

ΓΕΝΕΣΗ ΚΑΙ ΝΕΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

Στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε την τραγωδία ως είδος πολιτιστικής δημιουργίας με τόσο και τέτοιο εύρος, οφείλουμε να αναχθούμε στην αρχική στιγμή σύλληψης, γένεσης και διαμόρφωσής της ως σκηνικής οντότητας, στην Αθήνα του 5^{ου} π.χ. αιώνα. Σ' αυτή μας την προσέγγιση, διαπιστώνουμε ότι η ιστορική πραγματικότητα, τα αντικειμενικά δηλαδή γεγονότα για τα οποία ενδεχομένως άκουσαν κάποιοι να γίνεται λόγος μέσα από μυθολογικές αφηγήσεις ή από τις λογοτεχνικές εκδοχές τους και τα οποία συντελέστηκαν κάποτε στο απώτερο παρελθόν, μετατράπηκαν μέσα στην αχλύ της ιστορίας σε θρύλο και στη συνέχεια, μορφοποιήθηκαν μέσα στο πέρασμα του χρόνου σε μύθο (Τρωικός πόλεμος, αργοναυτική εκστρατεία). Αυτά, με τη σειρά τους, αποτέλεσαν το θεματικό πλαίσιο από το οποίο αντλήθηκαν οι υποθέσεις των έργων που γράφτηκαν αρκετά μεταγενέστερα από τους κορυφαίους έλληνες τραγικούς ποιητές, μετατρέποντας από μυθολογικές εξιστορήσεις σε δραματικές απεικονίσεις, παραστατικά μορφοποιημένες πάνω στη σκηνή από ηθοποιούς, απευθυνόμενες σε θεατές. Κατ' αυτό τον τρόπο η τραγωδία προσφεύγει στον μύθο όχι με την αρχική μαγικο-θρησκευτική σημασία του, αλλά την μεταγενέστερη σημασιοδότησή του στο χώρο και το χρόνο της λογοτεχνίας, που τον μετατρέπει σε ένα δυναμικό σημειωτικό σύστημα συμβόλων και νοημάτων που συνιστούν ένα λογοτεχνικό πια κείμενο (J.P. Vernant-P. Vidal-Naquet 1981).

Γιατί, ως γνωστόν, οι απαρχές της θεατρικής έκφρασης χάνονται στο βάθος της προϊστορίας και συνδέονται με τον μύθο, ο οποίος αναφέρεται σε κοσμικές οντότητες και μορφοποιεί κοινωνικές καταστάσεις, στις οποίες αποδίδει αξία που υπερβαίνει την αποσπασματικότητα των φαινομένων (Roudhardt 1977:315). Αυτός αποτελεί ένα αιτιώδη λόγο για τη συνείδηση του πρωτόγονου (Frye 1988), σύστημα επικοινωνίας του με το περιβάλλον, ανάλογο με τον ψυχισμό του (Eliade 1963:174).

Όμως η κατανόηση του κόσμου δεν αρκεί. Απαιτείται και η δημιουργική παρέμβαση σ' αυτόν, με την αποτρεπτική ή προτρεπτική επένεργεια που θα εξασφαλίσει την επιβίωση και θα εγγυηθεί τη συνέχεια της ζωής. Αυτό πραγματοποιείται μέσα από μια ιεροπραξία μαγικού και θρησκευτικού περιεχομένου, η οποία στηρίζεται σε καθαρά «θεατρικές» καταστάσεις και συνιστά την αφετηρία του θεάτρου. Διαθέτει διάκριση του χώρου δράσης από τον χώρο παρακολούθησης της δράσης (*σκηνή/πλατεία*), δρώντες (*ηθοποιούς*) και συμμετέχοντες (*θεατές*), θεατρική μεταμφίεση, κίνηση και αυτοσχεδιασμό, προετοιμασία για το «ρόλο» και «υποκριτική».

Με όλα αυτά τα δεδομένα, διαπιστώνεται ότι δημιουργούνται οι κατάλληλες συνθήκες για να αναπτυχθεί το δράμα. Το μόνο που απομένει είναι να προστεθεί ο διάλογος, ο οποίος δεν υπήρχε σ' αυτή την αρχική κατηγορία του πρωτόγονου δρωμένου και η ομοιοπαθητική σχέση μεταξύ δρώντων / συμμετεχόντων να μετατραπεί σε ψευδαισθητική σχέση ηθοποιών / θεατών, με συνέπεια την μετάλλαξη της αρχικής «έκστασης» σε «κάθαρση» (Schechner 1985: 117-150).

Η πορεία μετεξέλιξης των δεδομένων αυτών είναι αργή και μας οδηγεί μετά τον 10π.Χ αιώνα στην Ελλάδα, όταν καθιερώνεται η λατρεία του θεού Διονύσου και δημιουργείται μια ειδική τελετή προς τιμήν του, γνωστή ως «*Διθύραμβος*» που εμπεριέχει πολλά από τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν.

Συνδεδεμένος με τις δυνάμεις της φύσης, τη βλάστηση, τη ζωή και φυσικά το κρασί και τη

διασκέδαση, ο θεός Διόνυσος αποτελεί τον προνομιούχο φορέα ανάπτυξης παρόμοιων δράσεων, τις οποίες και πάλι στον 7^ο π.χ. αιώνα στην Κόρινθο, την εποχή του τυράννου Περίανδρου, ο Αρίων ο Μηθυμναίος επεξεργάζεται και μετατρέπει (το Διθύραμβο) σε πιο λόγιο δημιούργημα.

Στη συνέχεια αυτών, στην Αθήνα, την εποχή του Πεισίστρατου, ο Θέσπις, όπως είναι γνωστό από ιστορικές πηγές και μαρτυρίες, φορώντας προσωπίδα και στηριζόμενος στον αυτοσχεδιασμό του χορού των ατόμων που μετείχαν στο Διθύραμβο διαλέχθηκε μ' αυτούς και νίκησε στους αγώνες τραγωδίας που έγιναν το 534-533 π.Χ. κατά τη διάρκεια των εορτών των Μεγάλων Διονυσίων, που τότε θεσπίστηκαν για πρώτη φορά.

Αν και μέχρι 472 π.Χ. όταν ο Αισχύλος παρουσίασε τους *Πέρσες* μεσολαβούν αρκετοί ελάσσονες δραματικοί ποιητές, όπως ο Χοιρίλος, ο Πρατίνας και ο Φρύνιχος, έργα των οποίων δε σώζονται παρά μόνο αποσπασματικά, η εικόνα που δημιουργείται στους μεταγενέστερους για τη φύση και το περιεχόμενο της τραγωδίας, είναι αυτή που αποδόθηκε αρχικά από τον Αριστοτέλη στο έργο του *«Περί Ποιητικής»* και στη συνέχεια, πολύ μεταγενέστερα, από φιλοσόφους, φιλόλογους, ιστορικούς του πολιτισμού, ανθρωπολόγους ψυχαναλυτές, ανάλογα με τα προσωπικά ιδεολογικά, πολιτισμικά και ψυχο-πνευματικά δεδομένα του καθενός, αντίστοιχα της εποχής στην οποία έζησαν και την οποία αντιπροσωπεύουν.

Η πολυεδρικότητα και συχνά αντιφατικότητα των απόψεων αυτών, φαίνεται ακόμα και από την ερμηνεία της λέξης *«τραγωδία»*, η οποία, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, προέρχεται από την *«ωδή των τράγων»*, των ζώομορφα μεταμφιεσμένων ακολούθων του Θεού Διονύσου, που ορχούμενοι απήγγειλαν τον Διθύραμβο, το θρηνητικό άσμα προς τιμήν του Θεού, μέσα σε κατάσταση ψυχο-σωματικής έκστασης.

Σύμφωνα με άλλες, νεότερες ερμηνείες που παρακάμπτουν την αριστοτελική άποψη και ανάγονται σε μια περισσότερο τελετουργική και ανθρωπολογική διάσταση, ο όρος απεδόθη από τον τράγο, το ζώο που προσφερόταν, προς θυσία για εξαγνισμό της κοινότητας, με μετάθεση σ' αυτόν όλων των ενοχικών συμπλεγμάτων της ομάδας και κατ' επέκταση τον εξαγνισμό (*«κάθαρση»*) από τις όποιες ανομίες της (Romilly 1970:18-20).

Αν επιχειρήσουμε μια επιγραμματική σκιαγράφηση των παραμέτρων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, μπορούμε να αναφέρουμε τα ακόλουθα: ο Τρωικός πόλεμος, έδωσε στους τραγικούς ποιητές το θέμα να δημιουργήσουν μια πλειάδα από τραγωδίες, που ανήκουν στον ίδιο «κύκλο» (*Εκάβη, Ελένη, Τρωάδες, Φιλοκτήτης, Αγαμέμνων*) και να μιλήσουν στην ανθρωπότητα για το παράλογο και ανώφελο του πολέμου, για το αδιέξοδο της βίας, για τη φρίκη του βίαιου θανάτου, για το ανώφελο της θυσίας και του ηρωισμού.

Γι αυτό και δεν είναι ίσως άστοχη η επισήμανση ότι ο Όμηρος είναι «πατέρας» της τραγωδίας. Αλλά ο μύθος, στη συνείδηση του αθηναίου και του αρχαιοέλληνα πολίτη, δεν αποτελεί πια παρά μια ψευδή αφήγηση. Είναι μια πραγματικότητα που αποδίδει τον κόσμο με ένα διαφορετικό τρόπο, κοινά αποδεκτό από όλους, ένα εννοιολογικό και αξιακό σύστημα που σταδιακά είχε ήδη αρχίσει να εκτοπίζεται από την ανάπτυξη του «Λόγου» και την αντικατάστασή του απ' αυτόν. Το ευρύτερο όμως πολιτισμικό υπόστρωμα του αρχαιοελληνικού κόσμου, η σύλληψη και αιτιώδης ερμηνεία των πραγμάτων, συνέχιζε σ' ένα μεγάλο βαθμό να επιτελείται όχι με τρόπο μόνο ορθολογικό, διανοητικό, αλλά ταυτόχρονα και μυθολογικό, ώστε η συνείδηση των πραγμάτων να υπάρχει μ' ένα αντίστοιχο υπόβαθρο. Ο μύθος, εξακολουθεί να εξηγεί τα γεγονότα, να δίνει απαντήσεις σε ερωτήματα πραγματικής υπόστασης, να ερμηνεύει το ιστορικά προσδιορισμένο με όρους ανιστορικούς, να αποδίδει την αλήθεια των πραγμάτων με τρόπο έμμεσο, κάποτε συμβολικό, υπαινικτικό και συνδηλωτικό. Με τη σημασία αυτή, η *«μυθολογική αφήγηση»*, με τη σειρά της μεταπλάθεται σε *«θεατρική αλήθεια»*, την οποία προσλαμβάνουν οι αθηναίοι και όλοι οι άλλοι θεατές, στη συνέχεια.

Γιατί δεν πρέπει να διαφεύγει καθόλου της προσοχής, ότι η τραγωδία (και το δράμα γενικότερα) σε αντίθεση προς τα προγενέστερα, άλλα λογοτεχνικά είδη (έπος, λυρική ποίηση) δεν απευθύνεται σε αναγνώστες αλλά θεατές. Δεν γράφεται για να διαβαστεί ατομικά, αλλά να αποτελέσει κοινό θέαμα για τις μάζες που προσέρχονται για αυτόν ακριβώς το σκοπό σ' ένα συγκεκριμένο χώρο (θέατρο) ένα καθορισμένο χρόνο (Διονυσιακές εορτές) (Frye 1971: 489-514).

Αυτοί, με βάση τη λειτουργία της «*θεατρικής σύμβασης*» γνωρίζουν καλά ότι αυτό που συντελείται σκηνικά δεν είναι αληθινό. Όμως προσποιούνται ότι το εκλαμβάνουν ως τέτοιο, όπως επίσης το ίδιο κάνουν και για το «*σημαινόμενο του*», την «*ιστορία*» που εμφανίζεται μορφοποιημένη μπροστά τους. Το ενδιαφέρον τους δεν εστιάζεται τόσο στην πραγματικότητα, στην αλήθεια των γεγονότων, όσο στην αληθοφάνεια των καταστάσεων και στις συνέπειες, για τις ψυχο-συναισθηματικές και διανοητικές διεργασίες που προκύπτουν στη συνείδησή τους απ' αυτά. Νά γιατί ο μύθος, έρχεται να αποτελέσει το κατεξοχήν «*όχημα σημασίας*» προκειμένου οι δραματικοί ποιητές να απευθυνθούν στο κοινό τους περισσότερο από ό, τι η ίδια η Ιστορία, με την όποια θεατρική της εικονοποίηση (J.P. Vernant 1985).

Φυσικά, η καταφυγή των τραγικών ποιητών στη μυθική αφήγηση και η αξιοποίησή της στο δράμα, έχει και άλλες αιτίες. Η φιλοσοφία και η κοσμοθεωρία, που αποτελούν το εννοιολογικό υπόβαθρο της τραγωδίας, ο αξιακός κόσμος και η πραξιακή συμπεριφορά του αρχαίου Έλληνα, βρίσκουν τον άμεσο αντίκτυπο στο εννοιολογικό υπόβαθρο της τραγωδίας. Η διατάραξη της κοσμικής ισορροπίας από την «*υβριστική*» συμπεριφορά του ήρωα, που επιφέρει, στη συνέχεια την «*άτη*» των θεών και την αναπόδραστη «*νέμεση*» που τιμωρεί τον «*υβριστή*» και αποκαθιστά την ομαλότητα, η προδιαγεγραμμένη πορεία του ήρωα που, αν και δέσμιος της «*ειμαρμένης*» αρνείται (ή αδυνατεί) να ξεφύγει από αυτή, δεχόμενος τις συνέπειες πράξεων που (συνήθως) άλλοι διέπραξαν στο παρελθόν ερήμην του, αλλά προς βλάβη της πάσχουσας αθωότητας που αντιπροσωπεύει, δεν μπορούν να εκφραστούν με συγκεκριμένα και χειροπιαστά ιστορικά γεγονότα και περιστατικά. Ο μύθος, με την πολυσημία, τη δυνατότητα ανασηματοδότησης και την πολλαπλή δυναμική ανάγνωσης που διαθέτει, με την αμφισημία και το ακαθόριστο της αποκλειστικά μίας και μοναδικής ερμηνείας (όπως αυτή χαρακτηρίζει το νεότερο ρεαλιστικό δράμα), έρχεται να εκφράσει τη δυνατότητα, το ενδεχόμενο, το εναλλακτικό, ικανοποιώντας ποικιλότητα τις πολλαπλές απαιτήσεις των θεατών, ανάλογα με τις προσληπτικές τους ικανότητες και τον ορίζοντα προσδοκιών τους.

Η διαδικασία αυτή, άλλοτε φανερή και άλλοτε λανθάνουσα, οδηγεί το συγγραφέα σε μια μυθοπλαστική παρέμβαση στα δεδομένα του θέματος που διαπραγματεύεται και τη δημιουργία ενός έργου που άμεσα ή έμμεσα σχετίζεται με το αρχικό μυθολογικό υλικό. Ζητούμενο σ' αυτή τη διαδικασία δεν είναι τόσο η αλήθεια, όσο η αληθοφάνεια, δεν είναι η αντικειμενικότητα, αλλά οι συνέπειες που αυτή προκαλεί στη συνείδηση του θεατή, μέσα από τη βιωματική της απόδοση από τους ηθοποιούς στη σκηνή. Με αυτές τις προϋποθέσεις η αρχαία τραγωδία αποκτά τις παραμέτρους της «*διαχρονικότητας*» και της «*παγκοσμιοτητας*» και γίνεται η αρχετυπική μορφή του «*κλασικού*» στο θέατρο, αφού κινείται αριστοτεχνικά χωρίς αισιοδοξία, αλλά ούτε και απαισιοδοξία πάνω στον άξονα του «*μέτρου*», χωρίς υποτίμηση του προβλήματος, ούτε απαξίωση της ανθρώπινης προσπάθειας. Οι ατομικές και συλλογικές αξίες μιας εποχής τίθενται σε δοκιμασία. Από τη στιγμή που ο ήρωας αναζητά αυτές τις αξίες, έρχεται σε αντιπαράθεση προς τις προσωπικές ή απρόσωπες δυνάμεις και μηχανισμούς που του τις στερούν ή που εμποδίζουν την κατάκτησή τους. Εξ αυτού απορρέει το αναπόφευκτο της σύγκρουσης και συγκροτείται η ίδια η έννοια του τραγικού, στα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης και πέρα απ' αυτά.

Στη συνέχεια αυτής της πρώτης μας τοποθέτησης, αν επιχειρήσουμε μια κριτική αποτίμηση των απόψεων που κατά καιρούς έχουν διατυπωθεί για τη γένεση και ανάπτυξη της τραγωδίας στην Αρχαία Ελλάδα, μπορούμε να διαγνώσουμε την ύπαρξη μιας διαρκούς «*α-πορίας*» ως προς την κατανόηση και ερμηνεία του φαινομένου. Σύμφωνα με τους μελετητές που άμεσα ή έμμεσα ασχολήθηκαν με το

ζητούμενο, πρόκειται για ένα πολυδιάστατο πολιτισμικό προϊόν με αισθητική, φιλοσοφική, υπαρξιακή, κοινωνική υπόσταση, που δημιουργήθηκε σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, κάτω από ιδιαίζουσες καταστάσεις: κοινωνικές (*αθηναϊκή δημοκρατία*), ιστορικές (*νικηφόρος κατάληξη Μηδικών πολέμων*), οικονομικές (*αθηναϊκή ηγεμονία*), πολιτισμικές (*χρυσός αιώνας*), φιλοσοφικές (*σοφιστική, Σωκράτης, προσωκρατικοί*), θρησκευτικές (*μυθολογική θεολογία*), λογοτεχνικές (*επική, λυρική ποίηση*), πολιτιστικές (*μουσικοί αγώνες, Διθύραμβος*) και αισθητικές (*κλασικισμός*).

Πρόκειται για ένα σύνθετο δημιούργημα που αντιπροσωπεύει σφαιρικά την αρχαιοελληνική διανόηση και τις πολιτισμικές αξίες του αρχαιοελληνικού κόσμου, όπως αυτές εμφανίζονται στη φιλοσοφία και την τέχνη, την πολιτική και την μυθολογία, την κοινωνική συμπεριφορά και τη θρησκεία, που συμπεριλαμβάνει όλες τις άλλες προγενέστερες αλλά και σύγχρονες της μορφές γραπτού έντεχνου λόγου (*επική-λυρική ποίηση*).

Το διαφορετικό στοιχείο το οποίο εμφανίζεται μ' αυτήν, είναι ότι το νέο είδος προορίζεται να παρασταθεί σκηνικά και να αποτελέσει ζωντανό θέαμα που παρουσιάζεται σε συγκεκριμένο δημόσιο χώρο και απευθύνεται στο σύνολο της αθηναϊκής κοινωνίας.

Πρόκειται για το αμφιθέατρο, που ως κτίσμα δημιουργείται την ίδια εποχή για να περιλάβει την πολιτιστική εκδήλωση που αποκαλείται έκτοτε «θέατρο».

Το πρώτο θέατρο της Αθήνας, χτισμένο στους πρόποδες της Ακρόπολης (*Θέατρο Διονύσου*) ήταν αρχικά ξύλινο και αργότερα έγινε μαρμάρινο, με χωρητικότητα που κυμαινόταν σε αρκετές χιλιάδες θεατών (Moretti 2001:100-120). Σ' αυτό συγκεντρωνόταν το πλήθος για να παρακολουθήσει το θέαμα το οποίο είχε εκτός από τον καθαρά καλλιτεχνικό και κοινωνικό χαρακτήρα, αφού πριν από την έναρξη των παραστάσεων παρουσιαζόταν σε τιμητική θέση τα μόλις ενηλικιωμένα παιδιά των στρατιωτών που έπεσαν σε πρόσφατους αγώνες της Αθήνας, ενώ έφερναν στην ορχήστρα και τις συμμαχικές εισφορές προς κοινή θέα (Meier 1993: 75-87).

Αλλά και ο χρόνος ήταν καθορισμένος. Πρόκειται για τις τέσσερις βασικές πολυήμερες εορτές προς τιμή του θεού Διονύσου και τους καλλιτεχνικούς / θεατρικούς «αγώνες» που θεσπίστηκαν σ' αυτές, δηλαδή τα «*Κατ' αγρούς Διονύσια*» (Δεκέμβριος-Ιανουάριος), τα *Λήναια* (Ιανουάριος-Φεβρουάριος), τα *Ανθεστήρια* (Φεβρουάριος-Μάρτιος) και τα «*Εν άστει*» ή «*Μεγάλα Διονύσια*» (τέλος Μαρτίου-Απρίλιος) (Moretti 2001: 65-73).

Γνωρίσματά τους ήταν ότι διέθεταν ταυτόχρονα ένα τελετουργικό / λατρευτικό (άνοιγμα πιθαριών με το νέο κρασί, σπονδές στο θεό, τελετές προς τιμή των νεκρών) αλλά και κοινωνικό / εορταστικό χαρακτήρα, στον οποίο συμμετείχε ολόκληρη η «πόλις» είτε από την πλευρά των θεατών, είτε των παραγόντων / συντελεστών της παράστασης (συγγραφείς, χορηγοί, ηθοποιοί, υπεύθυνοι άρχοντες κ.α.). Αποτελούσαν ένα ενοποιητικό ιστό που συνένωνε όλα τα μέλη της αθηναϊκής κοινωνίας, αφού σ' αυτές συμμετείχαν όλοι οι πολίτες για τους οποίους συνιστούσαν σημαντικό μέρος της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής τους.

Οι γιορτές αυτές αποτελούσαν προέκταση άλλων μουσικών και αθλητικών που είχαν θεσπισθεί ανά το πανελλήνιο, προς τιμή θεοτήτων ή μυθολογικών ηρώων. Ιδιαίτερα τα *Μεγάλα Διονύσια*, έδιναν μια ιδανική ευκαιρία για τη νεοπαγή αθηναϊκή δημοκρατία να προβάλλει και να καταξιώσει τις αρχές της. Σ' αυτές (μέσα από τη θεατρική εικονοποίηση που αποτελούσαν η τραγωδία και η κωμωδία), οι παλιές αριστοκρατικές κοινωνικές αξίες που έβρισκαν τη θεμελίωσή τους στους προγενέστερους μύθους και τη θρησκεία, συνδιαλέγονται με τον σοφιστικό ορθό λόγο και καταλήγουν συμβιβαστικά στο μέτρο, που αποτελεί το ουσιαστικό και γενικό κριτήριο για τους συγκεκριμένους αθηναίους πολίτες / θεατές των παραστάσεων. Εκείνοι με τη συμμετοχή τους στο σκηνικό θέαμα, έβρισκαν την ευκαιρία να ξεφύγουν από την καθημερινότητά τους και να επανεξετάσουν τη θέση και τη σχέση τους τόσο σε διαπροσωπικό, όσο και πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο (Meier 1993: 19-25).

Η τραγωδία, συνδέεται λοιπόν από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της με τη δημόσια ζωή της πόλης, τα ενδιαφέροντα και τους προβληματισμούς της αθηναϊκής κοινωνίας, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας νέας συγκροτημένης πολιτισμικής ταυτότητας για τον αθηναίο πολίτη, μετά τους Μηδικούς πολέμους. Εξ αυτού ακριβώς απορρέει και ο συγκερασμός παραδοσιακών μυθολογικών μοτίβων του αρχαϊκού τρόπου σκέψης με το νέο ορθολογισμό των σοφιστών, όπως και η συνύπαρξη μιας λαϊκής πολιτισμικής παράδοσης που εκπροσωπεί ο χορός με την έντεχνη καλλιτεχνική δημιουργία, που ομογενοποιεί τις πεπαλαιωμένες αντιλήψεις με τη σύγχρονη επιχειρηματολογία του δήμου και των σοφιστών.

Τα μηνύματα των έργων που έπαιρναν οι θεατές χωρίς να έχουν ξεκάθαρο διδακτισμό, αν και ήταν γνωστά ως ιδέες, αξίες και καταστάσεις μέσα από την προγενέστερη μυθολογική και λογοτεχνική τους εκδοχή, τους έδιναν ηθικά πρότυπα και σημεία αναφοράς που νοηματοδοτούσαν τη ζωή τους. Γι αυτό και το θέατρο επιδοτούταν από την πόλη, γιατί ασκούσε ένα ιδιαίτερα μορφοπαιδευτικό και κοινωνικό ρόλο.

Μέσα σ' αυτό το ιστορικό πλαίσιο της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5^{ου} π.Χ. αιώνα με το αντίστοιχο πολίτευμα τη συγκεκριμένη δομή και ιεραρχία την ύπαρξη συγκεκριμένων δραστηριοτήτων (*διονυσιακές γιορτές*) και χώρων (*θέατρο*), βρίσκει την ευκαιρία να εδραιωθεί και να αναπτυχθεί η τραγωδία ως είδος, με τη συγκεκριμένη μορφή και το περιεχόμενο που γνωρίζουμε μέχρι σήμερα.

Εξαιτίας όμως των διαφορετικών και (κάποτε) ετερόκλητων δομικών συστατικών από τα οποία απαρτίζεται ομογενοποιημένα η «τραγωδία», όπως μεταγενέστερα καθιερώθηκε από την εμβληματική ανάλυση του Αριστοτέλη στο έργο του «*Περί Ποιητικής*», οι μελετητές και ερευνητές για υποκειμενικούς ή άλλους λόγους προκρίνοντας κάποια στοιχεία έναντι άλλων, προσέδωσαν πολλαπλές και ενίοτε αντικρουόμενες απόψεις ως προς την προέλευση το περιεχόμενο και τις διαστάσεις της.

Αναμφίβολα η ιστορικά πρώτη ερμηνεία, είναι αυτή που μας δίνει ο Αριστοτέλης, ο οποίος συνδέει άμεσα την προέλευση της τραγωδίας από το Διθύραμβο και τις θρησκευτικές τελετές, δίνοντας βαρύτητα σ' αυτό το μεταφυσικό και θεολογικό χαρακτήρα του νέου είδους, γεγονός που πρόθυμα υποστηρίζεται και πολύ μεταγενέστερα από διαφορετικούς μελετητές όπως ο Th. Caster που στο έργο του *Thespis. Ritual, Mythe and Drama in the Ancient Far East* (1993) επιμένει στο συσχετισμό της τραγωδίας με τη μυθολογία και τη θρησκεία.

Ανάμεσα στις πιο αντιπροσωπευτικές και καθιερωμένες απόψεις όμως, που επέδρασαν ποικιλότητα στις περισσότερες από τις μεταγενέστερες και σύγχρονες εκδοχές, μπορούμε να αναφέρουμε εκείνη του Fr. Nietzsche, ο οποίος στη μελέτη του *Η γένεση της Τραγωδίας* το 1872 υποστηρίζει την άποψη ότι το είδος προκύπτει από τη σύγκρουση του προγενέστερου διονυσιακού στοιχείου, όπως αυτό ενυπάρχει στην ιρασιοναλιστική μυθολογία από τη μια και τον απολόνειο ορθολογισμό όπως αυτός αναπτύχθηκε τον 5 π.Χ. αιώνα από την άλλη και τελικά οδηγεί σε μια ενότητα που επιτελείται μέσα από την τραγική ποίηση, κατεξοχήν του Σοφοκλή. Ο «*Λόγος*» του Απόλλωνα και το «*Πάθος*» του Διονύσου επιφέρουν τη σύγκρουση και προκαλούν την ανάπτυξη της τραγικότητας.

Μια διαφορετική ερμηνεία δίνει ο S. Freud, ο οποίος επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον (λόγω της ιδιότητάς του) στην έννοια της «*κάθαρσης*», όπως αυτή δίνεται από τον Αριστοτέλη, στο γνωστό ορισμό της τραγωδίας (*Περί Ποιητικής* VI, 1-4, 1449b). Τονίζει την εκ του ασφαλούς ικανοποίηση που αισθάνεται ο θεατής με την ψευδαισθητική συντριβή του ήρωα, χωρίς τον παραμικρό κίνδυνο (γι αυτόν) ούτε προσωπικό πόνο, εξαιτίας των όσων υφίσταται το σκηνικό δρών πρόσωπο και ερμηνεύει το φαινόμενο «*τραγωδία*» με ψυχαναλυτικούς όρους.

Εκτός από αυτές τις νιτσεικές και φροϋδικές απόψεις, μια διαφορετική σχολή ερμηνείας της αρχαίας τραγωδίας, είναι αυτή που τη συνδέει με τις ανθρωπολογικές έρευνες και τις επιρροές του

συγκεκριμένου επιστημονικού κλάδου, όπως αυτός ξεκίνησε από το μνημειώδες έργο του Sir James Frazer *The Golden Bough* (1890). Σύμφωνα μ' αυτές και τους εκπροσώπους της όπως οι G. Murray με το έργο του *Excursus On the Ritual Forms Perserved in Greek Tragedy* (1912) και F. Mc. Cornford με το *The Origin of Attic Comedy* (1914), η δομή και η προέλευση της τραγωδίας ανάγονται σε ανθρωπολογικούς αντιθετικούς όρους όπως φως / σκοτάδι, θυσία / θάνατος και σχετίζονται με εποχικές πρωτόγονες τελετουργίες συνδεδεμένες με το θάνατο και την ανάσταση.

Νεότερες προσεγγίσεις κάτω από την ίδια οπτική και με ιδιαίτερη έμφαση στη συμβολή του μύθου για τη δημιουργία της τραγωδίας, γίνονται από τους Jean-Pierre Vernant και Pierre Vidal-Nacquet οι οποίοι στο *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972) και το μεταγενέστερο *Mythe et pensée en Grèce ancienne* (1895) (του πρώτου από τους δύο προαναφερόμενους συγγραφείς), επιχειρούν να ερμηνεύσουν την ανάπτυξη της τραγωδίας δια του προϋπάρχοντος μυθολογικού υποβάθρου της αρχαιοελληνικής σκέψης στο σύνολό της, κάτι παρόμοιο που είχε άλλωστε υποστηριχθεί από τον E.R. Dodds στη μελέτη του *The Greeks and the Irrational* (1951), στην οποία η έμφαση δινόταν κυρίως στα «διονυσιακά» (κατά Νίτσε) στοιχεία της τραγωδίας.

Μια σύνθεση ανθρωπολογικών, θρησκευολογικών και κοινωνιολογικών δεδομένων, προτείνεται από την Jacquelin de Romilly στο έργο της *La Tragédie Grèque* (1970) ως συνιστώσες στη δημιουργία της τραγωδίας στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο της αθηναϊκής δημοκρατίας τον 5^ο π.Χ. αιώνα. Σύμφωνα μ' αυτή, το είδος συνδέεται με τη λατρεία του θεού Διονύσου και το παγανιστικό υπόβαθρο που αυτή περιείχε, συναπτόμενη προς τους «αγώνες» που γινόταν στην πόλη προς τιμή του συγκεκριμένου θεού, γεγονός που μετέτρεπε τον αρχικά θρησκευτικό χαρακτήρα σε κοινωνικό γεγονός και στη συνέχεια σε κοσμικό / καλλιτεχνικό αποτέλεσμα με αντίστοιχο περιεχόμενο.

Αυτός ο κοινωνικός χαρακτήρας και αποστολή της τραγωδίας, ως θεάματος του συνόλου των πολιτών της αθηναϊκής δημοκρατίας που, εκτός από καλλιτεχνική εκδήλωση με καθαρά αισθητικό περιεχόμενο, διέθετε εξίσου (ίσως και περισσότερο) μια κοινωνική αποστολή, αποτελώντας ισχυρό συνδετικό ιστό της νεοπαγούς συνείδησης των αθηναίων πολιτών, αποτέλεσε εξίσου ισχυρό πόλο έλξης των μελετητών, οι οποίοι με τις εργασίες τους δημιούργησαν μια συμπαγή τάση στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Ξεκινώντας από τις ακραίες μαρξιστικές απόψεις του G. Lucacs οι υποστηρικτές αυτής της άποψης G. Thompson (*Aeschylus and Athens. A Study in the Social origins of Drama*, 1966), M.I. Finley (*Politics in the Ancient world*, 1983), Chr. Meier (*The Political Art of Greek Tragedy* 1993) επιμένουν στην κοινωνική και πολιτική διάσταση της τραγωδίας. Υποστηρίζουν ότι αυτή γεννιέται τη στιγμή που οι θρησκευτικοί αυτοσχεδιασμοί από τους οποίους προήλθε ο Διθύραμβος πέρασαν στα χέρια μιας πολιτικής εξουσίας που στηριζόταν στο λαό και αναδιοργανώθηκαν με κοινωνικό περιεχόμενο, γεγονός που συμπίπτει με την άνθιση της αθηναϊκής δημοκρατίας και την καθιέρωση της έννοιας του πολίτη (Meier 1993: 19-25).

Μια εντελώς διαφορετική εικόνα παρουσιάζουν οι απόψεις του υπαρξιστή φιλοσόφου Miguel de Unamuno (*The Tragic sense of Life* 1926), σύμφωνα με τις οποίες η τραγωδία αποτελεί καταγραφή της διαρκούς πορείας του ατόμου προς τις υπερβατικές αξίες, που τον φέρνει σε σύγκρουση με την κατεστημένη τάξη πραγμάτων, αλλά και τα όρια της δικής του ύπαρξης.

Αδιαφορώντας, ή αγνοώντας τους μηχανισμούς και τις αιτιώδεις κοινωνικές σχέσεις που ευνόησαν και κατέστησαν δυνατή την εμφάνισή της, ο μελετητής τονίζει τον μεταφυσικό και ιδεαλιστικό χαρακτήρα της τραγωδίας. Ο τραγικός ήρωας, πυρήνας του είδους και της έννοιας, είναι ο ξεχωριστός άνθρωπος που αμφισβητεί την κατεστημένη ηθική, την κοινωνική και θρησκευτική τάξη πραγμάτων και θέτει τα δικά του όρια, όσο και εκείνα του περιβάλλοντός του σε διαρκή «κρίση» / «διακύβευση». Κατ' αυτό τον τρόπο ανακαλύπτει το υπερβατικό, το οποίο και του αποκαλύπτεται.

Σε μια ιδιαίτερα ακραία, τέλος, κατηγορία, μπορεί ακόμα να ενταχθούν οι σύγχρονες «μεταμοντέρνες» εκδοχές των Lacan, Foucault και Derrida, αλλά και της φεμινιστικής προσέγγισης,

που από μια διαφορετική οπτική καταλήγουν σε διαφορετικές προτάσεις για την εμφάνιση και ανάπτυξη του είδους.

Όπως διαπιστώνεται, οι απόψεις για την προέλευση και τον χαρακτήρα της τραγωδίας είναι πολλές και ποικίλες, άλλοτε συγκλίνουσες και άλλοτε αποκλίνουσες. Αυτό όμως δεν είναι αρνητικό, αφού αντιστοιχεί στην πολυσημία και την παγκοσμιότητα του είδους, που διαθέτει το γνώρισμα του «κλασικού» και πανανθρώπινου.

Οποιαδήποτε άποψη και αν υιοθετήσουμε για την αφετηρία και την εξέλιξη της τραγωδίας στην αρχαία Ελλάδα, κάτω από οποιαδήποτε προσέγγιση και αν επιχειρήσουμε να ερμηνεύσουμε το περιεχόμενο και τις διαστάσεις της, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι η όποια ερμηνεία μας στηρίζεται και μόνο σε ελάχιστα από τα έργα που έχουν διασωθεί από τις κατά προσέγγιση πάνω από χίλιες τραγωδίες που γράφτηκαν κατά το διάστημα ενός αιώνα (επτά του Αισχύλου, επτά του Σοφοκλή και δεκαοκτώ του Ευριπίδη).

Επίσης δεν πρέπει να αγνοείται η παράμετρος της παράστασης, δηλαδή ο χαρακτήρας του ζωντανού θεάματος που έπαιρνε χώρα μπροστά σε θεατές, συγκεντρωμένους να παρακολουθήσουν τη σκηνική μορφοποίηση δράσεων, των οποίων την πλοκή και κατάληξη γνώριζαν εκ των προτέρων.

Κάτω από αυτό το πρίσμα και με αυτούς τους όρους, γίνεται κατανοητός ο λόγος για τον οποίο η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί μοναδικό πολιτισμικό προϊόν, όχι μόνο για τα θέματα που πραγματεύεται, ούτε για το είδος και το μέγεθος των συγκρούσεων που παρουσιάζει, ούτε (τέλος) για την αντιπαράθεση του φυσικού στον μεταφυσικό κόσμο, με την προσωποποιημένη ή απρόσωπη μορφοποίησή των αντιθέσεων που εικονοποιεί.

Η έννοια του «τραγικού» δεν είναι ποσοτικό, αλλά ποιοτικό μέγεθος, που, ως τέτοιο, ξεπερνά τα χρονικά όρια και τις δεσμεύσεις του χώρου, αποκτώντας διαστάσεις παγκοσμιότητας, που τηρουμένων των αναλογιών, συναντώνται ακόμα και σήμερα, κάτω από διαφορετικές συνθήκες και μέσα σε διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς. Αυτή η συμπυκνωμένη μορφή, αλλά και ο συγκεκριμένος τρόπος δράσης, η σχέση αιτίων με αποτελέσματα και η θέση του ήρωα μέσα σ' αυτά, είναι που συγκροτεί τη διάσταση της «τραγικότητας», που παρά τους όποιους μορφολογικούς μετασχηματισμούς, μπορεί να εντοπισθεί ακόμα και στη σύγχρονη μεταβιομηχανική κοινωνία (Mc Donald 1993).

Η βία στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις, η διεθνής τρομοκρατία, οι διογκωμένες κοινωνικές ανισότητες, οι τεράστιες οικονομικές και κοινωνικές αντιθέσεις των προηγμένων μεταβιομηχανικών κοινωνιών και των μαζών του τρίτου κόσμου, η καταπίεση και εκμετάλλευση του ανθρώπου από τον άνθρωπο, η περιφρόνηση των νόμων της φύσης που επιφέρει σωρευτικά τα μεγάλα οικολογικά προβλήματα που απειλούν το ίδιο το μέλλον της ανθρωπότητας, ο παραγκωνισμός των ανθρωπιστικών αξιών και ιδανικών, ο φανατισμός και τα ρατσιστικά φαινόμενα, η ιδεολογική αποδυνάμωση και η αντικατάστασή της από απροκάλυπτα συμφέροντα οικονομικής, κοινωνικής και κρατικής προελεύσεως, αποτελούν τη νέα πραγματικότητα, από την οποία η τραγωδία μπορεί να αντλήσει το υλικό της.

Οι αρχές πάνω στις οποίες δομήθηκε η αρχαία τραγωδία παραμένουν ακόμα σταθερές, μόνο που σήμερα έχει αλλάξει, το περιεχόμενο ή / και η μορφή τους: Η *ύβρις*, ως ενδογενής τάση του ανθρώπου να ξεπερνά τα όρια που του έχουν καθοριστεί και να επιβάλει το δικό του *εγώ* πάνω στα πράγματα και τις καταστάσεις, εμφανίζεται περίτρανα με την εικόνα της τεχνολογίας και τις άπειρες δυνατότητες που προσφέρει στον άνθρωπο. Η περιφρόνηση των νόμων της φύσης με την εξέλιξη στους τομείς της γενετικής, της μοριακής βιολογίας, της ρομποτικής, που τόσο προκλητικά προβάλλουν την εικόνα ενός «διαφορετικού» ανθρώπινου είδους, εγκυμονεί τεράστιους κινδύνους για τη φυσιογνωμία του ανθρώπου πάνω στη γη. Επομένως η «μοίρα» που ερχόταν να αποτελέσει την αναπόδραστη πραγματικότητα για τον αρχαιοελληνικό κόσμο και την τραγωδία κατ' επέκταση, ίσως να ενυπάρχει στην εξίσου και σημερινή προσπάθεια του ανθρώπου να αλλάξει ριζικά τα πράγματα και να

κυριαρχήσει εγωιστικά στο σύμπαν.

Από εδώ, ίσως να προέλθει η «άτη» και η «νέμεσις» που να επιφέρει τη συντριβή του «υβριστή». Να κάποιες από τις πιθανές πηγές που μπορεί να προκαλέσουν τραγικές καταστάσεις στον άνθρωπο του 21^{ου} αιώνα και να αποτελέσουν θέματα αξιοποίησης από τη σύγχρονη μορφή τραγωδίας (Aylen 1964).

Γιατί αν συγκεκριμενοποιήσουμε προσδιοριστικά και μόνο τα μεγέθη σε πρόσωπα (Αγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα, Ηλέκτρα, Ορέστης, Οιδίποδας, Αντιγόνη, Κρέων), θεματικές ενότητες (Τρωικός Πόλεμος, Μυκήνες, Θήβα) και καταστάσεις (φόνος, αυτοκτονία, αυτοτιμωρία, θάνατος, δικαίωση, υπέρβαση), τότε κινδυνεύουμε να χάσουμε το ουσιαστικό νόημα και το περιεχόμενο του είδους (τραγωδία) των έργων που το αντιπροσωπεύουν: την αίσθηση του τραγικού ως στοιχείου της ίδιας της ανθρώπινης φύσης, ως εγγεγραμμένης (ίσως και προδιαγεγραμμένης) κατάστασης υπαρξιακού, οντολογικού και μεταφυσικού χαρακτήρα, από την οποία απορρέει η «διαχρονικότητα» και στην οποία οφείλεται η «παγκοσμιοτήτά» της.

Κάτω από αυτό το πρίσμα, η «ιστορία» που μεταπλάθει θεατρικά η δημιουργική συνείδηση των συγγραφέων του αρχαίου δράματος, δεν είναι παρά το πρόσχημα που θα δώσει στο θεατή τη δυνατότητα να επιχειρήσει και να πραγματοποιήσει την υπέρβαση του «εδώ τώρα» της δικής του ύπαρξης προς το «αλλού άλλοτε» της μυθοποιημένης ιστορίας. Μέσα σ' αυτήν την ψευδαισθητική «υπερπραγματικότητα» και με δεδομένη τη λειτουργία της θεατρικής σύμβασης και τη φαντασιακή σύλληψη του πραγματικού που καθορίζει κατά τον Αριστοτέλη (και μετά απ' αυτόν ολόκληρο το δυτικό θέατρο) την επικοινωνία της σκηνής με την πλατεία, ο θεατής θα βρει τα ερείσματα εκείνα που θα του επιτρέψουν να κάνει τις αναγωγές και τους παραλληλισμούς με τη δική του αντικειμενικότητα, που θα του προσφέρουν τελικά την «κάθαρση» με την πολυδιάστατη σημασία της.

Με τη σημασία αυτή, το τραγικό αποσυνδέεται πια από την τραγωδία και μετατρέπεται σ' ένα «τραγικό της καθημερινότητας», χωρίς ιδιαίτερη δράση, ούτε «ήρωα» - φορέα της. Η τραγωδία των «Μεγάλων» του Οιδίποδα και της Ιοκάστης στη Θήβα, του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας στις Μυκήνες, μπορεί να γίνει η τραγωδία των «μικρών» του John και της Helen, στο Μπρούκλιν, του Robert και της Christine στο Cartier Latin, του Κώστα και της Μαρίας στην Αθήνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

AYLEN L. (1964) *Greek Tragedy and Modern World*, London, Methuen

CORNFORD (31993) *The Origin of Attic Comedy*, gr. Transl. L. Zenakos Athens, Papadimas ed.

DODDS E. (1981) *The Greeks and the Irrational*, Berkley, University of California Press

ELIADE M. (1963) *Aspects du mythe*, Paris, Callimard

FINLEY M.I. (1983) *Politics in the Ancient World*, Cambridge, Cambridge University Press

FRYE N. (1971) «Littérature et mythe» *Poétique* 8 : 489-514

FRYE N. (1988) *Mythe and Metaphor. Selected Essays 1974-1988*, Charlottesville, University Press of Virginia

GASTER Th. (1993) *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Far East*, New York, Doubleday and Company

- M^c DONALD M. (1993) *Ancient Sun, Modern light*, New York Columbia University Press
- MEIER Christian (1993) *The Political Art of Greek Tragedy*, Cambridge, Polity Press
- MORETTI J. Ch. (2001) *Théâtre and Société dans la Grèce antique*, Paris, Librairie Générale Française
- NIETZSCHE Fr. (1967) *The Birth of Tragedy* trnsl. Walter Kaufman, New York, Vintage, 1967
- ROMILLY J. de (1970) *La Tragédie Gréque*, Paris, P.U.F.
- RUDHARDT J. (1977) «La fonction du mythe dans la pensée religieuse de la Grèce» in *Il mito greco* [cl.], Roma, ed. Dell' Ateneo-Bizzani : 307-320
- SCHECHNER R. (1985) *Between theatre and anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- THOMPSON George (1966) *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London
- VERNANT J.P. (1985) *Mythe et pensée en Grèce ancienne*, Paris, La Decouverte
- VERNANT J.P.- VIDAL-NAQUET P. (1972) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero
- UNAMUNO M. de (1954) [1926] *The Tragic Sens of Life* trs. J.E. Crawford Flich, London Dover Publications