

## 2-32 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

### ● Αρχαίο αμφιθέατρο.

Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε.

Του Βασίλη Αγγελικόπουλου

### ● Το κοινό στην κλασική Αθήνα.

Συμμετοχή, σύνθεση και συμπεριφορά των θεατών στο αρχαίο θέατρο.

Του Νίκου Χ. Χουμουζιάδη

### ● Δημιουργία μιας αθάνατης μορφής.

Η αρχιτεκτονική του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

Του Αναστασίου Πορτελάνου

### ● Η ακουστική του αρχαίου θεάτρου.

Πού οφείλεται η εξαιρετική ακουστική των αρχαίων θεάτρων.

Του Εμμανουήλ Γ. Τζεκάκη

### ● Όπου Έλληνες, και θεατρικοί χώροι.

Καταγραφή των αρχαίων ελληνικών θεάτρων που σώζονται σήμερα.

Των Κωνσταντίνου Μπολέτη - Μιχάλη Πιτένη

### ● Ένας χάρτης - πανόραμα του κόσμου των αρχαίων θεάτρων.

Του Βασίλη Αγγελικόπουλου

### ● Θέατρα μνήμης άξια..

Μια περιήγηση στα αντιπροσωπευτικότερα από τα σωζόμενα αρχαία ελληνικά θέατρα.

Του Δημήτρη Μπιοσνάκη

### ● Οψίς και σκευή.

Σκηηνικά, μηχανισμοί και κοστούμια στο αρχαίο θέατρο.

Των Κωνσταντίνου Μπολέτη - Μιχάλη Πιτένη

### ● Αναστήλωση - το άλλοθι της χρήσης;

Εκτεταμένες επεμβάσεις αποκατάστασης αρχαίων θεάτρων, κυρίως με σκοπό τη χρήση.

Του Κωνσταντίνου Μπολέτη

### ● Τα αρχαία θέατρα σήμερα: Μνημεία ή ζωντανό θεατρικό χώρο;

Προβλήματα από τη χρήση ή την κατάχρησή τους.

Γιατί κινδυνεύουν πολύ τα μνημεία

Του Χαράλαμπου Μπούρα

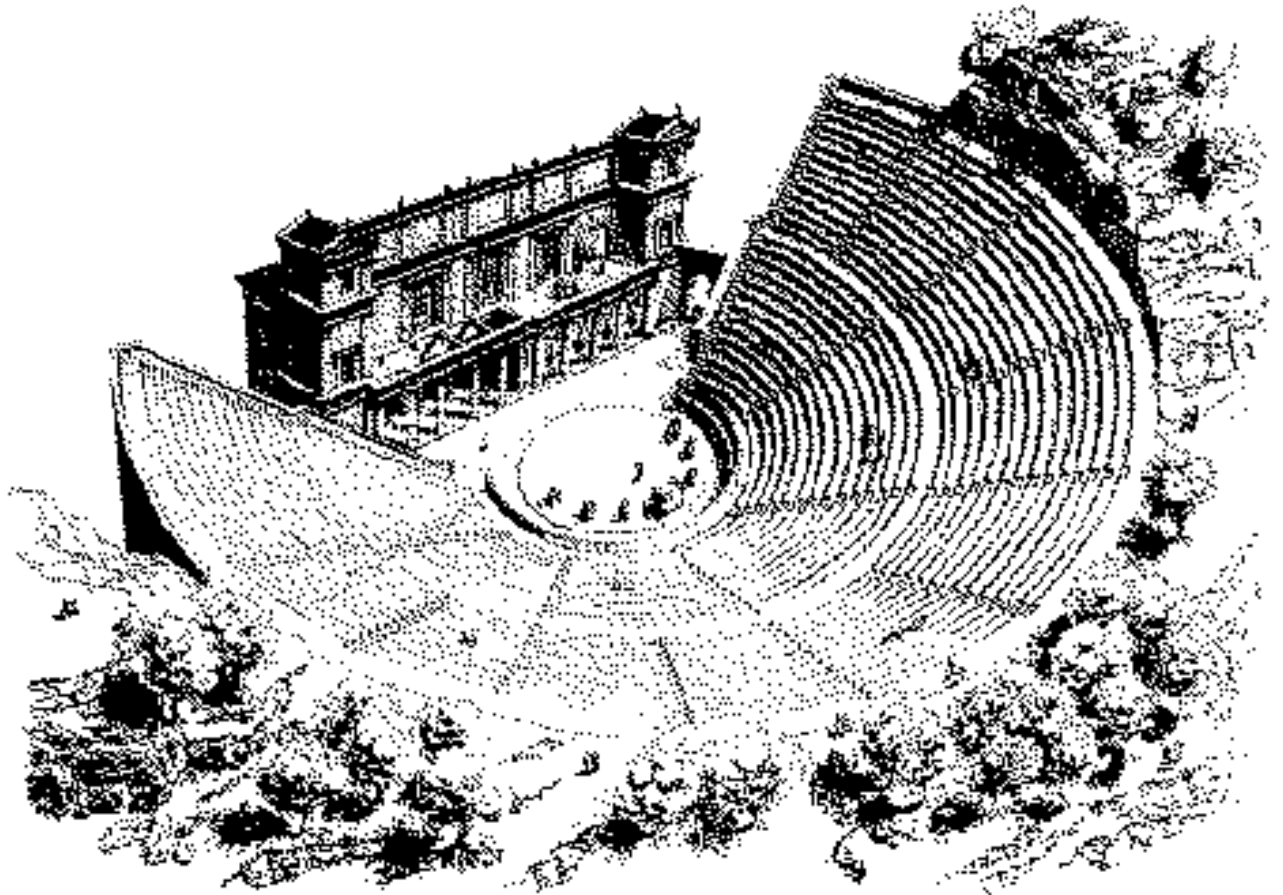
Οι «ποιητές» και οι στενοκέφαλοι...

Του Σπύρου Α. Ευαγγελιάτου

*Εξώφυλλο: Το θέατρο της Αυγείρας στην Ακρόατα Αχαΐας (φωτ.: «Ιτανος»)*

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»  
**ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ**

# ΑΦΙΕΡΩΜΑ



Το αρχαίο ελληνικό θέατρο όπως ήταν στη φάση πια της ολοκλήρωσής του. Γραφική αναπαράσταση από το θεμελιώδες τρίτομο έργο «Teatri - Greci e Romani», ed. Seot, Roma 1994.

## Αρχαίο αμφιθέατρο

Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε

ΑΜΕΤΡΗΤΟΙ είναι οι τύποι κτιρίων και οικοδομημάτων πάσης φύσεως που μηχανεύτηκε ο άνθρωπος κατά τον ρουν της ιστορίας του. Ελάχιστες από τις αρχιτεκτονικές αυτές μορφές δεν ξεπεράστηκαν, ανταποκρίθηκαν στις νέες ανάγκες και, διασχίζοντας τους αιώνες, ζουν και σήμερα. Το αρχαίο ελληνικό αμφιθέατρο είναι μία από τις ελάχιστες αυτές, τις αθάνατες αρχιτεκτονικές μορφές. Σήμερα, 2.500 χιλιάδες χρόνια μετά την «ανακάλυψη» του στην αρχαία Αθήνα, συνεχίζουν να χτίζονται, σε όλα τα μήκη και τα πλάτη, αμφιθέατρα που λίγο πολύ αντιγράφουν το αρχαίο ελληνικό πρότυπο.

Πρέπει εξ αρχής να διευκρινίσουμε ότι το αφιέρωμα αυτό, όπως και το δίδυμό του, την επόμενη Κυριακή, δεν αναφέρεται καθόλου στο αρχαίο θέατρο ως δραματική τέχνη ή ποίηση. Εδώ μας ενδιαφέρει αποκλειστικά και μόνο το κτίριο του αρχαίου θεάτρου, το αμφιθέατρο. Αυτή την αειθαλή αρχιτεκτονική μορφή -δημιούργημα αντάξιο του πολιτισμού που το γέννησε- επιχειρούμε να γνωρίσουμε καλύτερα με το δίπτυχο αυτό αφιέρωμα.

Το εύρος των θεμάτων που πρέπει να θιγούν για να σχηματίσει κανείς ικανοποιητική εικόνα, αλλά και ο (προκλητικά ενδιαφέρων) εικονογραφικός πλούτος, οδήγησε την

Επιμέλεια αφιερώματος:  
**ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΓΓΕΛΙΚΟΠΟΥΛΟΣ**

«Κ» στην απόφαση να αφιερώσει όχι ένα, αλλά δύο διαδοχικά τεύχη των «Επτά Ημερών» στον αρχαίο θεατρικό χώρο.

Το πρώτο αφιέρωμα, στο παρόν τεύχος, αφορά τον αρχαίο ελληνικό θεατρικό χώρο -το πρότυπο. Το δεύτερο, την επόμενη Κυριακή, θα αφορά το ρωμαϊκό θεατρικό χώρο -συνέχεια και εξέλιξη του ελληνικού.

Κάθε τεύχος έχει την αυτοτέλειά του, αλλά ταυτόχρονα το ένα συμπληρώνει το άλλο, αφού ορισμένα άρθρα αφορούν τόσο τα ελληνικά όσο και τα ρωμαϊκά θέατρα -όπως λ.χ. τα σχετικά με τις αναστηλώσεις, τα προβλήματα από τη χρήση των αρχαίων θεάτρων σήμερα, την επίδραση του αρχαίου προτύπου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική κ.ά.

Στην προσπάθειά μας να συμπεριλάβουμε όλες τις βασικές πληροφορίες γύρω από τα αρχαία θέατρα -ακόμη και για πτυχές που δεν έχουν ψαχτεί και τόσο-, είχαμε συμπαραστάτες μια πλειάδα εκλεκτών επιστημόνων, οι οποίοι προίκισαν το αφιέρωμα με τα κείμενά τους.

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τους αρχιτέκτονες Κωνσταντίνο Μπολέτη και Μιχάλη Πιτένη, οι οποίοι ποικιλοτρόπως βοήθησαν, καθώς και τον Σπύρο Μερκούρη, που μας διέθεσε το χάρτη των αρχαίων θεάτρων και ό,τι άλλο χρειαστήκαμε από τον εξαιρετικό κατάλογο της έκθεσης «Μια σκηνή για τον Διόνυσο - Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα» (Εκδόσεις Καπόν), η οποία ταξιδεύει, και θριαμβεύει, ανά τον κόσμο.

Η εικονογράφηση του δίδυμου αφιερώματος προέρχεται από ποικίλες πηγές, αλλά οφείλουμε χάριτες στην έκδοση: «ΑΡΧΑΙΑ ΘΕΑΤΡΑ...θέατρα θέας άξια...», Φωτογραφίες Judith Lange - Μαρία Στέφωση, Κείμενα Δημήτρη Μπιοσνάκη - Δημήτρη Γκαγκτζής, εκδόσεις «Ιτανος» (στις λεζάντες συντομογραφικά: «Ιτανος»).

# Το κοινό στην κλασική Αθήνα

Συμμετοχή, σύνθεση και συμπεριφορά των θεατών στο αρχαίο θέατρο



Στο Θέατρο του Διονύσου, στην Αθήνα, διαμορφώθηκαν οι βασικές γραμμές της αρχιτεκτονικής των αρχαίων θεάτρων και διδάχτηκαν για πρώτη φορά τα έργα των μεγάλων ποιητών του αρχαίου δράματος (φωτ.: «Ιτανος»).

Του **Νίκου Χ. Χουρμουζιάδη**

*Ομότιμος καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας  
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*

ΕΠΕΙΔΗ την πιο παραπλανητική επίδραση στις προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου της ελληνικής αρχαιότητας μπορεί να προκαλέσει η σύγχυση με αντίστοιχες, υποτίθεται,

δραστηριότητες της δικής μας εποχής, σκόπιμο είναι να αρχίζει κανείς επισημαίνοντας τις ριζικότερες διαφορές. Η πρώτη που θα έπρεπε, ίσως, να μνημονευθεί αφορά ένα χρονικό στοιχείο. Ενώ το θέατρο στην κλασική Αθήνα, όπου το είδος γεννήθηκε και διαμορφώθηκε, αποτελούσε εκδήλωση καθαρά λαϊκή, με

πάνδημη συμμετοχή των πολιτών, δεν ήταν, εν τούτοις, προσιτό παρά μόνον ως έκτακτο κοινωνικό γεγονός, οργανωμένο από το κράτος σε συγκεκριμένες ευκαιρίες δύο φορές το χρόνο, στο πλαίσιο δύο διονυσιακών εορτών, των Ληναίων (τέλη Δεκεμβρίου – αρχές Ιανουαρίου) και των Μεγάλων Διονυσίων (τέλη Μαρ-

τίου – αρχές Απριλίου). Όσο για τη διάρκεια των παραστάσεων, αυτή δεν υπερέβαινε το τριήμερο για την πρώτη και το πενήντημερο για τη δεύτερη περίπτωση. Μπορούμε μάλιστα, με αρκετή βεβαιότητα να υποθέσουμε ότι τουλάχιστον κατά τον 5ο αι., την περίοδο δηλαδή των μεγάλων

**Συνέχεια στην 4η σελίδα**





Το Θέατρο του Διονύσου, κάτω από την Ακρόπολη, και απέναντι του η περιοχή Μακρυγιάννη, όπως ήταν στις αρχές του 20ού αιώνα (φωτ.: Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αθηνών).

**Συνέχεια από την 3η σελίδα**  
 δραματολογικών, δεν υπήρχαν άλλες θεατρικές εκδηλώσεις εκτός Αθηνών. Ας σημειωθεί, επίσης, ότι η διδασκαλία ενός δράματος συνιστούσε γεγονός αποκλειστικό, πεπερασμένο και ανεπανάληπτο. Επομένως, η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων σήμαινε για τον αρχαίο θεατή μια εξαιρετική και γι' αυτόν το λόγο, πολυεπίπεδη στις επιπτώσεις της εμπειρία.

Ένα δεύτερο, εξίσου σημαντικό στοιχείο διαφοροποίησης αφορά το πλαίσιο μέσα στο οποίο οργανώνονταν οι παραστάσεις, που δεν λειτουργούσαν ως απομονωμένα καλλιτεχνικά γεγονότα, αλλά αποτελούσαν μία μόνο, ανάμεσα σε πολλές άλλες, εκδήλωση ενός πολυήμερου θρησκευτικού εορτασμού, σχέση που δεν ακυρωνόταν από τη βαθμιαία κοσμικοποίηση του θεατρικού τομέα. Δεν είναι, βέβαια, συμπτωματική η σύνδεση των θεατρικών εκδηλώσεων με τη διονυσιακή λατρεία, αφού, καθ' όλες τις θεωρίες, από τον Αριστοτέλη και εντεύθεν, ελάχιστα αμφισβητήθηκε ο ρόλος της ως μήτρας μέσα στην οποία κυοφορήθηκε το δράμα. Όπως δεν είναι συμπτωματική η ένταξη της δημοφιλέστερης κοινωνικής εκδήλωσης στα λατρευτικά συμφραζόμενα του δημοφιλέστερου θεού. Αυτή, εξάλλου, η δημοτικότητα υπήρξε ο αποφασιστικότερος λόγος για την επισημοποίηση

της διονυσιακής λατρείας στο πλαίσιο της λαϊκότροπης πολιτικής που ασκούσαν οι τύραννοι, προκειμένου να εξασφαλίσουν όσο το δυνατόν ισχυρότερα ερείσματα στις μεγάλες, δηλαδή τις κατώτερες, κοινωνικές μάζες. Και αυτό δεν ισχύει μόνο για τους Πεισιπρατίδες της Αθήνας αλλά και για άλλους τυράννους, όπως λ.χ. για τον Περίανδρο της Κορίνθου.

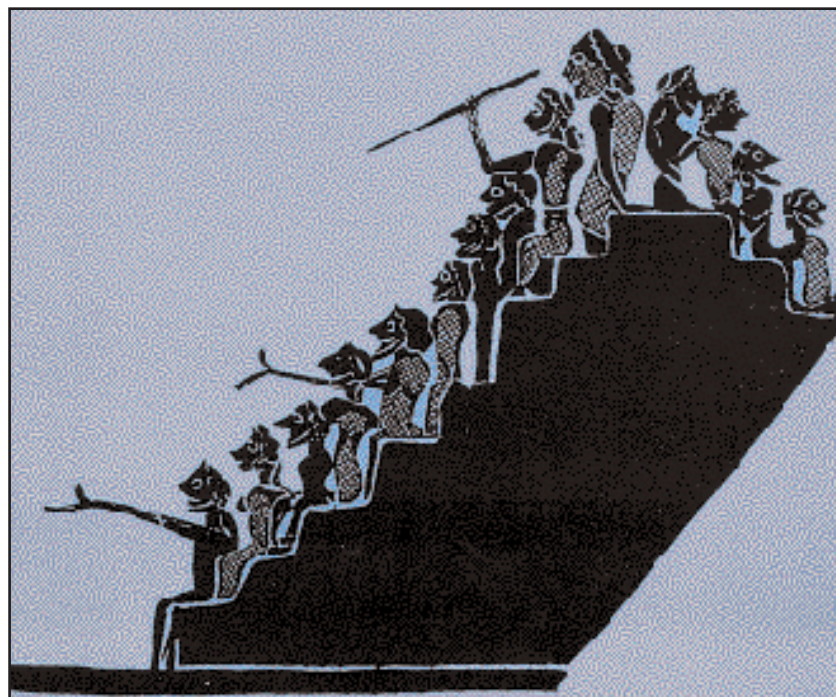
Προκειμένου για την Αθήνα, υπάρχει έγκυρα μαρτυρημένη μία, η πρώ-

τη επίσημη ίσως, παράσταση τραγωδίας περί το 535 π.Χ., περίοδο τυραννίας του Πεισιπράτου, και μάλιστα με νικητή τον Θέσπη, τον «πατέρα» του συγκεκριμένου δραματικού είδους. Αυτό αποτελεί μόνο ένα χρονικό όριο, πριν από το οποίο οπωσδήποτε κυκλοφορούσαν στην Αττική κάποιας μορφής θεατρικές εκδηλώσεις, πιθανότατα ήδη από την αρχή συνδυασμένες με τις διονυσιακές εορτές. Πάντως, με την εγκαθίδρυση

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

## Μέγιστη συμμετοχή

Πολλά στην οργάνωση των εορτών αυτών παραμένουν σκοτεινά· κάπως περισσότερα είναι γνωστά για τη μεγαλύτερη από τις δύο, τα Μεγάλα ή εν Αστει Διονύσια, τη λαμπρότερη, εκτός από τα Παναθήναια, εορταστική εκδήλωση των Αθηνών. Η σύμπτωσή της με την αρχή της εαρινής περιόδου, λίγο πριν κινητοποιηθεί, για εμπορικές ή στρατιωτικές επιχειρήσεις, η ναυσιπλοΐα, εξασφάλιζε τη μέγιστη δυνατή συμμετοχή των πολιτών, ενώ, εξάλλου, υπολογιζόταν και η προσέλευση ξένων, που κατέφθαναν από όλα τα μέρη του ελληνικού –αλλά ίσως και του «βαρβαρικού»– κόσμου. Εννοείται ότι ο όρος «συμμετοχή» δεν παραπέμπει σε ρόλο ταυτόσημο με αυτόν του σημερινού «κοινού», δεδομένου ότι επρόκειτο για απόλυτα ενεργό ένταξη του πολίτη σε μια διαδικασία εντελώς ανάλογη με οποιαδήποτε άλλη κοινωνικοπολιτική λειτουργία, όπως λ.χ. η παρουσία του στην εκκλησία του δήμου ή η θητεία του σε



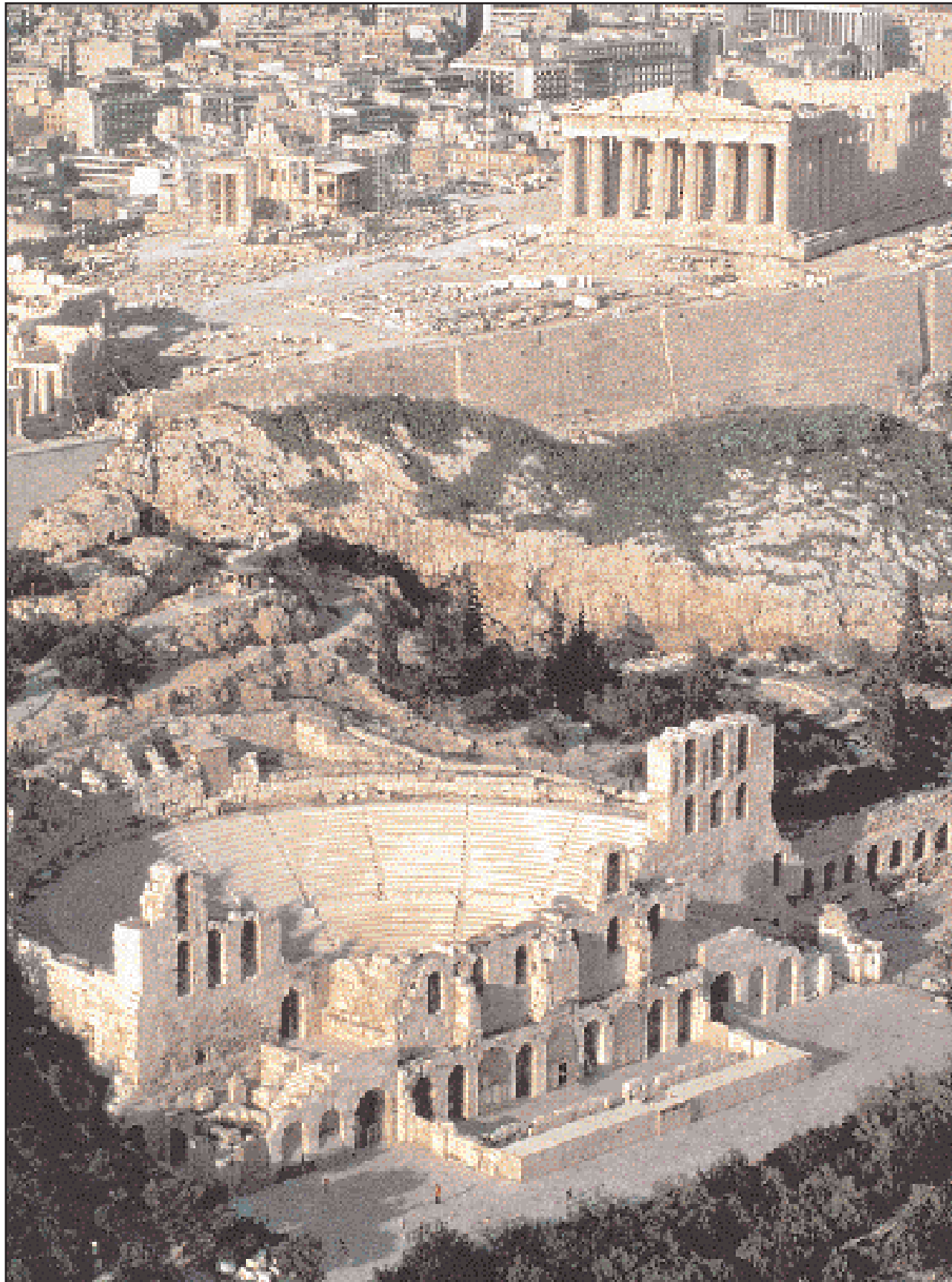
κάποια από τις δικαστικές ομάδες.

Η ανωτέρω διευκρίνιση γίνεται καταντητή, αν το θέατρο αποσπασθεί από το σχεδόν αποκλειστικά αισθητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο λειτουργεί σήμερα και προεκταθεί σε περιοχές που καλύπτονται από πλήθος άλλες εμπειρίες όπως η θρησκεία, η πολιτική και η παιδεία. Σε μια εποχή όπως η αρχαιοελληνική και μια περιοχή όπως η Αθήνα του 5ου αιώνα, όπου η λατρεία διεξαγόταν χωρίς παγιωμένο δόγμα και με ένα ιερατείο κοινωνικής μάλλον παρά θρησκευτικής εμβέλειας, από όπου έλειπε κάθε οργανωμένο εκπαιδευτικό σύστημα και η τέχνη προσλαμβάνονταν ως κοινωνικό προϊόν παρεχόμενο δημόσια, όπου το βιβλίο αποτελούσε προνόμιο εξασφαλισμένο μόνο από μια δεκάδα ανθρώπων ανάμεσα σε δεκάδες χιλιάδων, ενώ το πολίτευμα προϋπέθετε άμεση συμμετοχή του πολίτη, μια εκδήλωση τόσο σύνθετη όπως η θεατρική ανταποκρινόταν σε ανάλογα σύνθετες απαιτήσεις, τις οποίες κάλυπταν όλοι αυτοί οι τομείς.

Ηδη η ανάληψη της ευθύνης για την οργάνωση της εορτής όχι από τον «άρχοντα βασιλέα», παραδοσιακό φορέα θρησκευτικών κυρίως εκδηλώσεων, αλλά από τον επώνυμο άρχοντα, πρόσωπο κατ'εξοχήν πολιτικό, μαρτυρεί τη μετατόπιση από το αυστηρά λατρευτικό πλαίσιο που υπαινίχθηκα πιο πάνω. Ακόμη και ορισμένες, τυπικά τουλάχιστον, θρησκευτικές εκδηλώσεις του εορτασμού, όπως λ.χ. μια εναρκτήρια πομπή, κατά την οποία μεταφερόταν το ξόανο του Διονύσου από τις Ελευθερές (αττική κοιτίδα, υποτίθεται, της διονυσιακής λατρείας) στο θέατρο, με την αθρόα συμμετοχή του λαού, ως μέρους και όχι ως θεατή της πορείας, προσελάμβαναν έντονα «κοσμικό» χαρακτήρα, ο οποίος, βέβαια, κυριαρχούσε κατά τη διάρκεια του «κώμου», πιθανώς ληκτικής εκδήλωσης. Εκτός από τις θεατρικές παραστάσεις, μιαν ανάλογη εκδήλωση σχετική με την τέχνη του λόγου, αλλά ίσως οργανικότερα εξαρτημένη από τη λατρεία, αποτελούσαν οι διθυραμβικοί αγώνες, με εκτέλεση χορικών ασμάτων, 10 παιδών και 10 ανδρών, που εκπροσωπούσαν τις 10 φυλές της Αττικής, σε μια εκδήλωση κατά τη δεύτερη, πιθανότατα, ημέρα του προγράμματος.

## Σαν πάνδημη εκδρομή

Οι επόμενες τέσσερις ημέρες (τρεις σε εμπόλεμη περίοδο) ήταν αφιερωμένες στους δραματικούς αγώνες, γεγονός κορυφαίο του εορτασμού. Είναι περίπου βέβαιο ότι, κατά τη διάρκεια του 5ου αι., στα Μεγάλα Διονύσια συμμετείχαν τρεις τραγικοί ποιητές (ο καθείς με τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα) και πέντε (ή τρεις) κωμικοί (ο καθείς με μία κωμωδία). Αν συνυπολογιστούν στις μετρήσεις και οι εκτελέσεις των διθυραμβικών χορών, ο αριθμός των πολιτών που συμμετείχαν (ως υποκριτές, μέλη χορών, κομπάρσοι, τεχνικοί) πρέπει να υπερεβaine τους 1.000 σε κάθε εορτή. Από εκείνους που κάλυπταν το «καλλιτεχνικό» μέρος των αγώνων, μόνον οι υποκριτές ήταν επαγγελματίες και,



Το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, κάτω από την Ακρόπολη επίσης, οικοδομήθηκε περίπου έξι αιώνες μετά το Διονυσιακό Θέατρο, που βρίσκεται δίπλα του (φωτ.: Ν. Κοντός, ΕΟΤ).

γι' αυτό, αμείβονταν από το κράτος. Τους χορούς συγκροτούσαν «ερασιτέχνες», την αποζημίωση των οποίων ανελάμβαναν οι χορηγοί, υποχρέωση που ίσχυε, εννοείται, και καθ' όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας, επειδή όλοι έπρεπε να εγκαταλείψουν τις καθημερινές ασχολίες τους. Δεν υπάρχει ένδειξη ότι όλη αυτή η διαδικασία διεξαγόταν μυστικά, προκειμένου να εξασφαλισθεί η έκπληξη της «πρεμιέρας». Είναι βέβαιο ότι όσοι συμμετείχαν στις παραστάσεις, κυρίως οι ερασιτέχνες, μετέδιδαν, σε συγγενείς και φίλους, εμπειρίες από την προετοιμασία, μουρμούριζαν μελωδίες από τα χορικά και επιδεικνύονταν παίζοντας αποσπάσματα που ανήκαν στους υπο-

κριτές – επομένως, πολύν καιρό πριν αρχίσουν οι αγώνες, η Αθήνα ζούσε με την προσδοκία τους.

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

χωρητικότητα του διονυσιακού θεάτρου υπερεβaine τις 15.000), η σχετική καθυστέρηση των ξένων κυρίως, που περιδιάβαζαν στο ιερό τέμενος του θεού προσφέροντας τάματα και αγοράζοντας ποικίλα λατρευτικά αντικείμενα, καθώς και οι προκαταρκτικές θρησκευτικές πράξεις πριν από την έναρξη των παραστάσεων.

## Η σύνθεση του κοινού

Εχει πολύ συζητηθεί, χωρίς να έχει προκύψει αδιαφιλονίκητα συμπεράσματα, το πρόβλημα της σύνθεσης του κοινού, ιδιαίτερα επικεντρωμένο στο ερώτημα αν παρακολουθούσαν τις παραστάσεις και γυ-

**Συνέχεια στην 6η σελίδα**





Το θέατρο της Δήλου. Οικοδομήθηκε στα μέσα του 3ου π.Χ. αιώνα... (φωτ.: «Ιτανος»).

#### Συνέχεια από την 5η σελίδα

ναίκες. Είναι εύλογη η θέση του προβλήματος για μια αυστηρά ανδροκρατούμενη κοινωνία όπως εκείνη της κλασικής Αθήνας, όπου η ελευθερία κινήσεων σε δημόσιους χώρους δεν ήταν προνόμιο αυτονόητο, κυρίως για τις γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων – όσο και να φαίνεται περιεργό, οι λαϊκές γυναίκες κυκλοφορούσαν με πολύ λιγότερους περιορισμούς. Βέβαιο είναι ότι δεν υπήρχε, όσο τουλάχιστον μας είναι γνωστό, νόμος απαγορευτικός προς αυτή την κατεύθυνση, οπότε είναι πιθανό ότι τις κινήσεις της οικογένειας καθόριζε, κατά τα κοινωνικά και ηθικά κριτήριά του, ο κάθε pater familias. Από κάποιους υπαινιγμούς του Αριστοφάνη αφήνεται η εντύπωση ότι τουλάχιστον τραγωδίες παρακολουθούσε κάποιος αριθμός γυναικών (άλλωστε, γιατί να χαρακτηρίζονται τόσο επικίνδυνες για τα χρηστά ήθη τους οι «φεμινιστικές» τραγωδίες του Ευριπίδη;), αλλά ίσως όχι και κωμωδίες. Αντίθετα, δεν μας προξενεί έκπληξη ο προσδιορισμός ειδικού τμήματος στο διονυσιακό θέατρο προορισμένου για τους εφήβους, ενώ είναι βέβαιο ότι ανάμεσα στους θεατές υπήρχαν και «παίδες», προς τους οποίους κάπου απευθύνεται ο κωμικός, όπως και αρκετοί δούλοι, κυρίως από εκείνους που είχαν πιο περιοπτη θέση μέσα στην οικογένεια. Όπως είναι φυσικό, για όλες αυτές τις κοινωνικές μερίδες υπήρχαν προκαθορισμένες θέσεις μέσα στο θέατρο, με τις γυναίκες και τους

δούλους στις υψηλότερες, άρα και λιγότερο ευνοϊκές κερκίδες.

Δικαιολογημένα, λοιπόν, γίνεται λόγος για πάνδημη συμμετοχή, την οποία ενίσχυε και το κράτος εξασφαλίζοντας τα εισιτήρια για τους φτωχότερους πολίτες. Καθ' όλη τη διάρκεια του εορτασμού, η Αθήνα ήταν πλημμυρισμένη από κόσμο, όχι μόνο απλούς επισκέπτες, θεατές των δραματικών αγώνων, αλλά και από επίσημες αντιπροσωπείες, κυρίως των πόλεων της αθηναϊκής συμμαχίας, δεδομένου ότι η εορτή αποτελούσε ευκαιρία επίδειξης, σε ανάλογες εκδηλώσεις, του πολιτικού και εθνικού κύρους της πόλης. Θα πρέπει, λοιπόν, να φαντασθούμε όλους τους σχετικούς χώρους –πανδοχεία, αγορές, κήπους, εξοχές– ασφυκτικά γεμάτους από ένα πλήθος ετερόκλητο και ζωηρό, κυρίως κατά τις ημέρες των παραστάσεων. Η κινητοποίηση άρχιζε ξημερώματα, με τις οικογένειες να ξεκινούν από τα σπίτια τους εφοδιασμένες με όλα τα απαραίτητα για μια ημερήσια εκδρομή: πρόχειρο φαγητό (ψωμί, τυρί, ελιές, καρπούς) και, βέβαια, κρασί. Επομένως, δεν θα απέδιδε την πραγματική ατμόσφαιρα του θεάτρου η εικόνα μιας σιωπηλής μυσταγωγίας. Όλες οι μαρτυρίες που μας σώζονται αναφέρονται σε ένα κοινό εξαιρετικά εκδηλωτικό στις αντιδράσεις του, θετικές και αρνητικές. Σχόλια και κραυγές επιδοκμασίας ή αποδοκμασίας για την ερμηνεία των υποκριτών και των χορευτών αποτελούσαν σύνηθες φαινόμενο: αναφέρονται περιπτώσεις όπου οι θεατές με τα «ποδοκροτήμα-

τά» τους ανάγκασαν παραστάσεις τραγωδιών να διακοπούν η μία μετά την άλλη ή, αντίθετα, με τα «μπιζαρίσματα» τους ζήτησαν την επανάληψη αποσπασμάτων που ενθουσίασαν.

#### Σχέση με τα κείμενα

Μια από τις ριζικότερες διαφορές σε σύγκριση με τη δική μας εποχή συνιστά η σχέση του κοινού με τα κείμενα που ερμηνεύονταν επί σκηνής. Είτε επρόκειτο για τραγωδίες είτε για κωμωδίες, τα θέματα και οι προβληματισμοί που τροφοδοτούσαν το υλικό των έργων ενδιέφεραν άμεσα τον θεατή, προκαλώντας ανταποκρίσεις πολύ πιο ζωτικής σημασίας, για την κοινωνική, ηθική και πνευματική συγκρότησή του, από ό,τι και τα πιο «στρατευμένα» έργα σήμερα. Όχι μόνο οι κωμωδίες που, ούτε ή άλλως, τον αφορούσαν, επειδή πραγματεύονταν θέματα αντλημένα από την περιρρέουσα πραγματικότητα (τον διαιωνιζόμενο πόλεμο, την παρακμή της πολιτικής ζωής, τις διαβρωτικές επιδράσεις των σοφιστών), και επομένως αναμόχλευαν έστω και κωμικά παραμορφωμένα, προβλήματα που τον ταλάνιζαν. Πολύ περισσότερο ο κόσμος της τραγωδίας, πιο πλούσιος, σύνθετος και βαθύς, πρόσφερε στον θεατή πολύμορφο υλικό, που πλούτιζε τον εσωτερικό χώρο του με εμπειρίες παιδευτικές, πολύτιμες. Ήταν, κυρίως, η ανανέωση της επαφής του με την παράδοση, όπως την εκπροσωπούσε ο μύθος, πρώτα, μια πηγή εμπλουτι-

σμένη και διαμορφωμένη από προγενέστερα του δράματος ποιητικά είδη, ανεξάντλητη σε γοητευτικές παραλλαγές και ανοιχτή στις πιο τολμηρές ερμηνείες. κατόπιν, το σύνολο των μεταφυσικών και ηθικών ιδεών, που προσδιόρισαν οι αναζητήσεις των φιλοσόφων· τέλος, τα είδη της τέχνης, όπως η ποίηση, η μουσική και ο χορός, που συνέβαλαν, ως ζωτικές συνιστώσες, στη δημιουργία του πιο σύνθετου από αυτά: του δράματος. Η μόνιμη άντληση θεμάτων από τον παραδοσιακό μύθο καθόλου δεν τοποθετούσε τον κόσμο της τραγωδίας σε απόσταση από τον θεατή. Η βασική διαφορά της από τα άλλα ποιητικά είδη που χρησιμοποιούσαν το μύθο προέκυπτε από την ένταξη της δράσης σε έναν προσδιορισμένο και αναγνωρίσιμο χώρο, την πρωτοπρόσωπη και μιμική χρήση του λόγου, που εκφραζόταν με όρους δανεισμένους από τη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, την αναμόχλευση διαχρονικών προβλημάτων, όπως ήταν η σχέση του ανθρώπου με τον περιβάλλοντα και τον υπερβατικό κόσμο, η αναζήτηση της δικαιοσύνης, η βιωσιμότητα της αξιοπρέπειας, η αναγκαιότητα του πολέμου, η αγωνία του θανάτου. Ετσι, το θέατρο συναιρούσε όλες τις εμπειρίες που σήμερα προσφέρουν, όχι μόνο τα ακραιφνώς καλλιτεχνικά προϊόντα, αλλά και η εκπαίδευση, η εκκλησία, οι ποικίλες πνευματικές εκδηλώσεις, το βιβλίο, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης – επρόκειτο για μοναδική και πολύμορφη πηγής παιδείας.

# Δημιουργία μιας αθάνατης μορφής

Η αρχιτεκτονική του αρχαίου ελληνικού θεάτρου



Το θέατρο Ορχομενού Βοιωτίας, κτισμένο μέσα στην οχυρωμένη ακρόπολη, στα τέλη του 4ου π.Χ. αιώνα (φωτ.: «Ιτανος»).

Του **Αναστάσιου Πορτελάνου**

Αρχιτέκτονας και Τοπογράφου Μηχανικού  
Διδάκτορας Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας  
των Πανεπιστημίων Κρήτης

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ των αρχαίων ελληνικών θεάτρων εξελίσσεται ανάλογα με τα τεχνικά, οικονομικά και πολιτιστικά δεδομένα των διαφόρων περιόδων. Το θέατρο εξαπλώνεται σε όλη την έκταση του αρχαίου ελληνισμού, από τις αποικίες της δύσης έως τις ανατολικότερες κατακτήσεις του Μ. Αλεξάνδρου ή των διαδόχων.

Οι μεγάλες βαθμίδες σε δύο κάθετες διευθύνσεις στο ΒΑ τμήμα της Κνωσού (18ου -17ου π.Χ.) και μνημειώδης ανάλογη κατασκευή βαθμίδων στη Φαιστό (20ος, 17ος π.Χ.), έχουν

χαρακτήρα θέσεων παρακολούθησης τελετουργιών και θεαμάτων, φανερώνουν μία πρώιμη θεατρική διαμόρφωση.

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

Τον απλό χώρο καλής οπτικής και ακουστικής, το χωμάτινο κοίλο με

κυκλική ορχήστρα, όπου ο χορός εκτελούσε τα δρώμενα γύρω από το βωμό, ακολούθησε η τοποθέτηση ξύλινων και μετέπειτα στους κλασικούς και ελληνοιστικούς χρόνους λίθινων εδωλίων. Η λίθινη κατασκευή του ολοκληρώνεται τον 4ο αι. π.Χ. Οι διαστάσεις μεγάλωναν από την κλασική έως τη ρωμαϊκή περίοδο.

Τα θέατρα κτίζονταν κοντά στα κέντρα της κοινωνικής ζωής, την ακρόπολη (Αθήνα, Λάρισα, Αργος), την αγορά (Μαντίνεια, Κορίνθος, Μεσσήνη, Σίδη), το στάδιο (Δελφοί, Ρόδος), το βουλευτήριο (Μεγαλόπολη, Δωδώνη), τα ιερά (Επίδαυρος, Δελφοί, Ωρωπός). Κοντά βρίσκεται και το ρωμαϊκό ωδείο (Αθήνα, Αργος, Κόρινθος, Νικόπολη). Συχνά σχετίζονται με την οχύρωση (Δωδώνη με οχυρω-

ματικού χαρακτήρα αναλήμματα, Ν. Πλευρώνα όπου θέση σκηνής υπέχει ένας πύργος, Σπάρτη). Φιλοξενούσαν και άλλες λειτουργίες (Μεγαλόπολη, Αρκ. Ορχομενός συνεδριάσεις, Δελφοί, Β. Ορχομενός μουσικούς αγώνες, Σπάρτη χορούς γυμνοπαίδων, Πριήνη δικαστήριο).

## Αρχιτεκτονική του αρχαίου ελληνικού θεάτρου

Οι πρώτες παραστάσεις στην Αγορά της Αθήνας δίνονταν με κατασκευή ικριωμάτων (ίκριων). Σταδιακά το θέατρο αποκτά την μορφή του, συντιθέμενο από τρία διακριτά μέρη,

**Συνέχεια στην 8η σελίδα**



Το αρχαίο θέατρο των Συρακουσών, το λεγόμενο «μεγάλο», λαξεμένο σε φυσικό ασβεστολιθικό πέτρωμα, έργο του 3ου π.Χ. αιώνα (φωτ.: «Ιτανος»).

#### Συνέχεια από την 7η σελίδα

το κοίλο, την ορχήστρα και την σκηνή. Η αναζήτηση χώρων καλής ακουστικής οδήγησε, σε πλαγιές λόφων. Συχνά γινόταν συμπλήρωση χωμάτων, ακόμη και πλήρης επίχωση (Δίο, Μαντινεία).

### Το κοίλο

Το κοίλο προορίζεται για το κοινό. Συχνά έχει μεγάλη χωρητικότητα (ως 25.000). Διαμορφώνεται συνήθως με τμήμα κόλουρου κώνου, που υπερβαίνει το ημικύκλιο. Αυτό απαιτεί ψηλά αναλήμματα στα άκρα του, που αντιστηρίζουν σωρευμένους όγκους χωμάτων, είτε μεγάλες τομές εδάφους. Σε βραχώδεις λόφους, συχνά οι επάνω απολήξεις του είναι ανισοϋψείς (Αργος, Αιγείρα, Πέργαμο, Διονυσιακό). Ενίοτε έχουμε αποκλίσεις από την κωνική και χάραξη ευθύγραμμη (Συρακουσών-Ι, Καλυδώνος) ή πολύπλοκη μαθηματική επιφάνεια (Θορικός, Χαιρώνεια, Μακύνεια).

Το κοίλο διαιρείται συνήθως σε τμήματα με τα διαζώματα, διαδρόμους οριζόντιους, παρεμβαλλόμενους στις σειρές των εδωλίων. Το κάτω τμήμα ονομάζεται θέατρο και το επάνω επιθέατρο (Δήλος, Ρόδος, Δελφοί, Μίλητος) και άλλοτε δύο (Μεγαλόπολη, Δωδώνη, Αργος, Πέργαμος, Εφεσος, Ταυρομένιον). Συχνά αυτά είναι προσθήκες. Ακτινωτά από την ορχήστρα οι κλίμακες δια-

τρέχουν το κοίλο καθ' όλο του το ύψος, διαιρώντας το σε τομείς, τις κερκίδες. Πολλά επιθέατρα, έχουν πρόσθετες ενδιάμεσες κλίμακες.

Συχνά το επιθέατρο περιορίζεται σε σχέση με το θέατρο, με μείωση πλάτους των ακραίων κερκίδων, για τους εξής λόγους: α. Αποφυγή ψηλών αναλημμάτων (Περγάμου, Αιγείρας). β. Μέρος των ακραίων κερκίδων του επιθέατρου, διατίθεται για προσβάσεις στα διαζώματα (Επιδαύρου, Σπάρτης, Μεγαλόπολης). γ. Αναγκαιότητα, εγγραφής του κοίλου σε δεδομένο περίγραμμα (Δελφών, Ρόδου).

Η δημιουργία μεγαλύτερων των 180° κοίλων και η διεύρυνση της καμπυλότητας, εξυπηρετούν την αναβάθμιση του ρόλου της σκηνής και ακουστικές ανάγκες.

Την κυκλική ορχήστρα περιβάλλει συνήθως κυκλικής χάραξης κοίλο. Οι δύο κύκλοι είναι ομόκεντροι (Μαντινεία, Σικυώνα, Μεγαλόπολη) ή όχι. Στη δεύτερη περίπτωση το κέντρο του κύκλου του κοίλου μετατοπίζεται αξονικά προς τη σκηνή και μεγαλώνει προς την πλευρά αυτή η απόσταση ορχήστρας - εδωλίων (Οινιάδες, μετατόπιση 0,70 μ., πλάτος διαδρόμου στο κέντρο 2,05 μ., και στα πλάγια 2,60 μ., Βοιωτ. Ορχομενός, μετατόπιση 0,75 μ. και πλάτη 2,00 και 2,76 μ.).

Όταν το κοίλο δεν χαράσσεται με ένα κέντρο συνήθως: α) το κεντρικό τμήμα του είναι μικρότερο των 180° και τα ακραία τμήματα χαράσσονται

με ακτίνες μεγαλύτερες της βασικής και κέντρα εκατέρωθεν του άξονα (Επίδαυρος) ή επί αυτού, β) ένα κεντρικό ημικύκλιο επεκτείνεται προς τη σκηνή με εφαπτόμενη στα άκρα του (Διονυσιακό, Αιγείρας, Ηράκλειας Μινώας).

Οι κλίμακες συγκλίνουν στα αντίστοιχα κέντρα χάραξης του κοίλου. Ενίοτε συνέρχονται σε άλλα σημεία (σε Οινιάδες, συγκλίνουν σε 1,45 μ. από το κέντρο του κοίλου προς τη σκηνή, ενώ οι δύο ακραίες κλίμακες στο κέντρο του).

Οι προσβάσεις στο κοίλο γίνονται από τις παρόδους ή τα διαζώματα.

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

Τα διαζώματα, όπου υπάρχουν, εξυπηρετούν την κίνηση των θεατών. Συναντάμε ένα (Επίδαυρος, Σπάρτη, Δήλος), δύο (Δωδώνη, Πέργαμος, Εφεσος, Μεγαλόπολη), ή και τρία (Αργος). Στη στέψη του κοίλου διάδρομος διευκολύνει την είσοδο-έξοδο θεατών. Αυτός όπως και τα διαζώματα έχουν προσβάσεις από πλατώματα εδάφους (Επιδαύρου, Αιγείρας, Μεγαλόπολης), είτε από κλίμακες (Δήλου, Δωδώνης, Μαντινείας, Σπάρτης, Ρόδου).

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

Η εμπρόσθια πλευρά των εδωλίων άλλοτε είναι κατακόρυφη (Κούριο, Οινιάδες), άλλοτε με εξοχή στο πάνω μέρος (Α' Λάρισας, Σαμοθράκης, Τροίας), στα άκρα της κερκίδας (Μεγαλόπολη, Αρκ. Ορχομενός, Μεσσήνη, Ερέτρια, Καβίρειο) ή και μεταξύ των άκρων της (Αργος). Ενίοτε κάτω εσοχή επιτυγχάνεται με αρνητική κλίση (Β' Λάρισας, Κούριο). Πίσω από το κάθισμα συνήθως δημιουργείται υποδοχή για τα πόδια με λάξευση ή ταπεινωση της πίσω λιθοπλίνθου (Μεγαλόπολη) ή του χώματος που ενίοτε αφήνεται εκεί. Η ταπεινωση επιφέρει μείωση της υψομετρικής διαφοράς των εδωλίων, του ύψους του θεάτρου, οικονομία 7=0987 υλικού και χώρου, ιδίως σε συνδυασμό με την πρόσθια εσοχή.

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





Το θέατρο της Πλευρώνος είχε κτιστεί –μέσα 3ου π.Χ. αιώνα– σε θέση με θέα που έφτανε ως την Κεφαλονιά και τη Ζάκυνθο. Η σκηνή του ήταν ενσωματωμένη στο τείχος της πόλης (φωτ.: «Ιτανος»).

0,30 μ. Απόσταση εδωλίων: Οινιάδων 0,70 μ., Μεγαλόπολης 0,715 μ., Διονυσιακού 0,765 μ. Στο Διονυσιακό υπάρχει χάραξη υποδιαίρεσεων θέσεων ανά 0,41 μ.

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

Η πρώτη σειρά εδωλίων συχνά φέρει ερεισίνωτα και συνήθως ερεισίχειρα στα άκρα των κερκίδων, ονομάζεται προεδρία. Προορίζονταν για άρχοντες και ιερείς. Τα ερεισίχειρα διαμορφώνονται καμπυλωτά (Μεγαλόπολη, Επίδαυρος, Αρκ. Ορχομενός, πόλη Επιδαύρου), τριγωνικά (Σικυώνα, Σπάρτη, Γύθειο, Ἴργος, Δήλος) ή ίσου ύψους με ερεισίνωτα

(Στράτος). Περίτεχνοι θρόνοι ιερών υπάρχουν σε ορισμένα θέατρα, ενσωματωμένοι στην προεδρία (Πριήνη 5, Διονυσιακό στις 3 πρώτες σειρές 67) ή ανεξάρτητοι (Ωρωπός 5, Αρκ. Ορχομενός, 2 Τεγέα).

## Η ορχήστρα

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

γώνιοι χοροί. Η μετάβαση από τον κυκλικό στο γραμμικό χορό συναρτάται με την ανάπτυξη του δράματος, που έφτασε στην κλασική του μορφή τον 5ο αι., χωρίς να εκτοπίσει το διθύραμβο.

Στην ορχήστρα υπάρχει βωμός για θυσίες, συνήθως στο Διόνυσο, η Θυμέλη.

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

Το δάπεδο της ορχήστρας διαμορφώνεται με πατημένη γη ή πλακόστρωση με κανονικές (Διονυσιακό) ή ακανόνιστες πλάκες (Δελφοί). Ορθο-

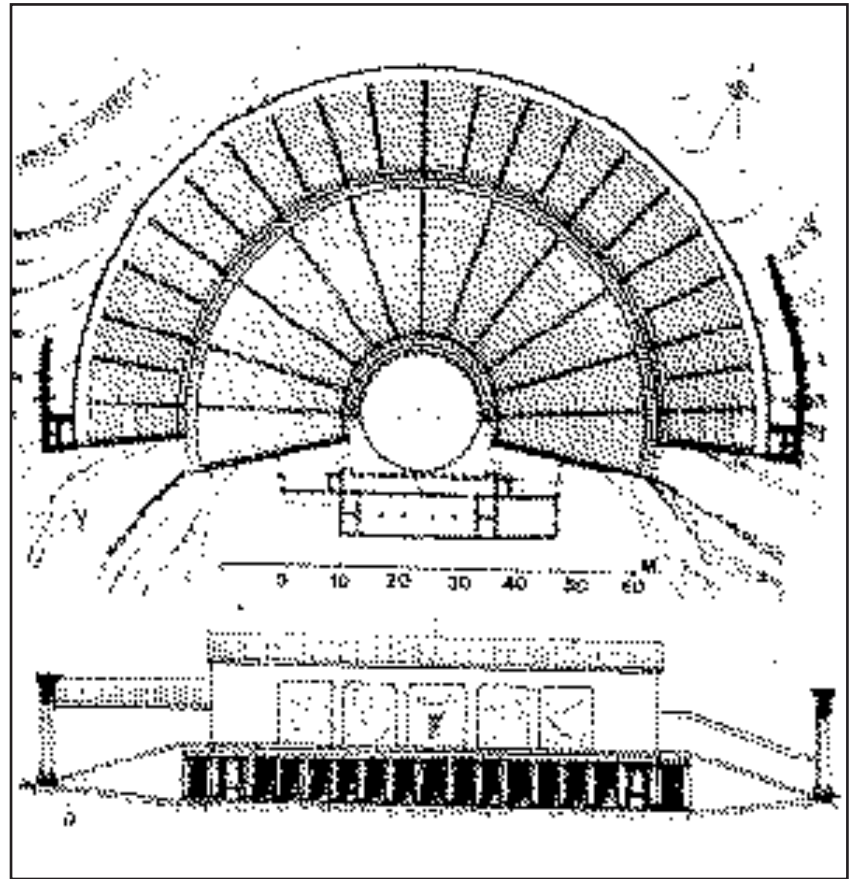
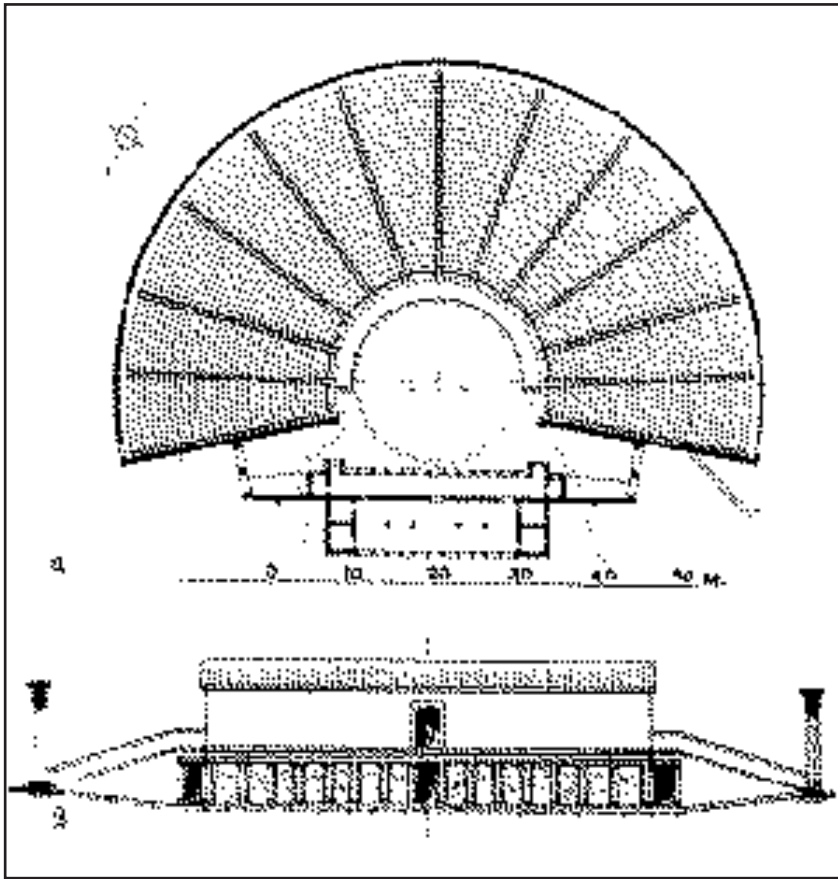
γώνιοι αγωγοί γύρω από την ορχήστρα αποχετεύουν τα νερά, ανοικτοί (Δήλος, Μεγαλόπολη), σκεπαστοί (Επίδαυρος, Δελφοί) ή με μερική κάλυψη (Διονυσιακό, Δωδώνη, Οινιάδες, Δίο).

Γύρω από την ορχήστρα υπάρχει διάδρομος, για την κίνηση θεατών, συχνά διευρυνόμενος προς τις παρόδους. Άλλοτε τοποθετείται μεταξύ ορχήστρας και προεδρίας ή εδωλίων (Διονυσιακό, Επιδαύρου, Δωδώνης, Δελφών) και άλλοτε μεταξύ προεδρίας και εδωλίων (Δήλου, Πριήνης, Μεγαλόπολης).

## Η σκηνή

Η σκηνή είναι χαμηλό ορθογωνικό κτίριο, ανεξάρτητο, στο πίσω μέρος  
**Συνέχεια στην 10η σελίδα**





Η μορφή που είχε το θέατρο της Επιδαύρου (Ασκληπιείον) και η σκηνή του σε δύο φάσεις της οικοδόμησής του. Αριστερά η πρώτη μορφή του, στην κλασική εποχή, και δεξιά όπως διαμορφώθηκε στην ελληνοιστική περίοδο, με την προσθήκη Επιθεάτρου (κοινώς, άνω διαζώματος) κ.λπ. (Σχέδια Ν. Παπαχατζής, «Παυσανίου Περιήγησις» 2, 209, εικ. 234-237).

#### Συνέχεια από την 9η σελίδα

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

Κατ' αρχήν ξύλινες, αντικαταστάθηκαν αργότερα, κυρίως τον 3ο και 2ο αι. κατά το πλείστον με λίθινες. Τα ερείπια δείχνουν ποικιλία σκηνών, με δύο επικρατέστερους τύπους.

Ενας, παλαιότερος, με συνήθως ελαφρά υπερυψωμένη εξέδρα και παραπλεύρως παρασκήνια.

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

Η όψη της σκηνής προς το προσκήνιο ονομάζεται και αυτή σκηνή. Το ισόγειο έχει τρεις πόρτες, που δεν χρησιμοποιούνται πάντα. Ο όροφος ονομάζεται λογείον, η όψη του έχει μία ή τρεις πόρτες ή διαμορφώνεται με πεσσούς ή κίονες (θυρώματα), επί των οποίων στερεώνονται σκηνικά. Ορισμένες φορές υπάρχει

και 3ος όροφος, το θεολογείο. Ο Ευριπίδης απ' αυτό, εμφάνιζε τους θεούς, που παρενέβαιναν στην υπόθεση. Ο Αισχύλος παρουσίαζε ηθοποιούς από επίπεδη οροφή της ξύλινης σκηνής.

Η σκηνή φέρει δίπλα παρασκήνια, χώρους αποθήκευσης και εξυπηρέτησης των ηθοποιών (Κασσώπη Ηπείρου, Νέα Πλευρών, Οινιάδες).

Ενίοτε η σκηνή αποκτά ειδική διαμόρφωση. Στη Σπάρτη κινητή επί τροχών, με πλινθόκτιστη υπόστεγη σκηνοθήκη. Στη Μεγαλόπολη το προστώ του Θεραϊλίου έχει θέση σκηνής. Στο Καβιρείο στο κέντρο της υπάρχει ναός. Ναό πλησίον της σκηνής, συνήθως δυτικά της, συναντάμε συχνά (Διονυσιακό, Θορικός, Πέργαμος).

Η διώροφη σκηνή προς την ορχήστρα φέρει στενό ορθογωνικό προσκήνιο, μήκους περίπου όσο η διάμετρος της, ύψους όσο ο πρώτος όρο-

φος. Αυτό φέρει προς την ορχήστρα κιονοστοιχία. Αρχικά ξύλινο, που κατά ορισμένους στους κλασικούς χρόνους αφαιρείτο κατά τη διδασκαλία της τραγωδίας. Από τον 3ο αι. καθιερώνεται και στην τραγωδία. Στα ελληνοιστικά χρόνια ήταν λίθινο. Με κιονοστοιχία στην όψη, συνήθως με ημικίονες σε ορθογωνικούς πεσσούς (Επίδαυρος, Ωρωπός, Θάσος, Δελφοί, Δίο, Οινιάδες, Πριήνη, Ν. Πλευρώνα, Δήλος), στα ανοίγματα της οποίας τοποθετούνται πίνακες. Φέρει επιστήλιο και ζωφόρο, συχνά με επιγραφές (Θάσου, Οινιαδών). Ο αριθμός των μετακινίων ήταν μονός. Το κεντρικό και δύο ακραία έμεναν ανοικτά. Στο θριγκό εδράζονταν ξύλινες ή λίθινες (Πριήνη) δοκοί, που έφεραν το δάπεδο του προσκηνίου, όπου η πρόσβαση ηθοποιών γίνεται συχνά από τα πλάγια, με κεκλιμένα επίπεδα (Ωρωπός, Επίδαυρος, Κόρινθος, Δελφοί, Στράτος, Τιτάνη).

Ενίοτε πίσω απ' τη σκηνή υπάρχει στοά (Διονυσιακό, Αργος).

### Τα σκηνικά του αρχαίου θεάτρου

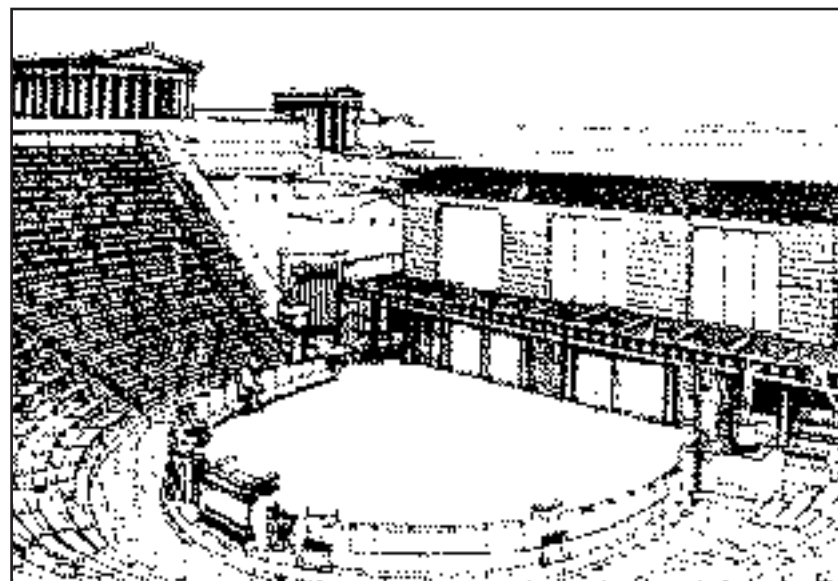
Από τους χρόνους του Αισχύλου έχει χρησιμοποιηθεί το εκκύλισμα, κυκλική πλατφόρμα, που μεταφέρει εκτός σκηνής τα δρώμενα. Ο Αισχύλος χρησιμοποίησε ένα βαρούλκο, σαν μηχανή πετάγματος, την οποία χρησιμοποίησε αργότερα ο Ευριπίδης και διακωμώδησε ο Αριστοφάνης. Η κωμωδία χρειαζόταν όσο και η τραγωδία ποικιλία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

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

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

Η προοπτική αρχιτεκτονική είχε παρουσία στη σκηνογραφία. Ο Βιτρούβιος (7.1.11) αναφέρει ότι ο Αισχύλος είχε καλέσει τον Σάμιο Αγάθαρχο για να ζωγραφίσει μία προοπτική σκηνογραφία. Ο Σοφοκλής εφήρμοσε την προοπτική σκηνογραφία από το 460 π.Χ.

Στις Συρακούσες σε πρώιμη φάση πίνακες σκηνογραφίας υψώνονται από μία τάφο, με απλά μέσα, προ της σκηνής.



Αναπαράσταση του θεάτρου της Πριήνης, στη Μικρά Ασία (Πηγή: Freya Stark, «Ionia A. Quest», London, 1954, fot. face 152).



Το θέατρο της Επιδαύρου (Ασκληπιείον), φημισμένο από τα αρχαία χρόνια για την ακουστική του. (φωτ.: «Ιτανος»).

# Η ακουστική του αρχαίου θεάτρου

## Πού οφείλεται η εξαιρετική ακουστική των αρχαίων θεάτρων

Του **Εμμανουήλ Γ. Τζεκάκη**

Καθηγητή Αριστοτελείου  
Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Η ΑΠΛΟΤΗΤΑ και το μεγαλείο αποτελούν τη συνοπτικότερη ίσως περιγραφή των χαρακτηριστικών των μνημείων του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Και το θέατρο αποτελεί το μνημείο εκείνο στο οποίο τα δύο αυτά χαρακτηριστικά συνδυάζονται με τον καλύτερο τρόπο.

Η αλήθεια αυτή δεν οφείλεται μόνο στην απλότητα της μορφής του, σε σύγκριση με άλλα, αναγκαστικά ίσως συνθετότερα μνημεία. Οφείλεται περισσότερο στην απλότητα της λειτουργίας του. Οφείλεται στο διαχρονικό χαρακτήρα αυτής της λειτουργίας που επιτρέπει την αξιοποίησή τους χιλιάδες χρόνια μετά τη δημιουργία τους. Οφείλεται τέλος στην αντοχή της άποψης των δημιουργών τους, που ανταπεξέρχεται στις σύγχρονες απαιτήσεις τόσο της χρήσης των ίδιων των μνημείων σήμερα όσο και του σχεδιασμού νέων. Και η αντοχή αυτή αναδεικνύει το μεγαλείο.

Γι' αυτό η ανανέωση της γνωριμίας μας με το αρχαίο θέατρο, σαν θεα-

τές, σαν επισκέπτες, σαν επιστήμονες, σαν σχεδιαστές νέων θεάτρων, είναι αναγκαία και πρέπει να είναι συνεχής.

Τρία στοιχεία συνθέτουν το αρχαίο ελληνικό θέατρο, η ορχήστρα, το κοίλο και η σκηνή.

Ο κύκλος της ορχήστρας αποτελεί τον πυρήνα της μορφής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Είτε πρόκειται για κύκλο χορευτών, είτε πρόκειται για κύκλο χορωδών, ένα είναι βέβαιο. Ο κύκλος αποτελεί το βέλτιστο σχήμα για να μπορεί να βλέπει και να ακούει άνετα ένας μεγαλύτερος αριθμός θεατών. Ακόμη περισσότερο ο κύκλος αποτελεί το φυσικό σχήμα που δημιουργείται και σήμερα γύρω από έναν ομιλητή.

Το κοίλον του θεάτρου, δηλαδή το ίδιο το θέατρο, αναπτύχθηκε αρχικά με τη βοήθεια ξύλινων κατασκευών. Καταστροφές κατέδειξαν το επικίνδυνο των κατασκευών αυτών και οδήγησαν στην επινόηση πιο ασφαλών λύσεων, αρχικά κοντά σε λόφους για τη δημιουργία του κοίλου με εκσκαφή και τελικά σε κατασκευές από πέτρα, που διασώζονται μέχρι τις μέρες μας. Η κυκλική διάταξη σε συνδυα-

σμό με τη μεγάλη υπερύψωση μεταξύ σειρών καθισμάτων δίνει έναν μοναδικό συνδυασμό απρόσκοπτης θέας και ακρόασης.

Αντίθετα με τον κύκλο της ορχήστρας και του κοίλου η ευθεία αποτελεί το βασικό σχήμα της σκηνής. Η σκηνή είναι το κτίσμα μέσα στο οποίο συντελούνται όλες οι προετοιμασίες και ταυτόχρονα είναι το φόντο μπροστά στο οποίο διαδραματίζεται η θεατρική δράση. Άλλοτε κανονικό πέτρινο κτίριο, άλλοτε πρόχειρο ελαφρύ κατασκεύασμα, σκηνικό, παρουσιάζει μεγάλες διαφοροποιήσεις ως προς τη μορφή, το μέγεθος και τη θέση. Κυρίως τη θέση ως προς την ορχήστρα και την απόσταση από αυτή. Κρίνοντας από την κατάληξη της μορφής του κτιρίου της σκηνής, όπως μας παρουσιάζεται σε ένα κορυφαίο δείγμα θεάτρου, στην Επιδαύρο, φαίνεται ότι μετά από παλινδρομήσεις διαμορφώθηκε ως ένα διώροφο κτίσμα στην εφαιπτομένη του κύκλου της ορχήστρας, με το οποίο κλείνει η μία πλευρά του θεάτρου.

Η απλή επίλυση των τριών καθοριστικών αυτών στοιχείων του θεατρικού χώρου, αποτελεί το μεγαλείο του

αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Με όλα τα μέσα στην διάθεσή του, ο σύγχρονος σχεδιαστής χάνει πολλές φορές αυτό το νόημα και οδηγείται σε λύσεις θεατρικών χώρων που δεν στηρίζουν την παράσταση αλλά αναλίσκονται στο χώρο. Γι' αυτό το μήνυμα που μας μεταφέρουν τα αρχαία ελληνικά θέατρα εξακολουθεί να είναι επίκαιρο και δεν έχει γίνει ακόμη κατανοητό στο σύνολό του.

## Η ακουστική τότε και σήμερα

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

**Συνέχεια στην 12η σελίδα**



### Συνέχεια από την 11η σελίδα

στη μορφή και τη λειτουργία τους.

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

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

Γνωρίζουμε ότι η ακουστική δεν υπήρχε ως επιστήμη στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Οι πρόγονοί μας ήταν περισσότερο φιλόσοφοι και λιγότερο επιστήμονες. Ως φιλόσοφοι είχαν την ικανότητα να παρατηρούν το περιβάλλον τους και να εξαγουν συμπεράσματα. Και ακόμη πιο σπουδαίο, είχαν τον κοινό νου να τα μεταφέρουν και να τα εφαρμόζουν στη ζωή τους, στα έργα τους.

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

Η δεύτερη παρατήρηση είναι η παρεμπόδιση της άνετης ακρόασης, όταν ο ακροατής δεν βλέπει τον ομιλητή. Παρατήρηση που προήλθε επίσης από την αγορά, και που οδήγησε στην κλίση του κοίλου.

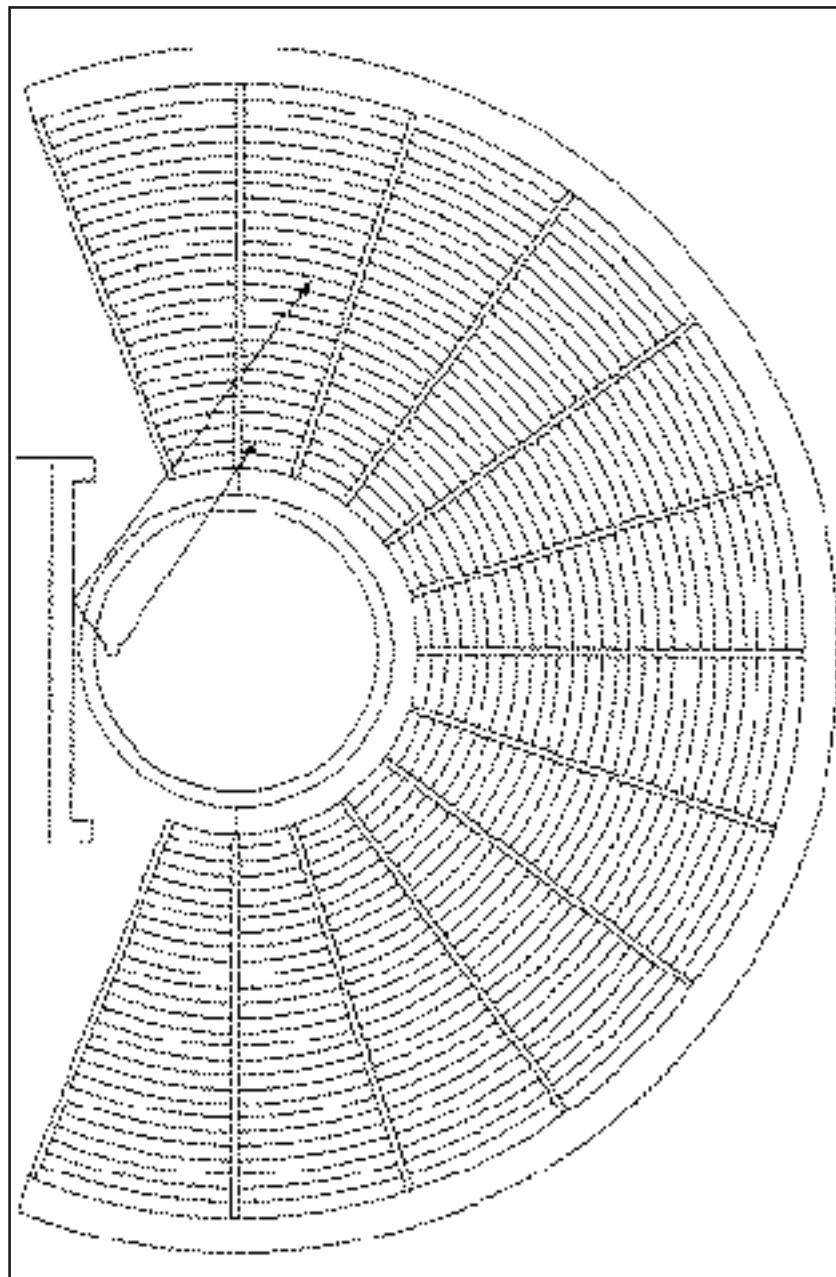
Η τρίτη παρατήρηση είναι η ανάκλαση, μία παρατήρηση που γίνεται στη φύση, μπροστά σε ένα βράχο. Η ενίσχυση της φωνής από την ανάκλαση οδήγησε στη θέση των ηθοποιών πίσω, μπροστά στη σκηνή με ισχυρές ανακλάσεις πίσω και κάτω.

Η τελευταία παρατήρηση είναι η ανάγκη για ησυχία. Η μεγάλη ησυχία καθιστά τη φωνή ικανή να ακουστεί σε μεγάλες αποστάσεις. Γι' αυτό οι θέσεις των αρχαίων θεάτρων είναι επιλεγμένες για τη μεγάλη ησυχία του περιβάλλοντος χώρου (σε πολλές περιπτώσεις ακόμη και σήμερα).

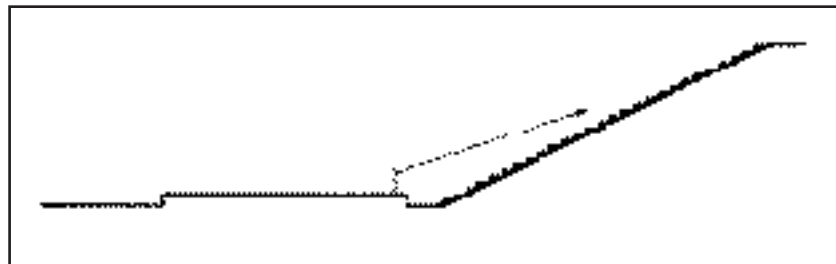
Το μόνο ζήτημα στο οποίο οι συνθήκες τότε ήταν χειρότερες για τους ηθοποιούς, ήταν οι θεατές. Ο επισκέπτης του θεάτρου έμενε εκεί πολλές ώρες, σε συνθήκες κάθε άλλο παρά σύγχρονου θεάτρου και συμμετείχε με αντιδράσεις, σε αντίθεση με το σημερινό θεατή που σέβεται το χώρο και την τέχνη.

### Συμπεράσματα για το σύγχρονο θέατρο

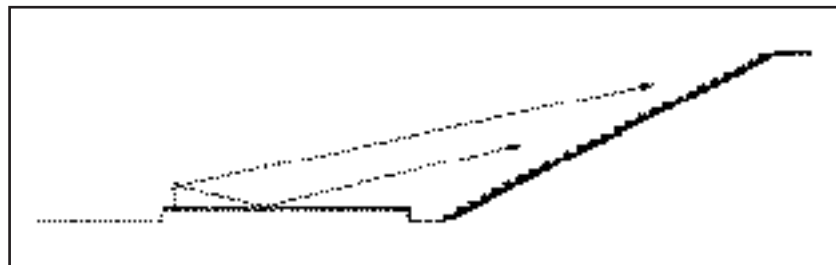
Η πρόσκληση για τον αρχιτέκτονα που σχεδιάζει ένα σύγχρονο θέατρο είναι να προχωρήσει, να δώσει δηλαδή λύσεις που να βελτιώνουν τις συνθήκες σε σχέση με τα γεμάτα ένταση και προσωπικότητα θεατρικά μνημεία του παρελθόντος. Στο δύ-



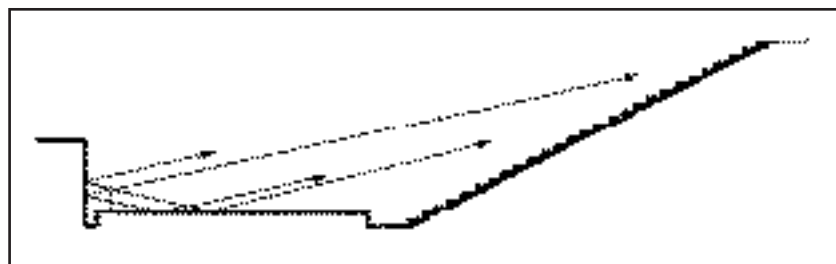
Οι ανακλάσεις της ορχήστρας και της σκηνής καλύπτουν όλο το θέατρο.



Ο ηθοποιός μπροστά, χωρίς ανάκλαση.



Ο ηθοποιός πίσω, με την ανάκλαση της ορχήστρας.



Ο ηθοποιός πίσω, με την ανάκλαση της ορχήστρας, της σκηνής και τη διπλή ανάκλαση ορχήστρας-σκηνής. (Τα σχέδια της σελίδας είναι του καθηγητή Ε. Τζεκάκη).

σκολο αυτό εγχείρημα, μπορεί κανείς να συμβάλει με μία σειρά από σύγχρονες τεχνικές προσεγγίσεις.

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

Ελάχιστα στοιχεία κτιρίων σκηνής, κυρίως στοιχεία θεμελίωσης, έχουν διασωθεί ως τις μέρες μας, με αποτέλεσμα τα σημαντικότερα και ακόμη χρησιμοποιούμενα αρχαία ελληνικά θέατρα να έχουν τον κύκλο της ορχήστρας ανοιχτό προς τα πίσω, χωρίς πλάτη. Το γεγονός αυτό έχει αλλοιώσει τη μορφή των παραστάσεων. Η θέση του ηθοποιού στο πίσω μέρος της ορχήστρας, κοντά στο κτίριο της σκηνής, που τον βοηθάει με δύο πρόσθετες ανακλάσεις, χάνεται. Ο ηθοποιός πλησιάζει τους θεατές, στο άλλο άκρο της ορχήστρας, σε μια προσπάθεια να ακουστεί και να φανεί καλύτερα. Ετσι, η αναστήλωση ενός αρχαίου θεάτρου με τη σκηνή του, θα δημιουργούσε μάλλον προβλήματα στη σύγχρονη παράσταση.

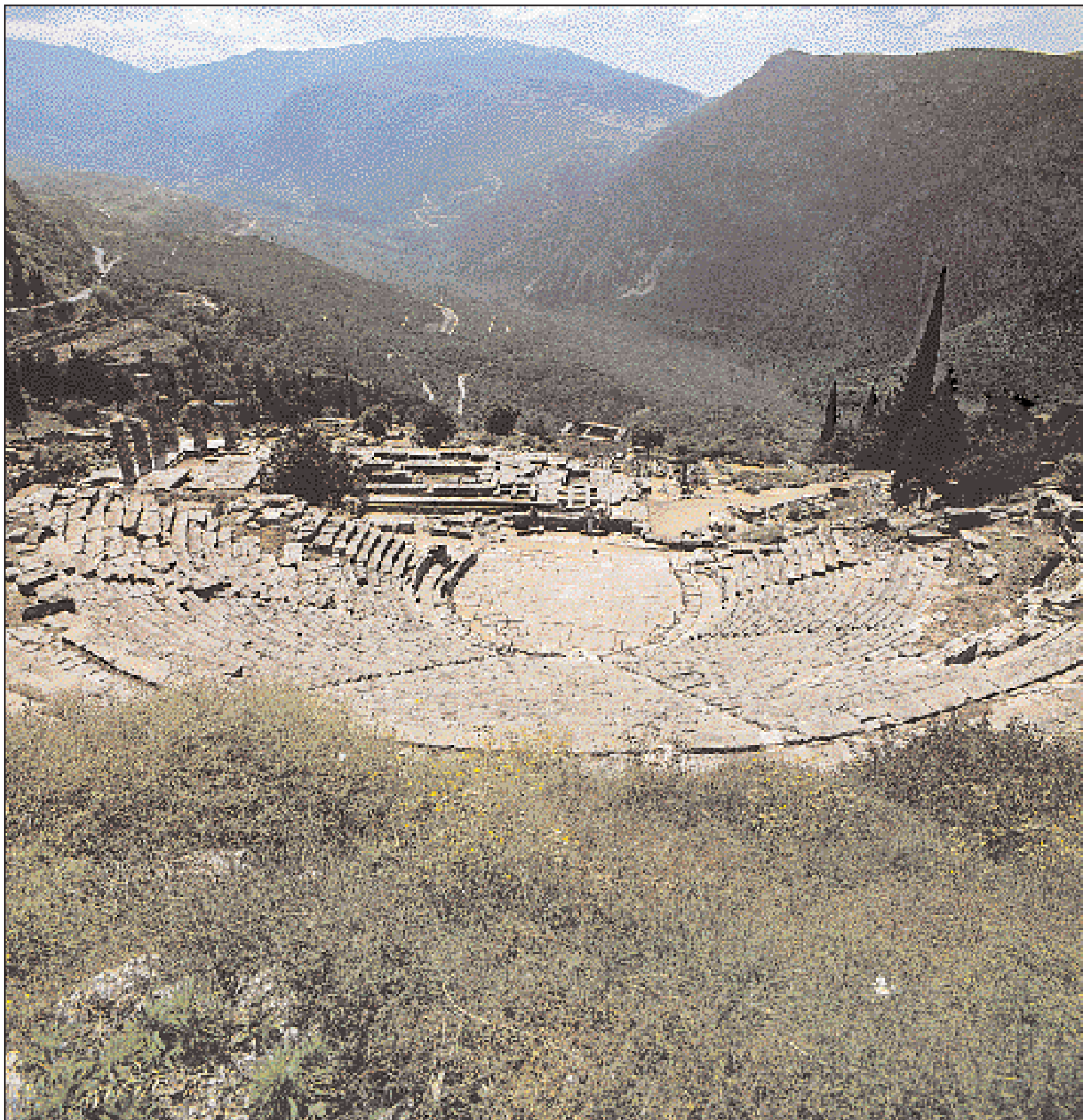
Αν και τα σκηνικά (στη θέση της σκηνής) βοηθούν στην καλύτερη ακουστική, σε σύγκριση με την έλλειψη κάθε κάθετης ανακλαστικής επιφάνειας, η τοποθέτηση μόνιμου κτιρίου σκηνής βελτιώνει τις συνθήκες, αναγκάζοντας τους ηθοποιούς να κινούνται στο βάθος της ορχήστρας (μέχρι 8 m από τη σκηνή). Σε εκείνη τη θέση έχουν όχι μόνον τη στήριξη της σκηνής με την ανάκλασή της αλλά την πλήρη στήριξη της ορχήστρας με την πιο σημαντική ανάκλασή της στο έδαφος, όσο και μία ακόμη διπλή ανάκλαση. Ο ηθοποιός που κινείται κοντά στους ακροατές τελικά δεν ακούγεται πέρα από τις πρώτες σειρές.

### Επίλογος

Πολλά μπορεί κανείς να αποκομίσει και όχι μόνον ιστορική γνώση από τη μελέτη των μνημείων του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Ιδιαίτερα στα θέατρα, η προσέγγιση με τα σύγχρονα επιστημονικά εργαλεία συμπληρώνεται από την εμπειρία της συμμετοχής στη ζωντανή λειτουργία του μνημείου, κάτι που δεν είναι δυνατό σε άλλα μνημεία. Στον πρώτο αιώνα της σύγχρονης ζωής της, τον 20ό, η επιστήμη της ακουστικής απέσπασε πολλά στοιχεία από το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Παρά τη φθορά των αιώνων, οι διατεταγμένες αυτές πέτρες που αποτελούν το αρχαίο ελληνικό θέατρο έχουν κι άλλα να μας πουν. Οι σιωπηλοί αυτοί μάρτυρες του παρελθόντος, δεν έχουν πει ακόμη την τελευταία τους λέξη. Ας τα γνωρίσουμε καλύτερα, ας ακούσουμε το μήνυμά τους και κυρίως ας προσδώσουμε το σεβασμό που απαιτεί το μεγαλείο τους.

# Οπου Έλληνες, και θεατρικοί χώροι

Καταγραφή των αρχαίων ελληνικών θεάτρων που σώζονται σήμερα



Το θέατρο των Δελφών (μέσα 4ου π.Χ. αιώνα), μοναδικά ενταγμένο στο τοπίο. (Φωτ.: «Ιτανος»).

Των **Κωνσταντίνου Μπολέτη – Μιχάλη Πιτένη**

*Αρχιτεκτόνων*

ΤΑ σωζόμενα αρχαία θέατρα, ως αντικείμενα αρχαιολογικής έρευνας, επιβεβαιώνουν σήμερα την άρρηκτη σχέση της αρχιτεκτονικής σύλληψης και της χρήσης του χώρου. Τα ίδια ως προστατευόμενα μνημεία αποτε-

λούν μία ξεχωριστή κατηγορία αρχαιοτήτων που, όταν η κατάστασή τους το επιτρέπει, μπορούν να φιλοξενήσουν κάποια νέα χρήση που να παραπέμπει, έστω και με διαφοροποιήσεις, στην αρχική τους λειτουργία. Παράλληλα με την αξία της ενδυνάμει χρηστικής ικανότητας, η ίδια η αρχιτεκτονική μορφή τους τα διαφοροποιεί καθοριστικά από τους

άλλους τύπους αρχαίων οικοδομημάτων. Είναι εκείνη που τα καθιστά κατά κανόνα αναγνωρίσιμα από το ευρύ κοινό, κάτι που δεν ισχύει συνήθως για τα ερείπια των περισσότερων άλλων αρχαίων κτιρίων. Οι παραπάνω ιδιότητες προκαλούν ένα ιδιαίτερο επιστημονικό, κοινωνικό και πολιτικό ενδιαφέρον για τη μελέτη, διατήρηση και ενδεχόμενη ενσω-

μάτωση των αρχαίων θεάτρων στη σύγχρονη ζωή.

Στην επιστημονική καταγραφή που παρουσιάζεται συνοπτικά, περιλαμβάνονται 730 αρχαίες θεατρικές κατασκευές, τεκμηριωμένες από τα σωζόμενα τμήματά τους, τις αρχαίες πηγές (επιγραφές, κείμενα κ.λπ.), τη σύγχρονη έρευνα ή την προφορική

**Συνέχεια στην 14η σελίδα**



### Συνέχεια από την 13η σελίδα

παράδοση. Βρίσκονται διεσπαρμένες σε ένα ευρύ, γεωγραφικά, χώρο που ορίζεται ανατολικά από το ελληνιστικό θέατρο της Αλεξάνδρειας Ωξειανής στο Αφγανιστάν, δυτικά από τα ημισκαμμένα, ανάμεσα σε σύγχρονες οικοδομές, λείψανα του ρωμαϊκού θεάτρου της Λισσαβώνας, βόρεια από το θέατρο της πόλης Catterick στη Βόρεια Αγγλία που εντοπίστηκε από αεροφωτογραφίες, και νότια από το θέατρο της Πτολεμαΐδος στη Νότια Αίγυπτο, η ύπαρξη του οποίου επιβεβαιώθηκε έμμεσα από σωζόμενη επιγραφή. Κέντρο του χώρου αυτού αποτελεί η Μεσόγειος Θάλασσα, κοιτίδα του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού.

## Θέατρο και Ελληνικό Πνεύμα

Στο πρώτο αυτό τμήμα της παρουσίασης περιλαμβάνονται θέατρα, των οποίων ο χρόνος πρώτης φάσης κατασκευής και λειτουργίας τους ανάγεται στην «ελληνική περίοδο», από τους πρώιμους χρόνους μέχρι και την υστεροελληνιστική εποχή. Σημειώνεται ότι κατά την επικρατέστερη επιστημονική άποψη το χρονικό όριο μετάβασης από την ελληνιστική στη ρωμαϊκή περίοδο, όσον αφορά στη μορφή και διάρθρωση των θεάτρων, τοποθετείται γενικά στα μέσα περίπου του 1ου αιώνα π.Χ. Ωστόσο στον ευρύτερο χώρο της Μεσογείου συναντώνται ποικίλες χρονικές διαφοροποιήσεις και ο ρόλος των τοπικών παραδόσεων και «ιδιωμάτων» υπήρξε καθοριστικός στις μετέπειτα εξελίξεις.

Στον πρώτο κατάλογο περιλαμβάνονται τα θέατρα και τα ελάχιστα ωδεία της «ελληνικής περιόδου», τα μεταβατικής μορφής θέατρα της Καμπανίας και της Μεγάλης Ελλάδας που φέρουν σαφείς επιδράσεις από την ελληνική αρχιτεκτονική παράδοση, καθώς και οι χώροι συγκέντρωσης κοινού αδιευκρίνιστης μέχρι σήμερα χρήσης (θεατρικά δρώμενα, μουσικές εκδηλώσεις, τελετουργίες). Δεν έχουν εισαχθεί οι χώροι συγκέντρωσης που χρησιμοποιήθηκαν αποκλειστικά για πολιτικές συγκεντρώσεις (π.χ. βουλευτήρια). Επίσης περιλαμβάνεται και ένας αριθμός θεατρικών χώρων που έχουν αναφερθεί ως θεατρικές σε σωζόμενες γραπτές πηγές, αλλά είτε καταστράφηκαν ολοσχερώς σε κάποια υστερότερη ιστορική τους φάση είτε δεν έχουν ακόμη εντοπιστεί και διερευνηθεί αρχαιολογικά. Η χρονολόγηση της πρώτης φάσης κατασκευής τους έχει γίνει συγκριτικά και με τη βοήθεια των παραπάνω πηγών.

Ξεχωριστά και για συστηματικούς λόγους έχουν απογραφηθεί κάποιοι σωζόμενοι θεατρικοί χώροι των οποίων τα λείψανα είναι τόσο λίγα που δεν επιτρέπουν κάποια, έστω και σχετικής ακρίβειας, χρονολόγηση. Παρουσιάζονται στο δεύτερο κατάλογο με τίτλο «Θέατρα μη εξακριβωμένης χρονολόγησης». Στην ίδια κατηγορία έχει περιληφθεί και ένας αριθμός θεατρικών χώρων για τους οποίους δεν υπάρχει σαφώς εξακριβωμένη, αρχαιολογικά, χρονική πε-

ρίοδος πρώτης φάσης κατασκευής.

Από τα συνολικά στοιχεία της έρευνας διαπιστώθηκε η ύπαρξη 189 θεάτρων «ελληνικής περιόδου», εκ των οποίων τα 159 έχουν αποκαλυφθεί σε ένα ποικίλο βαθμό διατήρησης. Η ύπαρξη των υπολοίπων τεκμηριώνεται μόνο από πηγές. Τουλάχιστον τα 34 από τα 159 θέατρα χαρακτηρίζονται σήμερα από την ευκαιριακή ή συστηματική στέγαση σύγχρονων πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Τα υπόλοιπα σωζόμενα θέατρα αποτελούν απλούς αρχαιολογικούς χώρους, επισκέψιμους ή μη από το ευρύ κοινό. Πρώτη στον αριθμό των θεάτρων «ελληνικής περιόδου» που έχουν φιλοξενήσει ή φιλοξενούν πολιτιστικές δραστηριότητες είναι η Ελλάδα και ακολουθούν η Ιταλία, η Κύπρος και η Τουρκία.

Η συνοπτική παρουσίαση της έρευνας για τον χαρακτήρα και την εξαπλώση των αρχαίων θεάτρων θα ολοκληρωθεί στο αφιέρωμα της επόμενης Κυριακής, που θα αφορά στα θέατρα και τα ωδεία της Ρωμαϊκής Περιόδου. Ο βασικός κορμός της επιστημονικής εργασίας πραγματοποιήθηκε για τη δημιουργία ενός χάρτη μεγάλων διαστάσεων, που πρωτοπαρουσιάστηκε στην έκθεση «Μία Σκηνή για τον Διόνυσο» στη Θεσσαλονίκη και ακολούθως στο Λονδίνο, στις Συρακούσες και στη Φιλίππουπολη (Plovdiv) της Βουλγαρίας.

Για τη συγκέντρωση των απαιτούμενων στοιχείων χρησιμοποιήθηκαν πολυάριθμοι τίτλοι της γενικής και ειδικής βιβλιογραφίας, περιοδικά, μονογραφίες, οδηγοί κ.λπ. Γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο θεμελιώδες έργο των P.C.Rossetto - G. P. Sartorio «Teatri Antichi Greci e Romani», στην «The Princeton Encyclopedia of Classical Sites», στις ετήσιες εκδόσεις του «Performing Arts Yearbook», στα πρακτικά του συνεδρίου «Le Theatre Antique et ses Spectacles» (Lattes Γαλλίας, 1989), στο πάντα επίκαιρο έργο της M. Bieber «The History of the Greek and Roman Theatre», στο τετράτομο έργο «Teatri Classici in Asia Minore» της Daria de Bernardi Ferrero και στον κατάλογο «Teatri Greci e Teatri Ispirati all'Architettura Greca in Sicilia e nell'Italia Meridionale c. 350-50 a.C.» της Karina Mitens. Σημαντικές πληροφορίες συγκεντρώθηκαν από ελληνικούς και διεθνείς φορείς, οργανισμούς, καθώς και από επιτόπιες επισκέψεις σε χώρους ή συνεννοήσεις με τους υπευθύνους. Όπως είναι φυσικό η ποιότητα και η ποσότητα των πληροφοριών της βασικής αποδελτίωσης ποικίλλουν σημαντικά ανά μνημείο. Ο κατάλογος παραμένει πάντοτε ανοικτός σε διεύρυνση από τις νεώτερες ανακαλύψεις της αρχαιολογικής έρευνας και υπόκειται σε συνεχή ανανέωση.

**Το θέατρο Φιλίππων, συνδεδεμένο με τον Φίλιππο τον Β' της Μακεδονίας, ανάγεται (η α' φάση) του στα μέσα του 4ου π.Χ. αιώνα (φωτ.: Γ. Χατζησπύρος, ΕΟΤ).**









Του **Βασίλη Αγγελικόπουλου**

Ο ΧΑΡΤΗΣ αυτός, ο πρώτος στο είδος του που δημιουργείται, καταγράφει όλα τα μέχρι σήμερα γνωστά αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά θέατρα –από το Αφγανιστάν ως τη Βρετανία και από την Ουκρανία ως το Μαρόκο. Έχει διαστάσεις 6x3,20 και κατασκευάστηκε ειδικά για την έκθεση «Μια σκηνή για τον Διόνυσσο – Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα» του Ιδρύματος Μερκούρη, η οποία ταξιδεύει ανά τον κόσμο εδώ και

δύο χρόνια. Συνετέθη βάσει των στοιχείων που συνέλεξαν οι επιστημονικοί επιμελητές της έκθεσης αρχιτέκτονες Κωνσταντίνος Μπολέτης και Μιχάλης Πιτένης και καταγράφει, με ειδικές χρωματικές κ.ά. σημάνσεις που δεν διακρίνονται εδώ, λόγω σμίκρυνσης του χάρτη, πολλά και ενδιαφέροντα. Από την επεξεργασία των στοιχείων που έθεσαν υπόψη μας οι δημιουργοί του χάρτη προκύπτουν τα εξής:

● Τα 728 αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά θέατρα που έχουν καταγραφεί

απλώνονται σε 32 σημερινές χώρες.

● Τα περισσότερα αρχαία θέατρα έχει η Ιταλία (169) και ακολουθεί η Τουρκία (140), περιοχές όπου κατά την αρχαιότητα ήκμαζαν, ως γνωστόν, πλήθος ελληνικές πόλεις –της Μεγάλης Ελλάδος, της Ιωνίας κ.λπ. Τρίτη έρχεται η Ελλάδα με 134 θέατρα, και ακολουθούν: Γαλλία με 98, Τυνησία 27, Ισπανία 24, Αλγερία 13, Ιορδανία και Λιβύη από 12, Αλβανία 11, Συρία 10, Ισραήλ 9, Γερμανία και Αίγυπτος από 8, Κροατία 7, από 5 Κύπρος, Λίβανος, Ελβετία και Βρετανία, από 4

Βουλγαρία και FYROM, 3 η Ρουμανία, από 2 Παλαιστίνη, Ουκρανία, Λουξεμβούργο, Ιράκ και Μαρόκο και από 1 Αυστρία, Ουγγαρία, Ιράν, Αφγανιστάν και Πορτογαλία.

● Από τα 728 θέατρα, ελληνικά είναι τα 190 και ρωμαϊκά τα 461, ενώ 77 μένουν αταξινόμητα γιατί δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία.

● Τα περισσότερα ελληνικά θέατρα βρίσκονται φυσικά στη σημερινή Ελλάδα (103) και ακολουθούν: Τουρκία 46 ελληνικά, Ιταλία 24, Αλβανία 4, Λιβύη 3,

# νας χάρτης - ανόγραμμα του κόσμου ων αρχαίων θεάτρων

από δύο ελληνικά έχουν Κύπρος, Ιράκ και Ουκρανία και από 1 Αίγυπτος, Λίβανος, Αφγανιστάν και Ιράν (Εκβάτανα).

● Τα περισσότερα ρωμαϊκά έχει βέβαια η Ιταλία (120) και ακολουθούν: Γαλλία 98, Τουρκία 65, Ελλάδα 30, Τυνησία 27, Ισπανία 23, Ιορδανία και Αλγερία από 12, ενώ οι υπόλοιπες έχουν από 9 έως 1.

● Από τα 728 θέατρα τα 154 είναι γνωστά μόνο από πηγές και δεν έχουν εντοπισθεί ακόμη. Από τα 574 που έχουν βρεθεί, μόνο τα 85 χρησιμοποιή-

θηκαν στα νεώτερα χρόνια για ευκαιριακές ή τακτικές πολιτιστικές εκδηλώσεις. Πρώτη στη χρήση αρχαίων θεάτρων (τιμή, αλλά και όνειδος ταυτόχρονα, λόγω της προχειρότητας με την οποία συνήθως συνέβη αυτό) η Ελλάδα, με 30 θέατρα. Ακολουθούν Ιταλία με 25 εν χρήσει, Γαλλία 8, Ισπανία 6, Κύπρος 3, από 2 Τουρκία, Ιορδανία, Συρία και Τυνησία και από 1 Βουλγαρία, Βρετανία, Ισραήλ, Λιβύη και FYROM.

● Οι Ιταλίδες ερευνήτριες Paola Ciancio Rossetto και Giuseppina Pisani

Sartorio, δημιουργοί του σημαντικού τρίτομου έργου *Teatri Antichi Greci e Romani* (Ρώμη, 1994), υπολογίζουν σε 790 τα θέατρα, περιλαμβάνοντας όμως και χώρους συγκέντρωσης κοινού για μη θεατρικούς σκοπούς. Κατά τις ίδιες ερευνήτριες, τα θέατρα αυτά θα μπορούσαν τυπολογικά και χρονολογικά να ταξινομηθούν ως εξής: 167 ελληνικά, 311 ρωμαϊκά, 48 ωδεία, 89 «γαλλορωμαϊκά», 16 ελληνορωμαϊκά («ιταλικά»), 14 θέατρα-ωδεία, 14 ελληνικά κοίλα με ρωμαϊκή σκηνή (συνα-

ντώνται στη Μικρά Ασία) και 123 μη εντοπισμένα.

● Οι Κ. Μπολέτης και Μ. Πιτένης, μελετώντας κατά τη συγκέντρωση των στοιχείων τους τη διεθνή βιβλιογραφία, χρησιμοποίησαν ευρέως το θεμελιώδες έργο των Ιταλίδων επιστημόνων, όχι όμως χωρίς διορθώσεις, προσθήκες και συμπληρώματα, ιδίως σε ό,τι αφορά τα ελληνικά θέατρα, έτσι που η καταγραφή την οποία παρουσιάζουν στην έκθεση να είναι η πληρέστερη μέχρι σήμερα.







Το θέατρο του Αργούς, λαξευμένο στις υπώρειες του λόφου κατά το μεγαλύτερο μέρος του, τέλος 4ου – αρχές 3ου π.Χ. αιώνας (φωτ.: «Ιτανος»).

# Θέατρα μνήμης άξια...

Μια περιήγηση στα αντιπροσωπευτικότερα από τα σωζόμενα αρχαία ελληνικά θέατρα

Του **Δημήτρη Μποσνάκη**

Δρ. Αρχαιολογίας

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

## 1. Θέατρα του ελλαδικού χώρου

Στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, σε άμεση συνάρτηση με τις ανάγκες παρουσίασης του δράματος, δοκιμάζονται για πρώτη φορά όλες οι μορφές της κτιριακής εγκατάστασης του θεάτρου. Από τις δύο πρώτες οικοδομικές φάσεις του 6ου και 5ου αι. σώζονται ελάχιστα τμήμα-

τα. Τα ξύλινα ικρία στο κοίλο μετά το θανατηφόρο ατύχημα, που προξένησε η πτώση τους (498 π.Χ.), αντικαταστάθηκαν από λίθινα εδώλια στα χρόνια του ρήτορα και πολιτικού Λυκούργου (340/330 π.Χ.) και επιπλέον ολόκληρο το θέατρο έγινε λίθινο. Επίσης, το σκηνικό οικοδόμημα απέκτησε μόνιμο χαρακτήρα, ενώ γύρω από την ορχήστρα κατασκευάστηκε αγωγός για την απαγωγή των ομβρίων υδάτων. Κατά την ελληνική περίοδο η σκηνή είναι διώροφη, ενώ το προσκήνιο και τα παρασκήνια είναι μαρμάρινα.

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

Ένα αρκετά ασυνήθιστο σχήμα στην κάτοψη παρουσιάζει το θέατρο του *Θορικού* που κτίστηκε γύρω στα

μέσα του 5ου αι. π.Χ. Η ορχήστρα είναι τραπεζιώσχημη με καμπυλωμένες γωνίες και το κοίλο επίσης έχει καμπυλόγραμμη ακανόνιστη διάταξη, με ευθύγραμμη διάταξη των εδωλίων στο κεντρικό τμήμα. Ο μικρός ιωνικός ναός του Διονύσου στη δυτική πάροδο του θεάτρου με το βωμό μέσα στο χώρο της ορχήστρας επιβεβαιώνει τους δεσμούς του θεάτρου με τη διονυσιακή λατρεία. Τα μακρόστενα δωμάτια στην ανατολική πάροδο με τα λαξευτά στο φυσικό βράχο έδρανα χρησίμευαν ως σκηνοθήκη.

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

Λίγο μετά το 370 π.Χ. κτίστηκε το θέατρο της *Μεγαλόπολης*, ένα από

τα μεγαλύτερα σε χωρητικότητα θέατρα του ελλαδικού χώρου, που εκτός από τα θεατρικά έργα φιλοξενούσε και τις μεγάλες γιορτές των Αρκάδων. Αξιομνημόνευτη είναι η μορφή του σκηνικού οικοδομήματος, αφού οι παραστάσεις δίνονται μπροστά από τη στοά του Θερσιλίου. Ένα ξύλινο προσκήνιο στηνόταν μπροστά από τη στοά για τις ανάγκες του δράματος, που στη συνέχεια φυλασσόταν σε ένα στέγαστρο στη δεξιά πάροδο του θεάτρου, τη *σκηνοθήκη*.

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





Το εντυπωσιακό θέατρο της Περγάμου, στη Μικρά Ασία, οικοδομημένο στην πλαγιά της ακρόπολης (φωτ.: «Ιτανος»).

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

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

Ο ίδιος ιδιόρρυθμος σχεδιασμός με διευρυμένο τον άξονα του βάθους παρά του πλάτους, παρατηρείται και στο θέατρο της Δήλου, που οικοδομήθηκε σταδιακά μέσα στον 3ο αι. π.Χ. Ιδιόρρυθμο είναι και το

σκηνικό οικοδόμημα. Μια ορθογώνια κατασκευή έχει τέσσερις θύρες, μια στη δυτική και τρεις στην ανατολική, πίσω από το προσκήνιο με τους δωρικούς ημικίονες. Οι άλλες πλευρές περιβάλλονται από στοές.

Από τα θέατρα που βρίσκονται στο βόρειο ελλαδικό χώρο αξίζει να αναφέρουμε αυτό της Βεργίνας, που συνδέεται με το ανάκτορο και την Αγορά και μέσα στο οποίο το 336 π.Χ. δολοφονήθηκε ο Φίλιππος. Το θέατρο του Δίου, που βρίσκεται εκτός των ορίων της πόλεως και έχει βορειοανατολικό προσανατολισμό (τον πλέον κατάλληλο, σύμφωνα και με τις μεταγενέστερες υποδείξεις του Βιτρούβιου, για τον αερισμό του χώρου) κατασκευάστηκε στους χρόνους του Φιλίππου Ε' (221-179 π.Χ.). Με την πόλη του Δίου όμως σχετίζονται και προγενέστεροι σκηνικοί αλώνες, από την εποχή του Αρχελάου (413-399 π.Χ.), στους οποίους συμμετείχε και ο Ευριπίδης. Με τον Φίλιππο Β' σχετίζεται και το θέατρο των Φιλίππων, του οποίου η αρχαιό-

τερη φάση ανάγεται στα μέσα του 4ου αι. Το θέατρο της Θάσου, που για πρώτη φορά αναφέρεται από τον Ιπποκράτη, εδράζεται μερικώς στην παρειά του τείχους της πόλης. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η μαρτυρία ότι κατά τον 5ο αι. έζησε στην πόλη ο δημιουργός του θεατρικού είδους της παρωδίας, ο κωμικός ηθοποιός Ηγήμων. Το θέατρο της Μαρώνειας που χρονολογείται στην πρώιμη ελληνοιστική περίοδο, χαρακτηρίστηκε με τρία κέντρα, αρχή που συνιστούσε και ο Βιτρούβιος.

Από τα θέατρα στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο ιδιαίτερα αξιόλογα ήταν της Λάρισας (4ος / 3ος αι.), της Κασσώπης στην Ηπειρο, που συγγενεύει τυπολογικά με της Δωδώνης (3ος αι.), της Δημητριάδος (μετά το 294 π.Χ.), των Οινιάδων (4ος αι.), της Στράτου στην Αιτωλοακαρνανία (τέλος 4ου αι.), της Πλευρώνος (μέσα 3ου αι.), όπου έχει χρησιμοποιηθεί ως σκηνικό οικοδόμημα ένας ψηλός πύργος της οχύρωσης, της Θήρας (3ος / 2ος αι.), της Αιγείρας (μέσα 3ου αι.), της Σι-

κύνος (3ος αι.), και της Μαντίνειας (μετά το 371 π.Χ.). Ιδιαίτερα σημαντικό ήταν και το ελληνοιστικό θέατρο της Μυτιλήνης, αφού σύμφωνα με τον Πλούταρχο, χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο από τον Πομπήιο για την κατασκευή του πρώτου λίθινου θεάτρου στη Ρώμη (55 π.Χ.).

## 2. Θέατρα της Μικράς Ασίας

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

Στο θέατρο της Πριήνης διατηρούνται πολλά χαρακτηριστικά του θεάτρου του 3ου αι. π.Χ. Είναι ενταγμένο στο ιπποδάμειο σύστημα της πόλης και σε κεντρικό σημείο. Η γενική χάραξη είναι ημιελλειπτική. Η ορχήστρα

**Συνέχεια στην 20η σελίδα**





Το θέατρο του Κουρίου στην Κύπρο, από τα αρχαιότερα της μεγαλονήσου, αναστηλώθηκε το 1961 και χρησιμοποιείται για παραστάσεις (φωτ.: «Ιτανος»).



Θέα στο πέλαγος, φυσικά, έχει το θέατρο της Θήρας, οικοδομημένο σε πλαγιά τον 3ο ή 2ο π.Χ. αιώνα, στη θέση παλαιότερου ξύλινου – όπως και τα περισσότερα αρχαία θέατρα (φωτ.: «Ιτανος»).

#### Συνέχεια από την 19η σελίδα

είναι πεταλόσχημη από πατημένο χώμα. Το σκηνικό οικοδόμημα είναι ένα μακρόστενο διώροφο κτίριο. Στην πρόσοψη του προσκηνίου, που διατηρείται σχεδόν ακέραιο, υπήρχε το πάτωμα του λογείου, ενώ σχηματιζόταν κιονοστοιχία 12 δωρικών ημικιόνων με τρεις θύρες εξόδου των υποκριτών. Στα υπόλοιπα μετακίονια διαστήματα ήταν τοποθετημένοι οι πίνακες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ελληνιστικό θέατρο της Μιλήτου με το διώροφο σκηνικό οικοδόμημα, το φαρδύ τραπεζιόσχημο λογείο και τα επτά δωμάτια ανά όροφο.

Μεταξύ των υπολοίπων θεάτρων της περιοχής ξεχωρίζουν το θέατρο της Περγάμου (από τον 3ο αι.), του Λητώου (177 π.Χ.), τα ρωμαϊκά θέατρα της Αφροδισιάδος (1ος αι.), των Πατάρων (14–37 μ.Χ.), της Νύσσας (β' ήμισυ 1ου αι.), της Ιεραπόλεως (117–138 μ.Χ.), της Ασπένδου (161–180 μ.Χ.), που εντυπωσιάζει με την εξαιρετική ακουστική του, των Μύρων (μετά το 141 μ.Χ.), και της Σίδης (2ος αι. μ.Χ.).

### 3. Θέατρα της Κάτω Ιταλίας

Το θέατρο του Μεταποντίου θεωρείται από τα πλέον αξιόλογα μνημεία της Μεγάλης Ελλάδος. Κατασκευάστηκε τον 4ο αι. π.Χ. Το κοίλο έχει διαμορφωθεί εξ ολοκλήρου σε τεχνητή επίχωση. Δύο αναλημματι-





Το θέατρο του Ταυρομενίου (σημερινής Ταορμίνας) στην Κάτω Ιταλία, γνώρισε πολλές και εκτεταμένες ρωμαϊκές επεμβάσεις (φωτ.: «Ιτανος»).

κοί τοίχοι περιέβαλαν το κοίλο, εκ των οποίων ο εξωτερικός έφερε πλούσιο αρχιτεκτονικό διάκοσμο. Στις Συρακούσες έχουν βρεθεί δύο θεατρικά οικοδομήματα. Στο αρχαιότερο (6ος/5ος αι.), έργο του αρχιτέκτονα Δημόδοκου, όπου πιθανώς δίδαξε τις τραγωδίες του ο Αισχύλος, τα ευθύγραμμα εδώλια είναι εξ ολοκλήρου λαξευμένα στο φυσικό βράχο.

Το μεγάλο θέατρο στη μορφή που σώζεται σήμερα σχετίζεται με τον Ιέρωνα Β' (238-216 π.Χ.). Το κοίλο έχει σχήμα πετάλου. Κοντά στο προσκήνιο είχε δημιουργηθεί ένας βαθύς υπόγειος χώρος που εξυπηρετούσε τους τεχνικούς της παρά-

στασης, ενώ στο χώρο εντοπίστηκε και μια εγκατάσταση ανεβάσματος και κατεβάσματος της αυλαίας.

Μεταξύ των υπολοίπων θεάτρων της περιοχής ξεχωρίζουν το θέατρο του Ταυρομενίου (Ταορμίνια), που από την ελληνιστική φάση του σώθηκαν μόνο ορισμένα ενεπίγραφα εδώλια, της Κατάνης με την τραπεζιόσχημη μορφή του 5ου αι., των Ακρων (3ος/2ος αι.), που συνδεόταν με το Βουλευτήριο μέσω ενός σκεπαστού διαδρόμου, της Μοργαντίνας, που κατά την αρχαιότερη φάση του (4ος αι.) ορχήστρα και κοίλο ήταν τραπεζιόσχημα, της Εγέστης (τέλη 3ου αι.), της Ηράκλειας (4ος/3ος αι.), του Σολούντος (β' ήμισυ 4ου αι.), της Τυν-

δαρίδος (4ος/3ος αι.), και της Ιαιτίας (τέλη 4ου αι.).

#### 4. Θέατρα της Κύπρου

Το θέατρο του Κουρίου είναι από τα αρχαιότερα μέχρι στιγμής θέατρα της μεγαλονήσου. Η αρχική φάση του ανάγεται στα τέλη του 2ου αι. Το κοίλο έχει κτιστεί σύμφωνα με τα ρωμαϊκά πρότυπα.

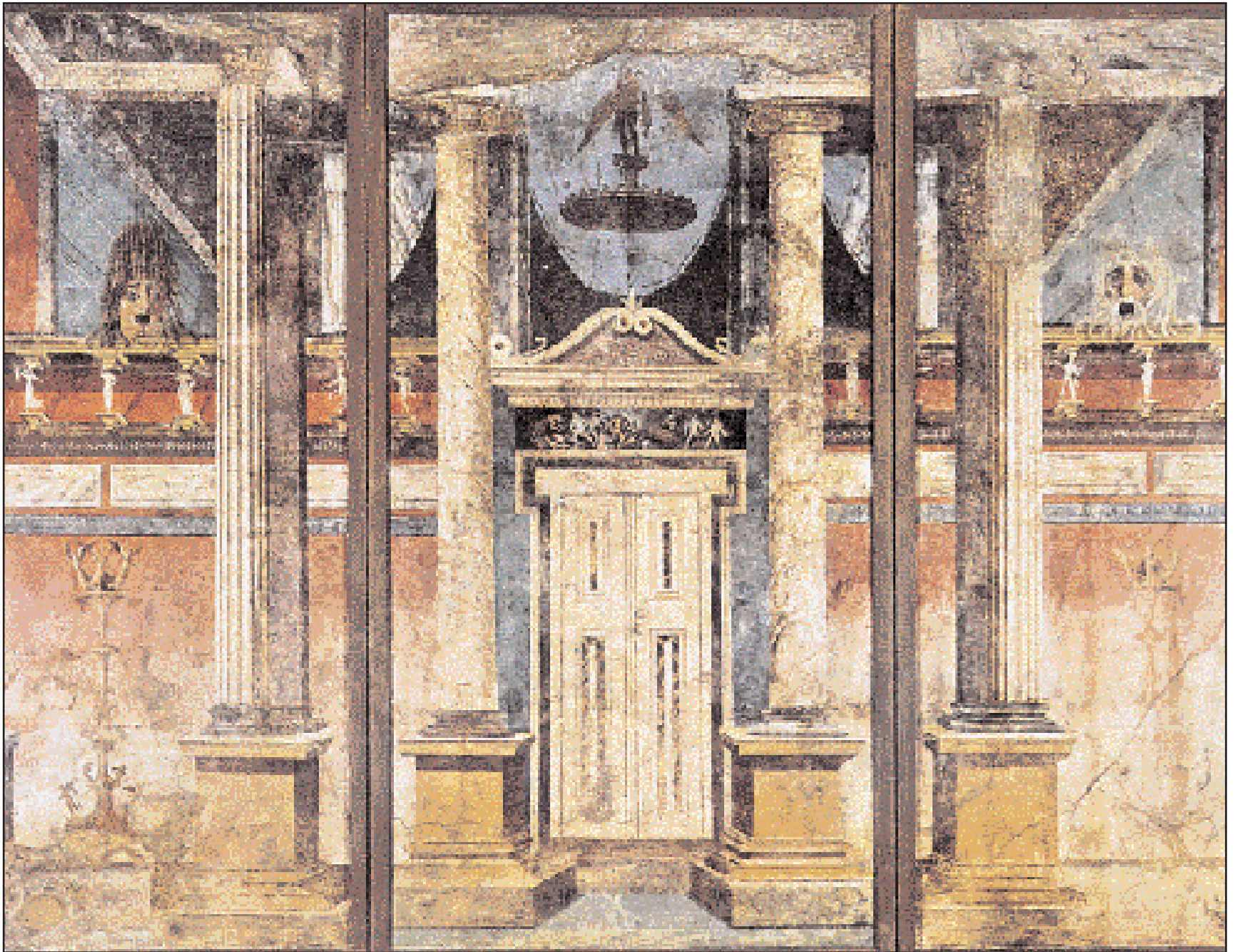
Το κεντρικό τμήμα θεμελιώνεται στο φυσικό βράχο, ενώ οι πτέρυγες σε τεχνικές επιχώσεις. Στην άνω απόληξη έχει δημιουργηθεί περιμετρική στοά, που φθάνει μέχρι το συγκρότημα της σκηνής.

Το θέατρο της Σαλαμίνας χρονο-

λογείται την εποχή του Αυτοκράτορα Αυγούστου. Το κοίλο ήταν και εδώ διαμορφωμένο σε τεχνητή επίχωση. Το σκηνικό οικοδόμημα είχε κτιστεί σύμφωνα με τα ρωμαϊκά πρότυπα και αποτελούνταν από επτά δωμάτια και διάδρομο με μνημειακή πρόσοψη σε δύο επίπεδα.

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





Ζωγραφική αναπαράσταση σκηνής θεάτρου όπως είχε αποτυπωθεί, για διακοσμητικούς λόγους, σε τοίχο της βίλας Boscoreale, μέσα του 1ου π.Χ. αιώνα (Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολης).

# Οψις και σκεύη

## Σκηνικά, μηχανισμοί και κοστούμια στο αρχαίο θέατρο

Των: **Κωνσταντίνου Μπολέτη – Μιχάλη Πιτένη**

Αρχιτεκτόνων

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

Κατά την επικρατέστερη επιστημονική άποψη η οικοδομική αυτή δραστηριότητα οφειλόταν στην επιθυμία να ανταποκριθεί το κτίριο στη συνεχή εξέλιξη του θεατρικού γί-

γνεσθαι και στη ραγδαία αύξηση των απαιτήσεων του θεαματικού και τεχνικού μέρους μιας παράστασης. Γι' αυτό και συμβαδίζει με την εισαγωγή καινοτομιών στο θέατρο ως λόγο και τέχνη. Ειδικά στη Νέα Κωμωδία, που πρωτοεμφανίζεται το 330 π.Χ., υπάρχει ένα δεδομένο σύστημα κίνησης μέσα και έξω από τη σκηνή προς τη πόλη, την αγορά, το λιμάνι ή την εξοχή. Τα ανοίγματα του σκηνικού οικοδομήματος αποκτούν ιδιαίτερη δραματική λειτουργία, όπως είναι π.χ. η έναρξη του έργου ή ενός επιμέρους μονολόγου του. Στο πλαίσιο των νέων θεατρικών συμβάσεων η χρήση της σκηνογραφίας και των εξελιγμένων από την προηγούμενη περίοδο σκηνικών μηχανημάτων γενικεύεται.

Οι περισσότεροι αρχιτεκτονικοί όροι των επιμέρους τμημάτων της ελληνιστικής σκηνής έχουν διασωθεί

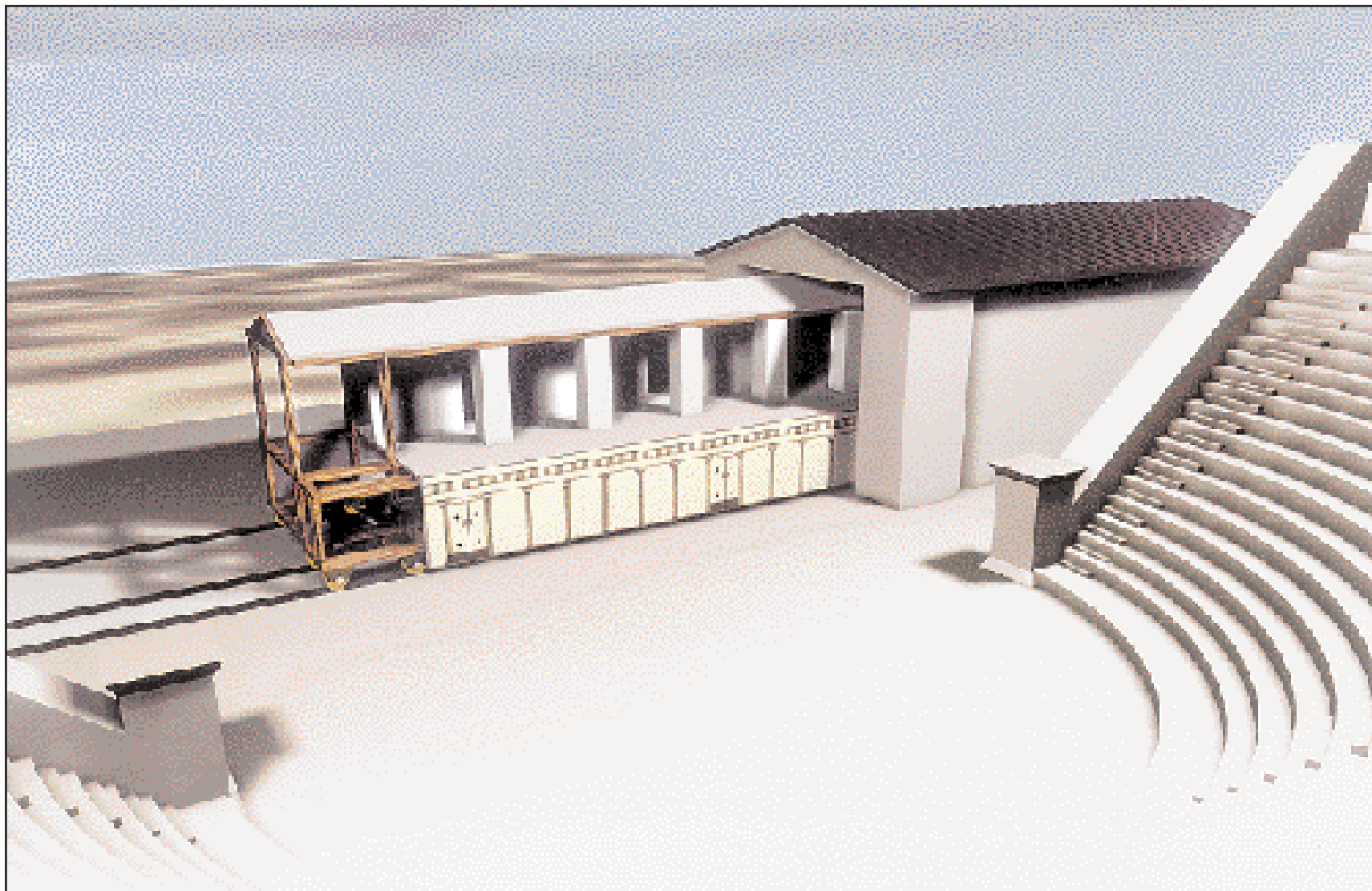
σε οικοδομικές επιγραφές (Εφεσος, Δήλος, Ωρωπός κ.λπ.). Μεταγενέστεροι συγγραφείς, όπως ο Βιτρούβιος ή ο Πολυδεύκης, μας παρέχουν αναλυτικότερα στοιχεία για ένα σύνολο ιδιαίτερων θεατρικών κατασκευών και σκηνικών βοηθημάτων που επιστρατεύονταν για την καλύτερη και πληρέστερη παρουσίαση της παράστασης.

### Σκηνογραφία – Θεατρικοί μηχανισμοί

Η ανακάλυψη της πραγματικής σκηνογραφίας αποδίδεται από τον Αριστοτέλη στον Σοφοκλή ενώ, κατά τον Βιτρούβιο, η ζωγραφική σαν μέσο διαμόρφωσης του σκηνικού χώρου είχε χρησιμοποιηθεί και από τον Αισχύλο. Ο Βιτρούβιος μάλιστα μας πληροφορεί για τρία είδη σκηνικών

εικόνων που αντιστοιχούν στα τρία είδη θεάματος, την τραγωδία, την κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Τόσο στον κάτω όροφο της ελληνιστικής σκηνής, στα μεσοδιαστήματα των ημικίωνων που συνέθεταν τη στοά του προσκηνίου όσο και στον άνω όροφο, στα κενά που δημιουργούσαν μεγάλα ανοίγματα, γνωστά με τον όρο θυρώματα, υπήρχε η δυνατότητα παρεμβολής ελαφρών σκηνογραφικών στοιχείων. Τέτοια ήταν, κατά τον Πολυδεύκη, τα καταβλήματα, με μορφή είτε υφασμάτων παραπετασμάτων είτε ζωγραφισμένων πινάκων. Ιχνη στερέωσης των τελευταίων έχουν αποκαλυφθεί σε πολλά μνημεία της ελληνιστικής περιόδου, ενώ πολλοί ερευνητές τα έχουν εισαγάγει σε ανοίγματα γραφικών αποκαταστάσεων προσόψεων σκηνών ακόμη και πρωιμότερων φάσεων.





Στο θέατρο της Σπάρτης η σκηνή ήταν κυλιόμενη και την έβγαζαν μόνο τις ημέρες των παραστάσεων από το οίκημα που την προστάτευε. (Γραφική αναπαράσταση Η. Bulle, «Das Theater zu Sparta», Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1937. Απόδοση τρισδιάστατου μοντέλου «DG Dimension – Κ. Αλεξοπούλου, Α. Φασόσης»).

Η αναγκαία εισαγωγή στη σκηνική δράση του εσωτερικού ενός χώρου, η εμφάνιση ενός θεού ή ενός προσώπου του εξωσκηνικού χώρου ή η θεατρική αναπαράσταση ενός φυσικού φαινομένου, ήταν δυνατά μόνο με τη βοήθεια ειδικών μηχανισμών. Η ύπαρξη των χαρακτηριστικών αυτών επινοήσεων επιβεβαιώνεται τόσο από τα σωζόμενα κείμενα αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών όσο και από σχετικές ιστορικές πραγματείες. Πολύτιμες πληροφορίες, αν και σε αφαιρετική σχεδόν σχηματική μορφή, λαμβάνονται από αναπαραστάσεις θεατρικών σκηνών σε αγγεία. Οι μελέτες που εκφράζουν τις επικρατέστερες επιστημονικές απόψεις για τα μηχανήματα αυτά συχνά αντικρούονται με εντελώς αντίθετες γνώμες που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί από ορισμένους σημαντικούς ερευνητές και φθάνουν σε σημείο αμφισβήτησης ακόμη και της ύπαρξής τους. Η διαπίστωση ότι στις περιγραφές των αρχαίων θεατρικών μηχανισμών αναγνωρίζεται σήμερα η κεντρική ιδέα πολλών στοιχείων της σύγχρονης σκηνικής τεχνολογίας είναι οπωσδήποτε ιδιαίτερου ενδιαφέροντος.

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



Στη βίλα του Κικέρωνος, στην Πομπηία, υπάρχει το μωσαϊκό αυτό του Διοσκουριδής, στο οποίο εικονίζεται σκηνή από την κωμωδία του Μενάνδρου «Συναριστώσαι». Η χαμηλή πλατφόρμα με τα τρία σκαλοπάτια, κάτω, ερμηνεύεται ως εκκύκλημα που βγαίνει στη σκηνή (Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης).

και η εξώστρα για την έξοδο του εσωτερικού του σκηνικού.

Ενας άλλος σημαντικός και εύχρηστος μηχανισμός ήταν η *μηχανή*, ένα ανυψωτικό μηχανήμα για τη μεταφορά στη σκηνή καθοριστικών για τη δράση προσώπων, όπως οι ήρωες ή οι θεοί. Η εμφάνιση θεών σε κρίσιμα σημεία αρκετών τραγωδιών του Ευριπίδη, με την επιστράτευση του συγκεκριμένου μηχανισμού, προσδιόρισε τον χαρακτηρισμό «από μηχανής θεός» (deus ex machina) και αποτέλεσε αφορμή για έντονη παρωδία από τον Αριστοφάνη. Κατά τον Πολυδεύκη η μηχανή χρησιμοποιείτο στην τραγωδία, ενώ στην κωμωδία εμφανίζετο η κράδη. Η μηχανή μπορεί να θεωρηθεί ο πρόδρομος των ανυψωτικών μηχανισμών υψηλής τεχνολογίας του σημερινού θεάτρου και λειτουργούσε ως γερανός με σχοινί, που ονομαζόταν *αιώρα*.

Για την άμεση εμφάνιση και απομάκρυνση προσώπων ή αντικειμένων στο αρχαίο ελληνικό θέατρο χρησιμοποιούνταν επίσης τα λεγόμενα *αναπίεσματα*, ένα είδος καταπακτών που λειτουργούσαν όπως οι αντίστοιχες καταπακτές των σύγχρονων θεατρικών σκηνών.

Ενας ιδιαίτερα συνήθης θεατρικός μηχανισμός για την άμεση αλλαγή σκηνικών εικονογραφικών στοιχείων αποτελούσαν οι *περιάκτοι*, πρισματικής μορφής περιστρεφόμενες κατασκευές που τοποθετούνταν σε κατάλληλα σημεία του σκηνικού οικοδομήματος. Η μορφή και χρήση τους

Συνέχεια στην 24η σελίδα



### Συνέχεια από την 23η σελίδα

εξελίχθηκε διαχρονικά ως τις μέρες μας. Η σκηνική παρουσίαση έντονων φυσικών φαινομένων επιτυγχάνετο με τη βοήθεια του *κεραυνοσκοπέιου*, ενός τύπου περιάκτου που διέθετε είτε πλευρές με σχέδια κεραυνών, είτε μία γυαλιστερή επιφάνεια επί της οποίας αντανακλούσε το φως του ήλιου. Για την παραγωγή του χαρακτηριστικού ήχου της βροντής εχρησιμοποιείτο το *βροντείον*, άλλοτε μεταλλικό δοχείο με χαλίκια για την παραγωγή θορύβου και άλλοτε τεμάχιο τεντωμένου δέρματος επί του οποίου προσέκρουαν μολύβδινα σφαιρίδια. Τόσο σε θέατρα της ελληνιστικής όσο και της ρωμαϊκής περιόδου εικάζεται η ύπαρξη κινητών σκηνικών κατασκευών που σύρονταν επί τροχών ή εξ ολοκλήρου συρόμενες ζωγραφικές συνθέσεις που έχουν τον λατινικό όρο *scaena ductilis*.

Δεν είναι ωστόσο βέβαιο εάν στα θέατρα της σημαντικής περιόδου του Αρχαίου Δράματος ήταν γενικευμένη και η χρήση κάποιου είδους μεγάλου υφάσματος με τον λειτουργικό χαρακτήρα αυλαίας, παρά το γεγονός ότι η ανάγνωση ορισμένων έργων σήμερα δείχνει ότι θα έπρεπε να εξυπηρετούντο ιδιαίτερα από την ενδεχόμενη παρουσία της. Υφάσματα για την κάλυψη επιμέρους κενών, όχι όμως με χαρακτήρα αυλαίας, διακρίνονται σε μία μεγάλη ποικιλία μορφής, διακόσμησης και τρόπου ανάρτησης σε αφαιρετικής απόδοσης παλκοσένικα των αγγείων των φυλάκων. Σε επιγραφή της Εφέσου έχει διασωθεί η λέξη *σειφαρος* που ετυμολογικά παραπέμπει σε έναν μηχανισμό ανάρτησης και κίνησης υφάσματος.

Λίγους αιώνες αργότερα τα ρωμαϊκά *siparia* αποτελούσαν κουρτίνες που κινούνταν με σύνθετο μηχανισμό και κάλυπταν επιμέρους τμήματα της πρόσοψης του πολύ πιο σύνθετου και ογκώδους σκηνικού οικοδομήματος της ρωμαϊκής περιόδου. Η χρήση τους κατά τη διάρκεια της παράστασης συσχετιζόταν με αλλαγές πράξεων του έργου που μπορεί να συμπεριλάμβαναν και τροποποιήσεις του σκηνικού διακόσμου. Ωστόσο, πριν από την έναρξη της παράστασης η μεγάλη εξωτερική κουρτίνα που κάλυπτε



Στη ζωγραφιά ενός αγγείου από τον Τάραντα (4ος π.Χ. αι.) βλέπουμε έναν ηθοποιό να κρατά το προσωπίο του τραγικού ήρωα που υποδύεται.

πλήρως την πρόσοψη της σκηνής, η *aulaeum*, έπεφτε με την ενεργοποίηση ενός ιδιαίτερου μηχανισμού, σε ένα στενό υπόγειο αύλακα μπροστά από τη σκηνή. Η λειτουργία της παραπέμπει στη σημερινή αυλαία των σύγχρονων θεάτρων, της οποίας ωστόσο η διεύθυνση κίνησης είναι χαρακτηριστικά διάφορη. Ετσι, η εκ νέου ανύψωση της *aulaeum* σήμαινε τη λήξη της παράστασης για το ρωμαϊκό ακροατήριο. Ο Κικέρων για να τονίσει την παράλληλη ύπαρξη της *aulaeum* μπροστά και των *siparia* πίσω από τη σκηνή, επιτείνει

τον χαρακτήρα των δευτέρων χρησιμοποιώντας την έκφραση *post siparia*. Το ρωμαϊκό θέατρο υιοθέτησε τα περισσότερα από τα σκηνικά μηχανήματα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου (εκκύκλημα, μηχανή, βροντείον κ.λπ.).

### Τα ενδύματα

Η παρουσίαση και η σκηνική ολοκλήρωση ενός έργου στο αρχαίο ελληνικό θέατρο περιλάμβανε και τη σκευή των υποκριτών (κοστούμι, μάσκα, υπόδημα), απαραίτητο στοι-

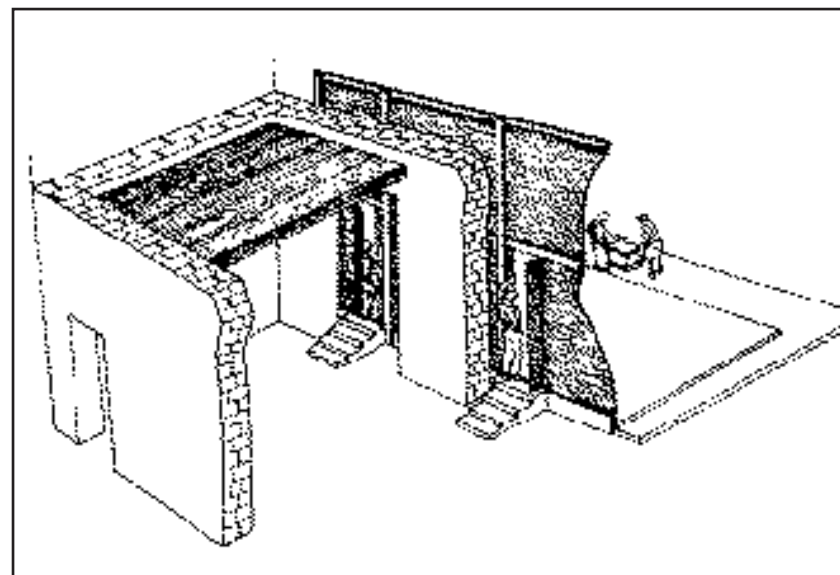
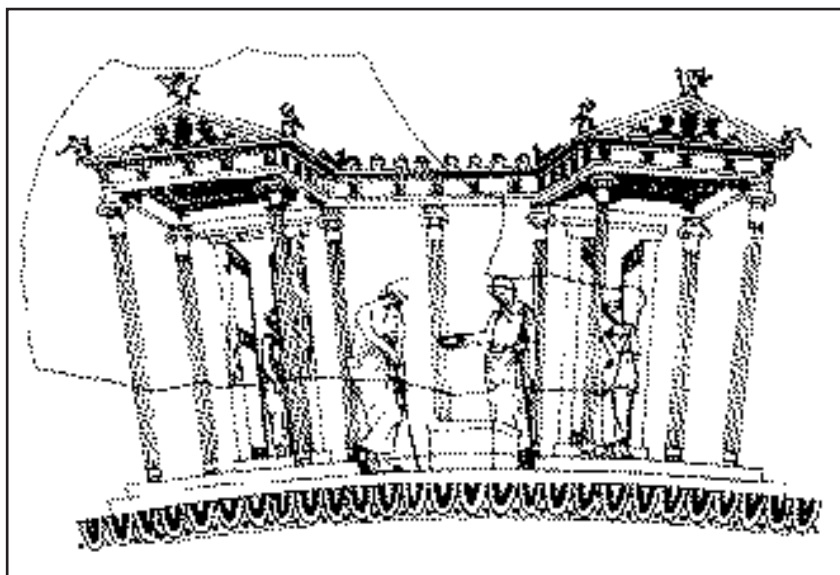
χείο της διδασκαλίας που ανάγεται στη λατρεία του Διονύσου και ενσωματώθηκε στην παράσταση ως σημασιολογικό και λειτουργικό στοιχείο της. Ο σκευοποιός, ο κατασκευαστής της σκευής, ήταν κατά τον Αριστοτέλη σημαντικότερος για την προετοιμασία της «όψης» και από τον ίδιο τον ποιητή.

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

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

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

Στην Αρχαία και Μέση Κωμωδία εχρησιμοποιείτο συνήθως το *σωμάτιον*, ένα εφαρμοστό μάλλινο ρούχο στο χρώμα του δέρματος με παραγεμίσματα στην κοιλιά και στα οπίσθια και με ενσωματωμένο ένα δερμάτινο φαλλό. Σε άλλες περιπτώσεις φορούσαν ζωόμορφα ενδύματα (όρνιθες, σφήκες, βάτραχοι κ.λπ.) ως κληρονομιά από τις διονυσιακές γιορτές, ενώ σπανιότερα εμφανίζονταν ο κωμικός χιτών, η εξωμής και τα κωμικά επιβλήματα. Αργότερα στις αρχές του 3ου π.Χ. αιώνα στην Κάτω Ιταλία ήκμασε ένα ιδιαίτερο θεατρικό είδος, η κωμωδία



Σε θραύσμα αγγείου βρέθηκε ζωγραφισμένη η όψη σκηνής θεάτρου, με τους ηθοποιούς στο προσκήνιο. Με βάση το απόσπασμα αυτό, ο Β. Otto ολοκλήρωσε την εικόνα της αγγειογραφίας (αριστερά) και αναπαράστησε το πίσω μέρος του σκηνικού και του εσωτερικού του σκηνικού οικοδομήματος.





Γραφική αναπαράσταση της σκηνής του θεάτρου της Πριήνης, με ζωγραφισμένους πίνακες ανάμεσα στους κίονες του προσκηνίου και περιákτους, υπό τη μορφή περιστρεφόμενων πρισμάτων, στα θυρώματα της σκηνής. (A. Von Gerkan, «Das Theater von Priene», München 1921. Απόδοση τρισδιάστατου μοντέλου «DG Dimension – K. Αλεξοπούλου, Α. Φασόλης»).

των φλυάκων, της οποίας τα φαλλικά κοστούμια έμοιαζαν αρκετά με εκείνα της αρχαίας αττικής κωμωδίας. Από τις λιγοστές πληροφορίες για τα κοστούμια του σατυρικού δράματος έχει διατυπωθεί η άποψη ότι συνδύαζαν ενδύματα τραγωδίας με κοντά εφαρμοστά παντελόνια (περιζώματα) που έφεραν φαλλό και ουρά.

Τυπικό στοιχείο υπόδησης των ηθοποιών της αρχαίας τραγωδίας ήταν ο γνωστός κόθορνος. Αρχικά αποτελούσε ένα μαλακό υπόδημα με λεπτό τακούνι και κορδόνια που μπορούσε να φορεθεί αδιάκριτα είτε στα αριστερά είτε στα δεξιά πόδια. Στην εξέλιξή του αποκτούσε όλο και υψηλότερη σόλα για να καταλήξει στη ρωμαϊκή περίοδο πανύψηλος.

Σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές ο κόθορνος στην τραγωδία ονομάζεται και εμβάτης και στην κωμωδία εμβάδα, σε αντίθεση προς τον Πολυδεύκη που αναφέρει ως εμβάτες τα υποδήματα της κωμωδίας.

Οι ενδυμασίες του ρωμαϊκού θεάτρου, με την πολυτέλεια και την πολυχρωμία που τις χαρακτήριζε, έπαιζαν κυρίαρχο ρόλο στον εντυπωσιασμό των θεατών και τυπολογικά αποτελούσαν συνέχεια των εν-

δυμάτων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

## Προσωπεία

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

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

επόμενους αιώνες τα προσωπεία διευκόλυναν την απόδοση της έκφρασης σε δυσμενέστερα οπτικά δεδομένα και ενδεχομένως βελτίωναν τα ακουστικά αποτελέσματα.

Μία πρώτη διαμόρφωση κάποιων σταθερών τύπων προσωπειών πρέπει να αναχθεί στον 5ο π.Χ. αιώνα, παράλληλα με τη μεγάλη άνοδο της δραματικής τέχνης. Τον 4ο αιώνα ωστόσο το υψηλό επίπεδο της δραματικής γραφής άρχισε σταδιακά να πέφτει, συμπαρασύροντας και το ενδιαφέρον για τα προσωπεία, για να αντισταθμιστεί από την αύξηση του ενδιαφέροντος για την ίδια την υποκριτική τέχνη. Την ίδια περίοδο, για πρώτη φορά, η προσωπικότητα των δραματουργών και των ηθοποιών τους εμφανίζεται και μέσω του προσωπειού. Η Μέση Κωμωδία ωστόσο απέφυγε ιδιαίτερες προσωπικές ομοιότητες. Κατά τον Πλατώνιο τα προσωπεία της κωμωδίας υπερέβαλαν τόσο στα χαρακτηριστικά του προσώπου ώστε να μην ομοιάζουν σε κανένα.

Ο γνωστός στις μέρες μας τύπος αρχαίου τραγικού προσωπειού αποκρυσταλλώνεται στα μέσα του 3ου π.Χ. αι. Τα τραγικά προσωπεία της ελληνιστικής περιόδου φέρουν γενικώς μια πιο ζωντανή έκφραση από εκεί-

νες της κλασικής, χαρακτηριστικό που διακρίνεται και στην εξέλιξη της ρεαλιστικής προσωπογραφίας της ίδιας εποχής. Ο Πολυδεύκης, βασιζόμενος κατά πάσα πιθανότητα σε πηγές πληροφοριών της ελληνιστικής περιόδου, παραθέτει συνολικά εβδομήντα έξι διαφορετικά προσωπεία που κατατάσσονται σε είκοσι οκτώ τραγωδίας, σαράντα τέσσερα κωμωδίας και τέσσερα σατυρικού δράματος. Κατά την επικρατέστερη επιστημονική άποψη μάλλον περιγράφει το σύννηθες απόθεμα προσωπειών που όφειλε να φέρει μαζί της μία περιφερόμενη ομάδα ηθοποιών. Κατά τους πρώιμους ρωμαϊκούς χρόνους οι υποκριτές δεν έφεραν ενδεχομένως προσωπεία, αλλά μόνον περούκες, λευκές οι ηλικιωμένοι άνδρες, μαύρες οι νέοι και κόκκινες οι σκλάβοι. Μία βέβαιη χρήση προσωπειών τεκμηριώνεται, σύμφωνα με αναφορές των Διομήδη και Δονάτου, στην εποχή του Τερέντιου. Τα προσωπεία των Ρωμαίων διαιρούντο σε τραγικά και κωμικά και κάλυπταν όχι μόνο το πρόσωπο, αλλά και το πίσω μέρος της κεφαλής. Τέλος, στα κωμικά προσωπεία των όψιμων ρωμαϊκών χρόνων τα χονδροειδή στοιχεία αυξάνονται, αντανάκλωντας το ύφος των θεαμάτων που ήταν τότε προσφιλή.







Το θέατρο του Μαρκέλλου στη Ρώμη με εμφανείς τις διαφορές μετά τους πρόσφατους καθαρισμούς της πρόσοψής του (φωτ.: Κων. Μπολέτης).

# Αναστήλωση – το άλλοθι της χρήσης;

Εκτεταμένες επεμβάσεις αποκατάστασης αρχαίων θεάτρων, κυρίως με σκοπό τη χρήση

Του **Κωνσταντίνου Μπολέτη**

Αρχιτέκτονας-Αναστηλωτής

ΤΑ ΚΛΑΣΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ συντήρησης των μνημείων παρουσιάζονται πιο οξυμένα στα αρχαία θέατρα για διάφορους λόγους. Πρόκειται για σύνθετες κατασκευές τριμερούς χαρακτηριστικής διάρθρωσης (σκηνή, κοίλο, ορχήστρα), συχνά με αλληπάλληλες ιστορικές φάσεις, που σπάνια έχουν διατηρήσει τα αρχικά μεγέθη τους.

Τα σκηνικά οικοδομήματα υπήρξαν τα κατ' εξοχήν επιρρεπή στην «εξαφάνιση», ακολουθώντας τους βασικούς κανόνες ερείπωσης και των άλλων τύπων αρχαίων κτιρίων, υποκείμενα σε ανάλογους κινδύνους καταστροφής ή διαρπαγής του αρχιτεκτονικού υλικού τους. Στα σωζόμενα κοίλα τα προβλήματα εμφανίζονται πιο εξειδικευμένα και προέρχονται κυρίως από την κακή κατάσταση διατήρησης των αναλημματικών τοίχων και τη συχνή αστάθεια των υποκείμενων φερουσών κατασκευών, στην περίπτωση των ελευθέρως ισταμένων ρωμαϊκών θεάτρων.

Στα περισσότερα σωζόμενα θέατρα, ήδη από την αρχαιότητα, είχε υ-

πάρξει μία αλληλουχία οικοδομικών περιπετειών που τους άφησε χαρακτηριστικά σημάδια. Τα σημάδια αυτά αποτελούν σήμερα πηγή αρχαιολογικών και ιστορικών πληροφοριών. Αρχαίοι θεατρικοί χώροι επανήλθαν στο φως μετά την κατεδάφιση μεμονωμένων κτιρίων ή πολεοδομικών συνόλων μεταγενέστερων εποχών, που είχαν ανοικοδομηθεί στο χώρο τους και που με τη σειρά τους δεν στερούσαν καλλιτεχνικής και ιστορικής αξίας. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα αρχαία θέατρα, λόγω του σχήματός τους, είχαν μεταβληθεί σε μεταγενέστερη ιστορική περίοδο σε φρούρια. Σε άλλες πάλι, τμήματα μεσαιωνικών πόλεων, παλάτια, μοναστήρια, εκκλησίες κ.ά. είχαν κτιστεί επάνω τους. Η μεταχείριση των μεταγενέστερων κτιρίων σχετιζόταν άμεσα από την εκάστοτε διαμορφωμένη επιστημονική και θεωρητική πρακτική, αλλά και το είδος του νεώτερου κτιρίου.

Άλλο είδος προβλημάτων απορρέει από την χωροταξική και περιβαλλοντική ένταξη των ιστορικών μνημείων γενικότερα στις σύγχρονες πόλεις. Εξ αιτίας της συνέχειας των ιστορικών πυρήνων των πόλεων, τα

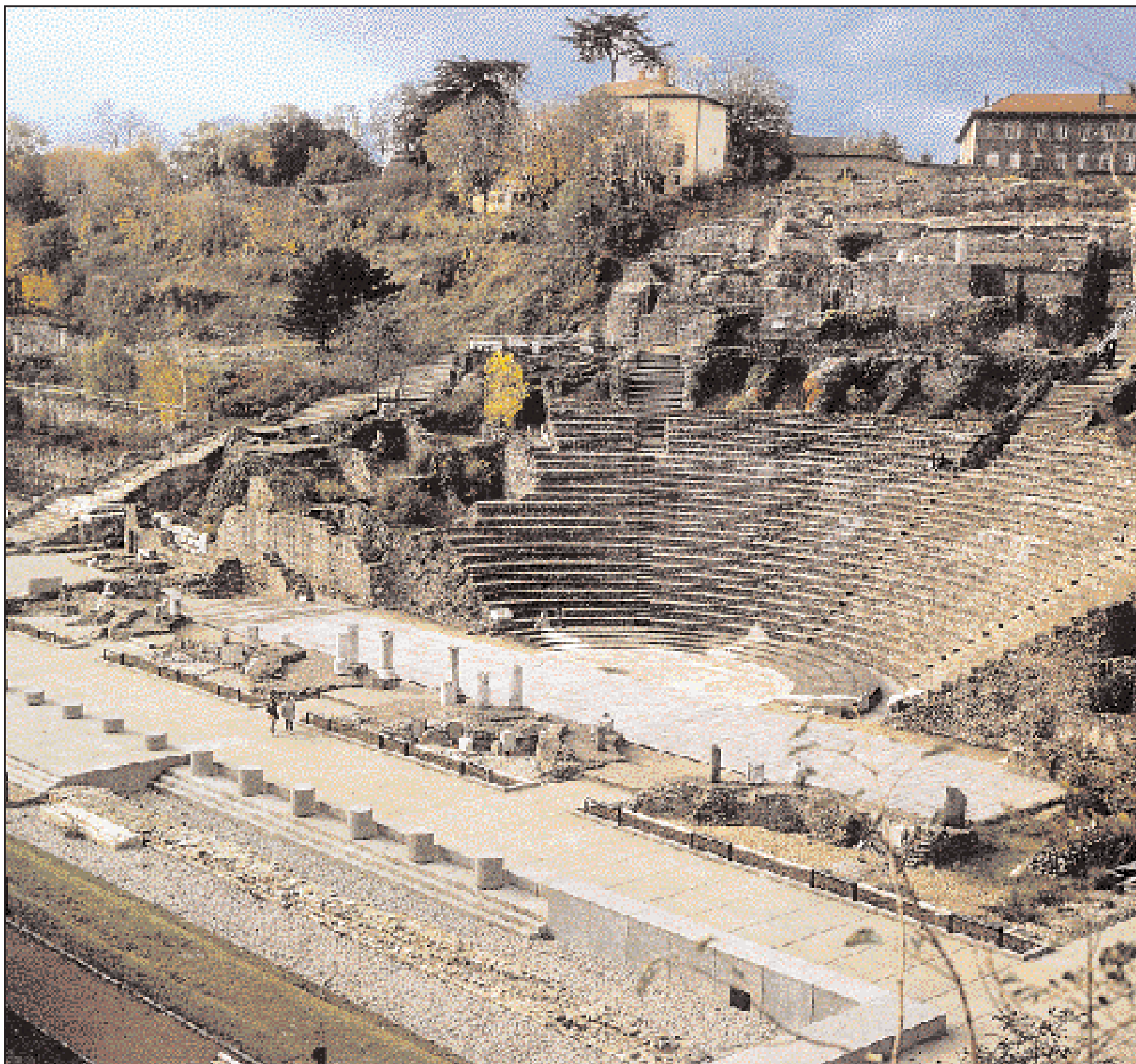
θέατρα συχνά αποτελούν τμήματα αρχαιολογικών χώρων στο εσωτερικό ενός αστικού πλέγματος, το οποίο στις περισσότερες περιπτώσεις έχει σεβαστεί τα ίδια, χωρίς ωστόσο να μεριμνήσει και για το περιβάλλον τους.

Η τελική αποκατάσταση ενός αρχαίου θεάτρου, ιδωμένη ως ισχυρό μέσο επικοινωνίας του μνημείου με το κοινό, δεν αρκείται στην προβολή μόνο της διδακτικής διάστασής του, αλλά υποβάλλει και την ιδέα της μετατροπής του σε σύγχρονο λειτουργικό χώρο. Διεθνώς υπεραφθονούν ολέθρια παραδείγματα επεμβάσεων σε αρχαία θέατρα, που, μέσα από την προσπάθεια ή καλύτερα τη μη προσπάθεια συγκερασμού της αναστηλωτικής δεοντολογίας με τις κοινωνικές προσδοκίες, κυμαίνονται από τον στείρο αρχαιολογικό τουρισμό μέχρι την πλήρη υπαγωγή του αρχαίου θεάτρου στις ανάγκες του τουρισμού και κυρίως των σύγχρονων παραστάσεων.

## Η Ιταλία

Η Ιταλία έχει να επιδείξει μεγάλης κλίμακας επεμβάσεις θεατρικών χώ-

ρων, που συνέτειναν στη μεταμόρφωση του μνημειακού πλούτου της χώρας και κινήθηκαν ανάμεσα στις εκτεταμένες στερεώσεις-ανασυνθέσεις επιμέρους σημείων και σε ανακατασκευές. Στο πρώτο μισό του αιώνα μας μεγάλος αριθμός ιταλικών θεάτρων και θεατρικών χώρων αποκαταστάθηκε, συντηρήθηκε και αποδόθηκε στο κοινό. Των εργασιών συνήθως προηγούνταν μεγάλα ανασκαφικά προγράμματα, ενώ σε μερικές περιπτώσεις δεν υπήρχε συνέχεια μετά την ανασκαφή. Παραδείγματα είναι η ανακατασκευή του θεάτρου της Gubbio (περί το 1900), η ανασκαφή και δημοσίευση του θεάτρου της Ventimiglia, οι αποκαταστάσεις των αμφιθεάτρων της Pozzuoli και της Cagliari, των θεάτρων της Cassino (1936), της Ταορμίνας, της Τεργέστης, του μικρού θεατρικού χώρου που αποκαλείται «Γυμνάσιο» των Συρακουσών (αποκατάσταση 1944), του «αρχαϊκού» θεάτρου των Συρακουσών, της Βερόνας (1930-32), του ευρύτερου περιβάλλοντος χώρου του teatro marittimo της Villa Hadriana στο Tivoli (1955-56) κ.α. Ορισμένα από τα παραπάνω θέατρα, με πρώτα εκείνα των Συρα-



Το θέατρο της Λυών μετά τις εργασίες αποκατάστασής του (πηγή: B. Mandy, E. Hernandez, R. Mar, «Plaidoyer pour de Nouvelles Recherches», D. Hist. Arch., 134, Ιαν. 1989, σελ. 35).

κουσών και της Ταορμίνας, φιλοξενούσαν ήδη θεατρικές παραστάσεις με μεγάλη απήχηση στο κοινό, πρακτική που εφαρμόστηκε και σε άλλα, όπως σε εκείνα της Βερόνας και της Οστίας.

Ορισμένες από αυτές τις επεμβάσεις, που πραγματοποιήθηκαν στην Ιταλία των '20 και '30, εντάσσονταν στο μεγαλύτερο ίσως πρόγραμμα ανασκαφών και αποκαταστάσεων αρχαίων μνημείων που έλαβε χώρα σε σύγχρονο κράτος. Για το θέατρο της Οστίας, ανακατασκευασμένο σχεδόν εκ θεμελίων το διάστημα 1927-29, ο αρχαιολόγος Armin von Gerkan έγραψε: *Η Οστια δεν μπορεί πλέον να περιλαμβάνεται στις σπουδές των αρχαίων θεάτρων και την απώλειά της θα μπορούσε μόνο να εξισορροπήσει η χρησιμότητά της ως παράδειγμα προς αποφυγή.*

Το διάστημα 1930-1933 πραγματο-

ποιήθηκαν εργασίες αποκάλυψης, αποκατάστασης και μερικής στερέωσης του θεάτρου του Μαρκέλλου στη Ρώμη, το οποίο κατά τον Μεσαίωνα είχε μετατραπεί σε φρούριο. Οι ανακατασκευασμένες αφίδες ακολούθησαν πιστά το αρχικό σχέδιο και οι ιστορικά μεταγενέστερες προσθήκες δεν απομακρύνθηκαν. Το πρόγραμμα της κατεδάφισης των μεταγενέστερων ιστορικών κτιρίων για την αποκάλυψη του θεάτρου του Πομπήιου στη Ρώμη, που εκπονήθηκε τη δεκαετία του '30, δεν εκτελέστηκε με κέρδος τη διατήρηση των υπερκείμενων μεταγενέστερων σημαντικών μνημείων. Την ίδια περίοδο των αναστηλωτικών υπερπαραγωγών, τη δεκαετία του '30, ως τμήμα των εκτεταμένων εργασιών αναστήλωσης και ανακατασκευής των επιμέρους μνημείων της Πομπηίας, που είχαν ξεκινήσει ήδη από το 1875, έγιναν συστη-

ματικές εργασίες συντήρησης στα δύο θέατρα της αρχαίας πόλης. Μεγάλης κλίμακας επεμβάσεις εκτελέστηκαν από τους Ιταλούς και στα θέατρα της Leptis Magna και της Sabratha στη Λιβύη τα διαστήματα 1939-1948 και 1934-1937 αντίστοιχα.

## Η Γαλλία

Η ιστορία των γαλλικών αναστηλώσεων παρουσιάζει επίσης σημαντική δραστηριότητα και εμπειρία στον τομέα της αποκατάστασης των αρχαίων θεάτρων, που συχνά οδήγησε σε εκτεταμένες επεμβάσεις ανακατασκευής, τόσο κατά το 19ο όσο και κατά τον 20ό αι. Η πρώτη παράσταση στο θέατρο της Orange πραγματοποιήθηκε πολύ νωρίς (1869), ενώ ο χώρος ανασκάφτηκε και αποκαταστάθηκε σταδιακά κατά το 19ο αιώνα με ορόσημο τις εκτεταμένες α-

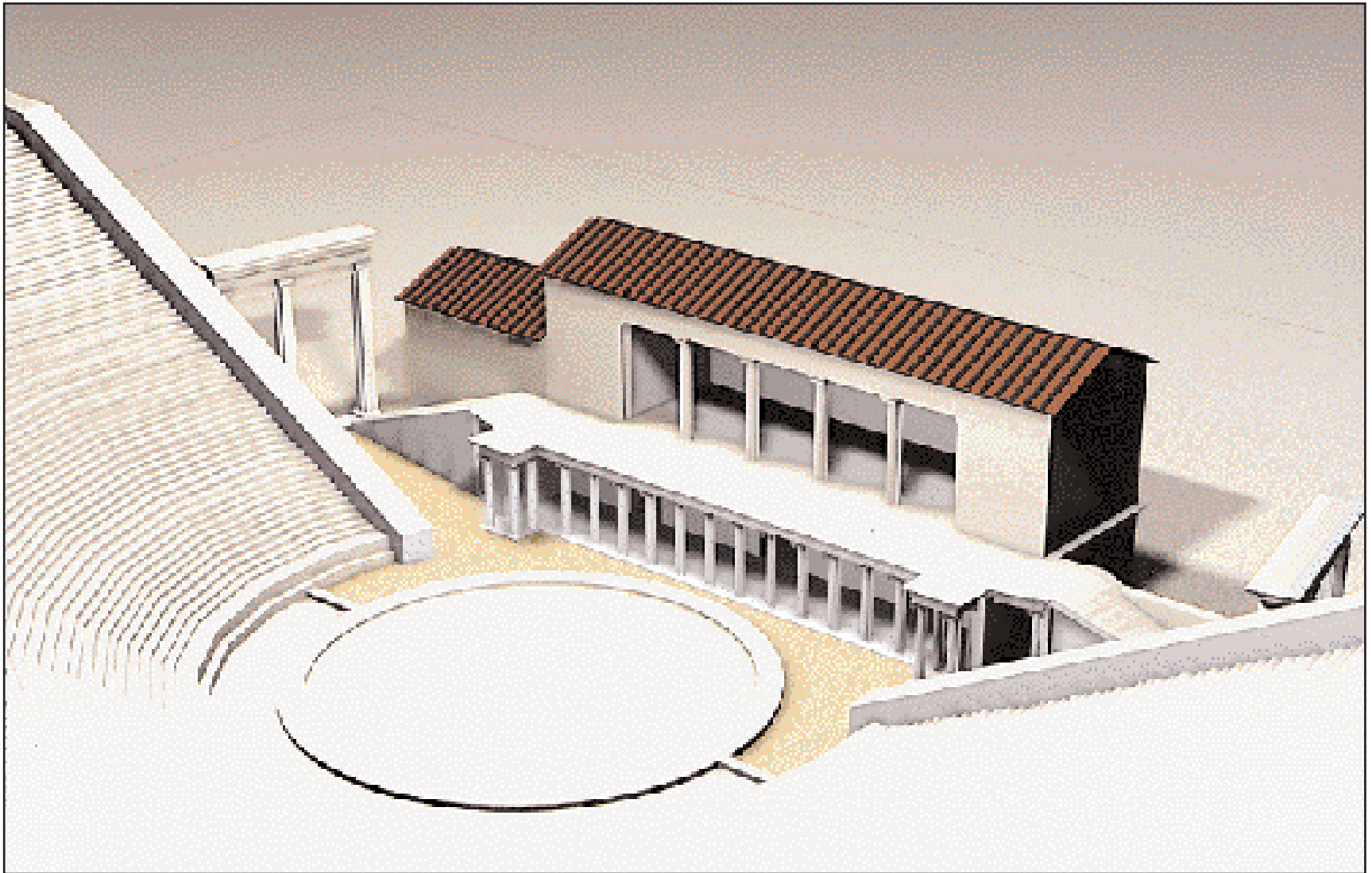
νακατασκευές του κοίλου που ξεκίνησαν το 1882 από τους επιφανείς αρχιτέκτονες-αναστηλωτές Formig (πατέρα και γιο) και συνεχίστηκαν έως και τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας. Σήμερα εκτιμάται ότι οι κερκίδες του μνημείου αποτελούνται κατά 99% από καινούργιο υλικό.

Οι εργασίες απελευθέρωσης του θεάτρου της Arles από διαδοχικές κατασκευές και επιχώσεις μεταγενέστερων ιστορικών φάσεων ξεκίνησαν το 1823, επαναλήφθηκαν το 1833 για να συνεχιστούν έως το 1908 με στόχο την αναστήλωση των αποκαλυφθέντων τμημάτων και την ανακατασκευή τμήματος του κοίλου. Από αυτό διασώζονταν μόνον πέντε σειρές καθισμάτων, ενώ οι πραγματοποιηθείσες εργασίες ανακατασκευής κάλυψαν μέχρι και την 20ή.

Από το 1909 και έως το 1927 διεξή-

**Συνέχεια στην 28η σελίδα**





Η σκηνή του θεάτρου της Επιδαύρου (σύμφωνα με γραφική αναπαράσταση των A. von Gerkan και W. Müller Wiener) σε τρισδιάστατη ηλεκτρονική επεξεργασία υπό εξέλιξη. Απόδοση τρισδιάστατου μοντέλου: «DG Dimension-K. Αλεξοπούλου, Α. Φασόης».

#### Συνέχεια από την 27η σελίδα

χθησαν συστηματικές ανασκαφές στο θέατρο της Vaison-la-Romaine, που οδήγησαν το διάστημα 1932-1934 σε συστηματική αποκατάσταση-ανακατασκευή του μνημείου από τον Jules Formig. Ετήσιες καλλιτεχνικές εορτές στο μνημείο είχαν ξεκινήσει ήδη το 1927. Η αναστήλωση κατηγορήθηκε για εξαπάτηση με τεχνητούς ακρωτηριασμούς, απολαξέυσεις των λίθων για τη δημιουργία εντύπωσης βανδαλισμών, επιτηδευμένες κατεργασίες με λιθοξοϊκά εργαλεία σε καινούργιους κίονες κ.α.

Σημαντικές εργασίες αποκατάστασης πραγματοποιήθηκαν το διάστημα 1933-1938 και στο χρησιμοποιούμενο σήμερα θέατρο της Autun, το μεγαλύτερο ρωμαϊκό θέατρο της Γαλατίας.

Τόσο στο θέατρο, όσο και στο ωδείο της Λυών οι εκτεταμένες αποχρωματώσεις ξεκίνησαν το 1933. Το θέατρο αποκαταστάθηκε σε διάφορες φάσεις, που συνεχίστηκαν έως και τη δεκαετία του '60, ενώ οι εργασίες συνίσταντο στη στερέωση και ανακατασκευή των κερκίδων με νέες τοιχοποιίες, καθώς και στη διδακτική παρουσίαση των υπολειμμάτων του σκηνικού οικοδομήματος. Το ωδείο, που είχε παραμεληθεί κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο σε τέτοιο σημείο που παρουσίαζε εικόνα χαλάσματος, αποκαταστάθηκε επίσης τα επόμενα χρόνια.

### Η ελληνική εμπειρία

Η ιστορία των ουσιαστικών αναστηλώσεων των αρχαίων θεάτρων ξεκινάει στην Ελλάδα μετά τον Β'

Παγκόσμιο Πόλεμο, ως συνέπεια των συστηματικών πιέσεων για επαναχρησιμοποίησή τους. Οι πιέσεις για τα αθηναϊκά μνημεία είχαν σοβαρά απασχολήσει τις ελληνικές κυβερνήσεις ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα και κυρίως κατά την προετοιμασία των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896, εποχή που οδήγησε και στην πλήρη ανακατασκευή του Παναθηναϊκού Σταδίου. Το 1920 πραγματοποιήθηκαν εργασίες μερικής αποκατάστασης τμήματος του ωδείου της Γόρτυνας για τη στέγαση και προστασία εντοιχισμένου αρχαιολογικού ευρήματος. Μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στον ελλαδικό χώρο υλοποιήθηκε η αναστήλωση του ωδείου της Κω ενώ κατά τη διάρκεια της Ιταλικής Κατοχής της Δωδεκανήσου έγινε και η ανακατασκευή του μικρού θεάτρου της ακρόπολης της Ρόδου. Τα χρόνια που μεσολάβησαν από τις παραστάσεις των Σικελιανών στους Δελφούς και έως τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, χαρακτηρίστηκαν από μία σειρά μεμονωμένων παραστάσεων που αποσκοπούσαν στην «αναβίωση» και άλλων αρχαιολογικών χώρων.

Η δεκαετία του '50 ξεκίνησε δυναμικά με την ολοκλήρωση των εργασιών εσωτερικής και εξωτερικής αποκατάστασης του ωδείου του Ηρώδου του Αττικού. Η σκέψη της ανακατασκευής και επαναχρησιμοποίησής του είχε σοβαρά απασχολήσει τις ελληνικές κυβερνήσεις τουλάχιστον από το 1920, όταν δόθηκε στο χώρο του μνημείου παράσταση των «Περσών» του Αισχύλου. Το θέμα ε-

πανήλθε το 1936 και διατυπώθηκαν δημόσια διάφορες γνώμες. Μέχρι όμως το 1947, που ξεκίνησαν οι εργασίες στο μνημείο, υπερίσχυαν οι απόψεις κατά της επέμβασης.

Το καλοκαίρι του 1954 πραγματοποιήθηκε το πρώτο οργανωμένο φεστιβάλ θεάτρου στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, στη μορφή που είχε μετά τις ανασκαφές και τις μικροεπεμβάσεις αποκατάστασης του τέλους του 19ου αι. και των αρχών του 20ού. Από την αμέσως επόμενη χρονιά το φεστιβάλ καθιερώθηκε ως ετήσιος θεσμός αρχαίου δράματος. Με το ξεκίνημα των «Επιδaurιών» πραγματοποιήθηκαν από την τότε Υπηρεσία Αναστήλωσης του Υπουργείου Παιδείας, στο διάστημα 1954 έως 1963, μεγάλης κλίμακας εργασίες μερικής ανακατασκευής και αποκατάστασης του μνημείου, υπό τύπον στερέωσης, με στόχο την ασφαλή χρησιμοποίησή του για παραστάσεις. Παράλληλα, λαξεύτηκαν αρχιτεκτονικά μέλη για την αναστήλωση τμήματος του προσκηνίου, επέμβαση που τελικά δεν υλοποιήθηκε.

Το καλοκαίρι του 1960 έγινε δυνατή η οργάνωση γιορτών στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης με πρωτοβουλία της Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών. Η πλήρης αποχρωμάτωση του μνημείου είχε ολοκληρωθεί το φθινόπωρο του 1959, ενώ μέχρι την παρουσίαση των παραστάσεων πραγματοποιήθηκε ταχύτατη ανατοποθέτηση εδωλίων σε διάφορες θέσεις στα δύο κατώτερα διαζώματα του μνημείου. Εργασίες έγιναν το διά-

στημα 1957-1960 και στο αρχαίο θέατρο των Φιλιππων και έδωσαν τη δυνατότητα έναρξης του «φεστιβάλ Φιλιππων-Θάσου» το 1959. Συνίσταντο στην ανασύνθεση των σειρών του κοίλου με νέες λιθοδομές, αμελούς κατασκευής και δυσάρεστου τελικού αποτελέσματος.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 ολοκληρώθηκε η πλήρης ανακατασκευή του ωδείου της Πάτρας, ενώ στα τέλη της δεκαετίας του '50 και κατά τις δεκαετίες του '60 και '70 έγιναν μικρότερης κλίμακας επεμβάσεις σε μεγάλο αριθμό θεάτρων, όχι απαραίτητα με στόχο την επαναχρησιμοποίησή τους. Τέτοιες ήταν η αναστήλωση του προσκηνίου του θεάτρου του Ωρωπού, οι επανατοποθετήσεις εδωλίων σε μικρότερα μνημεία, όπως το «ωδείο» της Μεσσήνης, οι ανασυστάσεις, στερεώσεις και συγκολλήσεις σε θεατρικούς χώρους όπως το ωδείο της Νικοπόλεως για τη χρησιμοποίησή του από τον Οργανισμό Τουρισμού, το ωδείο της Θεσσαλονίκης (1975), καθαρισμοί, συμπληρωματικές αποχρωματώσεις, μικροσυντηρήσεις-στερεώσεις στα θέατρα της Δημητριάδος (1957-59), Μεγαλόπολης, Κασώπης, Ηλιδος (1975), Μυτιλήνης κ.α. Ορισμένες από αυτές τις επεμβάσεις είχαν το χαρακτήρα εργασιών συντήρησης και διευθέτησης, που γίνονταν παράλληλα με τη συμπληρωματική ανακατασκευή διερεύνηση των μνημείων και διευθύνονταν κυρίως από αρχαιολόγους.

Πολλές από τις παραπάνω επεμβάσεις έγιναν χωρίς συστηματικές



Το θέατρο της Μέριδα, στην Ισπανία, μετά την αναστήλωσή του. (φωτ: «Memoria del Futuro», Exposizione Universale di Siviglia, 1992, εκδ. Graf-Roma s.n.c.)

μελέτες και αρχαιολογική προσπάθεια τεκμηρίωσης. Τα ωδεία της Πάτρας και της Αθήνας, προορισμένα για ευρύτατη χρησιμοποίηση, ανακατασκευάστηκαν από τον Αναστάσιο Ορλάνδο σε αντίθεση προς το άρθρο 2 της Χάρτας των Αθηνών που έκανε ήδη από το 1931 έμμεση έκκληση προς όλες τις συμμετέχουσες χώρες να εγκαταλείψουν την ιδέα των ανακατασκευών. Οι επεμβάσεις μεγάλης κλίμακας, χωρίς πλήρεις μελέτες, άρχισαν να εγκαταλείπονται μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60, ύστερα και από τη διατύπωση του Χάρτη της Βενετίας (1964), αλλά και την αναδιάρθρωση της τότε αρμόδιας Διεύθυνσης Αναστήλωσεων του Υπουργείου Παιδείας κατά το 1960-1961.

### Η αποκατάσταση, το άλλοθι της χρήσης

Σημαντικές εργασίες αναστήλωσης έχουν πραγματοποιηθεί σε ένα

μεγάλο αριθμό αρχαίων θεάτρων στον ευρύτερο μεσογειακό χώρο, οι περισσότερες σε συνδυασμό με την αναβίωσή τους. Σ' αυτές μόνο ενδεικτικά μπορεί κανείς να αναφερθεί.

Σε σημαντικά θέατρα όπως εκείνα της Καρχηδώνας, της Dugga, του Αμμάν, της Bosra, της Εφέσου, της Ασπένδου κ.α. παρουσιάζονται σήμερα σύγχρονα καλλιτεχνικά θεάματα. Η παρουσίαση παραστάσεων στο θέατρο της Mérida στην Ισπανία ξεκίνησε τη δεκαετία του '30. Το θέατρο αποκαλύφθηκε σε διάφορες ανασκαφικές περιόδους που διήρκεσαν, με διακοπές, από το 1910 έως το 1953. Τη σημερινή του μορφή οφείλει στις μεγάλης κλίμακας επεμβάσεις που ξεκίνησαν το 1964, ενώ η εντυπωσιακή διόρυφη σκηνή του έχει ανασυντεθεί από 2.700 τεμάχια αρχιτεκτονικών μελών.

Η ανάγκη φιλοξενίας μεγάλων ακροατηρίων οδηγεί συχνά σε λύ-

σεις που προκύπτουν από την αρχιτεκτονική αντιμετώπιση του προβλήματος της έλλειψης των αρχαίων καθισμάτων και όχι από μία σύγχρονη αρχαιολογική αποκατάσταση.

Σε περιπτώσεις κατεστραμμένων κοίλων οι ανάγκες καλύπτονται από νέα καθίσματα, στερεωμένα σε ειδικούς υποδοχείς και σχεδιασμένα, τις περισσότερες φορές, για τις ανάγκες των συγκεκριμένων μνημείων.

Οι νέες κατασκευές άλλοτε καλύπτουν σωζόμενα υπολείμματα και άλλοτε αναπτύσσονται αποκλειστικά και μόνο σε σημεία των μνημείων στα οποία δεν υφίσταται κανένα λείψανο θεμελίων ή αρχαίων καθισμάτων. Ακραίο παράδειγμα αποτελεί η κάλυψη του κοίλου του θεάτρου της Ηράκλειας Μινώας με διαφανές υλικό που δημιούργησε στο χώρο των υποκείμενων λίθων περιβάλλον θερμοκηπίου. Η κάλυψη των χώρων των ερειπίων των

σκηνικών οικοδομημάτων και της ορχήστρας με βατά στέγαστρα, για λειτουργικούς και κυρίως προστατευτικούς λόγους, συχνά δημιουργεί προβλήματα στην κατανόηση των μνημείων από το κοινό.

Τα τελευταία χρόνια έχει παρουσιαστεί ενδιαφέρον στην Ελλάδα για την πλήρη μελέτη και δημοσίευση αρχαίων θεάτρων, γνωστών και ανασκαμμένων, πλην όμως ουσιαστικά αδημοσίευτων εδώ και δεκαετίες.

Σε ένα αριθμό έχει επίσης εκδηλωθεί ενδιαφέρον για την ένταξή τους σε προγράμματα χρηματοδότησης επεμβάσεων και μελετών. Στον ευρύτερο μεσογειακό χώρο παρατηρείται έντονη αναστηλωτική δραστηριότητα στα αρχαία θέατρα σε χώρες όπως η Ιταλία, η Γαλλία και η Ισπανία, που συνδυάζεται με την επαναχρησιμοποίησή τους, αλλά και των άλλων αρχαίων χώρων Θέαςσης και Ακρόασης (αρένες, στάδια, ιππόδρομοι κλπ.).





# Τα αρχαία θέατρα σήμερα: Μνημεία ή ζωντανοί θεατρικοί χώροι;

Προβλήματα από τη χρήση ή την κατάχρησή τους



Σε πολλά, πλέον, αρχαία θέατρα οργανώνονται κάθε καλοκαίρι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, προκαλώντας τις ζωηρές ανησυχίες των αρχαιολόγων... (φωτ.: Har. Bilios).

## Γιατί κινδυνεύουν πολύ τα μνημεία

Του **Χαράλαμπου Μπούρα**

Καθηγητή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου

*«Επειτα, στο αρχαίο θέατρο. Παρατηρώ μια τυπική αντίδρασή μου όταν βρεθώ στο κοχύλι ενός τέτοιου θεάτρου: κοιτάζω το τοπίο πέρα, πάντα τόσο καλά διαλεγμένο, κι αμέσως έπειτα ψάχνω τριγύρω μου τους θεατές, προσπαθώ να ιδώ τα μάτια τους· χιλιάδες μάτια, σειρές, καρφωμένα σε μια λεπτομέρεια, σε μια στιγμή που δεν κληρονομείται· όχι μια συγκεκριμένη δράση που θα μπορούσα εύκολα να υποθέσω. Τα μάτια σβήνουν μαζί με τη συγκίνησή τους όπως πεθαίνουν τ' άστρα και μένει τούτο το άδειο διάστημα, τόση ερημιά...».*

Γ. Σεφέρης. «Μέρες»  
(Δευτέρα, 26 Ιουνίου 1950.

Στην Στρατονίκη του Αντίοχου Σωτήρος)

ΤΗ συγκίνηση που αισθανόταν ο ποιητής μέσα στα ερειπωμένα ελληνικά θέατρα, χώρους αρμονικούς και φορτισμένους από την ιστορία, μπο-

ρεί, υπό ορισμένες συνθήκες, να τη νιώσει κάθε ευαίσθητος επισκέπτης. Είναι αυτή που τα κάνει ανεκτίμητα πολιτιστικά αγαθά καθ' αυτά. Τη νιώθουν επίσης οι άνθρωποι του θεάτρου· είναι ένα μεγάλο πλεονέκτημα που θα ήθελαν να το οικειοποιηθούν οργανώνοντας τις παραστάσεις τους μέσα στα αρχαία κελύφη και μάλιστα ανεξαρτήτως της κεντρικής ερμηνευτικής ιδέας της διδασκαλίας, καθώς και των δυνατοτήτων της. Αλλά η ύλη, αυτή που κάνει αισθητή την αρχιτεκτονική ιδέα, ενώ πάνω της δείχνει τα τεκμήρια του περάσματος της ιστορίας, έχει «παραδοθή τη φθορά», από πολλούς αιώνες και δεν αντέχει περισσότερο. Εκείθεν τα προβλήματα.

Σχεδόν κάθε καλοκαίρι στην Ελλάδα και στις άλλες μεσογειακές χώρες τα προβλήματα συζητούνται

για μια ακόμα φορά. Η έμμονη ιδέα που αναπτύχθηκε σε όλη την Ευρώπη κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70 ότι ο μόνος τρόπος διατήρησης των μνημείων είναι να χρησιμοποιούνται, πέρασε και για τα αρχαία θέατρα. Η ιδέα αυτή είχε ως αφετηρία της την υποβάθμιση μεγάλων συνόλων νεώτερης αρχιτεκτονικής στις ευρωπαϊκές χώρες για τα οποία ετίθετο το δίλημμα επανάχρηση ή κατεδάφιση· δεν σχετίζεται με τα δικά μας προβλήματα. Η αναβίωση άλλωστε του κλασικού δράματος μέσα σε αρχαία κελύφη είχε αρχίσει πολύ παλαιότερα τόσο στην Ιταλία όσο και στην Ελλάδα. Αλλά η τάση για επανάχρηση των μνημείων συνδυάστηκε στον τόπο μας κατά τις ίδιες ακριβώς δεκαετίες με την αλόγιστη τουριστική ανάπτυξη και την αποκέντρωση των πολιτιστικών πρωτο-

βουλιών, χωρίς την απαραίτητη επιστημονική και τεχνική υποστήριξη. Το αποτέλεσμα είναι σήμερα σχεδόν σε όλα τα αρχαία ελληνικά θέατρα ή ρωμαϊκά ωδεία να οργανώνονται κάθε καλοκαίρι φεστιβάλ από δήμους, κοινότητες, θιάσους και συλλόγους, προκαλώντας τις ζωηρές ανησυχίες των νομίμων και υπευθύνων διαχειριστών των μνημείων, των υπαλλήλων δηλαδή της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας, αλλά και όσων σέβονται την πολιτιστική κληρονομιά του αρχαίου κόσμου.

Οι ανησυχίες αυτές είναι απολύτως εύλογες και αν αναλυθούν σχετίζονται με τις αξίες που εκφράζουν τα αρχαία αυτά κτίρια. Και καθώς κάθε μνημείο αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, όπως επίσης και κάθε ανέβασμα θεατρικού έργου αποτελεί ξεχωριστή κατάσταση, οι γενικεύ-



σεις αποκλείονται. Θα μπορούσε κανείς όμως να διακρίνει τέσσερις ομάδες καταχρήσεων που προκαλούνται από τη σύγχρονη θεατρική δράση και τις πρακτικές της εφαρμογής της.

**1. Η γενική φθορά.** Πολλά από τα θέατρα έχουν χάσει τα καθίσματά τους και τους πλάγιους αναλημματικούς τοίχους που συγκρατούσαν στα δύο του άκρα το κοίλον. Από τα κτίρια της σκηνης σώζονται μόνο θεμέλια και σκόρπια αρχιτεκτονικά μέλη. Ο,τι απέμεινε είναι ευαίσθητο· δεν αντέχει στις φυσικές αιτίες φθοράς (νερά και παγετό), πολύ περισσότερο δε σε βήματα των θεατών, μετακινήσεις λίθων και τα παρόμοια. Μερικά έχουν τόσες ανωμαλίες στο κοίλον, ώστε η χρήση τους είναι επικίνδυνη για τους θεατές, ιδίως κατά τη νύκτα (θέατρα Αργούς, Δελφών, Διονυσιακό Αθηνών, κ.ά.). Στα θέατρα αυτά έπρεπε να απαγορεύεται η είσοδος και να δημιουργηθούν στέγαστρα προστασίας όπου χρειάζεται. Η αρχαιολογική τους αξία είναι πολύ πιο σημαντική από την χρηστική.

**2. Βιαστικές αποκαταστάσεις** με σκοπό τη χρήση. Όπως κάθε κτίριο της αρχαιότητας που φέρνει στο φως η αρχαιολογική ανασκαφή, έτσι και τα θέατρα πρέπει εγκαίρως να δημοσιεύονται. Να δίδεται δηλαδή με εικαστική τεκμηρίωση (σχέδια και φωτογραφίες) και με αναλυτικά κείμενα όχι μόνον η περιγραφή τους, αλλά και η αναπαράσταση και η ιστορική τους ερμηνεία. Πριν από την εξαντλητική μελέτη και τη δημοσίευση, κάθε επέμβαση είναι αντιδεδοντολογική. Πολλά αρχαία θέατρα άλλωστε έχουν περισσότερες από μία οικοδομικές φάσεις και αυτό περιπλέκει τα πράγματα.

Στην Ελλάδα πολλά θέατρα χρησιμοποιούνται ήδη χωρίς ποτέ να μελετηθούν (Ορχομενού, Φιλίππων, Θάσου, Πειραιώς, Δημητριάδος, πόλεως Επιδαύρου) και μερικά συμπληρώθηκαν βιαστικά χωρίς να τηρηθεί η δεοντολογία των αναστηλώσεων (Monte Smith Ρόδου, Δωδώνης, Ωδείου Νικοπόλεως κ.ά.). Οι μη αναστρέψιμες ενέργειες εις όφελος των παραστάσεων και εις βάρος της αρχαίας ύλης του μνημείου καταστρέφουν ανεπανόρθωτα την αρχαιολογική του αξία.

**3. Μη συμβατές** νεώτερες προσωρινές κατασκευές. Πρόκειται για τα σκηνικά τα οποία θεωρούνται απαραίτητα για το ανέβασμα ενός έργου. Οι άνθρωποι του θεάτρου, εν ονόματι της σύγχρονης δημιουργίας στήνουν στα αρχαία θέατρα μεγάλες κατασκευές, παραμορφωτικές του αρχιτεκτονικού μνημείου, συνήθως μέσα στην ορχήστρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι το προσκήνιο του θεάτρου της Επιδαύρου, το οποίο αναστηλώθηκε το 1960, απομακρύνθηκε αμέσως, μετά από απαίτηση των ανθρώπων του θεάτρου γιατί εμπόδιζε τα σύγχρονα σκηνικά. Μεγάφωνα, καλώδια, στύλοι και καμπίνες χειρισμού των φώτων, καμαρίνια, χώροι αποθηκείωσης και κάθε μορφής εξηρητησίες παραμορφώνουν κατά το διάστημα των παραστάσεων (και όχι μόνον) τα αρχαία θέατρα.

**4. Παρεμπόδιση** της χρήσεως των θεάτρων ως σπουδαίων αρχιτεκτονι-

κών εκθεμάτων. Θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι πολλές από τις παραπάνω δυσμενείς καταστάσεις είναι επί τέλους αναστρέψιμες. Έχουν όμως χρονική διάρκεια, η οποία αποβαίνει συνήθως κρίσιμη.

Η εντατική χρήση των αρχαίων κελυφών, ιδίως κατά το θέρος, παρεμποδίζει την ανάδειξή τους ως μνημείων και την προβολή των καλλιτεχνικών τους αξιών. Περισσότερο ίσως και από ένα ναό, το κοίλον και η ορχήστρα ενός θεάτρου κερδίζουν την προσοχή και τον θαυμασμό του επισκέπτη, κυρίως αυτού που ξέρει τι θέλει να δει στους αρχαιολογικούς χώρους. Οι μελετη-

μένες και έντεχνες αναστηλώσεις (όπως λ.χ. του προσκήνιου του Αμφιαραείου του Ωρωπού) συμβάλουν σε αυτό, όπως άλλωστε και η διατήρηση του φυσικού περιβάλλοντος, χωρίς θορύβους και παρασιτικές νέες κατασκευές.

Τα προβλήματα που προκαλούν στους μνημειακούς χώρους θεαμάτων και ακροάσεων, τόσο οι αλόγιστες θεατρικές χρήσεις, όσο και τα μεγάλα τουριστικά πλήθη, απασχολούν τους διαχειριστές της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, αλλά και τους συνειδητοποιημένους πολίτες σε όλες τις χώρες γύρω από την Μεσόγειο. Έτσι, με την ευκαι-

ρία ενός ειδικού συνεδρίου στην Εγεστα της Σικελίας το 1995 κατέληξαν σε μια διακήρυξη, η οποία ενθαρρύνει την αναβάθμιση των καλλιτεχνικών, αρχαιολογικών και ιστορικών αξιών, καθώς και την εκπαίδευση, ενώ προσπαθεί να μειώσει τις επιπτώσεις των χρήσεων. Αλλά η πολυπλοκότητα του θέματος, η αντίθεση των καλλιτεχνών του θεάτρου σε κάθε μορφής πειθάρχηση και η αμάθεια των ενθουσιωδών τοπικών παραγόντων, σε συνδυασμό με τον διάχυτο λαϊκισμό, δεν δικαιολογούν αισιοδοξία για την κατάσταση των ελληνικών θεάτρων στο εγγύς μέλλον.



Σκηνή από τον «Προμηθέα Δεσμώτη» του Αισχύλου, από το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου (φωτ.: «Δέλτα»).

## Οι «ποιητές» και οι στενοκέφαλοι...

Του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου

Σκηνοθέτη και καθηγητή  
των Πανεπιστημίων Αθηνών

ΤΟ Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου είναι ένα αριστουργηματικό αρχιτεκτονικό μνημείο και παράλληλα ένας χώρος στον οποίο οργανώνονται εδώ και μισό περίπου αιώνα –αν εξαιρέσουμε κάποιες προδρομικές παλαιότερες παραστάσεις– συστηματικά θερινές παραγωγές αρχαίου δράματος. Συγχρόνως με τις φεστιβαλικές παραστάσεις –όπως και καθ' όλη τη διάρκεια κάθε έτους– το μνημείο επισκέπτονται χιλιάδες Έλληνες εκδρομείς ή ξένοι τουρίστες για να απολαύσουν την ομορφιά του, την τόσο «δεμένη» με το τοπίο, και την εκπληκτική ακουστική του.

Ουδέποτε στο απώτερο παρελθόν –εννοώ μέχρι προ δεκαπενταετίας περίπου– είχε τεθεί θέμα καλλιτεχνικής χρήσης (κατά κάποιους αρχαιολόγους κατάχρησης) του χώρου. Γύ-

ρω στο 1985 εμφανίστηκαν κάποιες σκηνοθετικές–σκηνογραφικές παρεμβάσεις στην ορχήστρα της Επιδαύρου –και στο χώρο του λογείου– που εξόργισαν σοβαρούς αρχαιολόγους του Κεντρικού Αρχαιολογικού Συμβουλίου του ΥΠΠΟ. Το ΚΑΣ ζήτησε να προεγκρίνει τις μακέτες των σκηνικών. Σκηνοθέτες και σκηνογράφοι αντέδρασαν, θεωρώντας υποτιμητική την απόφαση αυτή, η οποία ωστόσο παραμένει, αλλά παραβιάστηκε συχνά από υπουργικές παρεμβάσεις που προκλήθηκαν «υπό την πίεση των γεγονότων».

Έτσι ετέθη το δίλημμα: σεβασμός στο μνημείο ή σεβασμός στην ελευθερία έκφρασης του καλλιτέχνη;

Αποτελεί πεποίθησή μου το ότι μπορεί ένας καλλιτέχνης να σεβασθεί το μνημείο, μη απεμπολώνοντας το δικαίωμά του στην ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση. Νομίζω ότι έμπρακτα έχω αποδείξει αυτά τα 28 χρόνια που αδιάλειπτα σκηνοθετώ

στην Επίδαυρο πως αυτό είναι εφικτό. Υπάρχουν –διεθνώς– κάποιοι θεατρικοί χώροι που λόγω της αισθητικής τους, της ιστορικής φόρτισης που τους συνοδεύει, λόγω του περιβάλλοντος αυτούς τοπίου υποβάλλουν, προβάλλουν και τελικά –έμμεσα– επιβάλλουν μια διαφορετική αντιμετώπιση. Κορυφαίο παράδειγμα είναι η Επίδαυρος. Κυκλοφορεί ακόμη μια «ρήση», που υπήρχε από τη γενιά του Μινωτή, δηλαδή από την ένδοξη γενιά που «έχτισε» το Φεστιβάλ Επιδαύρου (Γρυπάρης, Ροντήρης, Παξινού, Μινωτής, Σολομός, Μουζενιδής, Συνοδινού, Κωτσόπουλος, Κατσέλη, Χατζηαργύρη, Βόκοβιτς, Κλώνης, Φωκάς, Χορς, Θεοδωράκης, Χατζιδάκις και άλλοι και άλλοι – αργότερα και ο Κάρολος Κουν): «Στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου όταν μπει ένα θέαμα όμορφο, ο χώρος το αναδεικνύει ως ακόμη ωραιότερο· αν μπει ένα άσχημο, ο χώρος

Συνέχεια στην 32η σελίδα





Λόγω φθορών και άλλων προβλημάτων δεν θα δοθούν φέτος παραστάσεις στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης... (φωτ.: «Ιτανος»).

**Συνέχεια από την 31η σελίδα**

το εκδικείται και φαντάζει ακόμη χειρότερο». Η ρήση αυτή θα μπορούσε να παραλλαχτεί: «έχε την εξυπνάδα να σεβαστείς το χώρο αυτόν και θα βγεις κερδισμένος».

Μπορεί να θέσει κάποιος το ερώτημα: Και αυτοί που θα ήθελαν να είναι πρωτοπόροι, να γκρεμίσουν –εν ονόματι του όποιου οράματός τους– κάθε έννοια συμβατικού σεβασμού και σύγχρονης αισθητικής, προχωρώντας προς διερεύνηση νέων μορφών;

Απάντηση: πιστεύω ότι μπορούν να γίνουν –και έχουν γίνει– πρωτοποριακής αισθητικής παραστάσεις στην Επίδαυρο χωρίς να έχουν ως στόχο τους την «προσβολή» του χώρου. Το «στοίχημα» είναι πολύ πιο ερεθιστικό, όταν συμπεριλαμβάνει τον όρο: να εκμεταλλευθείς την «ακτινοβολία» του μνημείου. Σε αντίθετη περίπτωση υπάρχουν πολλά άλλα θέατρα εκτός Επιδαύρου, όπου μπορεί ο καθένας ανεξέλεγκτα να κάνει ό,τι θέλει.

Θα κλείσω με μια διαπίστωση, που την έχω διατυπώσει συχνά. Διεθνώς –όχι μόνο στην Ελλάδα– οι σκηνοθέτες που δοκιμάζουν τις δυνάμεις τους στο αρχαίο δράμα χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες (ασχέτως της καλλιτεχνικής ικανότητας του καθενός): Σ' αυτούς που πιστεύουν ότι τα νοήματα του αρχαίου δράματος, οι χαρακτήρες και οι καταστάσεις τους μπορεί σήμερα να ενδιαφέρουν τον σύγχρονο θεατή και στους άλλους, που θεωρούν τα κείμενα αυτά ως α-

φορμή για δεξιοτεχνική σκηνοθετική επίδειξη και μόνον. Κατά κανόνα εκείνοι που δεν σέβονται τα κείμενα είναι οι ίδιοι που δεν σέβονται ούτε τους «ιερούς» χώρους.

Όπως υπάρχουν στενοκέφαλοι καλλιτέχνες, αλλά και «ποιητές», έτσι υπάρχουν «ποιητές» αρχαιολόγοι, αλλά και στενοκέφαλοι. Οι παραπάνω απόψεις μου σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να εκληφθούν ως «άλλοθι» για τους στενοκέφαλους κάθε κατηγορίας.