

Θεατρικότητα και θέατρο

*Σὰν τὸν παραίτησαν οἱ Μακεδόνες
κι ἀπέδειξαν πὼς προτιμοῦν τὸν Πύρρο
ὁ βασιλεὺς Δημήτριος (μεγάλην
εἶχε ψυχὴ) καθόλου – ἔτσι εἶπαν –
δὲν φέροθηκε σὰν βασιλεύς. Ἐπῆγε
κ' ἔβγαλε τὰ χροσὰ φορέματά του,
καὶ τὰ ποδήματά του πέταξε
τὰ ὀλοπόρφυρα. Μὲ ροῦχ' ἀπλὰ
ντύθηκε γρήγορα καὶ ξέφυγε.
Κάμνοντας ὅμοια σὰν ἦθοποιὸς
ποῦ ὅταν ἡ παράστασις τελειώσῃ,
ἀλλάζει φορεσιὰ κι ἀπέρχεται.*

(Κ. Π. Καβάφης, *Ὁ Βασιλεὺς Δημήτριος*, 1906)

Θεατρικότητα: απόπειρα ορισμού

Η προσεκτική επιλογή του χρώματος της γραβάτας για την τηλεοπτική συνέντευξη ενός πολιτικού και οι φωτογραφίες υποψηφίων προέδρων και πρωθυπουργών με αθώα βρέφη, οι απλωτές του «σιδερένιου» πρωθυπουργού στην παραλία της Κρήτης και τα χορευτικά πηδηματάκια του καρδιοπαθούς Γέλτσιν σε προεκλογικές συγκεντρώσεις και μη,¹ η επιτηδευμένη έκφραση, ο τόνος της φωνής και οι χειρονομίες στην προεκλογική ομιλία, οι οδηγίες κόμματος στην Ελλάδα σε υποψήφιους βουλευτές για αμφίση

που θα πρέπει να αποφεύγεται και για την απόσταση μεταξύ των ποδιών σε τηλεοπτικές εμφανίσεις (Σεπτέμβριος 2007), τα δάκρυα του Ιάπωνα πρωθυπουργού Κοϊζούμι στο Σάο Πάολο της Βραζιλίας (Σεπτέμβριος 2004)² και το κορακίσιο μαλλί του σχεδόν ογδοντάχρονου Περόν στα τελευταία χρόνια της προεδρικής του θητείας, η συγγνώμη του Μπερλουσκόνι στην απατημένη του σύζυγο (Ιανουάριος 2007),³ όλα αυτά είναι παραδείγματα τρόπων συμπεριφοράς που δεν έχουν σχέση με την ουσία της πολιτικής, αλλά παρ' όλα αυτά επιδιώκουν να επηρεάσουν έμμεσα την πολιτική συμπεριφορά και την πολιτική απόφαση ατόμων και μαζών· πολύ συχνά με επιτυχία.

Το βράδυ των βουλευτικών εκλογών της 16ης Σεπτεμβρίου 2006 λήφθηκαν εκατοντάδες φωτογραφίες του νικητή. Μια από εκείνες που επιλέχθηκαν από πληθώρα μέσων μαζικής ενημέρωσης (και φιλοξενήθηκε για κάποιον διάστημα και στην ιστοσελίδα της *Νέας Δημοκρατίας*) έχει



Εικ. 1. Η Νατάσα και ο Κώστας Καραμανλής το βράδυ της 16ης Σεπτεμβρίου.

αρκετό ενδιαφέρον (εικ. 1).⁴ Εικονίζει το νικητή ως άνδρα που γνωρίζει τον αυτοέλεγχο και επιτρέπει στον εαυτό του μόνο ένα μετρημένο χαμόγελο για να εκφράσει τη χαρά του μετά από μια δύσκολη και ίσως αναπάντεχη νίκη· ως άνδρα που εμπνέει αφοσίωση – αυτό εκφράζει το βλέμμα της γυναίκας του, που βρίσκεται σε σαφώς χαμηλότερο επίπεδο· ως πολιτικό αφοσιωμένο περισσότερο στον (άορατο) λαό του, στον οποίο στρέφεται η ματιά του, παρά στην ιδιωτική του ζωή· ως μαχητή που γνωρίζει να κερδίζει ό,τι επιθυμεί,

αν κρίνουμε από τον τρόπο με τον οποίο κρατά τη μέση της συζύγου του. Μια νοητή διαγώνιος χωρίζει τη φωτογραφία στα δύο, οδηγώντας το βλέμμα μας από τα μάτια της Νατάσας στο κεφάλι του πρωθυπουργού και από κει στην πάνω δεξιά γωνία και στο τελικό μήνυμα της εικόνας: νίκη και επιτυχία που προκύπτει από μετριοπάθεια, ομόνοια και αφοσίωση.

Μια ανάλογη νοητή διαγώνιος στο χάλκινο άγαλμα ελληνιστικού μονάρχη (εικ. 2) –η απόδοσή του στο Σελευκίδη Δημήτριο Α΄ είναι αβέβαιη– κατευθύνει τη ματιά μας στο άκρο του δόρατος, δημιουργώντας μιαν αντίθεση ανάμεσα στην άνετη στάση του βασιλιά και την ενδεχόμενη, αν οι περιστάσεις το επιβάλουν, βίαιη εκδήλωση της δύναμής του.⁵ Η φωτογραφία του νικητή Καραμανλή μας προκαλεί το αίσθημα της γαλήνης και της ηρεμίας, σε σαφή αντίθεση με τη βουερή και παθιασμένη προεκλογική εκστρατεία. Η λάμπα, που σαν ήλιος λάμπει πίσω από τα δύο πρόσωπα, συντελεί στην αποτελεσματικότητα της εικόνας. Φυ-

σικά η φωτογραφία αυτή δεν είναι «στημένη»: αλλά αν ο Κώστας Καραμανλής και οι υπεύθυνοι δημοσίων σχέσεων είχαν θελήσει να «στήσουν» μια φωτογραφία για να περάσουν αυτά τα μηνύματα, μάλλον σε κάποια τέτοια εικόνα θα κατέληγαν.

Αρμονία και αφοσίωση είναι και η εικόνα που προωθεί η επίσημη ιστοσελίδα της William J. Clinton Presidential Library and Museum (εικ. 3).⁶ Στην περίπτωση αυτή είναι προφανές ότι η φωτογραφία είναι σκηνοθετημένη και θεατρική. Δύο άνθρωποι, ώριμοι αλλά ακόμα νέοι, κοιτά-



Εικ. 2. Ελληνιστικός μονάρχης (μέσα του 2ου π.Χ. αιώνα). Ρώμη, Museo Nazionale Romano. Φωτογραφία του H. Koppermann (D-DAI-Rom αρ. 1966.1686).



Εικ. 3. Φωτογραφία από την ιστοσελίδα της William J. Clinton Presidential Library and Museum.

ζονται στα μάτια με αφοσίωση. Αν μπορούν ακόμα να το κάνουν, μετά από όσα έχουν προηγηθεί στη σχέση τους και είναι γνωστά σ' όλη την υφήλιο, αυτό οφείλεται στο ότι γνωρίζουν να δίνουν προτεραιότητα στις οικογενειακές αξίες· γνωρίζουν πώς να ελέγχουν τα αισθήματά τους· γνωρίζουν πώς να αντεπεξέλθουν σε μια κρίση με κατανόηση και μετριοπάθεια.

Η επόμενη εικόνα (εικ. 4), επίσης «στημένη», είναι η επίσημη δημόσια εικόνα του Προέδρου της Σοσιαλιστικής Διεθνούς, δανεισμένη από την ιστοσελίδα του.⁷ Η κόκκινη



Εικ. 4. Η δημόσια εικόνα του Προέδρου της Σοσιαλιστικής Διεθνούς.

γραβάτα υπαινίσσεται τις ιδεολογικές καταβολές και τα οράματα της πολιτικής κίνησης· το μαύρο κουστούμι αποπνέει σοβαρότητα και τεχνοκρατική υπευθυνότητα. Ο ηγέτης σκύβει μπροστά χαμογελαστός, προσηνής, αγωνιζόμενος συμβολικά να ξεπεράσει την απόσταση που τον χωρίζει από τον πολίτη· τα χέρια του σφίγγουν στη θερμή χειραψία της αλληλεγγύης. Μήπως το ρολόι είναι γυρισμένο ανάποδα για να μη φαίνεται κάποια ακριβή μάρκα;

Η «σκηνική παρουσία» ενός πολιτικού προσώπου (ντύσιμο, κίνηση, έλεγχος του ύφους και του τόνου της ομιλίας, λάμψη, προβολή

συγκεκριμένων συναισθηματικών αντιδράσεων και καταστολή άλλων) δεν σχολιάζεται λιγότερο απ' ό,τι ο πολιτικός του λόγος. Τα στοιχεία της σχετίζονται άμεσα –και μέχρι κάποιο βαθμό και γενετικά– με το θέατρο και την υποκριτική τέχνη και σ' αυτό οφείλεται ο χαρακτηρισμός τους ως «θεατρική συμπεριφορά» ή «θεατρικότητα».

Υπό ευρεία έννοια, ως θεατρικότητα μπορεί να νοηθεί κάθε στοιχείο υποκριτικής («παιξίματος», παράστασης) που εμφανίζεται στην ανθρώπινη επικοινωνία, κάθε υπολογισμένη, επιτηδευμένη ή υπερβολική συμπεριφορά που συνειδητά επιδιώκει να προκαλέσει συγκεκριμένες αντιδράσεις στον αποδέκτη της, σε αντίθεση προς τη φυσική και αυθόρμητη συμπεριφορά.⁸ Υπό αυτή την έννοια, η θεατρικότητα δεν συνδέεται απαραίτητα με το θέατρο. «Θεατρική συμπεριφορά» υπάρχει στη βάση σχεδόν κάθε επικοινωνίας, από τη χειραψία έως το φιλικό χαμόγελο του πλασιέ. «Θεατρικότητα» χαρακτηρίζει επίσης πολλές συμβατικές χειρονομίες και μικρο-«τελετουργίες» της καθημερινής ζωής σε κάθε κοινωνία, είτε γνωρίζει οργανωμένες θεατρικές παραστάσεις είτε όχι.⁹ Η θεωρητικός της θεατρικότητας Elizabeth Burns διακρίνει θεατρική συμπεριφορά στην καθημερινότητα, όταν κάποιος καταφεύγει σε μια επιτηδευμένη συμπεριφορά με συνειδητό στόχο να εκπέμψει και να επιβάλει τις απόψεις και τη στάση του· θεατρική είναι επίσης η συμπεριφορά που οι αποδέκτες της αναγνωρίζουν ως επιτηδευμένη (ακόμα και αν δεν γνωρίζουν τί επιδιώκει) και την περιγράφουν με θεατρικούς όρους.¹⁰

Η καθομιλουμένη νεοελληνική βρίθει σχετικών εκφράσεων («έκλεψε την παράσταση», «τί ρόλο παίζει;», «είναι μεγάλη ντίβα», «μας το παίζει ...», «πέταξε μια κορόνα», «έπεσε η αυλαία», «εξελίσεται σε πολιτικό θρίλερ» κλπ.),

όπως και η σύγχρονη κοινωνία χαρακτηρίζεται από σχετικούς τρόπους συμπεριφοράς: στην πολιτική διαδήλωση και την εμφάνιση στο «παραθυράκι» της τηλεόρασης, στο γήπεδο και τις κοινωνικές εκδηλώσεις (κηδείες, γάμους, βαφτίσια), στις συμβατικές ευχές των γενεθλίων και στα συλλυπητήρια, στην προσφορά δώρων και στην επίσκεψη σ' έναν ασθενή στο νοσοκομείο, στις δημόσιες σχέσεις, στη συμπεριφορά του πλασιέ και του εξ επαγγέλματος ζητιάνου και στη συνέντευξη για πρόσληψη σε μια δουλειά, στο στομφώδη λόγο του πολιτικού και του ιεράρχη, στο «καμάκι» και στο φλερτάρισμα.¹¹ Θεατρικότητα υπάρχει μερικές φορές ακόμα και στο μήνυμα που θα αφήσουμε στον αυτόματο τηλεφωνητή. Και φυσικά κάθε τελετουργία, είτε πολιτική είτε θρησκευτική, από την έναρξη των εργασιών της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος Κίνας έως την ενθρόνιση ενός μητροπολίτη, προϋποθέτει σκηνοθεσία, την υπόδυση συγκεκριμένων ρόλων και την κατάλληλη αμφίεση.¹²

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα είναι ο Βασιλικός Λόγος («Royal address») στη Βρετανική Βουλή των Λόρδων κατά την έναρξη των εργασιών του κοινοβουλίου.¹³ Ακολουθώντας παράδοση αιώνων η τελετή αρχίζει στις 10 το πρωί, όταν οι φύλακες («Yeomen of the Guard») κάνουν έρευνα για εκρηκτικά στα υπόγεια του κοινοβουλίου (σε ανάμνηση μιας απόπειρας ανατίναξης του κοινοβουλίου το 1605 από τον Guy Fawkes). Στη συνέχεια τα σύμβολα εξουσίας του μονάρχη, το Στέμμα της Αυτοκρατορίας («Imperial State Crown»), το Ξίφος του Κράτους («Sword of State») και το Κάλυμμα της Διαμονής («Cap of Maintenance») μεταφέρονται με άμαξα στο κτήριο του κοινοβουλίου στο Γουέστμινστερ πριν από το μονάρχη. Η βασιλική πομπή ακολουθεί συγκεκριμένη

πορεία, που οδηγεί τη βασίλισσα από τα ανάκτορα του Μπάκιγχαμ και μπροστά από το κυβερνητικό κέντρο του Λονδίνου (Whitehall) στη Βουλή των Λόρδων. Η βασίλισσα εισέρχεται φορώντας ειδικό ένδυμα, ενώ μπροστά της μεταφέρονται το ξίφος και το κάλυμμα. Την ίδια στιγμή ο Κλητήρας της Μαύρης Ράβδου («Gentleman Usher of the Black Rod») αποστέλλεται στη Βουλή των Κοινοτήτων. Μόλις φτάσει στη θύρα της, την χτυπά τρεις φορές με την εβένινη ράβδο του. Του ανοίγουν την πόρτα, για να του την κλείσουν όμως κατάμουτρα, ως υπενθύμιση των αγώνων των βουλευτών να αποκτήσουν την ανεξαρτησία τους από το μονάρχη. Τότε μόνο τού επιτρέπεται η είσοδος για να προσκαλέσει τους βουλευτές στη Βουλή των Λόρδων, αφού ο μονάρχης δεν επιτρέπεται να εισέλθει στη Βουλή των Κοινοτήτων. Άλλες απίστευτες σκηνές εκτυλίσσονται στη Βουλή των Λόρδων. Ενώ οι Λόρδοι παίρνουν τις θέσεις τους, οι βουλευτές της Βουλής των Κοινοτήτων μένουν όρθιοι πίσω από το κιγκλίδωμα, περπατώντας θορυβωδώς πάνω κάτω, για να εκφράσουν τη δυσαρέσκειά τους για την προτεραιότητα της Βουλής των Λόρδων. Μόλις εμφανιστεί η βασίλισσα, ο Λόρδος Καγγελάριος της δίνει την ομιλία της. Αν κι έχει γραφτεί από την κυβέρνηση, εκθέτοντας το πρόγραμμά της για την επόμενη κοινοβουλευτική περίοδο, ο Βασιλικός Λόγος δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι εκφράζει τη βούληση του μονάρχη. Σ' αυτή την τελετή, που βρίθει συμβολικών πράξεων, όλες οι λεπτομέρειες είναι προϊόν σκηνοθεσίας. Η βασίλισσα φορά συγκεκριμένο ένδυμα: όλοι, από τους φρουρούς και τον κλητήρα έως τους βουλευτές και τη βασίλισσα, υποδύονται προδιαγεγραμμένους ρόλους, και το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα αυτού του «θεάτρου» είναι η αρμονική συνύπαρξη μοναρχίας και κοινοβουλευτικής δημοκρατίας στο Ηνωμένο Βασίλειο.

Η θεατρικότητα αναγνωρίζεται εδώ στην «αμφίεση», το «σενάριο», τη «σκηνή», την «υπόδυση ρόλων», τη «σκηνοθεσία», την απόσταση ανάμεσα στην επιδιωκόμενη εντύπωση και την πραγματικότητα.

Υπό ευρεία έννοια θεατρικότητα ενυπάρχει σε κάθε σκηνοθετημένη, τελετουργική συμπεριφορά, η οποία εκπέμπει «σήματα» αποσκοπώντας στο να προκαλέσει την κατάλληλη αντίδραση στον αποδέκτη. Τα θεατρικά στοιχεία είναι πιο έκδηλα σε θρησκευτικές τελετουργίες, όπως π.χ. στην ακολουθία της Μεγάλης Εβδομάδας, που με σαφή στοιχεία δραματοουργίας (αποκαθήλωση, επιτάφιος, φως της Αναστάσεως) επηρεάζει τα συναισθήματα των πιστών. Δεν λείπουν όμως και από τελετουργίες του κοινωνικού βίου (εθιμοτυπικές επισκέψεις σε γιορτές, γάμους κλπ.).

Μάλιστα οι άνθρωποι δεν είναι οι μόνοι κάτοικοι του ζωικού βασιλείου που δίνουν δείγματα «θεατρικής συμπεριφοράς», όπως έχει δείξει η ηθολογική έρευνα, π.χ. σε σχέση με το ζευγάρι των ζώων.¹⁴

Υπ' αυτή την ευρεία έννοια στοιχεία θεατρικότητας χαρακτηρίζουν πάμπολλες πτυχές συμπεριφοράς στις ανθρώπινες σχέσεις ώστε εντέλει η θεατρικότητα να γίνεται τόσο ευρύ αντικείμενο, που να είναι αδύνατο να μελετηθεί. Οι Thomas Postlewait και Tracy C. Davis αρχίζουν την εισαγωγή τους σε ένα συλλογικό τόμο με θέμα τη θεατρικότητα διαπιστώνοντας, σχεδόν απελπισμένοι, την ασυμφωνία για το ζητούμενο:¹⁵

Ένα πράγμα –και ίσως μόνο ένα– είναι προφανές: η ιδέα της θεατρικότητας έχει αποκτήσει ένα εξαιρετικό εύρος σημασιών, που την κάνουν οτιδήποτε, από πράξη έως στάση, από ύφος έως σύστημα σημειωτικής, από μέσο έως μήνυμα. Είναι ένα σημείο χωρίς σημασία: είναι η σημασία κάθε

σημείον. ... Αν και είναι προφανές ότι η σημασία της ανάγεται στον κόσμο του θεάτρου, η θεατρικότητα μπορεί να αφαιρεθεί από το ίδιο το θέατρο και μετά να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε πτυχή του ανθρώπινου βίου.

Η μελέτη ενός φαινομένου προϋποθέτει εστίαση και προσδιορισμό. Έτσι είναι απαραίτητο για τις ανάγκες μιας μελέτης να περιορίσουμε το θέμα και να εστιάσουμε την προσοχή μας σε συγκεκριμένα ζητήματα, διακρίνοντας τη θεατρικότητα από συγγενή φαινόμενα όπως η τελετουργία, η ρητορική και η υποκρισία.

Έχοντας επίγνωση των προβλημάτων και της αυθαιρεσίας κάθε ορισμού, ορίζω εδώ ως θεατρικότητα την προσπάθεια ατόμων (ή σπανιότερα ομάδων) να δημιουργήσουν μια εικόνα για τον εαυτό τους, η οποία τουλάχιστον εν μέρει ξεγελά· ξεγελά είτε επειδή αντιβαίνει ριζικά προς την πραγματικότητα είτε επειδή διογκώνει, διορθώνει ή παραποιεί την πραγματικότητα. Στόχος αυτής της προσπάθειας είναι η άσκηση ελέγχου πάνω στα αισθήματα και τη σκέψη άλλων και η πρόκληση συγκεκριμένων αντιδράσεων, όπως λύπη, οίκτος, οργή, φόβος, δέος, σεβασμός ή θαυμασμός. Ήδη ο Ρωμαίος θεωρητικός της ρητορικής Κουιντιλιανός (1ος μ.Χ. αι.) είχε παρατηρήσει ότι η ρητορική «παράσταση» αποσκοπούσε στο να ελέγχει ο ρήτορας όχι τις σκέψεις, αλλά τα αισθήματα του κοινού του (*mouetur*).¹⁶

Για να επιτύχει τους δύο στόχους της, τη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης και τον έλεγχο σκέψεων και αισθημάτων, η θεατρική συμπεριφορά επιστρατεύει ποικιλία μέσων λεκτικής και μη λεκτικής επικοινωνίας: κείμενο προσεκτικά διατυπωμένο και όχι προϊόν αυτοσχεδιασμού («σενάριο»), επιλογή του χώρου όπου θα πραγματοποιη-

θεί η παράσταση («σκηνή», «σκηνικό»), έλεγχο της φωνής (ένταση, τόνος, χρωματισμός, σταθερότητα), της κίνησης του σώματος (χειρονομίες, πόζα) και της έκφρασης του προσώπου («υποκριτική»), μηχανικά μέσα («οπτικά εφέ»), επιλογή του χρόνου, επιλογή της ενδυμασίας.¹⁷ Έτσι η θεατρικότητα είναι και ευρύτερη από τη ρητορεία, η οποία θέτει το βάρος στο κείμενο, το χρωματισμό της φωνής και τις χειρονομίες, αλλά και διαφορετική, αφού μπορεί να υπάρχει θεατρική συμπεριφορά και με περιορισμένα (ή καθόλου) λεκτικά μέσα.¹⁸

Θεατρικότητα στην επικοινωνία και τις διαπραγματεύσεις

Η θεατρικότητα εκδηλώνεται κατά κύριο λόγο στην επικοινωνία και τις διαπραγματεύσεις.¹⁹ Όπως είδαμε ήδη, κάθε τελετουργία –όπως επίσης η εθιμοτυπία και η πανηγυρική εμφάνιση– εμπεριέχει στοιχεία θεατρικής συμπεριφοράς και σκηνοθεσίας. Από την τελετουργία η θεατρικότητα διαφέρει κατά το ότι παρατηρείται και έξω από το πλαίσιο της καθιερωμένης, τελετουργικής επικοινωνίας, η οποία διέπεται από συγκεκριμένους, πάγιους κανόνες και επαναλαμβάνεται σε τακτά διαστήματα. Η ατμόσφαιρα μιας τελετής, λόγου χάριν του γάμου, υποβοηθείται απλώς από θεατρικά στοιχεία (ενδυμασία, «σκηνικό», πρόβες, επιτηδευμένη συμπεριφορά των πρωταγωνιστών και των θεατών)· η ίδια η τελετή προϋποθέτει συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και ακολουθεί κάποιους παραδοσιακούς κανόνες. Αντίθετα θεατρικότητα μπορεί να εμφανιστεί σε κάθε δεδομένο επικοινωνίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεατρικότητα στην επικοινωνία και τις διαπραγματεύσεις κυρίως μεταξύ με-

ρών με ασύμμετρη ισχύ. Η ανισομερής κατανομή δύναμης και εξουσίας ανάμεσα στους μετέχοντες στην επικοινωνία τείνει να εισάγει κάποιο στοιχείο υποκριτικής στη συμπεριφορά μιας τουλάχιστον από τις πλευρές.²⁰ Αυτό παρατηρούμε π.χ. στην επικοινωνία ανάμεσα σε θνητούς και θεούς στην προσευχή (βλ. σελ. 166-170), στη διπλωματία, στην επαιτεία ή στην επικοινωνία μεταξύ λαού και ισχυρών.

Ένα διδακτικό παράδειγμα θεατρικής συμπεριφοράς σε διαπραγματεύσεις βρίσκουμε στο έργο του Πολύβιου, του μεγαλύτερου ιστορικού της ελληνιστικής εποχής, που όπως θα δούμε ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τη θεατρικότητα. Ο Πολύβιος περιγράφει και σχολιάζει τη συμπεριφορά του βασιλιά της Βιθυνίας Προυσία στις διαπραγματεύσεις του με τους Ρωμαίους μετά τη νίκη τους στον Γ' Μακεδονικό Πόλεμο, το 167/6 π.Χ.:²¹

Την ίδια εποχή ήρθε στη Ρώμη ο βασιλιάς Προυσίας για να συγχαρεί τη σύγκλητο και τους υπάτους για όσα είχαν γίνει [για τη νίκη επί του Περσέα]. Αυτός ο Προυσίας καθόλου δεν άξιζε να λέγεται βασιλιάς, όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει από τα παρακάτω. Πρώτα μιν, όταν τον επισκέφθηκαν Ρωμαίοι πρεσβευτές, τους υποδέχτηκε με ξυρισμένο το κεφάλι, φορώντας άσπρο σκούφο, τήβεννο και αρβύλες (καλικίους) και γενικά φορώντας την ίδια ενδυμασία (διασκευή) που φορούν στη Ρώμη όσοι έχουν απελευθερωθεί πρόσφατα και τους λένε λιβέρτους. Υποδεχόμενος λοιπόν τους πρεσβευτές με χειραγία τους είπε: «Με βλέπετε, τον λιβερτό σας, που θέλει να σας εκπληρώσει κάθε επιθυμία και να μιμηθεί τις συνήθειές σας». ... Και τότε, φτάνοντας στην είσοδο της συγκλήτου στάθηκε στην πόρτα απέναντι στους συγκλητικούς και χαμηλώνοντας τα χέρια προσκύνησε το κατώφλι, προσφωνώντας τους καθιστούς συγκλητι-

κούς με τα λόγια «Χαίρετε, σωτήρες θεοί», ξεπερνώντας σε έλλειψη ανδρισμού, σε γυναικουλίστικη συμπεριφορά και σε κολακεία όλους όσους ακολούθησαν.

Ο Προυσίας στις διπλωματικές του επαφές με τους Ρωμαίους δεν χρησιμοποίησε μόνο το λόγο, την υπόσχεση αφοσίωσης, αλλά και την ηθοποιία με όλη τη σημασία της λέξης. Φορώντας την κατάλληλη αμφίεση και χρησιμοποιώντας τη γλώσσα του σώματος (γονυκλισία) υποδύθηκε δύο ρόλους: του απελεύθερου δούλου με την ενδυμασία και της θεοφοβούμενης γυναίκας με τη γονυκλισία (βλ. σελ. 169-170 και εικ. 26). Η παράστασή του είχε επιτυχία. Όπως σχολιάζει ο Πολύβιος, επειδή φάνηκε εντελώς ασήμαντος (εὐκαταφρόνητος), οι Ρωμαίοι τον αντιμετώπισαν με φιλόφρονα τρόπο (ἀπόκρισιν ἔλαβε διὰ τοῦτο φιλόφρωνον). Καθώς η θεατρική συμπεριφορά του Προυσία μεγιστοποίησε τη δική του αδυναμία και εξάρτηση, μεγέθυνε έτσι άλλο τόσο τη δύναμη του συνομιλητή του, υποχρεώνοντάς τον έμμεσα, αλλά πολύ αποτελεσματικά, να συμπεριφερθεί ανάλογα, δηλαδή με τη μεγαλοψυχία που ο ισχυρός οφείλει στον ανίσχυρο και υποτελή.

Ανάλογα δείγματα θεατρικής συμπεριφοράς στην επικοινωνία μερών με ασύμμετρη δύναμη μπορεί να παρατηρηθούν στις ελληνικές πόλεις των αυτοκρατορικών χρόνων, στην επικοινωνία λαϊκών μαζών και ελίτ. Την εξουσία ασκούσε μια μικρή ομάδα εύπορων οικογενειών, οι οποίες καταλάμβαναν τα αξιώματα τύποις μεν με εκλογές, αλλά στην ουσία βάσει της κληρονομικής τους οικονομικής και κοινωνικής δύναμης.²² Ωστόσο, ο δήμος συνέχιζε να θεωρείται κυρίαρχος και με διάφορα μέσα δημιουργούνταν η ψευδαίσθηση ότι όλη η κοινότητα αποτελεί μια μεγάλη οικογένεια, κάνοντας έτσι λιγότερο αισθητή την κοινωνι-

κή ανισότητα. Δημόσια έκφραση αυτής της εικόνας ήταν η απονομή του τίτλου του «γιου της πόλης» ή της «θυγατέρας της πόλεως» σε γόνους πλούσιων οικογενειών, με την προσδοκία η συμπεριφορά τους απέναντι στην πόλη τους να είναι αντίστοιχη με εκείνη παιδιού προς το γονιό.²³ Αυτή η στάση εκδηλωνόταν και με «θεατρικό» τρόπο στη συμπεριφορά του λαού σε κηδείες πλούσιων ευεργετών. Τον 1ο και 2ο μ.Χ. αιώνα μαρτυρούνται περιπτώσεις που ο λαός διέκοπτε την κηδεία ενός ευεργέτη ή γόνου πλούσιας οικογένειας, που τελούνταν σε στενό οικογενειακό κύκλο, άρπαζε τη σορό του νεκρού ή της νεκρής και μετέτρεπε την ιδιωτική κηδεία σε δημόσια, διεκδικώντας έτσι μια θέση στην ευρύτερη «οικογένεια» του νεκρού. Μια από αυτές τις περιπτώσεις είναι η κηδεία του πλουσιότερου Αθηναίου και ευεργέτη της πόλης του, του ρήτορα Ηρώδη του Αττικού (175 μ.Χ.):²⁴

Όταν πέθανε στον Μαραθώνα και οι απελεύθεροί του είχαν την ιδέα να τον θάψουν εκεί, οι Αθηναίοι τον άρπαξαν με τα χέρια των εφήβων τους και τον έφεραν στην πόλη. Άτομα κάθε ηλικίας προϋπαντούσαν την κλίνη [στην οποία εφέρετο ο νεκρός] με δάκρυα μαζί κι επευφημίες, λέγοντας όσα λένε παιδιά που έχασαν καλό πατέρα.

Αυτή η συμπεριφορά από τη μια πλευρά παρακινούσε και άλλους εύπορους πολίτες σε ευεργεσίες και από την άλλη δημιουργούσε την ηθική υποχρέωση στην οικογένεια του νεκρού να αναγνωρίσει το λαό ως μέλος της ίδιας εικονικής οικογένειας και συνεπώς έμμεσα ως μέτοχο της περιουσίας του νεκρού.²⁵

Θεατρική συμπεριφορά σε ασύμμετρες σχέσεις δεν χρησιμοποιείται όμως μόνον από την ασθενέστερη πλευρά. Πολλές φορές ο κάτοχος ουσιαστικής εξουσίας επιβάλλει

τη βούλησή του παρουσιάζοντάς την όχι ως διαταγή, αλλά υποδουόμενος το ρόλο του συμβούλου και δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της ισότητας (βλ. σελ. 189-191). Δίνω πάλι ένα μόνο παράδειγμα από την αρχή της ελληνιστικής εποχής. Το 319/8 π.Χ., κατά τη διάρκεια των συγκρούσεων ανάμεσα στους Διαδόχους του Μεγάλου Αλεξάνδρου, η Αθήνα έπεσε στα χέρια του βασιλιά Φιλίππου Γ' Αρριδαίου (αδελφού του Αλεξάνδρου) και του Πολυπέρχοντος. Ο Αθηναίος στρατηγός Φωκίων, που είχε υποστηρίξει τον αντίπαλό τους, τον Κάσσανδρο, συνελήφθη και οδηγήθηκε στο θέατρο της Αθήνας, όπου συγκλήθηκε η συνέλευση του λαού (βλ. και σελ. 47-50). Εκεί διαβάστηκε η επιστολή του βασιλιά, στην οποία έλεγε πως ο ίδιος μεν έχει αποφανθεί ότι αυτοί οι άνδρες είναι προδότες, αλλά αφού εκείνοι (οι Αθηναίοι) είναι ελεύθεροι και αυτόνομοι, τους παραχωρεί το δικαίωμα να εκφέρουν τη δική τους ετυμηγορία.²⁶ Η ετυμηγορία του βασιλιά είχε βέβαια προδικάσει την υπόθεση και η αναφορά στην ελευθερία και αυτονομία των Αθηναίων απλώς έσωζε τα προσχήματα. Εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με θεατρικότητα, αλλά με υποκρισία. Θεατρικότητα θα είχαμε, αν ο λόγος του βασιλιά συνοδευόταν και από στοιχεία επιτηδευμένης συμπεριφοράς, όπως λόγου χάριν στην περίπτωση του Φιλίππου Ε', που συνειδητά προσπαθούσε να δώσει την εικόνα του προσηνούς μονάρχη:²⁷

Ο Φίλιππος, ο βασιλιάς των Μακεδόνων, αφού πραγματοποίησε τον αγώνα των Νεμέων, επέστρεψε πάλι στο Άργος και έβγαλε το διάδημα και την πορφύρα, θέλοντας να δίνει την εντύπωση του ίσου με τους πολλούς, του πρόου και του φίλου του λαού. Αλλά όσο πιο φιλολαϊκό ήταν το ρούχο που φορούσε, τόσο μεγαλύτερη και πιο μοναρχική η εξουσία που έπαιρνε.

Θεατρική συμπεριφορά σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές

Η μελέτη αυτή εστιάζεται κατά κύριο λόγο σε στοιχεία επιτηδευμένης και σκηνοθετημένης συμπεριφοράς και δραματουργίας, τα οποία σχετίζονται άμεσα με την αρχαία αντίληψη περί θεάτρου, ηθοποιών και υποκριτικής τέχνης. Οι αρχαίοι συγγραφείς συνήθως θεωρούν ως ουσιαστικά στοιχεία της θεατρικής τέχνης την ηθοποιία, τη χρήση κατάλληλου προσωπείου και ενδυμάτων, και την κίνηση (τη «γλώσσα του σώματος») και ως αποτέλεσμά της το ξεγέλασμα και την ψευδαίσθηση (εικ. 5). Παραδείγματατος χάρ-



α.



β.



γ.

Εικ. 5. Πήλινα αγαλματίδια ηθοποιών της κωμωδίας και της τραγωδίας που δείχνουν τη σημασία της χρήσης του ενδύματος, της στάσης του σώματος και της χειρονομίας στην ηθοποιία (από αριστερά): α. γελαστή γυναίκα (Museum of Fine Arts, Boston, αρ. ενρ. 01.7762)· β. νεαρή γυναίκα που κλαίει (British Museum, αρ. 1907,0520.79.b, GAA4173, AN00353355001)· γ. αγγελιαφόρος (Staatliche Museen zu Berlin-Antikensammlung, inv. TC 7635). Σχετικά βλ. Bieber 1961, 41 εικ. 160-161 και 80 εικ. 294.

ριν, ο ιστορικός του 1ου π.Χ. αιώνα Ποσειδώνιος αποδίδει την επιτυχία του Λατίνου γελωτοποιού Σαυνίωνος (*ἐκίνει γέλωτας ... ἐποίει τοὺς θεωμένους μειδιᾶν*) στην επιτηδευμένη πόζα (*καθ' ὁποίαν σώματος ἐπιστροφῆν*).²⁸

Σαν τους τραγικούς ηθοποιούς μαζί με την αμφίεσή τους μετέβαλλαν και το βάδισμά τους, τη φωνή τους, τον τρόπο που κάθονταν στην κλίση και τον τρόπο που χαιρετούσαν,

γράφει ο Πλούταρχος σε ένα σχόλιό του για τη θεατρικότητα των Διαδόχων του Μεγάλου Αλεξάνδρου,²⁹ προσδιορίζοντας έτσι και το τί συνιστά την υποκριτική τέχνη του ηθοποιού: φωνή, κίνηση του σώματος, πόζα. Στα στοιχεία αυτά ο Λουκιανός, σε μια ειρωνική περιγραφή της θεατρικής συμπεριφοράς φιλοσόφων της εποχής του (2ος μ.Χ. αι.), προσθέτει την έκφραση του προσώπου – που αντιστοιχεί στο προσωπείο που φορά ο ηθοποιός.³⁰

Ἐπειτα αυτοί [δηλ. οι φιλόσοφοι] φόρεσαν ως ἔνδυμά τους την αρετή με το σεβάσμιο ὄνομά της, ὑψωσαν τα φρύδια, ρυτίδωσαν τα μέτωπά τους, ἄφησαν να μακρύνουν τα γένια τους και περιφέρονται κρύβοντας κατάπτυστες σνήθειες κάτω από μια απατηλή εμφάνιση, παρόμοιοι με εκείνους τους τραγικούς ηθοποιούς που, αν τους αφαιρέσει κανένας τα προσωπεία και τη χρυσοποίκιλτη στολή, αυτό που περισσεύει είναι ένα γελοίο ανθρωπάκι που το προσέλαβαν με εφτά δραχμές για ένα θεατρικό αγώνα.

Αυτήν την αντίθεση ανάμεσα στο προσωπείο και την αμφίεση του ηθοποιού και την πραγματικότητα που καλύπτουν υπαινίσσεται ο ζωγράφος κρατήρα του 4ου π.Χ. αιώνα από τον Τάραντα (εικ. 6),³¹ αλλά και ο Καβάφης στο ποίημά του



Εικ. 6. Λουκιανός, Ίκαρομένιππος 29: ἦν ἀφέλη τις τὰ προσώπεια καὶ τὴν χρυσόπαστον ἐκείνην στολήν, τὸ καταλειπόμενόν ἐστι γελοῖον ἀνθρώπιον ἐπὶ δραχμῶν ἐς τὸν ἀγῶνα μειμισθόμενον (παράσταση σε κρατήρα ἀπὸ τοῦ Τάραντα, περίπου 350-340 π.Χ.· Martin von Wagner Museum, Würzburg).

Ὁ Βασιλεὺς Δημήτριος (Κάμνοντας ὅμοια σὰν ἠθοποιὸς | ποὺ ὅταν ἡ παράστασις τελειώσῃ, | ἀλλάζει φορεσιὰ κι ἀπέρχεται· σελ. 17). Θα πρέπει να σημειωθεῖ ὅτι στὴν ἀρχαία Ελλάδα, ὅπου ἦταν διαδεδομένη ἡ ἀντίληψη ὅτι ἡ ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση ἐκφράζει τὸ χαρακτήρα, ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ προσωπεῖο καὶ πραγματικὸ χαρακτήρα θεωροῦνταν ἰδιαίτερα προκλητικὴ.³²

Ἀκολουθώντας αὐτὴ τὴν ἀρχαία ἀντίληψη περὶ θεάτρου καὶ θεατρικῆς συμπεριφορᾶς³³ θὰ ἐξεταστοῦν στὴ συνέχεια ἀνάλογα στοιχεῖα στὸ δημόσιο βίος τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς. Ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι οἱ ἀρχαῖες ἀπόψεις δὲν διαφέρουν καὶ ἀπὸ διάφορες μεταγενέστερες ἀντιλήψεις καὶ κριτικὲς προσεγγίσεις στὸ θέατρο, ποὺ τὸ συνδέουν –συνά με ἐπικριτικὴ διάθεση– με τὴν υπερβολὴ καὶ τὴν ἐπιτήδευση, τὸ ξεγέλασμα, τὴν ψευδαίσθηση, τὴν ἀφύσικη καὶ ἀνειλικρινὴ στάση. Στὸ θέατρο καὶ τὴ θεατρικότητα θεωρεῖται ὅτι ἐκδηλώνονται θεμελιώδεις ἀντινομίες, ὅπως ἀνάμεσα στὸ φυσικὸ καὶ τὸ ἔντεχνο, τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν ἐπιπόνηση, τὸ πρωτότυπο καὶ τὴν ἀπομίμηση, τὸ πρόσωπο καὶ τὸ προσωπεῖο, τὸ σοβαρὸ καὶ τὸ παιχιδιάρικο, τὴν ἀπατηλὴ εἰκόνα καὶ τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων.³⁴

Θεατρικότητα πριν από το θέατρο

Στον κοινωνικό βίο των αρχαίων Ελλήνων η θεατρικότητα, με την ευρύτερη έννοιά της, είναι φυσικά αρχαιότερη από το θέατρο ως θεσμοθετημένη εκδήλωση. Την αναγνωρίζουμε στο στοιχείο της υπερβολής στις παραστάσεις κη-



δειών στην τέχνη της Γεωμετρικής εποχής³⁵ και στα ομηρικά χωρία που δείχνουν μια αλληλεξάρτηση συμβατικής στάσης του σώματος, ενδυμασίας και κοινωνικής θέσης.³⁶ Θεατρικά στοιχεία υπάρχουν σε τελετουργικά δρώμενα, π.χ. στη δραματική αναπαράσταση μύθων που υποθέτουμε ότι αποτελούσε μέρος των *δρωμένων* στα Ελευσίνια μυστήρια,³⁷ στον ιερό γάμο ανάμεσα στη σύζυγο του *ἄρχοντος βασιλέως* και τον Δίουσο στην Αθήνα κατά τα *Ανθεστήρια*,³⁸ και στη μεταμφίεση θνητών σε θεούς σε τελετές (εικ. 7).³⁹ Στην Πελλήνη *ιέρεια της Αθηνάς* γινόταν η ομορφότερη και ψηλότερη *παρθένα*: σε ορισμένες περιστάσεις υποδύονταν τη θεά, οπλισμένη και στα μυστήρια της *Ανδανίας* γυναίκες μεταμφιέζονταν σε θεές και ανάλογα στοιχεία πρέπει να υπήρχαν και στα Ελευσίνια μυστήρια.⁴⁰ Στη λατρεία της *Ίσιδας* οι λάτρες γίνονταν *θεατές δρωμένων*, στα οποία αναπαριστάνονταν οι σχετικοί μύθοι, προσφέροντας στους

Εικ. 7. Επιτύμβια στήλη του Αύλου Παπίου Χείλωνα (Θεσσαλονίκη, τέλη 1ου π.Χ. αιώνα). Ο ιδρυτής θρησκευτικού θιάσου για τη λατρεία των Αιγύπτιων θεών εικονίζεται υποδύμενος το θεό Άνουβη, φορώντας το προσωπείο του θεού (μαρμάρινη στήλη στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, αρ. ευρ. 1254· Φωτογραφικό Αρχείο Γλυπτών στο Μουσείο Εγκυμείων του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, αρ. 32).

πιστούς παρηγοριά για τα δικά τους βάσανα και ενισχύοντας την ευσέβειά τους.⁴¹ Ακόμα και ο τρόπος καθίσματος εμπεριέχει στοιχεία θεατρικότητας στο βαθμό που υποδηλώνει κοινωνικές θέσεις και ρόλους.⁴² Όπως έχει παρατηρηθεί και για τη Ρώμη,⁴³ πριν γίνει θεατής του θεάτρου –και παράλληλα με τη θέαση στο θέατρο–, ο μέσος αρχαίος Έλληνας, κυρίως των αστικών κέντρων, είναι θεατής θρησκευτικών τελετών, πολιτικών εκδηλώσεων και τρόπων κοινωνικής συμπεριφοράς. Γι' αυτό και η σχέση θεάτρου και θεατρικότητας δεν είναι μονοσήμαντη αλλά δυναμική.

Πολύ πριν καθιερωθούν δραματικές γιορτές στην Αθήνα, ο Σόλων είχε πείσει τους συμπολίτες του να πολεμήσουν κατά των Μεγαρέων για την κατοχή της Σαλαμίνας σκηνοθετώντας μια δραματική σκηνή: φορώντας σκούφο στο κεφάλι («θεατρική ενδυμασία»: *πιλίδιον περιθέμενος*) και παριστάνοντας τον τρελό («υποκριτική») εμφανίστηκε ξαφνικά στην Αγορά (*ἐξεπήδησεν ... ἄφνω*) και απαγγέλιε ελεγειακούς στίχους, του οποίους είχε συνθέσει και αποστηθίσει («σενάριο»: *συνθείς καὶ μελετήσας ὥστε λέγειν ἀπὸ στόματος*) και στους οποίους αυτοχαρακτηριζόταν κήρυκας από την όμορφη Σαλαμίνα («ρόλος»). Ο Gerald Else εύστοχα χαρακτηρίζει το επεισόδιο ως «αρχή αυτού που σχεδόν θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε θεατρική περίοδο της ιστορίας της Αθήνας».⁴⁴

Όπως παραδίδει ο Ηρόδοτος, λίγο αργότερα ο Πεισίστρατος ανέκτησε την εξουσία ως τύραννος των Αθηνών με ένα «θεατρικό τέχνασμα», ντύνοντας μια νταρντανογυναίκα σαν την ένοπλη Αθηνά («αμφίεση»: *σκευάσαντες πανοπλίη*), ανεβάζοντάς την σ' ένα άρμα («σκηνικό»), δείχνοντάς της ποια στάση θα έπρεπε να πάρει («σκηνοθεσία»: *προσδέξαντες σχήμα οἷόν τι ἔμελλε εὐπρεπέστατον φαίνεσθαι*) και δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι η ίδια η Αθηνά

τον οδηγεί πίσω στην πόλη της.⁴⁵ Βέβαια, η ιστορικότητα του τεχνάσματος έχει αμφισβητηθεί συχνά, και μάλιστα κι ο ίδιος ο Ηρόδοτος επισημαίνει ότι το συμβάν αυτό μοιάζει απίστευτο. Όμως ο W. R. Connor⁴⁶ έχει δείξει ότι τα δεδομένα στην αφήγηση του Ηροδότου έχουν βαθιές ρίζες στον ελληνικό πολιτισμό. Αλλά ακόμα κι αν πρόκειται για επινόηση του Ηροδότου, αντανακλά σύγχρονες πρακτικές.

Θεατρικότητα και θέατρο

Η εισαγωγή οργανωμένων θεατρικών παραστάσεων από τα τέλη του 6ου π.Χ. αιώνα στην Αθήνα επέφερε ουσιαστικές αλλαγές. Όσο πιο περίτεχνες και συχνότερες γίνονταν οι θεατρικές παραστάσεις, τόσο πιο επιμελημένη και περίτεχνη και η υποκριτική διάσταση της πολιτικής ζωής στην Αθήνα. Δραματουργικά τεχνάσματα και σκηνοθετημένοι τρόποι συμπεριφοράς έγιναν σταδιακά απαραίτητα στοιχεία του πολιτικού πολιτισμού, του πολιτισμού γενικότερα.⁴⁷

Ότι γενικά οι δημόσιες θεατρικές παραστάσεις και τα θεάματα ασκούσαν ισχυρή επίδραση στη σύγχρονη νοοτροπία είναι μια διαπίστωση που είχε γίνει στην αρχαιότητα. Ήδη ο Θουκυδίδης είχε παρατηρήσει ότι στην Αθήνα της εποχής του, στην πόλη με την παλαιότερη και ισχυρότερη δημόσια παρουσία θεατρικών παραστάσεων, ο δημόσιος βίος έμοιαζε με θέαμα και κατηγορούσε τους συμπολίτες του ότι είχαν γίνει θεατές των ρητορικών λόγων.⁴⁸

Ανάλογες σκέψεις εκφράζει και ο Πλούταρχος στο Βίο του Λυκούργου, είτε απηχώντας τις απόψεις κάποιας παλαιότερης πηγής είτε της δικής του εποχής (τέλη του 1ου μ.Χ. αιώνα).⁴⁹

Εδώ [δηλαδή ανάμεσα στη γέφυρα Βαβύκα και τον ποταμό Κνακιώνα] πραγματοποιούσαν [οι Σπαρτιάτες] τις συνελεύσεις των πολιτών, χωρίς παστάδες και κάποια άλλη κατασκευή. Γιατί [ο Λυκούργος] πίστευε ότι αυτά δεν συντελούν στις καλές σκέψεις, αλλά μάλλον βλάπτουν, κάνοντας το νου των συναθροισμένων φλύαρο και αποχωνωμένο, χωρίς φρόνημα, όταν κατά τη διάρκεια της συνέλευσης περιεργάζονται αγάλματα και πίνακες ή προσκηνία θεάτρων (εικ. 8) ή οροφές βουλευτηρίων με περιττές διακοσμήσεις.

Σύγχρονες έρευνες έχουν δείξει ότι η σημαντική θέση που είχε καταλάβει το θέατρο στην Αθήνα στα τέλη του 5ου π.Χ. αιώνα είχε κάνει τους Αθηναίους να περιμένουν θεάματα και έξω από το θέατρο, στο δικαστήριο και την εκκλησία του δήμου.⁵⁰ Ιδίως οι δίκες στα αθηναϊκά δικαστήρια είχαν πληθώρα θεατρικών και δραματικών στοιχείων:⁵¹ οι δικαστές κάθονταν στα έδρανα σαν θεατές δράματος (συχνά αντιδρώντας στα διαδραματιζόμενα όπως οι θεατές, με επιδοκιμασία και αποδοκιμασία, θόρυβο και επιφωνήσεις έκπληξης), οι αντίδικοι είχαν το ρόλο πρωταγωνιστών, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στην ενδυμασία, την εμφάνιση και την παρουσίαση του λόγου (ὕπόκρισις), οι μαρτυρίες και οι λόγοι περιείχαν δραματικά στοιχεία και αναπάντεχες αποκαλύψεις (όπως η ἀναγνώρισις και η περιπέτεια στο δράμα), η έκβαση του δράματος ήταν άγνωστη και η δίκη κατέληγε, όπως και ο δραματικός αγώνας στα Διονύσια, με μυστική ψηφοφορία που επέτεινε την αγωνία.

Από τον 4ο π.Χ. αιώνα και μετά οι θεατρικές παραστάσεις ήταν πανταχού παρούσες. Σε όλες τις σημαντικές πόλεις χτίζονταν θέατρα (με λίγες εξαιρέσεις, όπως η Κρήτη) και θεσπίζονταν δραματικοί αγώνες στο πλαίσιο των

γιορτών του Διονύσου.⁵² Σε πόλεις και ιερά είναι έντονη η παρουσία των *Διονυσιακῶν τεχνιτῶν*, των συντελεστών των θεατρικών παραστάσεων, οργανωμένων σε σωματεία με πολιτική επιρροή και οικονομική δύναμη.⁵³ Αυτή η ισχυρή παρουσία του θεάτρου συνέβαλε στη διάδοση πιο εκλεπτυσμένων μεθόδων σκηνοθεσίας και υποκριτικής και στο θέατρο και έξω από το θέατρο.⁵⁴

Την επίδραση αυτή μπορούμε να την παρατηρήσουμε στη χρήση «οπτικών εφέ». Η χρήση μηχανημάτων, όπως το *ἐκκύκλημα* για την παρουσίαση συνήθως εσωτερικών χώρων και η *μηχανή* για την εμφάνιση των θεών από τους αιθέρες, είχε φυσικά παράδοση στη σκηνή του ελληνικού θεάτρου.⁵⁵ Αυτή η πρακτική του θεάτρου σε συνδυασμό με την εντυπωσιακή εξέλιξη της τεχνολογίας στην ελληνιστική εποχή είχε ως αποτέλεσμα να διευρυνθεί η χρήση μηχανημάτων (*αὐτόματα*) σε δημόσιες εκδηλώσεις.⁵⁶ Ήδη από τις αρχές της ελληνιστικής εποχής μαρτυρείται η χρήση μηχανημάτων σε δημόσιες εμφανίσεις. Το 309/8 π.Χ. ο Δημήτριος ο Φαληρέας, φιλόσοφος, πολιτικός και κυβερνήτης τη Αθήνας για λογαριασμό του Μακεδόνα βασιλιά Κασσάνδρου, οργάνωσε τη γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων: στην πομπή προηγούνταν μια αυτοκίνητη μηχανή (*κοχλίας*) που εκτίναζε *σίαλον* (ίσως κάποια αρωματική ουσία, που ειρωνικά παραλληλίστηκε απο τους σύγχρονους ιστορικούς με σάλιο).⁵⁷

Το πιο ενδιαφέρον παράδειγμα προέρχεται μεν από τη Ρώμη, αλλά η ελληνιστική επίδραση είναι δεδομένη. Μετά τη δολοφονία του Καίσαρα χρησιμοποιήθηκε ένας μηχανισμός σίγουρα επηρεασμένος από τα μηχανήματα της θεατρικής σκηνής για την παρουσίαση νεκρών (το *ἐκκύκλημα*):⁵⁸

Κάποιος τοποθέτησε πάνω από τη νεκρική κλίνη ένα κέρινο ομοίωμα του ίδιου του Καίσαρα· το σώμα φαινόταν σαν ξαπλωμένο ανάσκελα πάνω σε νεκρική κλίνη. Ένα μηχανήμα περιέστρεφε το ομοίωμα σε όλες τις πλευρές και φαινόταν τα 23 χτυπήματα που είχε δεχτεί με θηριώδη τρόπο με μαχαίρι σε όλο το σώμα και στο πρόσωπο.

Η επίδραση των πρακτικών του θεάτρου ευαισθητοποίησε τους σύγχρονους παρατηρητές του δημόσιου βίου, ιδίως τους ιστορικούς, που συχνά σχολιάζουν την επίδραση που ασκούσαν τα θεατρικά τεχνάσματα.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα παρακολουθήσουμε ακριβώς πώς η χρήση των θεάτρων για εκδηλώσεις του δημόσιου βίου, κυρίως για πολιτικές συνελεύσεις, συνδέθηκε με θεατρική συμπεριφορά δημόσιων προσώπων.