει επίσης η μετανάστευση αθηναίων θεατρικών συγγραφέων στη μακεδονική αυλή του βασιλιά Αρχελάου προς το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου, αν δεν μας παραπλανούν οι ανεκδοτολογικές μαρτυρίες: τόσο ο Ευριπίδης όσο και ο συνάδελφός του τραγικός ποιητής Αγάθων (η παρθενική νίκη του οποίου στα Μεγάλα Διονύσια του 416 είναι το θεατρικό γεγονός που χρησιμεύει ως αφορμή για το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα) ανοίγουν τον δρόμο για την Πέλλα και για την πατρωνία του θεάτρου από βασιλείς, στη θέση της δημοκρατίας. Μ' άλλα λόγια, η αθηναϊκή τραγωδία, αν τη συγκρίνουμε με μερικά από τα πιο εκλεκτά κρασιά, διαφέρει από την άποψη ότι μπορούσε να ταξιδεύει, και σ' αυτό το χαρακτηριστικό της διακρίνουμε τις απώτατες αρχές της διαδικασίας μέσω της οποίας ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης έγιναν οι «κλασικοί» της τέχνης των τραγικών

---

4. Η ιδέα του θεάτρου: Finley (1980). Εξάπλωση του αθηναϊκού θεάτρου στη νότια Ιταλία: Taplin (1992) και (1993). Αγγειογραφία: Green και Handley (1995)· Trendall και Webster (1971) και παρακάτω κεφ. 4. Ανέκδοτο για τις Συρακούσες: Πλουτάρχου *Νικίας* 29. Πρόσληψη της τραγωδίας του πέμπτου αιώνα από τον τέταρτο αιώνα και εξής: παρακάτω κεφ. 9. [Σ.τ.μ. Οι στίχοι του Ορατίου είναι από το έργο του *Επιστολές (Epistulae)* 2,1,156-7: *Graecia capta ferum uictorem cepit et artis / intulit agresti Latio.*]

ποιητών. Αλλά τα κύρια θέματα και ζητήματα της συζήτησης σ' αυτό το εισαγωγικό κεφάλαιο καθορίζονται από τον τοπικό και πρωτότυπο χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, από την άνθηση, καθώς και από τη δημιουργία της πεμπουσίας της τραγωδίας στην Αθήνα.<sup>5</sup>

### *Το αθηναϊκό ύφος των εορταστικών θεατρικών παραστάσεων*

Ο Clifford Geertz χρησιμοποίησε τη φράση «το θεατρικό κράτος» στον υπότιτλο της μελέτης του για το Μπαλί τον δέκατο ένατο αιώνα. Η περιγραφή αυτή θα ταίριαζε εξίσου, αν όχι περισσότερο, στην κλασική Αθήνα. Εναλλακτικά, ο πολιτισμός της Αθήνας ενδέχεται να ερμηνευθεί με γόνιμο τρόπο ως «πολιτισμός παραστάσεων» (πβ. παρακάτω κεφ. 3). Η πόλη στην ευρύτερη επικράτειά της (τόσο στην Αττική όσο και στην ίδια την Αθήνα) εόρταζε περισσότερες θρησκευτικές εορτές από οποιαδήποτε άλλη αρχαιοελληνική πόλη: μεταξύ άλλων, τις δύο ετήσιες θεατρικές εορτές της πόλης προς τιμήν του Διονύσου, καθώς και άγνωστο αριθμό τοπικών εορτών στους εκατόν σαράντα περίπου δήμους. Τουλάχιστον μία από τις τοπικές εορτές, τα Κατ' Αγρούς Διονύσια, τα οποία εόρταζαν όλοι οι δήμοι, χρησίμευαν επίσης ως αφορμή για την επίσημη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων, και είναι πιθανόν ότι έργα τα οποία είχαν αρχικά παρουσιάσει σε μία από τις δύο «κρατικές» εορτές του Διονύσου, στη συνέχεια τα «μετέφεραν» σε άλλες θεατρικές συναντήσεις της Αττικής. Επιγραφές από τους δήμους (παράδειγμα η εικόνα 1) μαρτυρούν ότι υπήρχε ένα σύστημα επιχορήγησης από μία ελίτ, με πρότυπο το σύστημα των επιχορηγήσεων για τις κεντρικές εορτές, και, ανάμεσα στα λίγα θέατρα των δήμων που είναι γνωστά, το σωζόμενο θέατρο του Θορικού είναι ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό παράδειγμα.<sup>6</sup>

---

5. Αστική αρχιτεκτονική: Kolb (1979), (1981) και (1989)· Whitehead (1995). Πολιτιστικό ενδιαφέρον της Μακεδονίας: Hatzopoulos και Loukopoulos (1981)· πβ. Easterling (1994).

6. Για τη φράση «θεατρικό κράτος»: Geertz (1980). «Πολιτισμός παραστάσεων»: Rehm (1992) κεφ. 1. Πλαίσιο της τραγωδίας: Csapo και Slater (1995) – πηγές: Green (1994)· Longo (1990)· Scodel (1993)· Vernant και Vidal-Naquet (1988)· Walcot (1976)· Wilson (1993)· Winkler και Zeitlin (1990). Εορτές (Διονύσια *κατὰ κώμας* ή *κατ' αγρούς*: Πλάτωνος *Πολιτεία* 475d): Mikalson (1975)· Parke (1977)· Parker (1987)· Whitehead (1986a) κεφ. 7 και (1986β).



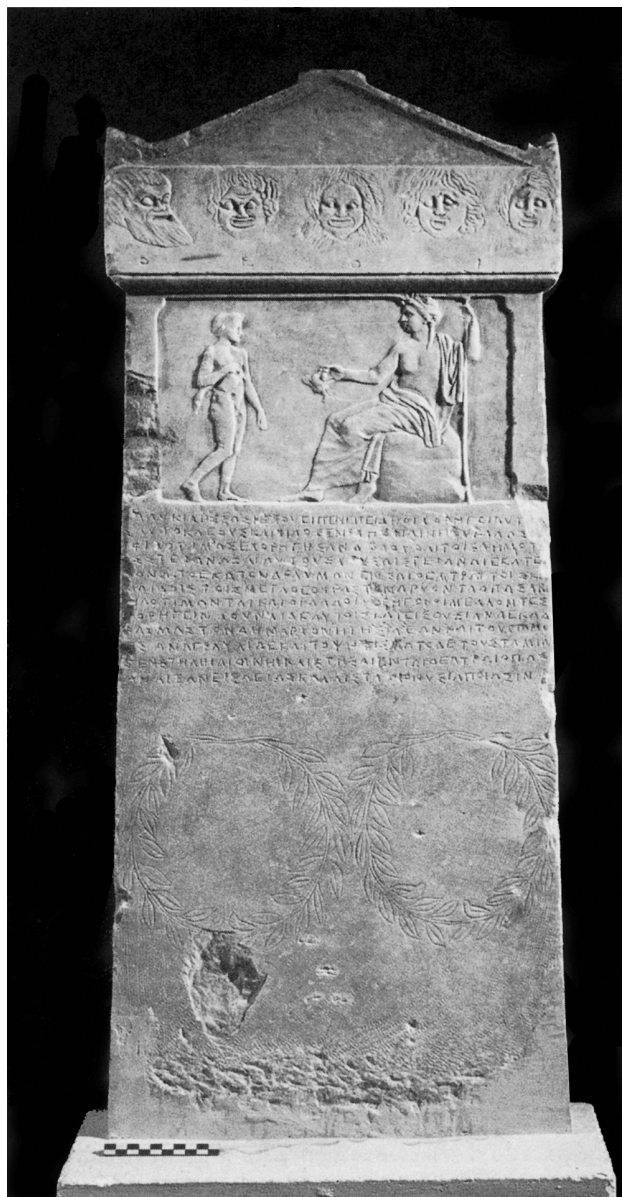
Οι εορτές αυτές, όσον αφορά τη λαϊκή σημασία τους, όπως θα μπαίναμε ίσως στον πειρασμό να την ονομάσουμε, σε αντίθεση με τη θρησκευτική σημασία που είχαν, ήταν ευκαιρία για ξεκούραση, χαλάρωση και ανάκτηση δυνάμεων από την εξοντωτική ρουτίνα της χειρωνακτικής εργασίας που έπεφτε στον κλήρο της μεγαλύτερης πλειοψηφίας από τους διακόσιους με διακόσιους πενήντα χιλιάδες κατοίκους της Αττικής, άντρες και γυναίκες, πολίτες και μη, δούλους και ελεύθερους, οι οποίοι στη ριζοσπαστική αυτή προβιομηχανική κοινωνία είναι χαρακτηριστικό ότι κέρδιζαν τα προς το ζην, καλλιεργώντας την όχι και τόσο γόνιμη γη της Αττικής. Ωστόσο, ήταν επίσης θρησκευτικές και πολιτικές εορτές, ή μάλλον ήταν και πολιτικές εορτές, επειδή ήταν θρησκευτικές, δεδομένου ότι το θρησκευτικό και το πολιτικό στην προχριστιανική Ελλάδα ήταν τρόποι σκέψης και συμπεριφοράς που η υφή τους αποτελούνταν από τα ίδια νήματα. Έτσι οι εορτές, και προπάντων οι θεατρικές εορτές του Διονύσου, χρησίμευαν περαιτέρω ως μέσο για να οριστεί η ταυτότητα του αθηναίου πολίτη, που σήμαινε ο καθένας τους να διερευνήσει και να βεβαιώσει, αλλά και να διερωτηθεί, τί νόημα είχε να είναι πολίτης μιας δημοκρατίας, αυτής της εντελώς νέας μορφής λαϊκής αυτοδιοίκησης. Η χρήση των τελετουργιών –τυποποιημένων, επαναλαμβανόμενων γεγονότων, με συμβολικό χαρακτήρα και συμβολικές δηλώσεις που αναφέρονται στη διατήρηση της τάξης στην κοινωνία– και ιδιαίτερα η χρήση του τελετουργικού της ομαδικής θυσίας ζώων βοηθούσαν να συντηρηθεί και να ενισχυθεί η εσωτερικευμένη ταυτότητα του αθηναίου πολίτη.<sup>7</sup>

Όλες οι αθηναϊκές τραγωδίες παρουσιάζονταν στο πλαίσιο θρησκευτικών τελετών, που τιμούσαν μία από τις μορφές με τις οποίες εμφανιζόταν εκείνος «ο ασύλληπτος, αλλά ακαταγώνιστος θεός», ο Διόνυσος. Τα Μεγάλα ή Εν Άστει Διονύσια ήταν εορτή της άνοιξης, που τελούνταν κάθε χρόνο προς τα τέλη Μαρτίου ή στις αρχές Απριλίου με το δικό μας ημερολόγιο. Ο Διόνυσος που τιμούσαν σ' αυτή την περίπτωση, ήταν ο τοπικός προστάτης θεός των Ελευθερών, ενός χωριού στα σύνορα μεταξύ Αττικής και Βοιωτίας (η κυριότερη πόλη της οποίας, η Θήβα, ήταν κατά

---

7. Η φύση της εορτής: Mikalson (1982)· Cartledge (1985). Δημοκρατία: Hansen (1991). Δουλεία: βλ. παρακάτω κεφ. 5. Θρησκεία και πολιτική: Bruit Zaidman και Schmitt Pantel (1992). Τελετουργίες: Osborne στους Osborne και Hornblower (1994)· Strauss (1985). Τραγωδία και τελετουργία: Easterling (1993β)· Rehm (1994)· Seaford (1994)· Sourvinou-Inwood (1994). Θυσία και τραγωδία: Burkert (1966)· Henrichs (1995) 97 σμ. 44. Ταυτότητα: Boegehold και Scafuro (1994)· Loraux (1986), (1993).





Εικόνα 1. Τιμητική στήλη από τον αττικό δήμο της Αιξωνής: στηθήκε στο θέατρο κατά το δεύτερο μισό του τέταρτου αιώνα π.Χ. εκ μέρους δύο βραβευμένων χορηγών. Το ανάγλυφο εικονίζει έναν σάτυρο που κρατεί ένα κανάτι, για να βάλει κρασί στην κούπα του Διονύσου. Στο επάνω μέρος είναι χαραγμένες πέντε κωμικές μάσκες.

κανόνα εχθρική για την Αθήνα). Ήταν εορτή μεγαλοπρεπέστερη και με μεγαλύτερη διακρατική συμμετοχή σε σχέση με την αρχαιότερη και πιο «εσωστρεφή» εορτή των Ληναίων, τα οποία τελούνταν τον βαθύ χειμώνα, στο διάστημα Ιανουαρίου-Φεβρουαρίου. Η τρίτη εορτή, τα Κατ' Αγρούς Διονύσια, γινόταν προς τιμήν του Διονύσου «στα χωράφια». Κάθε δήμος εόρταζε αυτή την εορτή διαφορετικές ημέρες, αλλά την ίδια περίοδο του γεωργικού έτους, τη νεκρή, βροχερή εποχή του Δεκεμβρίου και του Ιανουαρίου, μερικές εβδομάδες πριν από τα Λήνιαια.<sup>8</sup>

Το λατρευτικό επίθετο *Ληναίος* του Διονύσου ίσως προέρχεται από μία λέξη που δήλωνε το πιθάρι του κρασιού, ένα από τα εντελώς απαραίτητα σκεύη για την παραγωγή του θεϊκού προϊόντος\* από τη ζύμωση του χυμού των σταφυλιών. Ωστόσο, ο ρόλος του θεού ενείχε πολύ περισσότερες σημασίες από τη μέθη που προκαλεί το κρασί, ή τη γονιμότητα των αγροτικών καλλιεργειών γενικότερα. Για ποιους ακριβώς λόγους οι παραστάσεις των τραγωδιών, στην ουσία όλων των ειδών του δράματος, στην Αθήνα τελούσαν υπό την προστασία του Διονύσου, παραμένει ακόμη πρόβλημα, αν και η σχέση του με την ψευδαίσθηση, την υπέρβαση των ορίων και τη μεταμόρφωση επηρέαζε προφανώς τον ρόλο του στο θέατρο. Ως ο κατ' εξοχήν ξένος, λατρευόταν εντελώς όπως του ταίριαζε, με τη μορφή μιας μάσκας, που μπορούσε να απεικονίζει την απύσχα παρουσία του, αλλά και να εξασφαλίζει στους ηθοποιούς και στον χορό ένα άλλοθι, καθώς και τεχνικές αποστασιοποίησης, που ήταν απαραίτητα για την αναπαράσταση των άλλων (και της ετερότητας γενικότερα) στο θέατρο. Εντούτοις, η εκδήλωση της αφοσίωσης στον Διόνυσο και η διονυσιακή θρησκευτική εμπειρία, άλλοτε προσωπική και ιδιωτική, άλλοτε συλλογική και δημόσια, σαφώς επεκτείνονταν σε δραστηριότητες πέρα από τις επιτηδευμένες παραστάσεις των θεατρικών έργων, και είχαν ενδεχομένως πολύ διαφορετικές επιπτώσεις και επιδιώξεις, ανάλογα με το συγκεκριμένο πλαίσιο. Επί παραδείγματι, ορισμένες πλευρές ή μορφές της διονυσιακής λατρείας έξω από τον χώρο του θεάτρου έγιναν γνωστές, ή διαβόητες, επειδή γοήτευαν τις

8. Το παράθεμα για τον Διόνυσο είναι από τον Nagy στους Carpenter και Faraone (1993) vii. Όλα τα στοιχεία για τα Μεγάλα ή Εν Άστει Διονύσια και τα Λήνιαια: Pickard-Cambridge (1988). Αρχαιολογικά ζητήματα: Simon (1983).

\* Σ.τ.μ. Η φράση «θεϊκού προϊόντος» αποδίδει τη γαλλική έκφραση του πρωτοτύπου «his *spécialité de la maison*», δηλαδή του «εξαιρετικού προϊόντος που παρήγε στον (εμπορικό) οίκο του».

γυναίκες· ωστόσο, είναι βέβαιο ότι οι γυναίκες αποκλείονταν από οποιονδήποτε ενεργό ρόλο στις θεατρικές παραστάσεις, πιθανόν και από τον ρόλο του θεατή ο οποίος παρακολουθεί, που οι αρχαίοι Έλληνες τον θεωρούσαν αναπόσπαστο τμήμα της παράστασης. Επιπλέον, υπάρχουν λόγοι να υποθέσουμε ότι ο Διόνυσος που λατρευόταν τυπικά στην αττική ύπαιθρο δεν ήταν η ανησυχητική, δυνάμει θανάσιμη θεότητα, η οποία κυριαρχούσε σε τακτά διαστήματα στο διονυσιακό θέατρο παρά τους πρόποδες της αθηναϊκής Ακρόπολης.<sup>9</sup>

Ένα από τα παράδοξα που προκύπτουν από τις μαρτυρίες που έχουμε για την αρχαία αθηναϊκή δημοκρατία είναι ότι οι ευφραδέστεροι θεωρητικοί και σχολιαστές της περιόδου της δημοκρατίας ήταν σχεδόν όλοι κατά βάθος εχθροί της εκ πεποιθήσεως – με την αιτιολογία ότι θέσπισε τη δικτατορία των πολλών, αμαθών και φτωχών, τρόπον τινά του προλεταριάτου, εις βάρος των κοινωνικά και πνευματικά ανωτέρων τους, της ελίτ των ολίγων, στους οποίους ανήκαν και οι ίδιοι. Ο Πλάτων, ίσως ο πρώτος τη τάξει ανάμεσα στους σκληροπυρηνικούς επικριτές ή αμείλικτους εχθρούς της δημοκρατίας, θεωρώντας ότι ήταν αδύνατον να το αποφύγει, απέτισε φόρο τιμής, παρά τη θέλησή του και με τρόπο καλυμμένο, στην αξία που είχε το θέατρο της αθηναϊκής δημοκρατίας: τόσο σημαντικό ήταν για την πολιτική και την πολιτιστική ζωή της Αθήνας. Είναι πολύ πιθανόν η μορφή διαλόγου, με την οποία το όνομά του είναι άρρηκτα συνδεδεμένο, να όφειλε πολλά στην άμεση εμπειρία του από τους διαλόγους του αθηναϊκού δράματος. Ένας από τους πιο γνωστούς διαλόγους του, όπως είδαμε, συνδέεται εμφανώς με την τραγωδία. Και στο τελευταίο έργο που έγραψε στα βαθιά του γηρατειά, τους *Νόμους*, τους οποίους αποκαλούσε ειρωνικά «κάλλιστο» είδος τραγωδίας, επινόησε, παίζοντας με τις λέξεις, τον όρο *θεατροκρατία*, που κατά λέξη σημαίνει την υπέρτατη εξουσία του θεατρικού κοινού, θέλοντας να ορίσει τη δικτατορία της μάζας (ή του όχλου) των φτωχών αθηναίων πολιτών που αποτελούσαν την πλειονότητα των θεατών, όπως αποτελούσαν και την κυρίαρχη πλειονότητα ολόκληρου του αθηναϊκού δημοκρατικού κράτους.<sup>10</sup>

---

9. Για πληρέστερη βιβλιογραφική ενημέρωση βλ. κεφ. 2. Μάσκες με την κυριολεκτική σημασία: Frontisi-Ducroux και Vernant (1983)· Frontisi-Ducroux (1989), (1991) και (1995)· Vernant και Vidal-Naquet (1988) 189-206· πβ. Brook (1988) 217-31· Soyinka (1976) 38. Μάσκες με μεταφορική σημασία: Carpenter και Faraone (1993).

10. Επικριτές της δημοκρατίας: Jones (1957) κεφ. 3· Roberts (1994). Πολιτικές απόψεις του

Μία επιπλέον μαρτυρία για τη σπουδαιότητα που αντιλαμβανόμαστε ότι είχε το θέατρο στην εποχή του Πλάτωνα (περίπου 428-347) είναι η μακροχρόνια και λυσσαλέα δημόσια διένεξη για την καλύτερη αξιοποίηση των *θεωρικών* –της κρατικής χρηματοδότησης για τη συμμετοχή των πολιτών στις εορτές–, από τα οποία χορηγούνταν ένα μικρό ποσό, που εξασφάλιζε τη δυνατότητα και (ή κυρίως) στους φτωχότερους πολίτες να πληρώνουν το εισιτήριό τους στο θέατρο. Σε οικονομικό επίπεδο τα θεωρικά ήταν αναμφίβολα ασήμαντο ποσό, σε σχέση με το σύνολο των δημοσίων εσόδων του κράτους. Αλλ’ αυτό απλώς επιβεβαιώνει την τεράστια συμβολική σημασία τους ως τεκμηρίου της δημοκρατικής ιδεολογίας. Σύμφωνα με την περίφημη παρατήρηση που εκφράζει ο Περικλής του Θουκυδίδη, κατά την τέλεση της μεγαλοπρεπούς και επίσημης τελετουργίας που γινόταν κάθε χρόνο στην πόλη δημοσία δαπάνη για την ταφή των νεκρών του πολέμου, κανένας Αθηναίος δεν έπρεπε, απλώς επειδή ήταν φτωχός, να αποκλείεται από την πλήρη άσκηση του δικαιώματός του να συμμετέχει στον δημόσιο διάλογο και στις δραστηριότητες της δημοκρατίας. Και τέτοιου είδους δημόσιες συζητήσεις και δραστηριότητες γίνονταν και στο θέατρο, όπως και στους άλλους δημόσιους χώρους της δημοκρατίας, τους οποίους θα εξετάσουμε παρακάτω. Αυτό εξηγεί γιατί ένας εξέχων πολιτικός του τέταρτου αιώνα χρησιμοποίησε για τα *θεωρικά χρήματα* τη χαριτωμένη εικόνα «κόλλα της δημοκρατίας», που δεν ήταν καθόλου της φαντασίας του. Εξηγεί επίσης γιατί, στο επίπεδο της φαντασίας, ο ήρωας της *Ειρήνης* του Αριστοφάνη, που ανέβηκε το 421, την ίδια περίοδο που έτειναν πράγματι να καταλήξουν σε συμφωνία ειρήνης με τη Σπάρτη, δώρισε στη Βουλή, το ανώτατο διοικητικό σώμα των Αθηναίων, τη *Θεωρία*, θεότητα-προσωποποίηση της Εορτής.<sup>11</sup>

Δεν είναι βέβαιο ότι τα *θεωρικά χρήματα* υπήρχαν ήδη από τον πέμπτο αιώνα. Ωστόσο, η αρχή να αμείβεται η συμμετοχή σε πολιτικές διαδικα-

---

Πλάτωνα: Finley (1977β). *Θεατροκρατία: Νόμοι* 701β· πβ. *Πολιτεία* 492b-c (το θέατρο ως χαρακτηριστικά μαζική συγκέντρωση, ανάλογη με την Εκκλησία, την Ηλιαία και το στρατόπεδο). Οι θεατές: Segal (1995). Το «αντιτραγικό θέατρο» του Πλάτωνα (κυρίως *Νόμοι* 817a – η *καλλίστη* τραγωδία): Nussbaum (1986) 122-35· Euben (1990). [Σ.τ.μ. Ο συγγραφέας αναφέρει πάντοτε την Ηλιαία, όπως την ονομάζουμε συνήθως, ως Δικαστήριο του Δήμου.]

11. Τα *θεωρικά* ήταν «κάτι ψιλά»: Jones (1957) 34. «Κόλλα της δημοκρατίας»: Δημάδης στα *Ηθικά* του Πλουτάρχου 1011b. Τα *θεωρικά* γενικότερα: Buchanan (1962). *Επιτάφιος* λόγος του Περικλή: Θουκυδίδης 2.35-46· βλ. αυτ. 38· δημόσια ταφή: Loraux (1986).

σίες με χρήματα του δημοσίου είχε οριστικά εδραιωθεί τη δεκαετία του 450, όταν ο Περικλής θέσπισε μία μικρή ημερήσια αμοιβή για τους ενόρκους που υπηρετούσαν στο Δικαστήριο του Δήμου, την Ηλιαία, και ένα ανάλογο επίδομα άρχισε να χορηγείται στους αθηναίους πεζούς στρατιώτες εν υπηρεσία. Εξάλλου, είναι βέβαιο ότι το εν μέρει ιδιωτικό και εν μέρει δημόσιο σύστημα της *λειτουργίας* για τη χρηματοδότηση των χορικών και των θεατρικών εορτών ήταν σε ισχύ πριν από τον θάνατο του Περικλή το 429, και μάλιστα αρκετά νωρίτερα, αφού και ο ίδιος είχε επιτελέσει σε νεαρή ηλικία αυτό το επίσημο λειτούργημα ως χρηματοδότης του Αισχύλου το 472. *Λειτουργία* ήταν επί λέξει η εκτέλεση ενός έργου για λογαριασμό του λαού: στο καθεστώς δημόσιας φορολογίας που ίσχυε στην αθηναϊκή δημοκρατία, η *λειτουργία* αποτελούσε υποχρέωση, που, από νομική άποψη, μπορούσε και να εξαναγκασθεί κάποιος να την αναλάβει. Επιβαλλόταν σε εύπορους πολίτες (σε ορισμένες περιπτώσεις και σε ξένους μετοίκους), οι οποίοι είχαν ένα συγκεκριμένο ελάχιστο ποσοστό ιδιοκτησίας πολύ υψηλό, ως υποχρέωση να συνεισφέρουν από τα χρήματά τους στα έξοδα της διακυβέρνησης του κράτους. Οι *λειτουργίες*, που μπορεί να ξεπερνούσαν τις εκατό στη διάρκεια ενός έτους, ήταν κυρίως δύο ειδών: η χρηματοδότηση του στρατού –δηλαδή του ναυτικού (συντήρηση ενός κρατικού πολεμικού πλοίου για έναν χρόνο)– και των εορτών. Από το δεύτερο είδος *λειτουργίας* η περίπτωση που μας αφορά ιδιαίτερα στο σημείο αυτό είναι η *χορηγία* της τραγωδίας, η επιχορήγηση ενός τραγικού (και σατυρικού) χορού που θα συμμετείχε στα Διονύσια ή στα Λήνιαια.<sup>12</sup>

Την εποχή που πέθανε ο Περικλής, η οποία συμπίπτει περίπου με την περίοδο που γεννήθηκε ο Πλάτων, ένας άλλος ακραίος, έστω ιδιόρρυθμος, αντιδημοκράτης έγραψε ένα οργισμένο προπαγανδιστικό κείμενο, το παλαιότερο αττικό πεζογράφημα που διασώθηκε. Ο ανώνυμος συγγραφέας, γνωστός με τη συμπαθή, αν και πιθανόν ανακριβή, ονομασία «Παλαιός

---

12. Δικαστήρια και ενόρκιοι: Hansen (1991) κεφ. 8· Cartledge, Millett και Todd (1990). Για τις *λειτουργίες* γενικά: Davies (1967), (1971) και (1981). *Λειτουργίες* για το ναυτικό: Gabrielsen (1994). (Αισθητή η έλλειψη αντίστοιχης εργασίας για τις *λειτουργίες* των εορτών.) *Χορηγία* της τραγωδίας: Wilson (1993) και (υπό έκδοση). Μικρότερη πιθανή ηλικία του χορηγού: Golden (1990) 65-7. Βλ. και παρακάτω σσ. 25-6. [Σ.τ.μ. Το υπό έκδοση τότε βιβλίο για τη χορηγία: Wilson, P., 2000, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.]

Ολιγαρχικός» (ασφαλώς ήταν ολιγαρχικός), εξαπολύει μύδρους εναντίον του αθηναϊκού συστήματος των *λειτουργιών* για την επιχορήγηση των τεχνών, παρουσιάζοντάς το σχεδόν ως γιγαντιαία απάτη κατάχρησης εμπιστοσύνης, που είχε ως στόχο την αναγκαστική ανακατανομή του πλούτου της ελίτ, προς όφελος των διαφορετικών συμφερόντων της φτωχής μάζας του σώματος των αθηναίων πολιτών. Σ' αυτό, ένας αφοσιωμένος δημοκράτης όπως ο Περικλής, θα έδινε ασφαλώς την απάντηση, με την ίδια σφοδρότητα και μάλλον με καλύτερη αιτιολόγηση, ότι, επειδή η εύνοια των θεών επρόκειτο να εξασφαλισθεί μάλλον με γενναιόδωρες δαπάνες για την επίδειξη της θρησκευτικής λατρείας, γι' αυτό και τα ιδιωτικά κεφάλαια έπρεπε να διοχετευθούν για τη μεγαλοπρεπή διοργάνωση των θρησκευτικών εορτών του κράτους, εξίσου αφειδώς όσο και οι δημόσιες δαπάνες, που την ίδια περίοδο διατίθενταν για τα δημόσια θρησκευτικά κτίρια, και το πιο πρόδηλο παράδειγμα ήταν τα κτίρια της Ακρόπολης. Εξάλλου, οι εξαιρετικά εύποροι χρηματοδότες των *λειτουργιών*, οι οποίοι εκπλήρωναν τις υποχρεώσεις τους με ευχαρίστηση, είχαν την ευκαιρία να κερδίσουν, στην καλύτερη περίπτωση, τεράστια δημόσια εύνοια και πολιτική υποστήριξη, και στη χειρότερη, προστασία στα δικαστήρια, αν αντιμετώπιζαν κατηγορία για προκατάληψη και υπονομευτική δράση εις βάρος της δημοκρατίας.<sup>13</sup>

Η μαρτυρία που κομίζουν οι πρωτοπόροι ιστορικοί του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα για την ευρύτατα διαδεδομένη πολιτιστική επιρροή της τραγωδίας είναι κάπως λιγότερο πικρόχολη. Η συγγραφή του Ηροδότου, ο οποίος δεν ήταν αθηναίος πολίτης, αλλά είχε στενές διασυνδέσεις και με την ίδια την Αθήνα και με την αποικία των Θουρίων στην Κάτω Ιταλία, η οποία χρηματοδοτήθηκε κυρίως από την Αθήνα, προδίδει την ισχυρή σχέση που είχε ο ιστορικός, από την άποψη της κοινής ηθικής, θεολογικής, και τραγικής θεώρησης των πραγμάτων, τόσο με τον Αισχύλο (είχαν κοινό θεματικό υλικό από τους Περσικούς πολέμους), όσο και με τον Σοφοκλή (η παράδοση κάνει λόγο για προσωπική φιλία μεταξύ τους). Όσο για τον Θουκυδίδη, η όλη διανοητική επεξεργασία της ιστοριογραφίας του έχει θεωρηθεί ειδολογικά επηρεασμένη από την τραγωδία, και ειδικότερα από τον Ευριπίδη, τόσο ως προς τον τρόπο προσέγγισης, όσο και ως προς τον τόνο

13. «Παλαιός Ολιγαρχικός» = Ψευδο-Ξενοφώντος *Αθηναίων πολιτεία* 1.13. Πρακτική εφαρμογή (και ρητορική αντιμετώπιση) του χρηματοδοτικού συστήματος των *λειτουργιών*: Ober (1989)· Wilson (1991) και (1993). Κτιριακό πρόγραμμα της Ακρόπολης: Wycherley (1978) κεφ. 4-5.



της απόδοσης. Από τη σφαίρα της βιωματικής εμπειρίας μάλλον, παρά της θεωρητικής σκέψης, προέρχεται ένα ανέκδοτο με έμμεσες πληροφορίες, που διασώθηκε από τον Διόδωρο τον Σικελιώτη, έναν αρχαίο Έλληνα συγγραφέα του πρώτου αιώνα π.Χ. ο οποίος συνέγραψε «παγκόσμια» ιστορία. Αμέσως πριν από τη ναυμαχία έξω από τις Αργινούσες νήσους το 406 –μία από τις κρίσιμες ναυμαχίες του Πελοποννησιακού πολέμου– ο αθηναίος ναύαρχος και αργότερα ήρωας της δημοκρατίας Θρασύβουλος ονειρεύτηκε ότι ο ίδιος και έξι συνάδελφοί του ναύαρχοι βρίσκονταν σε ένα κατάμεστο θέατρο και έπαιζαν τους ρόλους των Επτά επί Θήβας στις *Φοίνισες* του Ευριπίδη (που είχαν παρουσιαστεί για πρώτη φορά στην Αθήνα λίγα χρόνια νωρίτερα). Απέναντί τους είδε παρατεταγμένους τους ηγέτες των αντιπάλων τους, οι οποίοι έπαιζαν ένα άλλο έργο του ίδιου δραματουργού, τις *Ικέτιδες* (από τη δεκαετία του 420), και από το όραμά του λέγεται πως είχε συμπεράνει –σωστά– ότι οι Αθηναίοι θα νικούσαν στη ναυμαχία, αλλά μόλις και μετά βίας.<sup>14</sup>

### *Η νοοτροπία της «αγωνίας»*

Το ανέκδοτο αυτό μαρτυρεί ίσως ότι την εποχή του Θρασυβούλου η τραγωδία διαδίδεται και ιδιωτικά, ενδεχομένως είτε μέσω γραπτών κειμένων είτε με θεατρικές αναγνώσεις σε συμπόσια των ανώτερων τάξεων. Μαρτυρεί ασφαλώς ότι στην Αθήνα γίνονταν αγώνες θεατρικών έργων, αν και στη συνειδητή πραγματικότητα, αντίθετα απ' ό,τι φαίνεται σε αυτό το όνειρο, οι αγώνες αφορούσαν έργα διαφορετικών συγγραφέων. Η αρχαία ελληνική λέξη για τον ανταγωνισμό είναι *ἀγωνία*, απ' όπου προέρχεται η αγγλική λέξη *agony*, και η σημασία της λέξης *agony*, οδύνη, ενέχει σε ση-

---

14. Ηρόδοτος: Waters (1985) 21. Θουκυδίδης: Finley (1967)· Macleod (1983) κεφ. 13. Όνειρο του Θρασύβουλου: Διόδωρος 13.97.6. Για τα όνειρα γενικότερα: Κυρτάτας (1993) (ειδικότερα η μελέτη του Κ. Βαλάκα). Για τον αθηνοκεντρικό χαρακτήρα της τραγωδίας βλ. παρακάτω κεφ. 5. [Σ.τ.μ. Το όνειρο του Θρασυβούλου στον Διόδωρο τον Σικελιώτη 13.97.6 (Έκδ. Oldfather, C. H., 1950, *Diodorus Siculus Vol. V. Books XII 41-XIII* [Loeb Classical Library], London: Heinemann & Cambridge, MA: Harvard University Press.): «ἔδοξεν Ἀθηνησι τοῦ θεάτρου πλήθοντος αὐτός τε καὶ τῶν ἄλλων στρατηγῶν ἔξ ὑποκρίνεσθαι τραγωδίαν Εὐριπίδου Φοινίσσας τῶν δ' ἀντιπάλων ὑποκρινομένων τὰς *Ικέτιδας* δόξαι τὴν Καδμείαν νίκην αὐτοῖς περιγενέσθαι».]





Εικόνα 2. Μικρός ερυθρόμορφος καλυκοειδής κρατήρας του ύστερου πέμπτου αιώνα από την Αττική: στην κύρια όψη του εικονίζεται ένας αυλητής με θεατρικό κοστούμι, που περιστοιχίζεται από δύο μέλη ενός χορού, απ' ό,τι φαίνεται, δύο χορευτές ντυμένους σαν κόκορες που τσακώνονται. Οποιαδήποτε ταύτιση της σκηνής πρέπει να εκλαμβάνεται ως υποθετική.

μαντικό βαθμό τη φρίκη του αλληλοκαταστροφικού και αδελφοκτόνου Πελοποννησιακού πολέμου. Αλλά για τους αρχαίους Έλληνες αυτή η καταστροφική διαμάχη ήταν *άγών* και με την κυριολεκτική σημασία, δηλαδή αντιπαλότητα, διαπνεόμενη από *άγωνία*, με την αρχική σημασία της ελληνικής λέξης, τη μάχη μέχρι θανάτου, τον ανταγωνισμό μέχρι εσχάτων. Όπως παρατήρησε ένας ανώνυμος φιλόσοφος του πέμπτου αιώνα, όχι κατ' ανάγκη Αθηναίος, «οι άνθρωποι δεν το θεωρούν ευχαρίστησή τους να τιμούν τους άλλους, γιατί νομίζουν ότι έτσι στερούνται κάτι οι ίδιοι».

Η κοκορομαχία μπορεί να θεωρηθεί ίσως η εναργέστερη απεικόνιση αυτής της ανταγωνιστικής συμπεριφοράς των αρχαίων Ελλήνων. Ως προς το πάθος που είχαν με την κοκορομαχία, οι Αθηναίοι ήταν τυπικοί αρχαίοι Έλληνες, τη χρησιμοποιούσαν μάλιστα μεταφορικά και στην καθημερινή τους ζωή και στην τέχνη, για να δηλώσουν τον ανταγωνισμό μεταξύ αντρών από ερωτική ή άλλη αιτία. Λέγεται, παραδείγματος χάριν, ότι στην παράσταση της αρχικής παραλλαγής των *Νεφελών* (423 π.Χ.) ο Αριστοφάνης παρουσίασε τον Δίκαιο και τον Άδικο Λόγο σαν δύο κόκορες σε μάχη, και μία αγγειογραφία της εποχής ενδέχεται πράγματι να απεικονίζει αυτή τη θεατρική σκηνή (εικόνα 2). Σε μία πραγματική κοκορομαχία, αν δεν έσφαζαν τελικά το νικημένο πουλί, του έδιναν τον υποτιμητικό τίτλο «δούλος», που ανακαλεί το περίφημο ρητό του Ηρακλείτου από την Έφεσο (περί το 500), ότι ο πόλεμος των ανθρώπων «είναι πατέρας των πάντων και βασιλιάς των πάντων... άλλους κάνει δούλους, άλλους ελεύθερους».<sup>15</sup>

Η κοκορομαχία ήταν, εντούτοις, προέκταση του ανθρώπινου πολέμου με την εκμετάλλευση άλλων μέσω των πτηνών, δεν ήταν εναλλακτική μορφή ή υποκατάστατο του πραγματικού πολέμου. Ο πραγματικός χώρος επίδειξης του ανδρισμού και της ανδρειοσύνης των αρχαίων Ελλήνων ήταν πάντοτε το πεδίο της μάχης, και η ακριβής αρχαιοελληνική λέξη για τη γενναιότητα στη μάχη ήταν *άνδρεία*. Έχει σωστά επισημανθεί ότι ο πόλεμος ήταν για τον αρχαίο Έλληνα ό,τι ήταν ο γάμος για την αρχαία Ελληνίδα: στο αντίστοιχο πεδίο καθένας τους εκπλήρωνε τον σκοπό που ο πολιτισμός τους θεωρούσε ουσιαστικό στοιχείο της φύσης τους. Οι αρχαίοι Αθηναίοι, οι οποίοι τον πέμπτο και τον τέταρτο αιώνα είχαν πολέμους, συνήθως από δική τους επιλογή, και κατά ξηράν και κατά θάλασσαν, κατά μέσον όρο τρία στα τέσσερα χρόνια, είχαν πολλές ευκαιρίες να δοκιμάσουν τον ανδρισμό τους. Ιδιαίτερα αποκαλυπτική μαρτυρία γι' αυτή την ακατάβλητη μαχητικότητα αποτελεί ο επίσημος κατάλογος των θυμάτων, τον οποίο συνέταξε περί το 460 π.Χ. μία από τις δέκα αθηναϊκές φυλές (τεχνητές πολιτικές και γεωγραφικές ομάδες στις οποίες επιμεριζόταν το σύνολο των πολιτών): ο κατάλογος απαριθμεί με υπερηφάνεια τους εκατόν εβδομήντα επτά νεκρούς και μεταξύ αυτών δύο στρατηγούς, που είχαν

---

15. Συμπόσια: Murray (1990). Αρχαίο ελληνικό «αγωνιστικό σύστημα»: Gouldner (1965). Για τον φιλόσοφο του πέμπτου αιώνα ως Ανώνυμο στον Ιάμβλιχο (τον Δημόκριτο τον Αβδηρίτη;) βλ. *Fragmente der Vorsokratiker* 2:400. Κοκορομαχίες: Csapo (1993)· Hoffmann (1974). Βλ. επίσης προηγουμένως υποσημ. 6.

σκοτωθεί μόνο στη διάρκεια ενός έτους, σε πεδία μάχης τα οποία εκτείνονταν από την ηπειρωτική Ελλάδα ως την Κύπρο. Αν υποθεθεί ότι αυτός ο αριθμός πολλαπλασιαζόταν αντίστοιχα επί δέκα φυλές, περίπου τρεις στους εκατό από το σύνολο των αθηναίων πολιτών θα είχαν χάσει τη ζωή τους στη μάχη την ίδια εκείνη χρονιά. Ίσως δεν πρέπει να μας εκπλήσσει εντελώς ότι η έμμονη ιδέα της καταστροφικότητας του πολέμου εμφανίζεται τόσο έντονα στην τραγωδία ως θέμα και αντικείμενο δημόσιας συζήτησης, στον *Αγαμέμνονα*, στον *Αίαντα*, στην *Εκάβη* και στις *Τρωάδες*, μεταξύ πολλών άλλων έργων.<sup>16</sup>

Ο πόλεμος, ωστόσο, παρ' όλο που αποτελούσε το αρχέτυπο, δεν ήταν σε καμία περίπτωση το μοναδικό είδος αγώνα που οι Αθηναίοι γνώριζαν και αγαπούσαν στην πράξη. Τα αθλητικά αγωνίσματα ή οι αθλητικοί αγώνες, επίσης αρχαιοελληνική ανακάλυψη, ενταγμένη κατ' αρχήν σε θρησκευτικό πλαίσιο, ήταν ένα ακόμη πεδίο επίδειξης της εξαιρετικής ανδρικής γενναιότητας, μερικές φορές μάλιστα, στην περίπτωση των μαχητικών αγωνισμάτων, έμοιαζαν σαν παραστρατιωτική άσκηση. Οι Παναθηναϊκοί αγώνες των Αθηναίων, οι οποίοι διεξάγονταν κάθε τέσσερα χρόνια από το 566, ήταν σαφώς η μεγαλύτερη εορτή αυτού του είδους που «σκηνοθετούνταν» από μία μόνον αρχαιοελληνική πόλη, και δεν υστερούσαν καθόλου σε μεγαλοπρέπεια από το «δίκτυο» των πανελλήνιων αγώνων, οι οποίοι διεξάγονταν επίσης ανά τετραετία στην Ολυμπία, στους Δελφούς, στον Ισθμό και στη Νεμέα. Ο Ιππόλυτος, ομώνυμος ήρωας δύο τραγωδιών του Ευριπίδη, ήταν προφανώς ενθουσιώδης αθλητής.

Η ιδέα του πολέμου και του αθλητισμού ουσιαστικά ως μορφών ανταγωνισμού δεν μας φαίνεται περίεργη. Ούτε φαίνεται να παραξενεύμαστε ιδιαίτερα με τους διαγωνισμούς ταινιών στα κινηματογραφικά φεστιβάλ, όπως είναι η ετήσια συνάντηση στις Κάννες. Πάντως, οι αρχαίοι Έλληνες δεν έβρισκαν επίσης τίποτε παράξενο στους θεατρικούς αγώνες, στους οποίους αφοσιώνονταν ολοκληρωτικά. Στις εορτές των Διονυσίων και των Ληναίων ο αγώνας διεξαγόταν μεταξύ των θεατρικών έργων, ή μάλλον μεταξύ διαφορετικών ομάδων έργων (και μεταξύ των θεατρικών συγγραφέων, των ηθοποιών και των χορηγών-παραγωγών), αλλά και μέσα σε

16. Όψεις του αρχαίου ελληνικού πολέμου στην ξηρά: Hanson (1989), (1991), (1995). Στη θάλασσα: Morrison και Coates (1986). Σύντομη επισκόπηση της κατάστασης της Αθήνας σε καιρό πολέμου: Jones κ.ά. (1984) κεφ. 6. Αναλογία πολέμου-γάμου: Vernant και Vidal-Naquet (1988) 23. Κατάλογος θυμάτων των Ερεχθιδών: Fornara (1983) αρ. 78.

κάθε έργο χωριστά (ο *ἀγών λόγων* μεταξύ κεντρικών χαρακτήρων, θεμάτων και ιδεών)· και η ιδέα η παράσταση κάθε έργου ή κάθε συγκεκριμένης ομάδας έργων να είναι μία και μοναδική, αντιστοιχούσε ακριβώς στον μοναδικό και μέχρις εσχάτων ριψοκίνδυνο χαρακτήρα που είχε κάθε τυπικά οργανωμένη χερσαία μάχη ή ναυμαχία των αρχαίων Ελλήνων. Σε ορισμένες περιπτώσεις η σχέση θεάτρου και πολέμου (σχέση που, αντίθετα με εκείνους, εμείς τη χρησιμοποιούμε μεταφορικά) μπορούσε να αποκτήσει ακόμη πιο συγκεκριμένη θεατρική μορφή· όπως όταν το 403, στη διάρκεια του σύντομου, αλλά αιματηρού εμφυλίου πολέμου ανάμεσα σε μία ολιγαρχική φιλοσπαρτιατική χούντα και στη δημοκρατική αντίσταση που είχε οργανώσει ο Θρασύβουλος, οι δημοκράτες συγκεντρώθηκαν, έτοιμοι για μάχη, στο θέατρο της περιοχής του λιμανιού του Πειραιά. Η τελετή που έγινε αργότερα την ίδια χρονιά για τον εορτασμό της αποκατάστασης της δημοκρατίας ήταν από τις κλασικές περιπτώσεις που οι Αθηναίοι από μία πολιτική κρίση δημιουργούσαν ένα τελετουργικό δρώμενο.<sup>17</sup>

Σε μία πόλη η διακυβέρνηση –και ο έλεγχος– της οποίας βασιζόταν κυρίως στη χρήση του προφορικού λόγου στους χώρους του δημοσίου βίου, ο ανταγωνιστικός δημόσιος διάλογος, όπως ίσως θα μπορούσε κανείς να προβλέψει, κυριαρχούσε και στο θέατρο. Η συνήθης λέξη για τον ηθοποιό ήταν *ὑποκριτής*, επί λέξει «εκείνος που αποκρίνεται», ενώ η λέξη *ὑπόκρισις* χρησιμοποιούνταν και για τον μη θεατρικό, ρητορικό διάλογο. Ο ανταγωνιστικός δημόσιος διάλογος είχε εξίσου ουσιαστική σημασία στο δημοκρατικό Δικαστήριο του Δήμου, την Ηλιαία, που συνεδρίαζε σε διαφορετικά σημεία της Αγοράς, καθώς και στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου και σε άλλα δικαστήρια, στα οποία οι δικαστικές αγωγές –άλλο είδος αγώνων– εκδικάζονταν με τη μορφή της δραματικής αντιδικίας. Οι Αθηναίοι, όπως και οι σύγχρονοι Αμερικανοί, είχαν όντως τη φοβερή και όχι εντελώς αδικαιολόγητη φήμη ότι ήταν φιλόδοκοι, και τη συναγωνιζόταν η άλλη φήμη που υπήρχε γι' αυτούς, ότι ήταν θεατρόφιλοι: η εμπειρία τους από τον έναν χώρο εύκολα περνούσε στον άλλο, και γι' αυτό μία πρακτική που ακολου-

---

17. Παναθηναϊκοί αγώνες: Neils κ.ά. (1992). Ολυμπιακοί αγώνες: Cartledge (1985) 103-13. Αθηναϊκός αθλητισμός: Kyle (1987). Μαχητικά αγωνίσματα: Poliakov (1987). Διονύσια και Λήναια ως εορτές με διαγωνιστικό χαρακτήρα: Osborne (1993). *Αγώνες λόγων* στην τραγωδία: Duchemin (1968)· Lloyd (1992). Εμφύλιος πόλεμος του 403 π.Χ.: Ξενοφώντος *Ελληνικά* 2.4. Τελετή συμφιλίωσης μετά τον εμφύλιο πόλεμο: Strauss (1985) 69-72. Πολιτικές τελετές και πολιτική χειραγώγηση: Connor (1987).

θούσαν και στις δύο περιπτώσεις ήταν να κάνουν φασαρία (*θόρυβον*), για να επηρεάσουν την ετυμηγορία.

Ο πρώτος στον κανόνα των δέκα αττικών ρητόρων, ο Αντιφών από τον δήμο του Ραμνούντα, λέγεται, και είναι αρκετά πιθανόν, ότι, εκτός από τους λόγους για τους –συνήθως ολιγαρχικούς– πελάτες του στα δικαστήρια, είχε γράψει και τραγωδίες· δεινοί και στα δύο είδη αναφέρεται ότι ήταν και μαθητές του Ισοκράτη, του ιδρυτή της πρώτης σχολής ρητορικής τέχνης που δημιουργήθηκε στην Αθήνα τον πρώιμο τέταρτο αιώνα, λίγο πριν ο Πλάτων ιδρύσει τη δική του Ακαδημία. Ο λόγος που απήγγειλε ο Αντιφών, για να υπερασπίσει τον εαυτό του εναντίον της κατηγορίας της εσχάτης προδοσίας με ολιγαρχικά κίνητρα, δεν πέτυχε την αθώωσή του, κέρδισε όμως τον ύψιστο έπαινο του Θουκυδίδη, που δεν ήταν κριτικός ελάσσονος σημασίας. Η σύνθεση μιας απολογίας που να αντιστοιχεί με το ήθος κάθε πελάτη, ο οποίος έπρεπε να εμφανιστεί και να παρουσιάσει ο ίδιος την υπεράσπισή του, τελικά δεν διέφερε και πολύ από τη συγγραφή ενός κειμένου που απέδιδε τους χαρακτήρες των προσώπων ενός διαλόγου επί σκηνής. Εξάλλου, ορισμένοι συγγραφείς δικανικών λόγων πρωταγωνιστούσαν εξίσου τακτικά σε δίκες, και στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας, απ' ό,τι φαίνεται, φαντάζονταν τους εαυτούς τους σαν ηθοποιούς. Ο Αισχίνης, ο βασικός πολιτικός αντίπαλος του Δημοσθένη, είχε αρχίσει πράγματι τον δημόσιο βίο του ως τραγικός ηθοποιός, και η σταδιοδρομία του προεικονίζει τα πιο πρόσφατα και μάλλον πιο επιτυχημένα αντίστοιχα παραδείγματα του προέδρου Ronald Reagan και του πάπα Ιωάννη Παύλου Β΄.<sup>18</sup>

Το τραγικό δράμα και η δικαστική αντιπαράθεση είχαν κοινό δομικό σχήμα την ανταγωνιστική παρουσίαση χαρακτήρων ενώπιον πολιτών χωρίς ειδική κατάρτιση, οι οποίοι αντιπροσώπευαν ως «κριτές» τον λαό της Αθήνας· εκτός από αυτό, είχαν επίσης κοινό το σημαντικό θέμα των αδικημάτων έναντι θεών και ανθρώπων και της τιμωρίας τους, το οποίο συμπεριλάμβανε τη συζήτηση για την τιμωρία που άρμοζε περισσότερο

18. Η Αθήνα ως «πόλη λόγων»: Goldhill (1986) κεφ. 3· O'Regan (1992) κεφ. 1. Αλληλεπίδραση θεάτρου και δικαστηρίου: Ober και Strauss (1990)· Bers (1994)· Hall (1995). Βλ. και παρακάτω κεφ. 6. Η δικαστική αντιπαράθεση ως μορφή αγώνα: Chaniotis (1993)· Faraone (1991). Αντιφών: Cartledge (1990). Εγκώμιο του Θουκυδίδη για τον τελευταίο λόγο του Αντιφώντα: 8.68.1. Δικαστήριο του Δήμου και φιλοδικία: βλ. υποσημ. 12. Απόφαση των κριτών στα Διονύσια: Pope (1986). Ισοκράτης: Too (1995). Αισχίνης: Lane Fox (1994).

στον εγκληματία. Οι τραγικοί ποιητές, δεδομένου του ρόλου που είχαν ως δάσκαλοι των πολιτών (πβ. παρακάτω σσ. 29-30), είχαν την υποχρέωση να συμβάλουν από την πλευρά τους, ώστε ο κόσμος να καταλάβει με ποιους τρόπους οι θεοί επιδίωκαν να επιβάλουν ή να προωθήσουν τη δικαιοσύνη ανάμεσα στους ανθρώπους. Επιπλέον, η δραματουργική εκμετάλλευση ειδικής νομικής ορολογίας και νομικών ιδεών από τους τραγικούς υπογραμμίζει τη σχέση του θεάτρου και των δικαστηρίων. Μέσω της τηλεόρασης είμαστε ίσως υπερβολικά εξοικειωμένοι με την ιδέα της παράστασης ενός δράματος σε μία αίθουσα δικαστηρίου· ωστόσο, η παρουσίαση στο θέατρο της σκηνής του δικαστηρίου με τους ενόρκους και με την αναπαράσταση της ψηφοφορίας στις *Ευμενίδες* ήταν μία τολμηρή, γεμάτη φαντασία και προπαντός πρωτότυπη κίνηση από την πλευρά του Αισχύλου, μία κυριολεκτικά *δραματική αλλαγή*,<sup>\*</sup> που δεν φαίνεται να τη συναγωνίστηκε κανείς από τους διαδόχους του.

Μπορεί να υποστηριχθεί επαρκώς, εν ολίγοις, ότι υπήρχε μία γόνιμη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο αθηναϊκό θέατρο και στη νομική διαδικασία των δικαστηρίων. Και αντιστρόφως, ήταν φυσικό οι αθηναίο συγγραφείς δικανικών λόγων να αντλούν στοιχεία από την τραγωδία, προκειμένου να δραματοποιήσουν και να ισχυροποιήσουν την επιχειρηματολογία τους. Έτσι ο Δημοσθένης, όταν το 343 κατήγγειλε τον Αισχίνη για την κακή υποτίθεται διαχείριση μιας πρεσβείας, η οποία είχε σταλεί στον βασιλιά Φίλιππο της Μακεδονίας, παρέθεσε το απόσπασμα ενός λόγου του Κρέοντα από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Περίπου έξι χρόνια αργότερα ο Λυκούργος, ο κυριότερος πολιτικός των δεκαετιών του 330 και του 320, ο οποίος είχε την ευθύνη για την κατασκευή του πρώτου λιθόκτιστου θεάτρου του Διονύσου και για την κατάθεση παπυρικών αντιγράφων με κείμενα έργων των τριών «κλασικών» τραγικών του πέμπτου αιώνα στα δημόσια αρχεία, επέλεξε να παρουσιάσει την περίφημη πατριωτική ρήση της Πραξιθέας από τον *Ερεχθέα* του Ευριπίδη (το μεγαλύτερο μέρος του έργου δεν σώζεται) ως αναπόσπαστο τμήμα του επιτυχημένου ρητορικού λόγου του με θέμα τη δημόσια δίωξη του Λεωκράτη το 336.<sup>19</sup>

---

\* Σ.τ.μ. *Δραματική αλλαγή*: στο πρωτότυπο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη γαλλική έκφραση *coup de théâtre*, κατά λέξη “θεατρική έκπληξη”, που σημαίνει απότομη αλλαγή.

19. Τραγωδία και τιμωρία: Fisher (1992)· Williams (1993). Η τραγωδία ως θεοδικία: Mikalson (1991)· Yunis (1988). Σκηνή της δίκης στις *Ευμενίδες*: Goldhill (1992) 89-92. Δημοσθένης και Κρέων: Δημοσθένους 19.247. Σταδιοδρομία του Λυκούργου: Humphreys



## Η νοοτροπία της συμμετοχής

Μετά από πολύ κοπιαστική μελέτη, ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* κατέληξε να ορίσει τον αρχαίο έλληνα πολίτη ως το άτομο το οποίο, εφόσον πληρούσε τις αντίστοιχες προϋποθέσεις του φύλου (άντρας), της ηλικίας (ενήλικος) και της κοινωνικής θέσης (ελεύθερος, γνήσιος απόγονος πολιτών), είχε ενεργό συμμετοχή στη λήψη δημοσίων αποφάσεων (μεταξύ των οποίων και στην έκδοση δικαστικών αποφάσεων) και σε δημόσια αξιώματα. Στην πράξη, προσθέτει με κάποια επιφύλαξη ο Αριστοτέλης (γιατί ηθικά και ιδεολογικά δεν ήταν δημοκράτης), ένας τέτοιος θεωρητικός ορισμός ίσχυε με μεγαλύτερη προσέγγιση στην περίπτωση του πολίτη ενός δημοκρατικού κράτους. Η Αθήνα ήταν η πιο ριζοσπαστική δημοκρατία που διέθετε η ελληνική αρχαιότητα. Στην πόλη αυτή δεν ίσχυε η προϋπόθεση να έχει κανείς ιδιοκτησία, για να αποκτήσει και να ασκήσει τα δικαιώματα του πολίτη της δημοκρατίας, και οι επίσημες κυβερνητικές ενέργειες εκτελούνταν κανονικά από ένα εντυπωσιακά υψηλό ποσοστό του συνήθους αριθμού των πολιτών, που ήταν περίπου τριάντα χιλιάδες. Ωστόσο, ακόμη και στο καθεστώς ισονομίας της Αθήνας υπήρχε αισθητό χάσμα ανάμεσα στη θεωρία και στην πράξη. Παρ' όλο που, όταν ψήφιζαν στην Εκκλησία του Δήμου, κάθε πολίτης μετρούσε ως μία ψήφος και κανείς δεν είχε παραπάνω από μία ψήφο, ήταν ευκολότερο για την τάξη των πλουσιότερων Αθηναίων, που είχαν ελεύθερο χρόνο, να παρίστανται στις συνελεύσεις, εάν το επιθυμούσαν και ορισμένοι αξιωματούχοι με στρατιωτική ή οικονομική δικαιοδοσία ζωτικής σημασίας, οι οποίοι εκλέγονταν από την Εκκλησία του Δήμου, προέρχονταν, όπως όριζε ο νόμος, ή όπως ίσχυε στην πράξη, μόνον από τους πλουσιότερους πολίτες. Η οικογενειακή καταγωγή εξακολουθούσε να είναι επίσης ένας παράγοντας διακρίσεων, όπως φαίνεται από πάμπολλες μαρτυρίες στον Ευριπίδη, ο οποίος στα δράματά του αμφισβητεί και υπονομεύει τις αξιώσεις που προβάλλονται βάσει της οικογενειακής καταγωγής, παραδείγματος χάριν στην *Ηλέκτρα*. Από την άλλη πλευρά, οι φτωχότεροι (και ίσως μεγαλύτεροι σε ηλικία) πολίτες ήταν αυτοί προφανώς που υπερίσχυαν μεταξύ των ενόρκων της Ηλιαίας. Σε περιόδους πολέμου υπήρχαν επίσης σημαντικές ταξικές διακρίσεις ανάμεσα στους πλουσιότε-

---

(1985α). Λυκούργος και Πραξιθέα: Λυκούργου 1.100. (Για τον *Ερεχθέα* του Ευριπίδη βλ. επίσης παρακάτω σ. 27).



ρους, οι οποίοι είχαν τη δυνατότητα να υπηρετούν στο ιππικό, τους σχετικά εύπορους, που μπορούσαν να προμηθεύονται τον βαρύ οπλισμό τους και να υπηρετούν ως οπλίτες του πεζικού, και την πλειοψηφία των φτωχών πολιτών οι οποίοι υπηρετούσαν ως κωπηλάτες στις τριήρεις του πολεμικού στόλου. Ο στόλος ήταν η βάση της εξουσίας της Αθήνας στο εξωτερικό και τον πέμπτο αιώνα της διά θαλάσσης ηγεμονίας της, αλλά, παρ' όλα αυτά, φαίνεται ότι προσήπταν δημόσια στους κωπηλάτες «θήτες» ένα κοινωνικό στίγμα (η ακριβής σημασία της αρχαίας ονομασίας τους είναι «προσλαμβανόμενοι καλλιεργητές ξένων κτημάτων»).<sup>20</sup>

Το τραγικό θέατρο επιβεβαίωνε και, εξίσου χαρακτηριστικά, έθετε υπό αμφισβήτηση τον συμμετοχικό χαρακτήρα της αθηναϊκής δημοκρατίας. Με τις συνεδριάσεις της Εκκλησίας του Δήμου η τραγωδία είχε ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, γιατί και στις δύο περιπτώσεις επρόκειτο για δραστηριότητες με τελετουργική μορφή, οι οποίες συνδέονταν με την έννοια του ιερού (κάθε συνεδρίαση της Εκκλησίας του Δήμου άρχιζε με αιματηρή θυσία και προσευχές) και είχαν τη χρησιμότητα να δημιουργούν και να ενισχύουν στους Αθηναίους το έντονο αίσθημα της θρησκευτικής και πολιτικής τους κοινότητας. Ωστόσο, αν λάβουμε υπ' όψη το δημοκρατικό κριτήριο της συμμετοχής του κοινού, η εμπειρία της Εκκλησίας του Δήμου και η εμπειρία του τραγικού θεάτρου διέφεραν επίσης από σημαντικές απόψεις. Ενώ ένα κανονικό ποσοστό συμμετοχής στην Εκκλησία του Δήμου τον τέταρτο αιώνα, ενισχυμένο μάλιστα, αφότου θεσπίστηκε αμοιβή για τη συμμετοχή περί το 400 π.Χ., έφτανε περίπου το ένα τέταρτο του συνόλου των πολιτών με πλήρη δικαιώματα, μία παράσταση τραγωδίας στα Μεγάλα Διονύσια μπορούσε να προσελκύσει αριθμό που πλησίαζε το πενήντα τοις εκατό των πολιτών. Εξάλλου, ενώ ο αριθμός των ενεργών «συντελεστών» σε μία συνεδρίαση της Εκκλησίας του Δήμου μπορούσε να μετρηθεί με τα δάχτυλα πάνω-κάτω δύο χεριών, στις παραστάσεις των Διονυσίων χρειάζονταν κάθε χρόνο περίπου χίλιοι διακόσιοι συντελεστές, αν συνυπολογίσει κανείς τους δέκα συναγωνιζόμενους χορούς αντρών, έναν από κάθε φυλή, και τους δέκα χορούς των αγοριών που τραγουδούσαν διθυράμβους. Οι ομιλητές στην Εκκλησία του Δήμου, οι οποίοι θα προέρχονταν κατά κύριο λόγο από τους ημειπισήμως λεγόμενους «δημόσιους

---

20. Ορισμός του πολίτη από τον Αριστοτέλη: *Πολιτικά* III. 1274b.31-1278b.5 και Cartledge (1993) 108-11. Συμμετοχικός χαρακτήρας της αθηναϊκής δημοκρατίας: Sinclair (1988).

ρήτορες και πολιτικούς», ήταν συνήθως από την τάξη της κοινωνικής ελίτ, ενώ στο θέατρο ακόμη και πολίτες συγκριτικά ταπεινής καταγωγής μπορούσαν ως ηθοποιοί να υποδυθούν βασιλείς ή θεούς. Απ' όλες αυτές τις απόψεις η τραγωδία ήταν, αν μη τι άλλο, δημοκρατικότερη ακόμη και από την Εκκλησία του Δήμου.<sup>21</sup>

Από την άλλη πλευρά, ο λόγος της τραγωδίας έτεινε να διασπάσει και εξίσου συχνά επιβεβαίωνε την καθησυχαστική συλλογική ταυτότητα των πολιτών. Ας εξετάσουμε πρώτα την υψηλή κοινωνική θέση των περισσότερων θεατρικών χαρακτήρων της τραγωδίας. Ο μέσος πολίτης, ακόμη και αν τυχόν επέμενε να θεωρεί τον εαυτό του από ηθική άποψη γνήσιο απόγονο των ευγενών ομηρικών ηρώων, θα ήταν πράγματι δύσκολο να ταυτιστεί με αυτούς τους υπερφυσικούς χαρακτήρες – στις περιπτώσεις, προφανώς, που παρουσιάζονταν ως πρόσωπα άξια θαυμασμού ή μίμησης. Οι περισσότεροι Αθηναίοι, όπως είδαμε, ήταν κωπηλάτες στις τριήρεις, όχι ιπείς ή οπλίτες, αλλά μολονότι στους τραγικούς στίχους χρησιμοποιούνταν συχνά εικόνες από τη ναυτική ζωή και μεταφορές από την κωπηλασία, στην πλειονότητά τους οι θεατές πολύ σπανίως έβλεπαν στην τραγική σκηνή να αναπαρίστανται εικόνες του εαυτού τους ή μυθολογικά πρότυπα που τρόπον τινά τους έμοιαζαν, όπως οι χοροί των ναυτών στον *Αίαντα* και στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή. Συνεπώς, οι *Πέρσες* του Αισχύλου, που τελειώνουν με μία αναφορά στις τριήρεις, ήταν διπλή εξαίρεση, με την έννοια ότι περιγράφουν πράγματι πώς υπαρκτά πρόσωπα από την Αθήνα, μεταξύ των οποίων και πρόσωπα που βρίσκονταν στο ακροατήριο, πολέμησαν και νίκησαν στη ναυμαχία της Σαλαμίνας μόλις οκτώ χρόνια πριν από την παράσταση του έργου. Κανονικά και σύμφωνα με τους συμβατικούς κανόνες της τραγωδίας, υποτίθεται ότι και επί σκηνής, όπως και εκτός σκηνής, η κυρίαρχη ιδεολογία είναι η οπλιτική ιδεολογία της έμπρακτης αλληλεγγύης και της ακλόνητης δύναμης. Ούτε οι οπλίτες παρέμειναν, ωστόσο, εντελώς ανέπαφοι. Το περίφημο δυσμενές σχόλιο της Μήδειας, όταν συγκρίνει τους τρόμους και τους πόνους μιας γυναίκας τη στιγμή της γέννας με την εμπειρία ενός άντρα οπλίτη στην πρώτη γραμμή της μάχης, αναμφίβολα αποδυναμωνόταν ως έναν βαθμό από την κοινωνική θέση στην οποία βρισκόταν η ίδια ως γυναίκα, βάρβαρη και μάγισσα – δηλαδή ως ξένο σώμα. Εντούτοις,

---

21. Εκκλησία του Δήμου, ρήτορες κλπ.: Hansen (1987) και (1991) κεφ. 11. Αριθμός των θεατών που παρακολουθούσαν τις τραγικές παραστάσεις: βλ. παρακάτω κεφ. 3.

οι γυναίκες του χορού της *Ελένης* του Ευριπίδη παρουσιάζονται απολύτως συμπαθείς με τη ρητορική αποστροφή τους: «Είστε παράφρονες, όσοι αποκτάτε φήμη για τις αρετές σας με τον πόλεμο και με τις λόγχες σε μια γενναία μάχη, γιατί μέσα στην άγνοιά σας προσπαθείτε να βρείτε λύση για τους πόνους με τον θάνατο».<sup>22</sup>

### *Πολιτικό θέατρο;*

Στο σύνολό της η αθηναϊκή τραγωδία ήταν πολιτικό θέατρο με την απλή και ευρεία έννοια, εφόσον παρουσιαζόταν επί σκηνής με ενέργειες της πόλης και με αποδέκτη την πόλη των Αθηναίων, μέσω των νομίμων δημοσίων οργάνων διακυβέρνησης, σε συγκεκριμένη εορτή του θρησκευτικού ημερολογίου του κράτους. Τα Μεγάλα ή Εν Άστει Διονύσια, εορτή που καθιερώθηκε σχετικά αργά, ήταν υπό την ευθύνη του εξέχοντος μέλους της διαχειριστικής ομάδας των διοριζόμενων κατ' έτος εννέα αρχόντων που σε ορισμένες περιπτώσεις ονομάζεται *επώνυμος ἄρχων*, επειδή το πολιτικό ημερολογιακό έτος έφερε το όνομά του. Ενώ τα Λήναια, ως αρχαιότερη και πιο «παραδοσιακή» εορτή, τελούσαν υπό την επίβλεψη του άρχοντα που ονομαζόταν «*βασιλεύς*» και ήταν ο ανώτατος θρησκευτικός αξιωματούχος της πόλης (αν και δεν είχε συγκεκριμένη κατάρτιση ή προσόντα που σχετίζονταν με τη θρησκεία). Η οργάνωση μιας εορτής της πόλης θεωρούνταν ανάλογη με την οργάνωση των πολεμικών επιχειρήσεων του κράτους, συνεπώς, ο επώνυμος άρχοντας, όπως επόπτευε τη χρηματοδότηση του στόλου μέσω του συστήματος της *λειτουργίας* της *τριηραρχίας*, έτσι είχε και την ευθύνη να διορίζει τους έξι *χορηγούς* οι οποίοι θα αναλάμβαναν τη *χορηγική λειτουργία* της εορτής, δηλαδή τη χρηματοδότηση ενός χορού για καθέναν από τους τρεις τραγικούς και τους τρεις κωμικούς δραματουργούς που θα διαγωνίζονταν. Πράγματι, αυτή ήταν, όπως φαίνεται, η πρώτη επίσημη υποχρέωσή του, μόλις αναλάμβανε καθήκοντα το καλοκαίρι. Ο ίδιος επίσης «έδινε χορό» στους τραγικούς ποιητές των οποίων τα έργα θα παρουσιάζονταν επί σκηνής την ερχόμενη άνοιξη: δηλαδή, τύποις του-

---

22. Ευγενείς στα ομηρικά έπη: Gernet (1981) 333-43. Κυρίαρχη οπτική ιδεολογία: Loraux (1986). *Μήδεια*: Hall (1989α) λήμμα στο ευρετήριο. Ξένοι και τραγωδία: Vidal-Naquet (1992). Χορικό της *Ελένης*: 1151-4.

λάχιστον, επέλεγε τους επιτυχόντες από τους ποιητές που είχαν υποβάλει αίτηση. Ακόμη, είχε τρόπον τινά την ευθύνη να ορίσει για κάθε δραματουργό έναν βασικό ηθοποιό, οι υπηρεσίες του οποίου ανταμείβονταν από πόρους του δημοσίου. Οι ηθοποιοί έπρεπε να είναι πολίτες, καθώς υπήρχε η πεποίθηση ότι επιτελούσαν ένα καθαρά δημόσιο λειτουργήμα – σε αντίθεση, σαφώς, με την αντίληψη του θεάτρου στη Ρώμη, όπου η υποκριτική αντιμετωπιζόταν μάλλον με περιφρόνηση ως κάτι ξενόφερτο, θηλυπρεπές, ψεύτικο, ανήθικο, εν ολίγοις αθέμιτο και όχι ρωμαϊκό.<sup>23</sup>

Στα Διονύσια έπρεπε και οι *χορηγοί* να είναι πολίτες, ενώ αυτός ο κανόνας ήταν κάπως ελαστικός στα Λήνιαια, όπου πλούσιοι ξένοι μέτοικοι ήταν επίσης πιθανόν να κληθούν να αναλάβουν την υποχρέωση της *χορηγικής λειτουργίας*, και, αν οι παραστάσεις που χρηματοδοτούσαν είχαν επιτυχία, ενδεχομένως η νίκη τους θα μνημονευόταν δημόσια με μία επιγραφή αιώνια χαραγμένη σε πέτρα. Σημαντικές διαφορές ήταν επιπλέον ότι στα Λήνιαια η τραγωδία και η κωμωδία αποτέλεσαν μεταγενέστερες προσθήκες στην αρχαία εορτή, ενώ οι θεατρικές παραστάσεις συνδέθηκαν με τα Διονύσια πολύ πιο νωρίς, αν όχι από την αρχή· δεύτερον, ότι, σε σχέση με τα Λήνιαια, τα Διονύσια ήταν σαφώς περισσότερο διεθνής υπόθεση, καθώς η ίδια η πόλη γινόταν θέαμα, τόσο για να προκαλέσει εντύπωση στους ξένους, όσο και για εσωτερική κατανάλωση. Κατά τη διεξαγωγή των Διονυσίων, κατέβαλλαν πράγματι κάθε προσπάθεια, ώστε όλοι όσοι συμμετείχαν, Αθηναίοι και ξένοι, να εντυπώσουν ευθύς εξαρχής μέσα τους την ιδέα ότι αυτή η εορτή ήταν μία τελετουργία της Αθήνας ως πόλης: όχι μόνον με τις αυστηρά θρησκευτικές τελετές της πομπής και της θυσίας στην αρχή, αλλά και με τις πιο συγκεκριμένα πολιτικές τελετές που τελούνταν στο θέατρο, πριν αρχίσουν οι παραστάσεις των έργων. Στην απίθανη περίπτωση που αποδεικνυόταν ότι όλο αυτό το τελετουργικό τυπικό δεν ήταν αρκετό, την ίδια αυτή ιδέα μπορούσε να τη μεταδώσει με τρόπο αδιαμφισβήτητο το φυσικό περιβάλλον του θεάτρου κάτω από το οχυρό της Ακρόπολης. Τα ερείπια του ναού (από την περσική λεηλασία το 480 και το 479) που θα συναντούσε το βλέμμα του θεατή, αν γύριζε να κοιτάξει πίσω του στη διάρκεια της παράστασης των *Περσών* το 472, μπορούσαν να εκπέμψουν ένα εξίσου ισχυρό πολιτικό μήνυμα – όπως και το

---

23. Πολιτικοί αξιωματούχοι: Develin (1989). Πολιτική διοργάνωση των θεατρικών εορτών: Pickard-Cambridge (1988). Ρωμαϊκό θέατρο (π.χ. Λίβιος 24.24): Rawson (1985) και (1987).

εκπληκτικό πλήθος των κτιρίων της αστικής και της ηγεμονικής αρχιτεκτονικής της Αθήνας, στα οποία ο Ευριπίδης κατεύθυνε τα βλέμματα του κοινού πενήντα χρόνια αργότερα, στην παράσταση του *Ερεχθέα*.<sup>24</sup>

Η αθηναϊκή τραγωδία ήταν «πολιτική» και από αρκετές άλλες, λιγότερο τυπικές, απόψεις. Με τις ευρύτερες πιθανές προεκτάσεις του, ο αθηναϊκός δημοκρατικός τρόπος ζωής θα μπορούσε να παρουσιαστεί ως «ένας τρόπος εκπαίδευσης όλης της Ελλάδας» (σύμφωνα με την περίφημη φράση από τον *Επιτάφιο* του Περικλή στον Θουκυδίδη, *τήν τε πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παιδευσιν εἶναι*). Αλλά κατ' αρχήν, η συμμετοχή στη δημοκρατική διαδικασία, που σημαίνει και να παρευρίσκεται κανείς ως ακροατής σ' έναν τέτοιο δημόσιο πολιτικό λόγο, εκλαμβάνόταν κυρίως ως τρόπος εκπαίδευσης των αθηναίων πολιτών, οι περισσότεροι από τους οποίους δεν είχαν τυπική σχολική εκπαίδευση στην παιδική τους ηλικία, πέρα από το γεγονός ότι είχαν αφομοιώσει, ίσως, τα βασικά γράμματα, τη βασική αριθμητική και τις βασικές αξίες της μουσικής. Γι' αυτούς τους μέσους πολίτες, το τραγικό θέατρο ήταν ένας ακόμη σημαντικός τρόπος να μάθουν να συμμετέχουν ενεργά στην αυτοδιοίκηση, που λειτουργούσε με μαζικές συνελεύσεις και ανοιχτές συζητήσεις μεταξύ ίσων. Αθηναίοι πολίτες παρουσιάζονταν μόνο περιστασιακά και μ' έναν γενικευτικό τρόπο στη σκηνή της τραγωδίας, όπως, επί παραδείγματι, στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, όπου ο χορός αποτελούνταν από πολίτες του δήμου του Κολωνού, που βρισκόταν ακριβώς έξω από την πόλη της Αθήνας – ήταν ο δήμος του ίδιου του θεατρικού συγγραφέα. Η χαρακτηριστική μέθοδος διδασκαλίας της τραγωδίας βασιζόταν στη σύγκριση ανάλογων περιπτώσεων, ήταν υπαινικτική και έμμεση. Ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή, παραδείγματος χάριν, είναι ένα έργο με θέμα την εκπαίδευση, κατά μία έννοια, ή, πιο συγκεκριμένα, τη μύηση ενός εφήβου ακριβώς πριν να ανδρωθεί, προκειμένου να γίνει πλήρες μέλος της κοινωνίας των ενηλίκων αντρών πολιτών· άλλες τραγωδίες, π.χ. ο *Ιππόλυτος*, παρουσιάζουν παραλλαγές του θέματος της εφηβείας. Ανάμεσα στις πολλές υποθέσεις που συναγωνίζονται να δώσουν λύση στο πρόβλημα των απαρχών της τραγωδίας, υπάρχει και η πρόταση ότι ήταν τρόπον τινά εξέλιξη ενός τελετουργικού εφηβικής μύησης.<sup>25</sup>

---

24. Αποκλεισμός των μετοίκων από την ανάθεση *χορηγιών* στα Διονύσια: Hall (1989α) 163-4. Τελετουργικό τυπικό πριν από τις παραστάσεις έργων στα Διονύσια: Goldhill (1990α). Ο *Ερεχθέας* και ο αναστηλωμένος ναός του Ερεχθείου: Calder (1969).

25. Παράθεμα από τον *Επιτάφιο* του Περικλή: Θουκυδίδης 2.40.1· πβ. Ostwald (1992).

Πολιτικά διδακτική σπουδαιότητα, υπό μία ευρεία έννοια, είχε επίσης το γεγονός ότι το μοτίβο των λόγων και της πειθώς με τις εξαιρετικά φορτισμένες σημασίες τους αναλυόταν εξαντλητικά, με πειστικό τρόπο, ξανά και ξανά, στην αθηναϊκή δημοκρατική σκηνή, εντός και εκτός του πλαισίου του τραγικού θεάτρου. Ο Θουκυδίδης, επί παραδείγματι, παρουσιάζει τον δημοκρατικό πολιτικό ηγέτη Κλέωνα να επιπλήττει την Εκκλησία του Δήμου το 427, ότι ήταν απλώς «*θεαται μὲν τῶν λόγων...*, *ἀκροαται δὲ τῶν ἔργων*» – αν και η αιχμή της ίδιας αυτής κατηγορίας αφορούσε ασφαλώς και τις δύο πλευρές, δεδομένου ότι οι ρητορικές ικανότητες του Κλέωνα ήταν ακονισμένες στο έπακρο. Ως προς την τραγωδία, ο Ευριπίδης παρουσιάζει τον Ετεοκλή στις *Φοίνισες* να θρηνεί για την «*έριδα των αντιμαχόμενων λόγων ανάμεσα στους ανθρώπους*», και πρόσωπα πολλών άλλων έργων του Ευριπίδη σχολιάζουν δυσμενώς το δηλητηριώδες ηθικό περιεχόμενο αλλά και τον δηλητηριώδη πολιτικό αντίκτυπο των μελίρρυτων λόγων και των ευέλικτων αγορεύσεων – κανενός άλλου τα σχόλια δεν είναι τόσο πικρά, όσο της Εκάβης στο ομώνυμο έργο. Στο ανανεωμένο σενάριο που επινόησε ο Αισχύλος για το τελικό έργο της *Ορέστειας* τριλογίας, όπου παρουσιάζει το δικαστήριο επί σκηνής, χρησιμοποιεί όρους του θρησκευτικού λεξιλογίου και τους σηματοδοτεί με έμφαση, όταν ορίζει ως «*ιερή Πειθώ*» τη δύναμη που προέτρεψε τις Ερινύες, τις τιμωρούς και αντεκδικήτριες των οικογενειακών φόνων, να γίνουν οι ευσπλαχνικές ευεργέτιδες της πόλης Ευμενίδες, σε αντίθεση με την ανίερη πειθώ, υπό την επίδραση της οποίας πρώτα ο Αγαμέμνων και ύστερα η δολοφόνος και χήρα του Κλυταιμίστρα οδηγούνται, ή μάλλον αποπλανώνται και παρασύρονται, σ' έναν ανελέητο θάνατο.<sup>26</sup>

Η άλλη όψη του νομίσματος ήταν, εντούτοις, η πρακτική αναγκαιότητα, και όχι απλώς η ιδεολογικά επιβεβλημένη επιθυμία, να υπάρχει ελευθερία, ισότητα και ανοιχτός πολιτικός λόγος σ' ένα σύστημα άμεσης συμμετοχικής

---

Εγγραμματισμός του αθηναϊκού λαού: Harris (1989) κεφ. 4 (πολύ αρνητική άποψη)· Harvey (1966) (πολύ αισιόδοξη άποψη ίσως)· Thomas (1992) κεφ. 7 (ισορροπημένη άποψη). Μουσική: West (1992)· Storr (1992). Τραγωδία και έφηβοι: Vernant και Vidal-Naquet (1988) 161-80· Winkler (1990β).

26. Για τον Κλέωνα: Θουκυδίδης 3.38.4 και Macleod (1983) κεφ. 10 ιδίως σσ. 94-5. Ετεοκλής: Ευριπίδη *Φοίνισες* 500· πβ. *Ιππόλυτος* 486-7, 983-5· *Μήδεια* 576-8· *Ορέστης* 907-8· *Βάκχες* 266-7· ιδίως την καταγγελία που εξαπολύει εναντίον του Οδυσσέα η Εκάβη στο ομώνυμο έργο. *Πειθώ*, ιδίως στην τραγωδία: Buxton (1982)· Bers (1994)· Meier (1990) κεφ. 5. Βλ. και κεφ. 6 παρακάτω.

δημοκρατίας, σαν αυτό της Αθήνας. Και αυτό η τραγωδία το αναγνωρίζει δεόντως. Οι δημοκράτες ψηφοφόροι σήκωναν το χέρι τους στην αθηναϊκή Εκκλησία του Δήμου, μόνον αφού θα είχαν εκφωνηθεί λόγοι και για τις δύο όψεις ενός ζητήματος, και συχνά αυτοί οι λόγοι ήταν πράγματι η μοναδική πηγή από την οποία είχαν σχετικά αληθείς πληροφορίες για το θέμα που βρισκόταν κυριολεκτικά στο χέρι τους. (Για οικονομία χρόνου, απ' ό,τι φαίνεται, εκείνοι που ανακοίνωναν το αποτέλεσμα, συνήθως υπολόγιζαν τον αριθμό των χεριών, αντί να κάνουν χωριστή καταμέτρηση.) Η παλαιότερη αναφορά σε ψηφοφορία δημοκρατικής συνέλευσης που γνωρίζουμε, είναι στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου (πιθανόν 463 π.Χ.), όπου ο βασιλιάς Πελασγός αναφέρεται μετωνυμικά στο «κυρίαρχο χέρι του λαού» του Άργους, και πρόκειται φυσικά για αναχρονισμό. Μία ανάλογη διαδικασία επίσημου και δημόσιου ανταγωνιστικού διαλόγου υπήρχε και στην Ηλιαία, αν και συνήθως είχε πολύ μικρότερο ακροατήριο, περίπου πεντακόσιους πολίτες· αλλά στην περίπτωση αυτή η ψηφοφορία γινόταν με μυστική ψήφο. Με την Εκκλησία και την Ηλιαία ο κυρίαρχος λαός της Αθήνας ασκούσε άμεσα την πολιτική εξουσία· και, για να μπορούν οι πολίτες να ασκούν τα σχεδόν απεριόριστα εξουσιαστικά τους δικαιώματα με έγκυρη ενημέρωση και σοφία, ο ρόλος του τραγικού ποιητή ως πολιτικού δασκάλου –όπως επιβεβαιώνεται και από την αριστοφανική παρωδία των τραγικών ποιητών στους *Βατράχους*, που δεν στερείται εντελώς σοβαρότητας– ήταν με τον τρόπο του εξίσου πολύτιμος, όσο και ο ρόλος του ρήτορα ή του συνηγούρου.<sup>27</sup>

Ο αθηναίος τραγικός ποιητής θα μπορούσε επομένως να περιγραφεί, αν παραφράσουμε τον Shelley, ως ένας αναγνωρισμένος νομοθέτης του λόγου.\* Όπως συμβαίνει όμως ακόμη και με τους πιο οξυδερκείς και διορατικούς νομοδότες, και η διδασκαλία του τραγικού ποιητή μπορεί να

27. Ισοτιμία και ελευθερία στον δημόσιο λόγο (*ισηγορία, παρρησία*): Hansen (1991) 83. Χρονολόγηση των *Ικετίδων* του Αισχύλου: βλ. έκδοση των H. Friis Johansen και E. W. Whittle (1980) τόμ. 1, 21-9. «*Δήμου κρατούσα χείρ*» (Αισχύλου *Ικέτιδες* 604): Easterling (1985)· Meier (1993) 93. Οι τραγικοί ποιητές ως δάσκαλοι του λαού: Croally (1994)· Gregory (1991)· Meier (1993)· Nagy (1990) 409 κ.ε.

\* Σ.τ.μ. Υπονοείται η φράση του βρετανού ποιητή Percy Bysshe Shelley (1792-1822) «*Poets are the unacknowledged legislators of the world*» («οι ποιητές, μολονότι δεν τους το αναγνωρίζουν, είναι οι νομοθέτες του κόσμου»), από το τέλος του δοκιμίου *The Defence of Poetry*, που γράφτηκε το 1821 και εκδόθηκε το 1840. Μεταφράσεις: Ν. Κεσμέτη, 1988, «Μία υπεράσπιση της Ποίησης», περ. *Πλανόδιον* 5 (Χειμώνας 1987-1988)· και Ι. Ηλιοπούλου, 1996, *Υπεράσπιση της ποίησης*, Αθήνα: Ύψιλον.



είναι έντονα και συνειδητά αμφιλεγόμενη. Αντίστοιχα τρόπον τινά με το αγγλικό θέατρο της δεκαετίας του 1630, παραδείγματος χάριν, οι αθηναϊκές τραγωδίες δεν αντικατόπτριζαν πάντοτε μόνο προϋπάρχουσες ηθικές και πολιτικές ιδέες, αλλά προπορευόνταν από τη σκέψη της εποχής τους, διερευνώντας ή ορίζοντας ως προβλήματα τις πρακτικές και τις θεωρητικές δυνατότητες. Διαφορετικά, ενδέχεται ίσως να παρέμεναν μέσα στα πλαίσια της παραδεδομένης σοφίας και της συμβατικής ευσέβειας, αλλά με σκοπό να τις διερευνήσουν και να τις αμφισβητήσουν βαθύτερα. Γιατί ήταν πραγματικά ένα θέατρο ιδεών, ενταγμένο σε έναν πολιτισμό, του οποίου αξιόλογο γνώρισμα ήταν, μεταξύ άλλων, και η ικανότητα που είχε να ενσωματώνει σε ένα σταθερό θεσμικό πλαίσιο τις πλέον ριζοσπαστικές κριτικές σε σχέση με τα κοινωνικά ήθη και τις πολιτιστικές νόρμες. Θα ήταν μάλλον λάθος να θεωρήσουμε επομένως ότι η τραγωδία με αυτή τη μορφή αμφισβήτησης ήταν αναγκαστικά προϊόν και σύμπτωμα ενός πολιτισμού σε κρίση. Εξάλλου (για να προλάβω την όποια πιθανή παρεξήγηση σε σχέση με όσα ακολουθούν), το τραγικό έργο που προωθούσε θεμελιωδώς την αμφισβήτηση και διακινδύνευε να αποτύχει, δεν ήταν σε καμία περίπτωση το μόνο είδος τραγωδίας που παρουσιαζόταν επί σκηνής, ούτε καν στη διάρκεια της κρίσης που, χωρίς αμφιβολία, εξέφραζε ο Πελοποννησιακός πόλεμος. Η *Αντιγόνη* του Ευριπίδη, επί παραδείγματι, ήταν ένα εντελώς διαφορετικό είδος άσκησης από το έργο του Σοφοκλή με τον ίδιο τίτλο, γιατί ήταν μελόδραμα με μεταμφίεση, αναγνώριση, σύλληψη και παρέμβαση, και όχι τραγωδία με θέμα την πολιτική και οικογενειακή αυτοκαταστροφή. Εντούτοις, το είδος εκείνο της τραγωδίας που προκαλεί προβληματισμό, προσφέρει το καλύτερο πεδίο συζήτησης για την κατανόηση του δημόσιου παιδαγωγικού ρόλου των τραγικών ποιητών ως πολιτικών δασκάλων.<sup>28</sup>

Ο Αισχύλος στην τριλογία του *Ορέστεια*, παραδείγματος χάριν, δεν δοξάζει απλώς τον θρίαμβο της ανθρώπινης πολιτικής δικαιοσύνης με την ουσιαστική βοήθεια της θεάς προστάτιδας της Αθήνας. Επιλέγει αντ' αυτού να ορίσει ως πρόβλημα τη φύση της ίδιας της δικαιοσύνης. Η ισχυρή τάση να προτιμηθούν οι απαιτούμενες νομικές διαδικασίες για τη λύση της αντιπαράθεσης, αντί να συνεχιστεί η ιδιωτική αιματηρή διαμάχη, αναδεικνύεται

---

28. «Θέατρο ιδεών»: Arrowsmith (1963). Επιστημονικές διαφωνίες για τον τρόπο που πρέπει να ερμηνεύεται η τραγωδία ως κοινωνικός και πολιτικός σχολιασμός ή κριτική: βλ. παρακάτω υποσημ. 29 και 40, και κεφ. 13.

με αρκετά σαφή τρόπο από την εσωτερική κίνηση και την τελική λύση της πλοκής των έργων. Παρά ταύτα, το γεγονός ότι οι επιστήμονες εξακολουθούν ακόμη να διχογνωμούν, όταν αναφέρονται στην πολιτική τοποθέτηση του δραματουργού σε σχέση με τις μείζονες θεσμικές μεταβολές του τέλους της δεκαετίας του 460 και την πολιτικά υποκινημένη δολοφονία του Εφιάλτη, ενός από τους βασικούς εισηγητές αυτών των αλλαγών, αποτελεί οπωσδήποτε, μεταξύ άλλων, φόρο τιμής στον Αισχύλο για την περίτεχνη και έμμεση τοποθέτησή του. Ή ας εξετάσουμε την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Στην περίπτωση αυτή, δύο διαφορετικά είδη κανόνων της δημόσιας ζωής θεωρητικώς συμβατά και ουσιαστικά αλληλοϋποστηριζόμενα, οι άγραφοι νόμοι των θεών και οι ανθρώπινοι νόμοι της πόλης, ερμηνεύονται με τέτοιο τρόπο από τους βασικούς ανταγωνιστές του έργου, ώστε να συγκρουστούν αναπόφευκτα κατά μέτωπον, χωρίς καμία σοβαρή πιθανότητα να υπάρξει αρμονική και πρακτική λύση, ενόσω οι όροι της αντιπαράθεσης κατανοούνται με τους συμβατικούς τρόπους. Τελευταίο και εντελώς ξεκάθαρο παράδειγμα: στη *Μήδεια* του Ευριπίδη ο αρχαίος Έλληνας αντιμετωπίζει τη Βάρβαρη, ο Άντρας τη Γυναίκα, ενώ στις *Βάκχες* τα δύο πρόσωπα του Διονύσου – η δημιουργική ευφορία και η θανάσιμη τιμωρία – βρίσκονται αντιμέτωπα: ούτε προσφέρεται ούτε στηρίζεται μία και μόνη ορθή απάντηση. Εν ολίγοις, η εμπειρία αυτού του είδους της τραγωδίας, που προχωρούσε σε διερεύνηση και προκαλούσε προβληματισμό, θεωρούσαν ότι συνέβαλλε στη διαμόρφωση μιας κοινότητας με καλύτερη ενημέρωση και βαθύτερη αυτογνωσία, και στην κατά περιόδους πολιτική της ανασυγκρότηση. Για τον λόγο αυτό, αλλά και για ψυχαγωγικούς λόγους, κατά μία έννοια, η τραγωδία είχε τη δημόσια και ολόψυχη υποστήριξη των Αθηναίων.<sup>29</sup>

## *Η πολιτική της τραγωδίας σε χρονολογική εξέλιξη*

Προκειμένου να τεθούν σ' ένα πιο συγκεκριμένο εξελικτικό πλαίσιο οι διαφορές όψεις της τραγωδίας που επιλέχθηκαν και συζητήθηκαν προηγου-

---

29. Πολιτική ερμηνεία της τραγωδίας: αφ' ενός, Podlecki (1966β) και Zuntz (1963)· αφ' ετέρου, αντιπβ. Meier (1993)· Rose (1992) π.χ. 327. *Ορέστεια*: ιδίως Dodds (1966)· Goldhill (1992). Διαφορετικές ερμηνείες της *Αντιγόνης*: Steiner (1984). *Μήδεια*: Hall (1989α) λήμμα στο ευρετήριο. *Βάκχες*: Segal (1986) κεφ. 9· Vernant και Vidal-Naquet (1988) 381-412.

μένως, το κεφάλαιο αυτό θα ολοκληρωθεί με μία σύντομη χρονολογική αφήγηση, που επιχειρεί να συσχετίσει την ιστορία της τραγωδίας ως θεατρικού είδους με την ιστορία των άλλων επίσημων θεσμών της αθηναϊκής πολιτείας στη διάρκεια των δύο αιώνων από την τυραννία του Πεισιστράτου (περίπου 545-528) ως το βίαιο τέλος της δημοκρατίας το 322.

Ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, η τραγωδία προηγείται τρόπον τινά των μεταρρυθμίσεων του Κλεισθένη το 508/7, που κήρυξαν την ίδρυση της πρώτης δημοκρατίας στον κόσμο. Επιπλέον, τα προηγούμενα είδη καλλιτεχνικής έκφρασης που επηρέασαν τη γένεση της τραγωδίας, και σφέστατα η χορική λυρική ποίηση, δεν ήταν ενδογενείς αθηναϊκές δημιουργίες. Υπάρχει πιθανόν κάποια αλήθεια στην παράδοση που αποδίδει στον αθηναίο Θέσπη την αποφασιστική καινοτομία του δραματικού διαλόγου ανάμεσα στον ίδιο και τον χορό, και τοποθετεί χρονικά το γεγονός στη δεκαετία του 530, όταν είχε την εξουσία στην Αθήνα ο σχετικά ήπιος δικτάτορας Πεισίστρατος. Μπορεί, ωστόσο, να υποστηριχθεί επαρκώς και η σύγχρονη άποψη, ότι περίπου ως το 500 π.Χ. τα Μεγάλα ή Εν Άστει Διονύσια δεν είχαν αναγνωριστεί τυπικά ως θεατρική εορτή με παραστάσεις τραγικού (και σατυρικού) δράματος· κατά την άποψη αυτή, η εορτή στη νέα της μορφή ήταν καθαρά δημοκρατικό δημιούργημα. Παρ' όλο που τουλάχιστον από την εποχή των μεταρρυθμίσεων του Σόλωνα περί το 600 υπήρχαν ήδη στην Αθήνα τρόπον τινά η ιδέα και ο ορισμός της ιδιότητας του πολίτη, οι μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη έδωσαν υπόσταση σε μία νέα, θετική σύλληψη της λειτουργικής, δημοκρατικής ιδιότητας του πολίτη. Η τραγωδία όπως τη γνωρίζουμε, ενδέχεται να διέφερε σημαντικά από την πρωτοποριακή μορφή που εισήγαγε ο Θέσπης, και λογικά είναι πιθανόν η γένεσή της να ήταν συνέπεια της λεπτομερούς επανεξέτασης της παραδοσιακής μυθολογίας υπό το νέο πρίσμα της δημοκρατίας. Ήταν η «ιστορική στιγμή» της τραγωδίας, όπως την αποκάλεσαν.<sup>30</sup>

Η νεοσύστατη δημοκρατία λειτούργησε σε συνάρτηση με τη διπλή απελευθέρωσή της: από την τυραννία στο εσωτερικό της και από τον εξωτερικό έλεγχο. Ως ιδρυτικός πολιτικός μύθος της δημοκρατίας χρησίμευσε ο μύθος των Τυραννοκτόνων – ιστορικά εσφαλμένος, υπό την έννοια ότι

---

30. Θέσπης: Pickard-Cambridge (1988) 130-1. Μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη: Lénêque και Vidal-Naquet (1996)· Ostwald (1988). «Ιστορική στιγμή» της τραγωδίας: Vernant στους Vernant και Vidal-Naquet (1988) 23-8.

ο Αρμόδιος και ο Αριστογείτων είχαν δολοφονήσει έναν τύραννο που δεν ήταν μάλλον στην εξουσία, και ασφαλώς δεν ήταν δημοκράτες, αλλά, παρ' όλα αυτά, ο μύθος ίσχυε, εφόσον η δημοκρατία, σύμφωνα με την ιδεολογική της σύλληψη, οριζόταν ως το αντίθετο της δικτατορικής τυραννίας. Ως προς το μέτωπο των εξωτερικών σχέσεων, το 508 η Σπάρτη είχε καταλάβει την Αθήνα για ένα σύντομο διάστημα, που ήταν εντούτοις κακός οιωνός για τη δημοκρατία, και από το 507 ως το 505 οι Σπαρτιάτες επιδίωξαν να ανατρέψουν τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη· πίσω από τη Σπάρτη ορθώνονταν οι γείτονες και εχθροί της Αθήνας στη Θήβα και τη Χαλκίδα, πιθανόν και η απειλή που είχε μόλις αρχίσει να διαφαίνεται από την πλευρά της ισχυρής περσικής αυτοκρατορίας.

Ο Διόνυσος που λατρευόταν στα Μεγάλα Διονύσια πήρε την επονομασία του από το συνοριακό χωριό Ελευθερές, που ήταν αρχικά βιωτικό, αλλά στη συνέχεια εντάχθηκε οριστικά στην επικράτεια της Αθήνας. Η υιοθέτηση –ή η “κρατικοποίηση”– της λατρείας του Διονύσου Ελευθερέως είχε ως στόχο, μεταξύ άλλων, την προστασία των συνόρων της Αθήνας από τις παραβιάσεις των Βοιωτών. Ωστόσο, ο Διόνυσος ήταν και θεός της ελευθερίας (ένα άλλο από τα λατρευτικά του επίθετα, το *Λύσιος*, είχε ακριβώς τη σημασία «ο ελευθερωτής»), και η ομοιότητα των αρχαιοελληνικών λέξεων Ελευθερές και ελευθερία ήταν τόσο φανερή, που δεν μπορούσε κανείς να την αγνοήσει. Δεν θα ήταν λοιπόν ούτε υπερβολή της φαντασίας ούτε υπερβολική ερμηνεία των πηγών, αν θεωρούσε κανείς τις τότε πρόσφατα θεσμοθετημένες θεατρικές εορτές των Διονυσίων ως εορτές της δημοκρατικής απελευθέρωσης της πόλης. Οι αρχαιολόγοι χρονολογούν την πρώτη εσκεμμένη κατασκευή του θεάτρου του Διονύσου στους πρόποδες της Ακρόπολης περί το 500 π.Χ., και μπορούμε να περιορίσουμε τους υποθετικούς συλλογισμούς στην πρόταση ότι την ίδια εποχή μεταφέρθηκαν εκεί για πρώτη φορά και οι θεατρικές παραστάσεις από τον προηγούμενο χώρο τους, την Αγορά. Ορισμένοι δήμοι της Αττικής –να σημειώσουμε την Ικαρία, όπου οι τοπικές παραδόσεις συνέδεαν επιπλέον την περιοχή με την πρώτη άφιξη του Διονύσου στην Αττική, αλλά και με τις απαρχές της τραγωδίας και της κωμωδίας– ίσως είχαν αρχίσει επίσης να οργανώνουν ανεπισήμως παραστάσεις τραγωδίας λίγο μετά το 500 π.Χ., παραδείγματος χάριν στα Κατ' Αγρούς Διονύσια.<sup>31</sup>

---

31. Μύθος των Τυραννοκτόνων: Cartledge (1993) 32-3. Σπάρτη και Αθήνα: Cartledge (1979)

Εάν η θεσμοθέτηση των Μεγάλων Διονυσίων ως εορτής του τραγικού θεάτρου έγινε πράγματι μετά από τις δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις, εύλογα θα υπέθετε κανείς ότι υπήρξε ένα μεταβατικό, πειραματικό στάδιο, στη διάρκεια του οποίου δραματοουργοί, αξιωματούχοι, καθώς και ο λαός που αποτελούσε το κοινό, θα προσπαθούσαν να επιλέξουν ποιο υλικό ήταν το κατάλληλο για να αναπαρασταθεί από την τραγωδία, και ποιο δεν ήταν. Κάτι τέτοιο πάντως φαίνεται ότι συνέβαινε κατά το πρώτο τέταρτο περίπου του πέμπτου αιώνα. Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να συναγάγει ότι στο επίκεντρο του βασικού προβλήματος υπήρχε το ερώτημα, αν ήταν θεμιτό το τραγικό δράμα να συντίθεται από στοιχεία της σύγχρονης πολιτικής εμπειρίας, και όχι από τις παραδοσιακές διηγήσεις των μύθων και των θρύλων. Αναφέρεται ότι ο Θέσπης είχε παρουσιάσει στη σκηνή τραγωδίες με παραδοσιακά μυθολογικά θέματα, τις ιστορίες του Πελία, του Φόρβαντα και του Πενθέα, μεταξύ άλλων, αν και δεν μπορούμε φυσικά να γνωρίζουμε πώς είχε χειριστεί ή πώς είχε διασκευάσει το παραδοσιακό υλικό. Τραγικούς μύθους παρουσίασε και ο κυριότερος τραγικός της πρώτης μεταδημοκρατικής γενιάς, ο Φρύνιχος, στον οποίο αποδίδονται, μεταξύ άλλων, τα έργα *Ακταίων*, *Άλκηστη*, *Ανταίος*, *Δαναΐδες* και *Τάνταλος*. Ωστόσο, ο Φρύνιχος εγκατέλειψε δύο φορές τουλάχιστον την αρχαία παράδοση, στρεφόμενος σε νεότερα, και μάλιστα σε εντελώς σύγχρονα θέματα, αλλ' αυτή του η κίνηση αποδείχθηκε επικίνδυνα προκλητική.

Το έργο του Φρυνίχου *Μιλήτου άλωσις* στα τέλη της δεκαετίας του 490 είχε ως θέμα το παραδοσιακό και μάλιστα επικό μοτίβο της άλωσης μιας πόλης, αλλά η πόλη και η άλωση που αφορούσε συγκεκριμένα αυτή η τραγωδία, ήταν πολύ πιο κοντά στην αθηναϊκή πραγματικότητα απ' ό,τι οι χώροι και τα αντίστοιχα γεγονότα του τρωικού κύκλου, γιατί το έργο πραγματευόταν την καταστροφή της Μιλήτου από τους Πέρσες το 494, και η Μίλητος ήταν μία αρχαιοελληνική πόλη της Ιωνίας με την οποία η Αθήνα είχε δεσμούς και για πρακτικούς και για συναισθηματικούς λόγους. Το δράμα αποδείχθηκε εξαιρετικά επιτυχημένο, από την άποψη ότι προκάλεσε συγκίνηση, αλλά, σύμφωνα με τις δημοκρατικές αντιλήψεις περί νομικής ευθύνης, επιβαρύνθηκε με μεγάλο πρόστιμο ο άτυχος δραματοουργός,

---

146-7. Το θέμα της ελευθερίας στην τραγωδία: de Romilly (1982). Τα Μεγάλα Διονύσια ως εορτή της δημοκρατικής απελευθέρωσης: Connor (1989)· βλ. όμως και Osborne (1993) 27 και 37-8. Αρχαιολογία του θεάτρου: Wycherley (1978) 203-15. Ικαρία: Whitehead (1986a) 215-18.

και όχι ο επώνυμος άρχοντας που του είχε παραχωρήσει τον χορό για την παράσταση. Το πρόστιμο επιβλήθηκε ενδεχομένως από την Εκκλησία του Δήμου, η οποία κανονικά συγκαλούνταν κατά τη λήξη των Διονυσίων στο θέατρο του Διονύσου –και όχι στον λόφο της Πνύκας, όπως συνηθιζόταν σε κάθε άλλη περίπτωση– για να κάνει τον απολογισμό της διοργάνωσης της εορτής. Ο Φρύνιχος, ύστερα από ένα διάλειμμα δεκαπέντε περίπου χρόνων, ίσως για λόγους διακριτικότητας, και, αναμφίβολα, ενθαρρυσμένος από τις καταπληκτικές επιτυχίες των Αθηναίων εις βάρος των Περσών το 480 και το 479, επανήλθε στη σύγχρονη θεματολογία με μία παράσταση τραγωδιών, ανάμεσα στις οποίες ήταν και οι *Φοίνισσες*, που περιείχαν άμεσες αναφορές στους Περσικούς πολέμους, και χορηγός τους ενδέχεται να ήταν ο ήρωας του πολέμου Θεμιστοκλής.<sup>32</sup>

Τέσσερα χρόνια περίπου μετά τις *Φοίνισσες* του Φρυνίχου, ο Αισχύλος, συνεχίζοντας προς την ίδια κατεύθυνση, παρουσίασε την παλαιότερη τραγωδία που σώζεται, τους *Πέρσες*, μαζί με άλλα έργα, σε μία παράσταση στην οποία συνέβαλε ως χορηγός ο Περικλής, σχεδόν μόλις είχε ενηλικιωθεί. Το όνομα του Θεμιστοκλή δεν αναφέρεται ποτέ, και η δράση δεν τοποθετείται στην Ελλάδα, αλλά στη βασιλική αυλή των ηττημένων Περσών στα Σούσα. Ωστόσο, δεν υπάρχει περίπτωση να μην καταλάβει κανείς την άμεση αναφορά και εμπλοκή του έργου στα σύγχρονα γεγονότα. Περιγράφεται και μάλιστα με σαφή τρόπο η ναυμαχία της Σαλαμίνας, η οποία καθόρισε την πορεία της Αθήνας προς την ηγεμονία, αλλά και εδραίωσε στέρεα το δημοκρατικό πολίτευμα ως την εξουσία της πλειοψηφίας των φτωχών, που κωπηλατούσαν στις τριήρεις. Ο Αθηναίος ο κατ' εξοχήν υπεύθυνος γι' αυτή την πολιτική, που προκάλεσε βαθύτερες αντιπαραθέσεις και έφτασε στο αποκορύφωμά της με την περίφημη και ένδοξη νίκη στη Σαλαμίνα, ήταν ο Θεμιστοκλής, ο οποίος τη χρονιά της παράστασης του έργου είχε και πάλι εμπλακεί σε μία οξεία διαμάχη πολιτικών φατριών, που λίγο αργότερα είχε ως αποτέλεσμα τελικά τον εξοστρακισμό του (ήταν τιμή του ότι εξορίστηκε για δέκα χρόνια, με απόφαση της πλειοψηφίας των έξι χιλιάδων και πλέον Αθηναίων οι οποίοι συμμετείχαν στην ψηφοφορία στην αγορά της πόλης). Μετά τους *Πέρσες* καμία από τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες που γνωρίζουμε δεν πραγματεύθηκε με ανάλογο τρόπο ένα σύγχρονο ιστορικό

---

32. Πρώιμοι πειραματισμοί: Herington (1985) κεφ. 1. *Μιλήτου άλωση* του Φρυνίχου: Ηρόδοτος 6.21. Ο Θεμιστοκλής χορηγός των *Φοινισσών* του Φρυνίχου: Pickard-Cambridge (1988) 90 και 236.



θέμα, επικεντρωμένο σε υπαρκτό γεγονός και στον πραγματικό πολιτικό πρωταγωνιστή του. Βεβαίως, ο Αισχύλος (που συμμετείχε και ο ίδιος στη ναυμαχία) μυθοποίησε την υπόθεση της Σαλαμίνας, και το τραγικό πάθος λειτούργησε, επειδή το έργο ζητούσε από τους αθηναίους θεατές να συμπάσχουν, αν όχι και να ταυτίζονται συναισθηματικά, με τους άλλοτε –αλλά σαφώς και μέχρι τότε– εχθρούς τους Πέρσες. Παρά ταύτα, το κοινό –ή ο Αισχύλος– είναι πολύ πιθανόν να αισθανόταν ότι, στην περίπτωση αυτή, η αποστασιοποίηση και η αποξένωση της τραγωδίας από τα πράγματα δεν λειτουργούσαν αποτελεσματικά, ή, αντιστρόφως, ότι, με την κατάργηση των διακριτών ρόλων του θεάτρου και των άλλων δημόσιων πολιτικών χώρων της πόλης, η κοφτερή αιχμή του συγκεκριμένου ρόλου που είχε η τραγωδία στο πλαίσιο της δημοκρατίας, υπήρχε ο κίνδυνος να αμβλυνθεί, και δεν ήταν εντελώς σαφές αν αυτός ο κίνδυνος είχε αποφευχθεί.<sup>33</sup>

Ο αρχικός εκπεφρασμένος στόχος του οστρακισμού (από την αρχαία ελληνική λέξη *οστρακον*, θραύσμα πήλινου σκεύους, επάνω στο οποίο χάραζαν ή έγραφαν με πινέλο τα ονόματα των “υποψήφιων”) ήταν κατά πάσα πιθανότητα να αποτραπεί η επιστροφή της τυραννίδας και μ’ αυτή την έννοια, μπορεί να είχε προβλεφθεί στο πακέτο των μεταρρυθμίσεων του Κλεισθένη. Ωστόσο στην πράξη, η τακτική του οστρακισμού χρησίμευε για να αποτρέψει έγκαιρα την έκρηξη *στάσεως*, δηλαδή μιας εμφύλιας αντιπαλότητας, ή μάλλον, για να σταματήσει μία εμφύλια αντιπαλότητα, πριν εξελιχθεί σε καθαρό εμφύλιο πόλεμο (ο οποίος λεγόταν επίσης *στάσις*). Βοήθησε πράγματι σ’ αυτό, ως και την τελευταία φορά που μαρτυρείται απόφαση οστρακισμού στην Αθήνα το 417 ή 416, μετέπειτα όμως αντικαταστάθηκε από άλλα πολιτικά μέσα, που αφορούσαν κυρίως ενέργειες της Ηλιαίας. Πάντως, η αθηναϊκή δημοκρατική πολιτική υπήρξε πάντοτε εξαιρετικά έντονη και ριψοκίνδυνη υπόθεση, και σπανίως μόνον η απειλή της *στάσεως* δεν ήταν φανερή στο επίπεδο των καθημερινών γεγονότων. Τα πέντε περίπου χρόνια που ακολούθησαν μετά τη δολοφονία του δημοκράτη μεταρρυθμιστή Εφιάλτη το 461, ο εμφύλιος πόλεμος ήταν έτοιμος να εκραγεί άμεσα στην Αθήνα, όπως και το διάστημα πριν από την τελευταία φάση του Πελοποννησιακού πολέμου. Έτσι ασφαλώς εξηγείται, γιατί η έκκληση να αποφευχθεί με κάθε τίμημα η *στάσις*, είναι σαφώς επείγουσα στις *Ευμενίδες* (458 π.Χ.), όπου ο Αισχύλος έβαλε παραδόξως να απευθύνουν αυτή την έκκληση τα χείλη των Ερινύων

---

33. *Πέρσες*: Hall (1989α) λήμμα στο ευρετήριο, και (1996).

–κίνητρο των οποίων σύμφωνα με την παράδοση ήταν η εκδίκηση– και να την επαναλάβει η Αθηνά ως απήχηση των λόγων τους. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Αισχύλος πρότεινε συγκεκριμένη πολιτική λύση, ή ότι τασσόταν ρητά και κατηγορηματικά υπέρ μιας άποψης που θα μπορούσε να ταυτιστεί με τις πολιτικές θέσεις ενός ατόμου: το σημείο στο οποίο περίπου κατέληγαν χωρίς περισσότερες λεπτομέρειες οι υποδείξεις του, ήταν, αφ’ ενός, μία μέση οδός μεταξύ τυραννίας και αναρχίας, αφ’ ετέρου, σύμφωνα με την παρατήρηση της Αθηνάς για τις Ερινύες/Ευμενίδες, «μέγα κέρδος γι’ αυτούς τους πολίτες» «από τα φοβερά τους πρόσωπα».<sup>34</sup>

Οι δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη είχαν συνυποκινηθεί και, παρά τη δολοφονία του, ή εξαιτίας της, διευρύνθηκαν από τον Περικλή, κυρίως μάλιστα με τη θέσπιση πολιτικού μισθού για την αμοιβή όσων πολιτών επιλέγονταν με κλήρο, για να υπηρετήσουν στα μαζικά σώματα ενόρκων της Ηλιαίας. Τη δεκαετία του 450, κυρίως χάρη στην ηγεμονία της συμμαχίας, αλλά και από ποικίλες πηγές εσωτερικών εσόδων, τα δημόσια χρηματοκιβώτια της Αθήνας ήταν ασυνήθιστα γεμάτα, και η ιδέα να αμείβεται η πολιτική απασχόληση ήταν και ιδεολογικά δημοκρατική, με την έννοια ότι έδινε τη δυνατότητα τόσο στους φτωχούς, όσο και στους εύπορους πολίτες, να συμμετέχουν ενεργά στην πολιτική, αλλά και οικονομικά ελκυστική. Μία ευρύτερη εφαρμογή της ίδιας αρχής αφορούσε το τραγικό θέατρο, από την άποψη ότι θεσπίστηκε αμοιβή για τους ηθοποιούς και χρηματικό βραβείο για τον καλύτερο ηθοποιό στα Διονύσια περί το 450. Λίγα χρόνια αργότερα, τόση ήταν η αύξηση της δημοτικότητας της τραγωδίας, που καθιερώθηκε στην περισσότερο παραδοσιακή και αθηνοκεντρική εορτή των Ληναίων, με τους ίδιους όρους που ίσχυαν και για την κωμωδία, μολονότι σ’ αυτή την εορτή η κωμωδία φαίνεται πως ιεραρχικά συνέχισε να έχει σχετικά σημαντικότερο ρόλο απ’ ό,τι στα Μεγάλα Διονύσια, όπου είχε αναγνωριστεί επίσημα μόλις το 486.<sup>35</sup>

Έως τώρα το μεγαλύτερο μέρος αυτού του κεφαλαίου αφορούσε μόνο τους άντρες και η δομή του βασίστηκε στην οπτική των αντρών, αλλά η αναφορά στις *Ευμενίδες* με τις επιφανείς και πράγματι καθοριστικές γυναι-

---

34. Οστρακισμός: Vanderpool (1970). *Στάσις*: Lintott (1982)· Ste Croix (1983) 78-9, κεφ. 5. Αθηναϊκή δημοκρατική πολιτική: Finley (1985) ιδίως κεφ. 2. Παραπομπές στις *Ευμενίδες*: 696-7, 991-2· πβ. Meier (1990) κεφ. 5.

35. Πολιτική αμοιβή για τη συμμετοχή στο Δικαστήριο του Δήμου: Markle (1985). Αμοιβή ηθοποιών: Ghiron-Bistagne (1976) 179 κ.ε.

κείες πρωταγωνιστικές μορφές τους (που τις υποδύονταν φυσικά άντρες ηθοποιοί) επιβάλλει να εξετάσουμε χωριστά τον ρόλο και την κοινωνική θέση που είχε στο πλαίσιο της δημοκρατίας και του τραγικού θεάτρου της το άλλο μισό του πληθυσμού των αθηναίων πολιτών, οι γυναίκες. Οι δύο ικανότατοι φιλόσοφοι της κλασικής Αθήνας, ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, είχαν αντιστοίχως τη σχέση δασκάλου και μαθητή. Ωστόσο, διέφεραν εμφανώς ως προς τη στάση τους απέναντι στις γυναίκες, και οι δυο τους μαζί κάλυπταν σχεδόν ολόκληρο το φάσμα των πιθανών αντρικών στάσεων απέναντι στη γυναικεία ετερότητα. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο Πλάτων επευφημήθηκε ως φεμινιστής, ή πρωτοφεμινιστής, λόγω της μεταχείρισης που επιφύλασσε στην *Πολιτεία* του σε κάποιες, πολύ λίγες πράγματι, γυναίκες ως ισότιμες πνευματικές συντρόφους αντρών, πολύ λίγων και πάλι. Η *Πολιτεία*, όμως, ήταν απλώς το περίγραμμα μιας πολιτικής ουτοπίας, όχι αναγκαστικά το προσχέδιο ενός πολιτεύματος που θα ήταν εφικτό να υπάρξει στην πραγματικότητα· και είναι αμφίβολο αν η πλατωνική αναπαράσταση των γυναικών ως ισότιμων συντρόφων της άρχουσας τάξης των φυλάκων θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι υπονοούσε κάτι περισσότερο, ή ότι καν υπονοούσε κάτι, για τις συμπεριφορές των αρχαίων ελλήνων αντρών απέναντι στις γυναίκες που εξαρτώνταν απ' αυτούς στην πραγματικότητα – γιατί ποτέ δεν ήταν ισότιμοι σύντροφοί τους. Από την άλλη πλευρά, ο Αριστοτέλης, στη φιλοσοφική κοινωνιολογία του για την πολιτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων, ήταν ένας μάντης που προφήτευε πάντοτε πώς ήταν ήδη τα πράγματα, ξεκινώντας και καταλήγοντας με τις απόψεις που θεωρούσε ότι ήταν αποδεκτές και σεβαστές, και ότι τις υποστήριζαν λογικοί άνθρωποι (άντρες). Η μελετημένη κοινωνιοβιολογική του άποψη πως οι γυναίκες ήταν παραμορφωμένοι, ατελείς άντρες, και, κατά συνέπεια, προορίζονταν από τη φύση τους να είναι υποταγμένες στους άντρες, σε μας ίσως φαίνεται ακραία, δυσάρεστη, ή ακόμη και παράλογη, αλλά μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι, σε σχέση με το ουτοπικό όραμα του Πλάτωνα, η αριστοτελική άποψη αντικατόπτριζε με πολύ μεγαλύτερη ακρίβεια τις έμφυλες αναπαραστάσεις του μέσου αρχαίου έλληνα άντρα πολίτη. Εάν ζητηθούν στοιχεία που να ενισχύουν αυτό το συμπέρασμα, αρκεί απλώς να στραφούμε προς το θέατρο του Διονύσου και να προσέξουμε τις παράλογες κωμικές φαντασιώσεις του Αριστοφάνη. Για να έχουμε μία εικόνα πώς ήταν πραγματικά η ζωή έξω από το θέατρο, θα ήταν ίσως χρήσιμο κατ' αρχήν να επαναφέρουμε στην κανονική όρθια θέση τους αντεστραμμένους κόσμους που δημιούργησε ο Αριστοφάνης στη *Λυσιστράτη*, στις *Θεσμοφοριάζουσες* και

στις *Εκκλησιάζουσες*.<sup>\*</sup> Τα γυναικεία πλάσματα της τραγωδίας ήταν εντελώς διαφορετική υπόθεση – ως συνήθως, πολύ πιο αμφιλεγόμενη και πολύ πιο σύνθετη.<sup>36</sup>

Οι αθηναίες γυναίκες, δηλαδή οι μητέρες, αδελφές, σύζυγοι και κόρες των αθηναίων αντρών πολιτών, ήταν «πολίτες» μόνον επειδή εκείνοι είχαν την ευγένεια να τους το επιτρέπουν, και η άδειά τους ήταν απαραίτητη σε όλους τους τομείς της ζωής εκτός από έναν – της θρησκείας. Το θηλυκό ουσιαστικό *πολίτις* χρησιμοποιούνταν σπάνια, και οι αθηναίες γυναίκες αναφέρονταν συνήθως είτε ως «γυναίκες που κατοικούν στην Αττική», είτε και ασαφέστερα ως «γυναίκες της πόλης». Δεν τους παραχωρήθηκαν ποτέ τα πλήρη δικαιώματα και τα αντίστοιχα καθήκοντα που συνδέονταν με την ενεργή ιδιότητα του πολίτη και ήταν απαραίτητα για τη συμμετοχή τους στους κυβερνητικούς χώρους της Εκκλησίας του Δήμου ή της Ηλιαίας. Αυτό είναι, εν μέρει, το θέμα που θίγει το μαύρο χιούμορ του Αριστοφάνη στις *Εκκλησιάζουσες*, μία κωμωδία που έχει μάλλον εσφαλμένα θεωρηθεί ότι συμμαρτυρεί την ίδια «φεμινιστική» τάση με την *Πολιτεία* του Πλάτωνα. Σ' αυτή την κωμική φαντασίωση (ή εφιαλτικό σενάριο), ευυπόληπτες μέχρι πρότινος σύζυγοι πολιτών, μεταμφιεσμένες σε άντρες πολίτες, μεθοδεύουν τα πράγματα σε μία συνεδρίαση της Εκκλησίας του Δήμου, ώστε να έχουν περισσότερες ψήφους από τους σχετικά λίγους ακόμη παρόντες άντρες πολίτες, και να ψηφίσουν μία πρόταση που μεταβιβάζει τη διακυβέρνηση της Αθήνας στις γυναίκες. Ωστόσο, αυτός ο γενναίος νέος κόσμος του Αριστοφάνη δεν είναι πλατωνική ή άλλου είδους ουτοπία: μάλλον είναι μία εφιαλτική γυναικοκρατία, όπου το μόνο πράγμα το οποίο ξεπερνά σε φρίκη το επιβεβλημένο οικονομικό σύστημα κοινοκτημοσύνης είναι η εξωφρενική νομική διάταξη που ψηφίστηκε, για να μπορούν οι γυναίκες να ικανοποιούν τις άπληστες και ανεξέλεγκτες σεξουαλικές επιθυμίες που έχουν από τη φύση τους. Την εποχή που το

---

\* Σ.τ.μ. Η εικόνα του αντεστραμμένου κόσμου –στο πρωτότυπο «upside-down worlds»– χρησιμεύει ως θεωρητική έννοια για την αναπαράσταση των γεγονότων και των προσώπων ειδικά στην κωμωδία, αλλά και γενικότερα στο θέατρο και στη λογοτεχνία. Πβ. Gash, A., 1993, «Carnival and the Poetics of Reversal», σσ. 87-119, στο *New Directions in Theatre*, επιμ. J. Hilton, London: Macmillan Press.

36. Οι γυναίκες στον Πλάτωνα: Kraut (1992) 44-5 σημ. 49. Οι γυναίκες στον Αριστοτέλη: Cartledge (1993) 66-70· Lloyd (1983) 94-105. Οι γυναίκες στον Αριστοφάνη: Cartledge (1995) κεφ. 4. Τραγωδία και γυναίκες: υποσημ. 40, κεφ. 3 και 5 παρακάτω.

έργο παρουσιάστηκε, περί το 392, ίσως κυκλοφορούσαν στην Αθήνα πρωτοφеминιστικές ιδέες, αλλά στην περίπτωση αυτή, το έργο σχεδιάστηκε για να προκαλέσει και την «προσγείωση» και την παταγώδη «συντριβή» αυτών των ιδεών.<sup>37</sup>

Στον πραγματικό κόσμο η θρησκευτική λατρεία ήταν η μοναδική δημόσια δραστηριότητα στην οποία οι αθηναίες γυναίκες μπορούσαν ίσως να εξασφαλίσουν τελικά σε ίση μοίρα με τους άντρες τους, ή ακόμη και σε μεγαλύτερο βαθμό από τους άντρες τους, την εκτίμηση των άλλων. Η ετήσια εορτή των Θεσμοφοριών, παραδείγματος χάριν, την οποία ο Αριστοφάνης διακωμωδεί με ήπιο τρόπο σε ένα από τα έργα του με θέμα τις γυναίκες, ήταν η σπουδαιότερη ανάμεσα σε αρκετές αποκλειστικά γυναικείες δημόσιες εορτές που τελούνταν σε όλη την Ελλάδα – όχι μόνο στην Αθήνα και στο ζήτημα του θανάτου, της ταφής και του θρήνου, οι γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα είχαν παραδοσιακά αναλάβει τον πιο ενεργό και δημοσίως εμφανή θρησκευτικό ρόλο. Αντιστοίχως, το μοναδικό δημόσιο λειτούργημα το οποίο αρχαίες ελληνίδες γυναίκες με πολιτική ιδιότητα μπορούσαν νομίμως να επιτελέσουν, είχαν μάλιστα την υποχρέωση να το αναλάβουν, και θα συγκρινόταν κατά προσέγγιση με ένα δημόσιο, πολιτικό, αξίωμα που κατείχαν άντρες, ήταν η θέση της ιέρειας, στο πλαίσιο μιας λατρείας που είχε αναγνωριστεί επίσημα από την πόλη και αφορούσε συνήθως μία γυναικεία θεότητα. Τα αρχαιότερα αθηναϊκά ιερατικά αξιώματα γυναικών και ιδιαίτερα το αξίωμα της ιέρειας της θεάς προστάτιδας της πόλης Αθηνάς *Πολιάδος* ήταν συνδεδεμένα με οικογένειες της κληρονομικής αριστοκρατίας, οι οποίες αυτοαποκαλούνταν με τον τιμητικό τίτλο *εὐπατρίδαι* (επί λέξει «απευθείας απόγονοι καλών πατέρων»). Ωστόσο, όπως συνέβη και με όλα τα άλλα δημόσια λειτουργήματα στην Αθήνα, ο κανόνας των αποκλειστικών προνομίων της αριστοκρατίας έγινε σταδιακά ελαστικός και για τα ιερατικά αξιώματα, και μία βέβαιη απόδειξη του θριάμβου της δημοκρατίας ήταν ότι περί το 450 δημιουργήθηκε –από τους άντρες, ομολογουμένως– μία νέα θέση ιέρειας της Αθηνάς Νίκης με φανερά δημοκρατικές προδιαγραφές. Όλες οι αθηναίες γυναίκες θεωρούνταν πλέον ότι θα μπορούσαν να είναι υποψήφιες γι' αυτή τη θέση, χωρίς διακρίσεις βάσει της οικογενειακής τους καταγωγής, του πλούτου ή ακόμη και των ικανο-

37. Ορολογία για τις γυναίκες ως «πολίτες»: Patterson (1986). Θρησκεία: βλ. επόμενη παράγραφο. Αμοιβή για τη συμμετοχή στην Εκκλησία του Δήμου: βλ. παρακάτω σ. 48.

τήτων τους, και η επιλογή θα γινόταν με τη διαδικασία που σήμαινε τη μέγιστη δυνατότητα ίσης αντιμετώπισης, δηλαδή με κλήρωση.<sup>38</sup>

Ένα άλλο μέτρο που ψηφίστηκε από την Εκκλησία του Δήμου περίπου την ίδια εποχή, επηρέασε με ακόμη πιο άμεσο και ουσιαστικό τρόπο τις προσωπικές τύχες και την κοινωνική θέση όλων των αθηναίων γυναικών. Το 451/450, βάσει της πρότασης που υπέβαλε ο Περικλής, με κίνητρα τα οποία σχετίζονταν με την παράταξή του, καθώς και με τη θέση του ως πολιτικού ηγέτη, οι Αθηναίοι ψήφισαν έναν νόμο που προέβλεπε ότι στο εξής η ιδιότητα του πολίτη θα βασιζόταν στην καταγωγή και των δύο γονέων: μ' άλλα λόγια, ο άντρας ενήλικας πολίτης θα έπρεπε να είναι γεννημένος και από μητέρα Αθηναία – ενώ ως τότε αρκούσε να ήταν γεννημένος από πατέρα Αθηναίο. Καθώς δεν υπήρχαν πιστοποιητικά γεννήσεων και αιματολογικές εξετάσεις, εάν διαμφισβητούνταν τα πολιτικά δικαιώματα κάποιου, στο εξής ήταν απαραίτητο συγγενείς και φίλοι να καταθέσουν ενόρκως τη μαρτυρία τους, για να αποδειχθεί όχι μόνον ότι ο πατέρας που είχε παρουσιάσει τον γιο του στους συνδημότες του, προκειμένου να ενταχθεί στον δήμο τους, ήταν πράγματι ο ίδιος ο φυσικός ή θετός πατέρας του θιγόμενου, αλλά και ότι η φυσική του μητέρα είχε πολιτικά δικαιώματα στην Αθήνα, πιθανόν ακόμη και ότι ο γιος τους είχε συλληφθεί ή γεννηθεί μετά από νόμιμο γάμο. Δεν ήταν πάντοτε εύκολο να έχει κανείς στη διάθεσή του τέτοιες αποδείξεις, δεδομένου ότι για ιδεολογικούς λόγους οι ευυπόληπτες αθηναίες γυναίκες ήταν υποχρεωμένες να μην εμφανίζονται, στον βαθμό που αυτό θεωρούνταν ότι δεν θα είχε επιπτώσεις ως προς την πιστοποίηση της γνησιότητας των αρσενικών παιδιών τους.

Δεν είναι σαφές συγκεκριμένα ποια κίνητρα και ποιες σκοπιμότητες κρύβονται πίσω από αυτόν τον σημαντικό νέο νόμο, με τον όρο της ιθαγένειας βάσει της καταγωγής και των δύο γονέων, αν και ορισμένα αποτελέσματα που είναι δυνατόν ή πιθανόν να είχε, καθώς και τα αποτελέσματα που είναι βέβαιο ότι είχε, μπορούν να αποσαφηνισθούν. Με τη μείωση του αριθμού των πιθανών μητέρων των αθηναίων πολιτών –παραδείγματος χάριν, θα ήταν πιθανόν πιο δύσκολο, για έναν άντρα τουλάχιστον, να παρουσιάσει το παιδί που είχε από μία δούλη ως δήθεν νόμιμο αθηναίο γιο του– ο νόμος μπορούσε ίσως να ελαττώσει το ποσοστό της αύξησης

---

38. Γυναίκες και θρησκεία: Bruit (1992). Θεσμοφορία: Winkler (1990α) 188-209. Αθηναίκα Νίκη: Fornara (1983) αρ. 93· πβ. Jameson (1994).



του σώματος των πολιτών. Πρέπει επίσης να προέβλεπε ποινικές κυρώσεις για αθηναίους αριστοκράτες που ως τότε συνήθιζαν, για το συμφέρον της οικογενειακής δυναστείας ή για διπλωματικούς λόγους, να συνάπτουν συμμαχίες μέσω γάμων με ελληνίδες ή ξένες γυναίκες από οικογένειες που είχαν ανάλογη με τη δική τους κοινωνική θέση σε άλλες πόλεις ή χώρες. (Κατά έναν ειρωνικό τρόπο, εάν ο νόμος του Περικλή ίσχυε τον έκτο αιώνα, ο Κλεισθένης, ο ιδρυτής της δημοκρατίας, και άλλοι εξέχοντες Αθηναίοι δεν θα πληρούσαν τις προϋποθέσεις για να έχουν την ιδιότητα του αθηναίου πολίτη.) Αλλά η μόνη αναμφίβολη συνέπεια της ψήφισης αυτού του νόμου, εφόσον επιβαλλόταν να τηρηθεί, θα ήταν ότι, εις βάρος των ξένων γυναικών, ελεύθερων και δούλων, που ο αριθμός τους αυξανόταν διαρκώς στην Αθήνα, ο νόμος επαύξανε τις πιθανότητες που είχαν οι γυναίκες με αθηναϊκά νομικά δικαιώματα να παντρεύονται. Γιατί αυτές, και μόνον αυτές, θα μπορούσαν να προσφέρουν ως δώρο στους γιους τους την ιδιότητα του πολίτη, ένα αγαθό που η πολύτιμη αξία του, ειδικά για τους φτωχούς, γινόταν ολοένα και μεγαλύτερη, με την ανάπτυξη της δημοκρατίας και την εισροή του πλούτου της συμμαχικής ηγεμονίας. Εντούτοις, αυτό το δώρο μπορούσαν να το προσφέρουν μόνο με τη συγκατάθεση του άντρα συγγενή, πατέρα, συζύγου, ακόμη και ενήλικα γιου, από τη νομική δικαιοδοσία του οποίου εξαρτώνταν μονίμως, ή ίσως, τώρα πλέον, περιορίζονταν ακόμη περισσότερο.<sup>39</sup>

Δεν μπορεί να διανοηθεί κανείς ότι μία τόσο σημαντική εξέλιξη δεν θα είχε αντίκτυπο και στο θέατρο, ιδιαίτερα εφόσον ο Διόνυσος ήταν θεός που οι τελετές της λατρείας του και οι ιδιότητες τις οποίες του απέδιδαν στο πλαίσιο της λατρείας του, συνδέονταν τόσο στενά με το γυναικείο φύλο. Ποιες όμως ήταν ακριβώς αυτές οι συνέπειες και πώς πρέπει να αξιολογήσουμε τη σημασία τους, είναι ζητήματα για τα οποία υπάρχει διάσταση απόψεων. Διάλογος με διστάμενες απόψεις γίνεται επίσης για το ζήτημα εάν οι αθηναίες γυναίκες μπορούσαν να παρακολουθούν τα θεατρικά έργα, ή, μάλλον, εάν θα τους επέτρεπαν ή θα τις προέτρεπαν να παρακολουθούν τα θεατρικά έργα, τα οποία συχνά ανέθεταν κρίσιμους δραματικούς ρόλους σε γυναικείου χαρακτήρες. Σχηματικά, η μία γραμμή της σύγχρονης κριτικής διαπιστώνει ότι σταδιακά προωθείται μία συμπαθής εικόνα των

39. Νόμος για τον ορισμό των πολιτών: Patterson (1981)· Boegehold (1994). Νομική θέση των γυναικών: Just (1989)· Foxhall στους Foxhall και Lewis (1996) 133-152.

γυναικών στην τραγωδία και στο πλαίσιο αυτής της εικόνας εντάσσεται και η παρουσίαση μιας ιδιαίτερα «γυναικείας οπτικής», που αφορά και πρακτικά και πολιτικά ιδανικά – σε γενικές γραμμές, από την Κλυταιμίστρα, τη Νιόβη και τις Δαναΐδες του Αισχύλου, την Αντιγόνη, την Πρόκνη και την Δηιάνειρα του Σοφοκλή, ως τη Μήδεια, τη Μελανίππη, την Κρέουσα, τη Φαίδρα και τη Σθενέβοια του Ευριπίδη. (Το γεγονός ότι δεν σώθηκαν τα έργα, δεν μας επιτρέπει να επεκτείνουμε διεξοδικά τον κατάλογο ως τον τέταρτο αιώνα.)

Η αντίθετη γραμμή κατεύθυνσης της ερμηνείας τονίζει ότι όλοι οι συντελεστές της τραγωδίας, και προπάντων οι δραματουργοί, ήταν άντρες πολίτες, και σημειώνει ακόμη ότι στην εξέλιξη της πλοκής επαναλαμβάνεται με συνέπεια το σχεδόν στερεοτυπικό φαινόμενο, οι γυναίκες να προκαλούν κοινωνική και πολιτική δυσλειτουργία, δυσαρμονία ή καταστροφή μ' έναν τρόπο που τις χαρακτηρίζει και μπορεί μάλιστα να προβλεφθεί, κάθε φορά που για οποιονδήποτε λόγο δεν ελέγχονται επαρκώς από τους αντίστοιχους άντρες συγγενείς τους. Έτσι, στο τέλος των *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου, ενώ η σκηνή εμπίπτει στη θεματική του χαρακτηριστικά γυναικείου πεδίου του πένθους, οι αδελφές Αντιγόνη και Ισμήνη παρουσιάζονται ουσιαστικά ως ηγέτιδες φατριών. Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, η οποία παρουσιάστηκε ίσως τον καιρό που ο ίδιος υπηρετούσε ως ένας από τους δέκα εκλεγμένους στρατηγούς της αθηναϊκής ηγεμονίας, η ηρωίδα της τραγωδίας είναι σαφώς με την πλευρά των θεών, είναι όμως εξίσου σαφές ότι απειλεί –για διαφορετικούς λόγους από τον θείο της Κρέοντα– την ομαλή λειτουργία της ανδροκρατούμενης πόλης. Σε μία πιο ακραία παραλλαγή του θέματος του κινδύνου εξαιτίας των γυναικών και της υπέρτατης ανάγκης να τεθούν υπό έλεγχο, ο Ιππόλυτος του Ευριπίδη (όπως και ο Ετεοκλής του Αισχύλου) θρηνεί πικρά που η φύση επιβάλλει την ανάγκη να υπάρχουν γυναίκες για την αναπαραγωγή των ανθρώπων, και επιζητεί να ζήσει χωρίς τις γυναίκες: ωστόσο, στο τέλος εξαναγκάζεται να μάθει με επώδυνο τρόπο ότι κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί τη δύναμη της Αφροδίτης, ως θεάς της σεξουαλικότητας και ως σεξουαλικής θεάς. Όπως έλεγαν στον πρώτο (όχι τον σωζόμενο) *Ιππόλυτο*, «όσοι άνθρωποι αποφεύγουν την Κύπριδα σε βαθμό υπερβολής, είναι το ίδιο άρρωστοι μ' όσους την κυνηγούν σε βαθμό υπερβολής».<sup>40</sup>

---

40. Γυναικεία φύση του Διονύσου και της τραγωδίας: βλ. κεφ. 5 παρακάτω. Το ερώτημα

Αλλά το πιο ακραίο ίσως δείγμα ενός δυνάμει κοινωνικού ελέγχου των γυναικών από τους άντρες αθηναίους πολίτες μέσω της άρχουσας ιδεολογίας φαίνεται στη χρήση του μύθου. Σύμφωνα με τον πρωτογονικό ιδρυτικό μύθο των Αθηναίων, τον μύθο της αυτοχθονίας, η μητέρα και ιδρύτρια του σώματος των αθηναίων πολιτών δεν ήταν έμψυχο, θειικό ή ανθρώπινο, αλλά η «μητέρα Γη», το ίδιο το χώμα της Αττικής. Έτσι το θέμα της αναπαραγωγής των ανθρώπων από τις γυναίκες αντιμετωπίστηκε με εκλεπτυσμένο τρόπο, ή αποσιωπήθηκε, από την επίσημη πολιτική ιδεολογία. Οι μαρτυρίες που έχουμε δείχνουν, απ' ό,τι φαίνεται, πως η πληρέστερα ανεπτυγμένη μορφή του ιδρυτικού μύθου της αυτοχθονίας αποκρυσταλλώθηκε στα μέσα του πέμπτου αιώνα περίπου – τόσο κοντά στη χρονολογία που ψηφίστηκε ο νόμος του Περικλή για την ιδιότητα του πολίτη, ώστε δεν μπορεί να είναι καθαρή ή απλή και μόνον σύμπτωση. Ο Ευριπίδης διερευνά σκοπιμώς αυτόν τον μύθο της αυτοχθονίας στον *Ίωνα*, αλλά μολονότι και εδώ, όπως και σε άλλες περιπτώσεις στο θέατρο του Ευριπίδη, οι πλέον βασικές νόρμες της αθηναϊκής κοινωνίας για το φύλο αμφισβητούνται σοβαρά, παρά ταύτα, ο *Ίων* δεν εκφέρει την πρόταση να αχρηστευθεί ο μύθος της αυτοχθονίας, μαζί με πολλές άλλες αντρικές φλυαρίες και αερολογίες. Φαίνεται πως οι αθηναίοι άντρες με το ένα χέρι έδιναν και με το άλλο έπαιρναν.<sup>41</sup>

Πάντως, παρά το γεγονός ότι ο μύθος της αυτοχθονίας και άλλες εφαρμογές της χρήσης συμπαγούς ιδεολογικού υλικού είχαν ενδεχομένως ως αποτέλεσμα την κοινωνική συνοχή των αντρών πολιτών, με την έννοια ότι προσδιορίζονταν ως ξεχωριστή ή αντίθετη ομάδα από τις γυναίκες τους, η ποσοτική παραγωγή συμβολικών μύθων δεν κατόρθωσε να εμποδίσει την υποτροπή της πολιτικής *στάσεως* εξαιτίας των ταξικών αντιθέσεων μεταξύ των πολιτών· *στάσεις* είχαν συνταράξει την Αθήνα για σύντομο χρονικό διάστημα στα τέλη της δεκαετίας του 460 και στις αρχές της δεκαετίας

---

αν οι γυναίκες παρακολουθούσαν θέατρο: Goldhill (1994a)· Podlecki (1990)· και κεφ. 3. Αντίθετες ερμηνείες για τις γυναίκες στην τραγωδία: des Bouvrie (1990)· Easterling (1987β)· Foley (1992)· Henderson (1991)· Katz (1994)· Loraux (1987)· Pomeroy (1975) 93-115· Rabinowicz (1992) και (1993)· Zeitlin (1990). Παραπομπή στον πρώτο *Ιππόλυτο*: F428 Nauck<sup>2</sup>.

41. Μύθος της αυτοχθονίας: Loraux (1986) λήμμα στο ευρετήριο, και (1993) 37-71. Ο ίδιος μύθος στον *Ίωνα*: Loraux (1993) 147-236 (πβ. «σκοτεινό πρόσωπο» 220-4)· Zeitlin (1989). Οριστική μορφή του μύθου: Rosivach (1987).

του 450, και συγκλόνιζαν ολοένα και περισσότερο το σύνολο του αρχαιοελληνικού κόσμου στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου. Οι περισσότερες από τις σωζόμενες τραγωδίες συντέθηκαν στη διάρκεια αυτού του πολέμου από τον Σοφοκλή και τον νεότερο σε ηλικία σύγχρονό του Ευριπίδη (ο Αισχύλος είχε πεθάνει στη Σικελία το 456). Επιλέγω ένα έργο από τον καθένα, για να δείξω με αυτά τα παραδείγματα σε τί είδους πιέσεις και εντάσεις εκτίθενταν ολοένα και περισσότερο οι Αθηναίοι, αλλά και πόσο σημαντικές ήταν οι σκέψεις και οι αντιδράσεις των δραματουργών σε σχέση μ' αυτές τις πειστικές και έντονες συνθήκες: για να δείξω, εν ολίγοις, την αλληλεπίδραση ανάμεσα στην τραγωδία των ανθρώπων (που δεν έχει τη θεατρική σημασία) και στο τραγικό θέατρο.

Ο *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή πιθανόν παρουσιάστηκε την περίοδο που ξέσπασε ο πόλεμος, περί το 430, και η δράση του τοποθετείται στην πόλη των Θηβαίων, οι οποίοι ήταν από τους βασικούς εχθρούς της Αθήνας και, στην πραγματικότητα, ως σύμμαχοι της Σπάρτης, ήταν υπεύθυνοι για την έναρξη των εχθροπραξιών. Και η *Ιλιάδα* αρχίζει φυσικά με τον λοιμό που έπληξε έναν εμπόλεμο στρατό, σε μια άκρη του πεδίου της μάχης σε ξένο έδαφος, αλλά στη Θήβα του Σοφοκλή ο λοιμός είναι ένα φαινόμενο της πόλης και προσβάλλει μία μεγάλη πόλη, ακριβώς όπως ο μεγάλος λοιμός έφθειρε την Αθήνα από το 430 και εξής. Η Θήβα του Σοφοκλή δεν λειτουργεί φυσικά μόνον ως υποκατάστατο ή αλληγορική εικόνα της Αθήνας με μία απλή έννοια, ούτε και ο Οιδίπους έχει τέτοιου είδους σχέση με τον Περικλή. Παρ' όλα αυτά, όποιος αθηναίος θεατής παρακολουθούσε τις εξελίξεις –ή τη λύση του αινίγματος– στον *Οιδίποδα τύραννο*, θα ήταν αναίσθητος αίφνης, αν δεν ένιωθε μ' έναν οξύ πόνο μέσα του να τον διαπερνά, σαν βελονιά, ο αναγνωρισμός, με προεκτάσεις διστορικές και διαπολιτισμικές. Μπορεί πράγματι να συλλογιζόταν μήπως η Αθήνα και ο Περικλής είχαν επίσης παρερμηνεύσει τα θεϊκά σημάδια και οδηγούνταν στην πτώση. Και δεν είναι τυχαίο ότι ο υπερορθολογιστής Περικλής, όπως τον παρουσιάζει ο Θουκυδίδης, αναφέρει τον λοιμό σαν ένα φαινόμενο σταλμένο από τον ουρανό (*δαιμόνιον*) – ένα φαινόμενο πέρα από τις δυνάμεις που έχουν, ή και πέρα από όσα μπορούν να συλλάβουν οι κοινοί θνητοί.<sup>42</sup>

42. Εξάπλωση της *στάσεως*: Θουκυδίδης 3.82.1. *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή: Knox (1979) κεφ. 8-10· Segal (1993a). Η Θήβα στην τραγωδία ως «αντι-Αθήνα»: Zeitlin (1986) και (1993). Ο Περικλής για τον λοιμό ως *δαιμόνιον*: Θουκυδίδης 2.64.2· πβ. Cartledge (1993) 168.

Δεκαπέντε περίπου χρόνια αργότερα, την άνοιξη του 415, ο Ευριπίδης παρουσίασε στο θέατρο μία τριλογία για τον Τρωικό πόλεμο, στην οποία συμπεριλαμβάνονταν και η σωζόμενη τραγωδία *Τρωάδες*. Το έργο γράφτηκε πιθανόν τον καιρό που οι Αθηναίοι κατέσφαξαν τους ενήλικους άντρες και υποδούλωσαν τις γυναίκες και τα παιδιά στο μικρό κυκλαδίτικο νησί-κράτος της Μήλου (γνωστότερο από ευτυχέστερες συγκυρίες σήμερα – και με το βενετσιάνικο όνομά του Milo), και παρουσιάστηκε οπωσδήποτε αμέσως μετά από αυτά τα γεγονότα. Βεβαίως και ο επικός κύκλος, όπως σημειώσαμε προηγουμένως για το έργο του Φρυνίχου *Μιλήτου άλωση*, επικεντρωνόταν στο θέμα της άλωσης και της λεηλασίας μιας πόλης με τις επακόλουθες αγριότητες, αλλά ο Ευριπίδης σαφώς δεν είχε την πρόθεση οι θεατές να σκεφτούν αποκλειστικά, ή έστω κατ' αρχήν, την Τροία του Ομήρου, παρά μόνον ίσως για να επισημάνουν την αντίθεση ανάμεσα στη μικρή Μήλο των Ελλήνων και στην ισχυρή Τροία των βαρβάρων. Για να αποδώσουμε, αφ' ενός, την αίσθηση που θα δημιουργούσε το σχεδόν ασυλλόγιστα τολμηρό διάβημα του Ευριπίδη και, αφ' ετέρου, τον στόχο που επιδίωκε, δηλαδή να ζητήσει από τους θεατές να προχωρήσουν οι ίδιοι εις βάθος τον έλεγχο των πεπραγμένων τους, θα μπορούσαμε ίσως να φανταστούμε έναν βρετανό θεατρικό συγγραφέα με γνωστές ριζοσπαστικές πολιτικές πεποιθήσεις να συνθέτει μία τραγωδία ως απάντηση στον βομβαρδισμό της Βαγδάτης στη διάρκεια του πολέμου του Κόλπου το 1991, και εμμέσως να παραλληλίζει αυτό το γεγονός με τις αεροπορικές επιδρομές των γερμανών Ναζί στο Λονδίνο κατά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Δύσκολα θα μπορούσε να προχωρήσει πέρα από αυτό το σημείο η διαδικασία της δραματοποίησης της αθηναϊκής πολιτικής ζωής στο θέατρο.<sup>43</sup>

Τέσσερα χρόνια μετά τη σφαγή της Μήλου, την περίοδο που η Αθήνα υπέστη την πολυσημαντή και σε μεγάλο βαθμό αυτοκαταστροφική ήττα της στη Σικελία, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, μία ομάδα ακραίων ολιγαρχικών, καθοδηγούμενη από τον Αντιφώντα και σχεδόν αφελώς υποστηριζόμενη από ένα μεγάλο τμήμα των πολιτών οι οποίοι είχαν οικονομικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά μιας μεσαίας τάξης (και με τους οποίους ενδεχομένως συντάχθηκαν ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης), κατάφερε να ανατρέψει τη δημοκρατία το 411. Ένας συνδυασμός παραγόντων, εσωτερικοί καθυβασμοί των ολιγαρχικών, με συνέπεια την ανικανότητά τους ως προς

---

43. *Τρωάδες* του Ευριπίδη: Croally (1994).

τη διεξαγωγή του πολέμου, η ακλόνητη αφοσίωση του στόλου στο παλαιό πολίτευμα και η έμμονη αγάπη των πολιτών της μεσαίας τάξης για τη δημοκρατία, σαν έναν δαίμονα που, παρ' όλα αυτά, τον ήξεραν καλά, είχαν ως αποτέλεσμα την πλήρη αποκατάσταση της δημοκρατικής διακυβέρνησης σε σύντομο διάστημα. Ωστόσο, η αποκατάσταση της δημοκρατίας δεν αποδείχθηκε εύκολη υπόθεση, και η τραγωδία αντανακλά εμφανώς το πρόβλημα επί σκηνής στον *Ορέστη* (408 π.Χ.) του Ευριπίδη· απλώς η ήττα της Αθήνας στον Πελοποννησιακό πόλεμο αναβλήθηκε, δεν αποφεύχθηκε. Η ήττα του 404 συνεπέφερε μία δεύτερη ανατροπή του δημοκρατικού πολιτεύματος, αυτή τη φορά επιβεβλημένη απευθείας από τους σπαρτιάτες νικητές. Η περιορισμένη σε πολύ στενό κύκλο και εξτρεμιστική ολιγαρχία συμπεριφέρθηκε εντούτοις τόσο βάνουσα, που κέρδισε την επωνυμία «οι τριάκοντα τύραννοι». Ακόμη και οι Σπαρτιάτες έκριναν συντητή την πολιτική να εγκαταλείψουν τα ανδρείκελά τους και να επιτρέψουν την αποκατάσταση της δημοκρατίας –καθώς ήταν εντελώς στην κρίση τους– το 403. Αναδρομικά, στο αθηναϊκό ημερολόγιο το πολιτικό έτος 404/3 αντιμετωπίστηκε ως κενός χρόνος «αναρχίας», και η νέα εποχή της αποκατεστημένης δημοκρατίας σηματοδοτήθηκε αμέσως με εορτές συμφιλίωσης, καθώς και με τη θέσπιση ενός αναθεωρημένου νομικού κώδικα με προοπτική στο μέλλον, ο οποίος χαραχθηκε ως δημόσια επιγραφή σε μαρμάρινους τοίχους της επίσημης κατοικίας του άρχοντα βασιλέα.<sup>44</sup>

Ο νέος κώδικας συμπεριλάμβανε φυσικά και το αθηναϊκό θρησκευτικό ημερολόγιο, στο οποίο οι θεατρικές εορτές των Διονυσίων και των Ληναίων διατηρούσαν την τιμητική θέση τους. Έτσι, η πρώτη παράσταση του *Οιδίποδα επί Κολωνών* του Σοφοκλή, παραδείγματος χάριν, παρουσιάστηκε μετά τον θάνατο του δραματουργού (το 406/5) από τον εγγονό του το 402/1, που ήταν κρίσιμη στιγμή στη διαδικασία της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης. Πρόκειται πιθανόν για την τελευταία χρονολογικά τραγωδία που σώζεται ολόκληρη (εκτός αν ο *Ρήσος* είναι μετά από το 400· βλ. παρακάτω κεφ. 9 σ. 318), αλλά δεν πρέπει να αφήσουμε αυτό το χρονολογικό δεδομένο να επισκιάσει τη διαρκή, και από ορισμένες απόψεις αυξημένη, ζωτική δύναμη της τραγωδίας τον τέταρτο αιώνα, ό,τι και αν σημαίνει για μας, και φυσικά όχι για τους Αθηναίους, η αλλαγή του

---

44. Αντιφών: βλ. προηγουμένως υποσημ. 18. *Ορέστης* του Ευριπίδη: Hall (1993β). Τριάκοντα Τύραννοι: Krentz (1982). Εορτασμός της αποκατάστασης της δημοκρατίας: Strauss (1985). Νομικός κώδικας: Hansen (1991) 162-5.



αιώνα. Μολονότι οι Αθηναίοι του τέταρτου αιώνα κατέληξαν να κρίνουν τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη ασυναγώνιστους στο είδος της τραγωδίας, και τιμούσαν τακτικά τα έργα τους με νέες παραστάσεις, η ίδια η τραγωδία δεν ήταν φαινόμενο μόνο του πέμπτου αιώνα, ή προΐον μιας χρυσής εποχής που κράτησε λίγο. Ακόμη και αν δεν έφταναν στην ποιότητα και στο ανάστημα των «κλασικών» έργων του πέμπτου αιώνα, πρωτότυπες τραγωδίες εξακολούθησαν ωστόσο να γράφονται, να παρουσιάζονται, να συναγωνίζονται μεταξύ τους, και ο αριθμός τους ήταν μεγάλος, όσον καιρό απέμενε να ζήσει η δημοκρατία, αλλά και μετά από αυτήν. Στον βαθμό που η μεγαλοφυΐα των θεατρικών συγγραφέων του τέταρτου αιώνα ήταν αποδεδειγμένα ταπεινότερης κλίμακας, αν συγκριθούν με την «αγία τριάδα» του πέμπτου αιώνα, ίσως πράγματι τα έργα τους κατόπριζαν ή αντανακλούσαν τα ενδιαφέροντα του κοινού με ακόμη μεγαλύτερη πιστότητα.<sup>45</sup>

Η δημοκρατία, που αποκαταστάθηκε και σταθεροποιήθηκε πάλι μετά το 403, διήρκεσε μέχρι την κατάλυσή της από τους Μακεδόνες το 322. Ιδεολογικά και θεσμικά υπήρξε πιθανόν λιγότερο ριζοσπαστική από την προκάτοχό της, αν και, αν μη τι άλλο, είχε ακόμη μεγαλύτερη πολιτική συμμετοχή (η θέσπιση αμοιβής για τη συμμετοχή στην Εκκλησία του Δήμου περί το 400 έδωσε, παραδείγματος χάριν, τη δυνατότητα σε υψηλότερο ποσοστό πολιτών να παρίστανται τακτικά στις συνεδριάσεις), και ο Αριστοτέλης στην κατηγοριοποίησή του την κατέταξε ακριβώς στις «έσχατες», στις πιο ακραίες, ανάμεσα σε αρκετές μορφές δημοκρατίας που γνώριζε ανά την Ελλάδα την τρίτη εικοσιπενταετία του τέταρτου αιώνα. Η δημοκρατία έπρεπε ασφαλώς να αποκτήσει περισσότερο πρακτικό χαρακτήρα, έχοντας επίγνωση των δυνατοτήτων της, γιατί, με την απώλεια ισχύος και εσόδων από τη διά θαλάσσης ηγεμονία, τα οικονομικά προβλήματα εμφανίσθηκαν μεγαλύτερα παρά ποτέ. Η εισαγωγή σιταριού στην Αθήνα από την Ουκρανία και την Κριμαία, επί παραδείγματι, δεν μπορούσε πλέον να εξασφαλισθεί μέσω των αθηναϊκών πολεμικών πλοίων, ούτε οι έμποροι που είχαν τη βάση τους στην Αθήνα μπορούσαν να αγοράζουν τα σιτηρά στον τόπο παραγωγής τους με τις προηγούμενες ευνοϊκές τιμές έκπτωσης. Είναι ενδεικτικό ότι ο επισιτισμός έγινε βασικό θέμα στην ημερήσια διάταξη της

---

45. *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή: Vernant και Vidal-Naquet (1988) 329-59. Τραγωδία του τέταρτου αιώνα: Xanthakis-Karamanos (1980)· Easterling (1993α).

συνέλευσης της λεγόμενης «κύριας» Εκκλησίας του Δήμου κάθε μήνα. Επιπλέον, για τον ρόλο του πολιτικού ηγέτη τον τέταρτο αιώνα η οξυδέρκεια στα οικονομικά ζητήματα ήταν εξίσου σημαντικό προσόν, όπως οι διπλωματικές ή οι στρατιωτικές ικανότητες, αν όχι και σημαντικότερο. Έτσι εξηγείται η άνοδος σε επιφανή αξιώματα ενός «τεχνοκράτη» σαν τον Λυκούργο τη δεκαετία του 330. Όμως έτσι εξηγείται επίσης, γιατί έγινε εντονότερη και η συζήτηση για τη σωστή διαχείριση των θεωρικών, του επιδόματος για τις εορτές, το οποίο αναφέρθηκε προηγουμένως, γεγονός που, εξάλλου, δείχνει σαφώς ότι το θέατρο εξακολουθούσε να έχει σημαντικό ρόλο στη λειτουργία της δημοκρατικής πολιτικής, με την ευρύτερη δυνατή έννοια.<sup>46</sup>

Τις παλιές καλές μέρες, θρηνολογούσε ο κρυπτοολιγαρχικός συγγραφέας προπαγανδιστικών λόγων Ισοκράτης, «πολλοί άνθρωποι του λαού δεν επισκέπτονταν ποτέ την Αθήνα, ούτε στις εορτές» – υποτίθεται. Αυτό που αφήνει να εννοηθεί ο Ισοκράτης για την περίοδο που γράφει το συγκεκριμένο κείμενο στη δεκαετία του 350, είναι ότι πολλοί συνήθιζαν να συρρέουν από την αττική ύπαιθρο, για να καταλάβουν τις θέσεις τους στο θέατρο του Διονύσου, κατανεμημένες ίσως ανάλογα με τη φυλή τους, δίπλα στα αδέρφια τους από την πόλη. Δεν υπήρχαν βεβαίως πολλά άλλα μέσα μαζικής ψυχαγωγίας στην Αθήνα, αν μπορεί κανείς να περιγράψει μ' αυτόν τον τρόπο την προσέλευση στο θέατρο στο πλαίσιο μιας θρησκευτικής εορτής. Αλλά αφού και τα χρήματα ήταν πιο δύσκολο να βρεθούν, η προοπτική της επιχορηγούμενης από το κράτος ψυχαγωγίας –και επιμόρφωσης– σε συνδυασμό με ένα δείπνο με μοσχάρι, συνοδευόμενο από γενναίες ποσότητες του ξεχωριστού χυμού του Διονύσου, ενδέχεται να ήταν πράγματι πολύ ελκυστική πρόταση. Και οι εορτές δεν φαίνεται να ήταν λιγότερο πλουσιοπάροχες τον τέταρτο αιώνα, σε σύγκριση με τον πέμπτο, που υπήρχε μεγαλύτερος πλούτος. Το 333/2, παραδείγματος χάριν, περίπου διακόσιοι σαράντα ταύροι θυσιάστηκαν στην κεντρική τελετή των μεγάλων Διονυσίων εκείνης της χρονιάς, και αυτό έγινε παρά την οικονομική, στρατιωτική και πολιτική κρίση –ή ίσως και για να αντισταθμίσει εν μέρει την κρίση– η οποία επήλθε μετά την καταστροφική ήττα της Αθήνας από τον Φίλιππο τον Μακεδόνα στη Χαϊρώνεια της Βοιωτίας το 338· αυτή

---

46. Δημοκρατία του τέταρτου αιώνα: Hansen (1987) και (1991). Επισιτισμός: (Αριστοτέλους;) *Αθηναίων πολιτεία* 43.4· πβ. Garnsey (1988) μέρος III. *Θεωρικά χρήματα*: βλ. προηγουμένως υποσημ. 11.

η ήττα απείλησε να στερήσει από την Αθήνα την ανεξαρτησία της, το δημοκρατικό πολίτευμα και τη δυνατότητα του επισιτισμού.

Η τόσο πλουσιοπάροχη προσφορά ζώων για τη θυσία οφειλόταν σε πλούσιους πολίτες, οι οποίοι εξακολουθούσαν με προθυμία να δρουν ως ευεργέτες της πόλης, αλλ' ασφαλώς δεν είχαν όλοι εξίσου δημοκρατικά φρονήματα και κίνητρα, όπως ο Δημοσθένης, ο υπέρμαχος του λαού και ηγέτης της αντιμακεδονικής αντίστασης. Ο Δημοσθένης ήξερε τί ακριβώς έκανε, όταν έβαλε έναν πελάτη του που προσέφυγε στο δικαστήριο, να υποστηρίξει ότι ο αντίπαλός του ξόδευε χρήματα απλόχερα, σαν να ήταν χορηγός. Γιατί και ο ίδιος ο Δημοσθένης είχε εμπλακεί σε μία διαβόητη δικαστική διαμάχη με τον Μειδία, έναν αντίπαλό του χορηγό (παράστασης διθυράμβου από τον χορό αντρών μιας φυλής), ο οποίος, όπως διατεινόταν ο Δημοσθένης, τον είχε χτυπήσει μπροστά σε κόσμο, συγκεκριμένα στο θέατρο του Διονύσου. Ο σωζόμενος μηνυτήριο λόγος του, ακόμη και αν δεν εκφωνήθηκε σ' αυτή τη μορφή, είναι ένα συνοπτικό εγχειρίδιο για τη θεατρική τέχνη ως θέμα της δημοκρατικής ρητορικής γενικότερα, καθώς και για τη θεατρικότητα της δημοκρατικής ρητορικής τέχνης του τέταρτου αιώνα. Στο πρόσωπο του Αισχίνη, του ηθοποιού που έγινε πολιτικός, ο Δημοσθένης βρήκε έναν καθ' όλα κατάλληλο αντίπαλό του· όταν όμως αποδείχθηκε ότι η Αθήνα δεν ήταν αρκετά μεγάλη, ώστε να τους χωρέσει και τους δύο, ο Αισχίνης, αφού έπαιξε και έχασε τα πάντα σε μία πολιτική δίκη το 330, αναγκάστηκε να αποχωρήσει, επισπεύδοντας την τελική του έξοδο, σύμφωνα με τους συνήθεις κανόνες του ανταγωνισμού μέχρις εσχάτων που ίσχυαν για τους αρχαίους Έλληνες.<sup>47</sup>

Έως τότε, όμως, ο υπ' αριθμόν ένα πολιτικός άντρας της πόλης δεν ήταν πλέον ο Δημοσθένης, αλλά ο Λυκούργος, στον οποίο αναγνώριζαν ότι είχε διευθετήσει και τα οικονομικά και την τύχη της Αθήνας. Όπως ήδη σημειώσαμε, δύο από τα προγράμματα δημοσίων δαπανών που του άρεσαν, αφορούσαν άμεσα το τραγικό θέατρο: η ανάθεση της επεξεργασίας έγκυρων αντιγράφων των έως τότε σωζόμενων θεατρικών έργων του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη για τα αρχεία του κράτους· και η κατασκευή του πρώτου λιθόκτιστου θεάτρου του Διονύσου, το οποίο ήταν

---

47. Παράθεμα από τον Ισοκράτη: *Αρεοπαγικός* 7.52. Διονύσια του 333/2: Parke (1977) 127· βλ. όμως και Jameson (1994) 316 σημ. 13. Εικόνα του χορηγού στον Δημοσθένη: 40.51. Ο Δημοσθένης ως χορηγός στον λόγο του *Κατά Μειδίου*: Wilson (1991). Αισχίνης: Lane Fox (1994).

μακρινός πρόγονος της ρωμαϊκής ανάπλασης του χώρου που βλέπουν σήμερα οι επισκέπτες. Το πρώτο από τα δύο εγχειρήματα μαρτυρεί ότι καθιερώθηκε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο «κλασικών» έργων, αλλά και ότι οι ηθοποιοί –μία συντεχνία με αυξανόμενη κινητικότητα, κοσμοπολίτικο στιλ, ίσως και με επαγγελματική ζηλοφθονία– είχαν τη συνήθεια να επεμβαίνουν άνετα στα κείμενα των ρόλων τους. Είναι ακόμη σημαντικότερο ίσως, ότι αυτό το εγχείρημα συνάδει με το πνεύμα ενός επιστημονικού κινήματος το οποίο βρισκόταν στην αρχή του, αλλά σύντομα θα αποκτούσε τη φυσική του υπόσταση στο Μουσείο και στη Βιβλιοθήκη που ίδρυσαν οι Πτολεμαίοι ηγεμόνες της Αιγύπτου στην Αλεξάνδρεια, τη μεγάλη ελληνιστική πρωτεύουσα των Πτολεμαίων, η οποία ιδρύθηκε και πήρε το όνομά της από τον Μέγα Αλέξανδρο.<sup>48</sup>

Η κατασκευή ενός μνημειακού θεάτρου από πέτρα εκφράζει την ισχυρή πεποίθηση ότι στο μέλλον, στον βαθμό που μπορούσαν να το προβλέψουν, το θέατρο θα είχε πιθανόν πρωταρχική σπουδαιότητα στην Αθήνα, καθώς και στην υπόλοιπη Ελλάδα. Αλλά το μέλλον δεν προοριζόταν για τη δημοκρατία. Το 322, τον χρόνο μετά τον θάνατο του Αλεξάνδρου στη Βαβυλώνα, ο νέος μακεδόνας διοικητής της Ελλάδας αντικατέστησε διά της βίας το ισχύον πολίτευμα της Αθήνας με μία ολιγαρχία και, παρά τις ολοένα και πιο απεγνωσμένες προσπάθειες που έγιναν για την αποκατάσταση της δημοκρατίας, στο εξής έμεινε για πάντα ένα όνειρο από τα περασμένα μεγαλεία. Από την άποψη της χωροταξίας, ο χώρος των επίσημων διαδικασιών για τη λήψη πολιτικών αποφάσεων μεταφέρθηκε συμβολικά από την Πνύκα στο θέατρο του Διονύσου, καθώς η Αθήνα, όπως κάθε άλλη ελληνιστική πόλη, ήταν ένα κέντρο όπου η πολιτική μπορούσε να υπάρχει μόνον ως θέαμα μάλλον, χωρίς την ουσία της. Όσον αφορά το θέατρο, με τη στενότερη σημασία του όρου, η μορφή του αθηναϊκού δράματος που είχε τη μεγαλύτερη επίδραση, βρισκόταν τώρα υπό την αιγίδα της Μούσας της κωμωδίας (των καταστάσεων). Η τραγωδία, μολονότι δεν ήταν σε καμία περίπτωση νεκρή μορφή τέχνης, αποδείχθηκε πως δεν είχε εξίσου την ικανότητα να εξελίσσεται και να αλλάζει, αφότου βρέθηκε έξω από το περιβάλλον της δημοκρατίας. Έτσι, όταν οι ρωμαίοι κατακτητές εισήγαγαν τις τέχνες της αιχμάλωτης Ελλάδας στο Λάτιο, βασική πηγή έμπνευσης για

---

48. Λυκούργος: βλ. προηγούμενως υποσημ. 19. Κινητικότητα των ηθοποιών: Pickard-Cambridge (1988) 279. Προώθηση των επιστημών από τους Πτολεμαίους: Fraser (1972).

την παραγωγή δημοφιλών θεατρικών έργων δεν ήταν ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής ή ο Ευριπίδης (αν και η πολιτική τραγωδία με πρότυπο τον Ευριπίδη δεν ήταν άγνωστη στη Ρώμη), αλλά ο Μένανδρος. Έτσι παρέρχεται η δόξα του κόσμου της τραγωδίας;<sup>49</sup>

---

49. Κατάλυση της δημοκρατίας στην αρχαία Αθήνα και στην αρχαία Ελλάδα γενικότερα: Ste Croix (1981) 300-15. Μένανδρος: Green και Handley (1995) κεφ. 7. [Σ.τ.μ. Η τελική ερώτηση βασίζεται στην παροιμιώδη λατινική φράση της Καθολικής Εκκλησίας για τη ματαιότητα της ανθρώπινης εξουσίας «*sic transit gloria mundi*» και στο πρωτότυπο είναι γραμμένη στα λατινικά: *Sic transit gloria mundi tragici?*]