

## *Καλλιτεχνικές αποτυπώσεις τῆς κωμωδίας στὴν Ἀθήνα καὶ στὸν ὑπόλοιπο ἑλληνικὸ κόσμο*

Τὸ θέατρο ἀποτελεῖ τέχνη μιμητική, σύνθετη καὶ ἐφήμερη. Κατευθυνόμενη ἀπὸ μία ὑποκείμενη αἰσθητική, συνειδητὴ ἢ αὐθόρμητη, ἡ θεατρικὴ μίμηση μπορεῖ νὰ καθορίζεται πολιτισμικὰ ἢ καὶ νὰ κτίζεται διανοητικά. Οἱ ἠθοποιοὶ συνειδητὰ μιμοῦνται τὸ «ἄλλο», εἴτε εἶναι ἄνθρωπος εἴτε ζῶο, εἴτε θεϊκὴ εἴτε πνευματικὴ ὑπόσταση, εἴτε ἀλληγορία ἢ δύναμη τῆς φύσεως. Ἡ μίμησις ἀποτελεῖ μιὰ σύνθετη, μεταβαλλόμενη συστοιχία συγκοινωνούντων τεχνῶν, οἱ ὁποῖες εἶναι δυνατὸν νὰ περιλαμβάνουν τὴ μουσική, τὸν χορὸ, τὸ τραγούδι καὶ τὸν λόγο, ὑποστηριζόμενες πάντα ἀπὸ συνθέσεις ποὺ εἴτε ἔχουν προφορικὸ χαρακτήρα εἴτε διαθέτουν λογοτεχνικὴ ἐκλέπτυνση. Ἐπιπλέον, κάθε παράσταση καταλαμβάνει μία μοναδική, μὴ ἀνακλητὴ χρονικὴ στιγμή. Τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο δὲν ἀποτελεῖ βεβαίως ἐξάιρεση: ὡστόσο, παρότι δὲν μποροῦμε νὰ ἀναβιώσουμε ἀρχαῖες παραστάσεις, ἔχουμε μάθει πολλὰ γιὰ τὴ μορφή καὶ τὶς συνθήκες ὑπὸ τὶς ὁποῖες πραγματοποιοῦνταν.

Τὸ βιβλίο αὐτὸ διαλαμβάνει τὴν πρακτικὴ τῆς παράστασης καὶ πιὸ συγκεκριμένα τὴν τέχνη τοῦ κωμικοῦ θεάτρου στὴν κλασικὴ Ἑλλάδα. Ἱστορικά, ἡ κωμωδία ἔχει τύχει λιγότερο ἐνδελεχοῦς ἐξέτασης σὲ σχέση μὲ τὴν τραγωδία, ἐν μέρει ἴσως ἐπειδὴ τὰ σωζόμενα κείμενα εἶναι πιὸ ὀλιγάριθμα καὶ λιγότερο ἀντιπροσωπευτικά, ὁ δὲ ἀριθμὸς τῶν τεκμηρίων συγκριτικὰ γλίσχος. Σὲ σύγκριση μὲ τὶς τριάντα τρεῖς πλήρεις τραγωδίαι ποὺ ἀποδίδονται στοὺς τρεῖς κορυφαίους Τραγικούς, διαθέτουμε μόνο ἑνδεκα κωμωδίαι τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ μία τοῦ Μενάνδρου, μαζὶ μὲ μερικὰ ἐκτενῆ ἀποσπάσματα. Τὰ ἔργα τῶν ἀνταγωνιστῶν

τους ἔχουν ἐξαφανισθεῖ. Ἐπιπρόσθετα, ἐνῶ οἱ σωζόμενες τραγωδίες ἀντιπροσωπεύουν μία συνεχή ἐξέλιξη πού καλύπτει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ πέμπτου αἰώνα, οἱ κωμωδίες δὲν παρέχουν, οὐσιαστικά, παρὰ μόνο στιγμιότυπα ἀπὸ δύο πολὺ διαφορετικὲς μεταξύ τους ἐποχές.<sup>1</sup>

Ἡ ἀρχαιολογία ἔχει συνεισφέρει τεκμήρια γιὰ τὴν παράσταση τῆς κωμωδίας, ἀλλὰ πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ ἀφοροῦν σὲ παραστάσεις ἐκτὸς Ἀττικῆς, κυρίως στὶς δυτικὲς ἑλληνικὲς πόλεις τῆς Σικελίας καὶ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας (νότιας Ἰταλίας): πρόκειται γιὰ τεκμήρια πού χρονολογοῦνται στὸν τέταρτο αἰώνα. Παραδοσιακά, οὔτε ὁ τόπος οὔτε ἡ ἐποχὴ προσελκύουν ἰδιαίτερα τὸ ἐνδιαφέρον μας, δεδομένου ὅτι εἶναι οἱ διάσημες ἀττικὲς τραγωδίες τοῦ πέμπτου αἰώνα πού καθιερώθηκαν ὡς θεμελιῶδες τμῆμα τῆς ἑλληνικῆς γραμματείας, κατὰ τρόπο παρόμοιο μὲ τὴν καθιέρωση ὡς λογοτεχνικῶν μνημείων τῶν ἔργων τοῦ Σαίξπηρ. Ἐντούτοις, στὸ ἐνεργὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς τους, τὰ κείμενα τῶν ἑλληνικῶν ἔργων, ὅπως καὶ τὰ χειρόγραφα τοῦ Σαίξπηρ, δὲν ἀποτελοῦσαν παρὰ ἓνα μόνο τμῆμα ἐκείνου πού ὀνομάζουμε «δημιουργικὴ συστοιχία». Ἦταν θεατρικὰ κείμενα πού εἶχαν συντεθεῖ γιὰ νὰ ἀναδείξουν τὸν θεατρικὸ λόγο καὶ τὸ χορικὸ ἄσμα. Καὶ ἐὰν ὁ τέταρτος αἰώνας δὲν ἐπέζησε στὴ μνήμη ὡς ὁ Χρυσὸς Αἰώνας τῆς τραγικῆς παραγωγῆς, μπορεῖ ὥστόσο νὰ νοηθεῖ ὡς ἡ πρώτη μεγάλη ἐποχὴ τῆς θεατρικῆς τέχνης: τότε πού ἓνα θέατρο καινοτόμων ἠθοποιῶν διέδωσε τὸν ἀθηναϊκὸ πολιτισμὸ σὲ κάθε τόπο ὅπου ὀμιλοῦνταν ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα. Τὰ πλήρη καὶ ἀποσπασματικὰ κωμικὰ κείμενα πού σώζονται, καθὼς καὶ τὰ ὑπομνήματα, ἀποτελοῦν βασικὲς πρωτογενεῖς πηγές γιὰ τὴ μελέτη τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου. Στηριζόμενο στὴ δική τους μαρτυρία, τὸ βιβλίο αὐτὸ θὰ ἐπισκοπήσει ἐκτεταμένο ἀριθμὸ ἀρχαιολογικῶν τεκμηρίων, πολλὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀνακαλύφθηκαν πρόσφατα ἢ ἔχουν ὑποστῆ ἐκ νέου ἐρμηνεία. Ἐνῶ ἀποσπάσματα τοῦ Μενάνδρου συνεχίζουν νὰ ἔρχονται στὸ φῶς στὴν Αἴγυπτο, ἡ αἰγυπτιακὴ ἄμμος δὲν μᾶς ἔχει χαρίσει, δυστυχῶς, οὔτε τὴ χαμένη πραγματεία τοῦ Ἐρατοσθένη γιὰ τὴν Παλαιὰ Κωμωδία οὔτε τὴ δεκαεπτάτομη Ἱστο-

ρία του Θεάτρου του βασιλιᾶ Ἰούβα Β' τῆς Μαυριτανίας. Μέχρι νὰ συμβεῖ αὐτό, τὰ καλύτερα τεκμήρια πού διαθέτουμε εἶναι οἱ ἀγγειογραφίες καὶ τὰ εἰδώλια ἀπὸ τερακότα.

Ἡ σημασία τοῦ ὑλικοῦ αὐτοῦ δὲν ἔχει ἐκτιμηθεῖ δεόντως. Με-  
λανόμορφες ἀγγειογραφίες πού δείχνουν ἄνδρες μεταμφιεσμέ-  
νους σὲ πουλιά, καθὼς καὶ ἵππεῖς, φαινόταν νὰ προοικονομοῦν  
τοὺς «χορικοὺς» τίτλους ἀριστοφανικῶν ἔργων, εἶχαν ὅμως φι-  
λοτεχνηθεῖ σὲ ἐποχὴ ὑπερβολικὰ πρῶιμη.<sup>2</sup> Λίγες εἰκόνες, στὶς  
ὁποῖες περιλαμβάνεται ἄλλος ἓνας χορὸς πουλιῶν, μποροῦν νὰ  
χρονολογηθοῦν πλησιέστερα στὰ χρόνια τοῦ Ἀριστοφάνη, οἱ πε-  
ρισσότερες ὅμως εἶναι φθαρμένες, ἀμβισβητούμενες ἢ δείχνουν  
παιδιά πού ἔχουν ντυθεῖ σὰν ἡθοποιοί. Ἄς σημειωθεῖ ἐπίσης ὅτι  
ἡ μόνη παράσταση πού περιλάμβανε σκηνικὸ οἰκοδόμημα δὲν  
ἦταν διαθέσιμη γιὰ μελέτη ἀπὸ τὸ 1935 ὡς τὸ 2005.<sup>3</sup> Ἀγγειογρα-  
φίες πού εἶχαν φιλοτεχνηθεῖ σὲ ἑλληνικὲς πόλεις τῆς Σικελίας  
καὶ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας τὸν τέταρτο αἰῶνα ἀναγνωρίζονταν  
κατὰ κανόνα ὡς ἐξίσου ἑλληνικὲς καὶ θεατρικὲς, ἀλλὰ οἱ περισ-  
σότεροι μελετητὲς ἀρνήθηκαν ὁποιαδήποτε συσχέτισή τους μὲ  
τὴν ἀθηναϊκὴ κωμωδία: θεώρησαν ὅτι ἀναπαριστοῦν *φλύακας*,  
ἓνα εἶδος «κατωϊταλικῆς φάρσας».\* Ὅταν οἱ ἀνασκαφὲς στὴν  
ἑλληνικὴ Δύση ἔφεραν στὸ φῶς εἰδώλια κωμικῶν ἡθοποιῶν  
ἀπὸ τερακότα, ἀπορρίφθηκαν καὶ αὐτὰ ἐπειδὴ ὑποτίθεται πὼς  
παρέπεμπαν σὲ *φλύακας*. Ἐκεῖνα πού εἶχαν ἀναντίρρητα ἀθηναϊ-  
κὴ καταγωγὴ δημιούργησαν μία περιπλοκὴ, μὲ τὴν ὁποία μόνο  
ὁ Webster τόλμησε νὰ ἀναμετρηθεῖ. Ἐφόσον τὸ ὕφος καὶ ὁ τύπος  
τοῦ προσωπείου, ἡ παραγεμισμένη στολὴ καὶ ὁ προκλητικὸς τε-  
χνητὸς φαλλὸς ἦταν καταφανῶς ταυτόσημα μὲ ἐκεῖνα πού φο-  
ροῦσαν οἱ ἡθοποιοὶ-*φλύακες*, μήπως –ἀναρωτήθηκε ὁ Webster– οἱ  
τελευταῖοι ἐπαίζαν ἐνδεχομένως σὲ ἀττικὲς κωμωδίες; Ἡ ἀντί-  
δραση ἦρθε ταχύτατα καὶ ἦταν ἀρνητικὴ.<sup>4</sup>

Σαράντα σχεδὸν χρόνια ἀργότερα, ὁ Csapo καὶ ὁ Taplin  
ταυτοποίησαν τὴν παράσταση ἐνὸς πρόσφατα δημοσιευμένου

\* Σ.τ.Μ.: Ἡ λέξις *φλύακες* δηλώνει τόσο τὸ θεατρικὸ εἶδος ὅσο καὶ τοὺς ἴδιους  
τοὺς ἡθοποιούς πού παίζουν σ' αὐτὸ (βλ. LSJ σ.λ.).

ἀπουλικῶ ἀγγεῖου φλυάκων, φιλοτεχνημένου ἀπὸ τὸν Ζωγράφο τοῦ Schiller, ὡς τῆ σκηνῇ ἀπὸ τῆς Θεσμοφοριάζουσες τοῦ Ἄριστοφάνη, κατὰ τὴν ὁποία ὁ Συγγενὴς τοῦ Εὐριπίδῃ ἀπειλεῖ νὰ χτυπήσει τὸ ἀσκι-βρέφος, τὸ ὁποῖο καὶ παριστάνεται μὲ ὅλες τῆς λεπτομέρειες, ἀκόμη καὶ μὲ τὰ «παπουτσάκια» ποὺ ἀναφέρει τὸ κείμενο. Ὁ Taplin πρότεινε ἐπιπλέον ταυτίσεις ἀγγειογραφιῶν μὲ ἀττικὲς κωμωδίες, ὅποτε καὶ οἱ περισσότεροὶ μελετητὲς μεταστράφηκαν, ἀσπαζόμενοι τὴν ἄποψη ὅτι τόσο τὰ φλυακικὰ ἀγγεῖα ὅσο καὶ τὰ εἰδῶλια ἀπὸ τερακότα ἀναπαριστοῦν σκηνὲς ἀθηναϊκῆς κωμωδίας εἴτε δυτικὲς ἑλληνικὲς παραστάσεις ποὺ ἀκολουθοῦν τὸν ἀθηναϊκὸ τρόπο – ἢ παρουσιάζουν κάποια σύμφυση τῶν δύο.<sup>5</sup>

#### ΤΑ ΤΕΚΜΗΡΙΑ

##### Ἄγγεῖα

Τὰ πρωιμότερα ἐργαστήρια ἐρυθρόμορφης ἀγγειοπλαστικῆς στὴ Δύση εἶχαν ἰδρυθεῖ πιθανῶς ἀπὸ Ἀθηναίους μετανάστες. Τὸ πρῶτο ἦταν ἓνα ἐργαστήριο στὸ Μεταπόντιο, ποὺ ἄρχισε νὰ λειτουργεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ πέμπτου αἰῶνα, ἐνῶ μία δεκαετία ἀργότερα ἀνοίξε ἓνα ἀντίστοιχο στὸν γειτονικὸ Τάραντα. Οἱ ἀγγειογραφίες ἔχουν εἴτε διονυσιακὸ θέμα, μὲ τὸν θεὸ νὰ συνοδεύεται ἀπὸ μαινάδες καὶ σατύρους, εἴτε ἐμπνέονται ἀπὸ διάφορες μυθικὲς ἱστορίες, ποὺ ὀρισμένες φορὲς ἀνάγονται, καθὼς φαίνεται, στὴν τραγωδία. Ἀκολουθώντας τὴν ἀθηναϊκὴ πρακτικὴ, οἱ ζωγράφοι ἀποφεύγουν νὰ ἀναπαριστοῦν τραγικὲς σκηνὲς κατὰ τρόπο πιστό, ὅπως αὐτὲς θὰ παρουσιάζονταν στὸ θέατρο. Βασικὴ πηγὴ ἔμπνευσης τῶν καλλιτεχνῶν εἶναι ὁ μῦθος – χωρὶς βεβαίως νὰ σημαίνει αὐτὸ ὅτι, κατὰ τὴν ἀπόδοση τῆς παράστασης, ὀρισμένοι καλλιτέχνες δὲν εἶχαν ἀσφαλῶς δεχθεῖ τὴν ἐπιρροὴ κάποιας ἄμεσης θεατρικῆς ἐμπειρίας. Σὲ σχέση μὲ τὴν τραγωδία, ἡ κωμωδία συνεπαγόταν διαφορετικὲς καλλιτεχνικὲς συμβάσεις, καθὼς οὔτε οἱ χαρακτῆρες οὔτε ἡ ἱστορία τους διέθεταν κάποια προγενέστερη, ἀνεξάρτητη ζωή.

Ἀντιθέτως, εἶχαν ἐξ ὀλοκλήρου ἐπινοηθεῖ ἀπὸ τὸν ποιητὴ καί, ἐπομένως, οὔτε οἱ ἴδιοι οἱ κωμικοὶ χαρακτηῖρες οὔτε οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ τοὺς ἐνσάρκωναν εἶχαν ἀνάγκη νὰ καλλιεργοῦν ἀδιάπτωτα τὴν ψευδαίσθηση ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ πραγματικούς χαρακτηῖρες. Ἡ Παλαιὰ Κωμωδία ἦταν «μεταθεατρική»: ὅλοι «εἶχαν συνείδηση τῆς θεατρικότητάς τους» καὶ μοιράζονταν τὴν αἴσθηση αὐτὴ μὲ τοὺς θεατές. Ἀξίζει ἐδῶ νὰ σημειωθεῖ ὅτι, ἐνῶ οἱ Ἀθηναῖοι καλλιτέχνες δὲν εἶχαν βρεῖ κοινὸ τόπο ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀναπαράσταση τῶν κωμικῶν σκηνῶν, οἱ συνάδελφοί τους στὴ Δύση εἶχαν πλήρη ἐπίγνωση τῆς αὐτοαναφορικότητος τῆς κωμωδίας καὶ υἰοθετοῦσαν καλλιτεχνικὲς συμβάσεις διαμετρικὰ ἀντίθετες ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ χρησιμοποιοῦνταν γιὰ τὴν ἀπεικόνιση σκηνῶν ἀπὸ τὸν τραγικὸ μῦθο. «Δὲν εἶναι βεβαίως ἀλήθεια ὅτι ἔχουμε πλήρη ἀπουσία δραματικῆς ψευδαίσθησης», σημειώνει ὁ Green, «ὡστόσο, στὶς κωμικὲς παραστάσεις βλέπουμε ἄνδρες μεταμφιεσμένους κατὰ τρόπο ποὺ ἐπιδιώκει συνειδητὰ νὰ εἶναι ἀστεῖος».<sup>6</sup> Ὁ ζωγράφος, λοιπόν, ἀποτυπώνει τὸν ἠθοποιὸ πιστά, παρουσιάζει μὲ ὅση ἀκρίβεια μπορεῖ τὸ προσωπεῖο, τὴν ἐνδυμασία καὶ τὶς χειρονομίες.

Οἱ πρωιμότερες σκηνές ἀπὸ τὸ Μεταπόντιο παρουσιάζουν ἠθοποιούς («σκηνικὰ γυμνοὺς»), προφανῶς γιὰ νὰ ἐκμεταλλευστοῦν τὴν καινοτομία τοῦ ζαρωμένου καὶ παραγεμισμένου ἐφαρμοστοῦ ἐνδύματος, τῶν χονδροειδῶν, ἐνίοτε ταυτῶσεων προσωπείων, καθὼς καὶ μιὰ στάση ὑπερβολικῆς καὶ γελοίας σοβαροφάνειας (Εἰκόνα 1).<sup>7</sup> Οἱ πρῶτες εἰκόνες ὀλοκληρωμένων κωμικῶν σκηνῶν σὲ θεατρικὰ συμφραζόμενα φιλοτεχνήθηκαν στὸν Τάραντα, ἀπὸ τοὺς τεχνίτες ποὺ εἶναι γνωστοὶ ὡς Ζωγράφος τοῦ Tarpoley καί, ἀντίστοιχα, «τοῦ Χορηγοῦ».<sup>8</sup> Ἀπὸ τὸ πρῶτο ἡμῖς τοῦ τέταρτου αἰῶνα, τὰ ἐργαστήρια τοῦ Τάραντα μᾶς ἔχουν παράσχει περισσότερες ἀπὸ ἑβδομήντα πλήρεις σκηνές μὲ δύο ἢ περισσότερους ἠθοποιούς: σκηνές, μεταξὺ ἄλλων, ποὺ παραπέμπουν στὶς Θεσμοφοριάζουσες, ἀλλὰ καὶ σὲ τρία διαφορετικὰ στιγμιότυπα μιᾶς ἄγνωστης κωμωδίας, τὸ καθένα προερχόμενο ἀπὸ διαφορετικὸ καλλιτέχνη. Περίπου τριάντα ἀκόμη ἀπεικονίζουν ἠθοποιούς σὲ ρόλο.<sup>9</sup> Ἡ πρωιμότερη βιοτεχνία

έρυθρόμορφων ἀγγείων στή Σικελία πρέπει νά εἶχε ἀρχίσει νά δραστηριοποιεῖται στίς Συρακοῦσες λίγο καιρὸ μετὰ τὴν ἤττα τῶν Ἀθηναίων τὸ 413, ἀλλὰ θεατρικὰ θέματα δὲν ἀπαντοῦν πρὶν τὸ 380 περίπου, ὅποτε διάφορες μυθολογικὲς σκηνές, οἱ ὁποῖες ἔχουν ἐνδεχομένως ἐπηραστεῖ ἀπὸ τὴν τραγωδία, ἀποδίδονται στὸν Ζωγράφου τῆς Δίρκης.<sup>10</sup> Ὁ ἴδιος καλλιτέχνης μᾶς ἔχει προσφέρει μιὰ γνωστὴ κωμικὴ σκηνή, ποὺ συνιστᾷ τὸ πρωιμότερο σικελικὸ παράδειγμα· με δεδομένη, ὅμως, τὴν ἐκλέπτυνση τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς στή Σικελία, εἶναι ἀπορίας ἄξιον ὅτι λίγες μόνο παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἀνάγονται σ' ἐκείνη τὴν περίοδο· θὰ χρειαστεῖ νά περάσουν σαράντα χρόνια, ὅποτε καὶ ἔχουμε τὴν Ὀμάδα Lentini-Manfria, ἡ ὁποία ἀρχίζει νά ἀποτυπώνει καινοφανεῖς σκηνικὲς συμβάσεις.

Πρὸς τὰ μέσα τοῦ τέταρτου αἰώνα μιὰ γενιὰ καλλιτεχνῶν μετανάστευσε στή Σικελία προκειμένου νά βρεῖ καταφύγιο ἀπὸ τίς πολιτικὲς ἀναταραχὲς καὶ τίς ἐμφύλιες συγκρούσεις. Μερικοὶ ἄρχισαν νά δραστηριοποιοῦνται ἐπαγγελματικὰ στή μακρινὴ Καμπανία καὶ ἓνας ἀπὸ αὐτοὺς κατέληξε, καθὼς φαίνεται, στὴν Ἀπολλωνία τῆς Ἰλλυρίας. Ὁ Ἀστέας εἶχε καθιερωθεῖ ὡς ζωγράφος κάπου στή Σικελία, ὅταν μετακόμισε στὴν Ποσειδωνία (Paestum), ὅπου ὅμως ἀνέβαζαν κωμωδίες σπανίως ἢ καὶ καθόλου. Ἀνοίγοντας ἐργαστήριον, βρῆκε ἔτοιμη ἀγορὰ γιὰ διονυσιακὲς σκηνές, οἱ ὁποῖες συχνὰ φέρουν καὶ τὴν ὑπογραφή του. Σ' αὐτὲς παρουσιάζεται ὁ θεὸς ὡς κωμωστής, συχνὰ συνοδευόμενος ἀπὸ κωμικοὺς ἢ ἠθοποιοὺς με χαρακτηριστικὲς ἐνδυμασίες, τίς ὁποῖες ὁ Ἀστέας πρέπει νά εἶχε δεῖ στή Σικελία προτοῦ μεταναστεύσει. Ἀφοῦ ἐπικράτησε σχετικὴ εἰρήνη τὸ 338, με τὸν Τιμολέοντα, ἡ Σικελία γνώρισε ἀναγέννηση τῆς κωμωδίας καὶ τῆς ζωγραφικῆς. Δυναμικὲς σκηνές ἄρχισαν νά φιλοτεχνοῦνται σὲ ἀγγεῖα, παριστάνοντας μέχρι καὶ τέσσερις ἠθοποιοὺς νά παίζουν πάνω σὲ νέου τύπου σκηνικὴ ἐγκατάσταση. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις, μοιάζουν νά ἀναδύονται οἱ συμβάσεις τῆς Νέας Κωμωδίας, ἀλλὰ προτοῦ ὀλοκληρωθεῖ αὐτὴ ἡ μετάβαση, οἱ καλλιτέχνες στρέφονται πλέον ἀπὸ τὴν ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία σὲ νέες τεχνοτροπίες.<sup>11</sup>

## Εἰδώλια

Τὰ εἰδώλια ἀπὸ τερακότα πού εἰκονίζουσι ἠθοποιούς ἀποτελοῦν ἄλλη μιὰ πολύτιμη πηγὴ, ἰδιαίτερα ὅσον ἀφορᾷ στὴν κωμικὴ μεταμφίεση. Ὅρισμένα, λίγα, εἶχαν ἀπὸ παλιὰ ἀναγνωριστέϊ ὡς ἀθηναϊκῆς προέλευσης· ὡστόσο, πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ προσπάθεια ταυτοποίησης πρόσκοπτε στὸ γεγονός ὅτι μελετητὲς πού θεωροῦσαν ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης δὲν ἀνεχόταν τὸν τεχνητὸ φαλλὸ προτίμησαν νὰ τοποθετήσουν χρονολογικὰ τὰ πρωιμότερα δείγματα μετὰ τὸν θάνατό του, ἐξασφαλίζοντας κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν ὑπαγωγὴ τους στὴν περίοδο τῆς Μέσης Κωμωδίας. Ἐδῶ ἀξίζει νὰ σταθοῦμε στὴν Ὀμάδα τῆς Νέας Ὑόρκης, ἡ ὁποία σήμερα θεωρεῖται ὅτι ἀνάγεται χρονολογικὰ στὸ τέλος τοῦ πέμπτου αἰώνα. Αὐτὰ τὰ ἐπιδέξια δουλεμένα εἰδώλια, πού ἀναφέρεται ὅτι βρέθηκαν σ' ἓναν καὶ μόνο τάφο στὴν Ἀθήνα, ἀναπαριστοῦν τοὺς βασικοὺς τυποποιημένους χαρακτῆρες τῆς κωμωδίας: γέροντες, δούλους, νέες γυναῖκες ἀμφίβολης ἠθικῆς, τὸν Ἡρακλῆ, ἓναν ἄμυαλο νέο, τὴν τροφὸ καὶ τὴ γριά. Κατασκευασμένα σὲ μήτρα, παράγονταν μαζικὰ προκειμένου νὰ προωθηθοῦν τόσο στὴν ἐσωτερικὴ ὅσο καὶ σὲ ἐξωτερικὲς ἀγορές, ἐνδεχομένως ὡς ἐνθύμια. Ἀντιγράφονταν καὶ προσαρμόζονταν ἀπὸ τοπικοὺς τεχνίτες σὲ πολλὲς ἑλληνικὲς πόλεις, ἰδίως στὸ Λίπαρι, ἓνα νησι κοντὰ στὴ βορειοανατολικὴ ἀκτὴ τῆς Σικελίας.\* Ἐπίσης παράγονταν τοπικὲς ἐκδοχὲς σὲ ἐργαστήρια διαφόρων, ἀπομακρυσμένων μεταξύ τους, περιοχῶν, ἀντανεκλώντας ἀσφαλῶς τοπικὰ εἶδη κωμωδίας. Ἡ ἀθηναϊκὴ παραγωγὴ συνέχισε νὰ ἐξελίσσεται καθ' ὅλη τὴν περίοδο τῆς Νέας Κωμωδίας, μὲ νέες, ζωηρὲς φιγοῦρες νὰ ἐμφανίζονται κατὰ τὸν πρῶτο αἰῶνα π.Χ.<sup>12</sup>

Μεγάλο μέρος τῆς ἀνάλυσης στὸ βιβλίον αὐτὸ στηρίζεται στὴν τεκμηρίωση πού μᾶς παρέχουν διακρίσεις καὶ πλέον κωμικὲς ἀγγειογραφίες, καθὼς καὶ πολλὲς ἀκόμη πού ἀνάγονται στὴν τραγωδία ἢ ἄλλες, οἱ ὁποῖες παριστάνουν διασκεδαστὲς

\* Σ.τ.Μ.: Στὴν ἀρχαιότητα νῆσος *Λιπάρα*.

συμποσίου ἢ παρόμοια θέματα. Ἔχουμε λάβει ὑπόψη μας σχεδὸν 400 εἰδῶλια ἀπὸ τερακότα, ποὺ ἀποτυπώνουν 250 διαφορετικούς τυποποιημένους χαρακτήρες καὶ στάσεις.<sup>13</sup> Ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὰ ἀγγεῖα, πολλὰ εἰδῶλια ἔχουν παραχθεῖ ἀπὸ ἐργαστήρια τῆς ἑλληνικῆς Δύσης κατὰ τὸν τέταρτο αἰώνα. Συνδυαζόμενοι, οἱ δύο αὐτοὶ τύποι ὀπτικῶν τεκμηρίων ἀποτελοῦν τὸ θεμέλιο πάνω στὸ ὁποῖο ἔχει δομηθεῖ ἡ ἀνάλυση στὰ κεφάλαια ποὺ ἀναλύουν τὴν ὑποκριτικὴ καὶ τὸ ὕφος τῆς, τὴν ἐνδυμασία καὶ τὰ προσωπεῖα, τὰ θεατρικὰ οἰκοδομήματα καὶ τὶς παραστάσεις ποὺ περιλάμβαναν γυναῖκες. Ἄς τονισθεῖ ἐδῶ ἐπίσης ὅτι, ἐνῶ στὸ ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντός μας βρίσκεται ἡ τυπικὴ ἐκδοχὴ τῆς κωμωδίας, μιλώντας γιὰ «κλασικὸ ἑλληνικὸ θέατρο» ἀναφερόμαστε σὲ πολλῶν εἰδῶν παραστάσεις, ποὺ ἀνέβηκαν σὲ ὁποιοδήποτε μέρος ζοῦσαν Ἕλληνες, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πέμπτου καὶ τοῦ τέταρτου αἰώνα. Ὁ συγγραφέας δὲν ἰσχυρίζεται ὅτι προσφέρει σημαντικὲς νέες ὁδοὺς προσπέλασης τοῦ δράματος ὡς λογοτεχνίας· παρ' ὅλα αὐτὰ γίνεται ἀναφορὰ στοὺς ποιητὲς καὶ στὰ ἔργα τους, σὲ συνδυασμὸ μάλιστα μὲ προτάσεις γιὰ τὴν ἐνδεχόμενη σύνδεση σκηνῶν καὶ κωμικῶν μορφῶν μὲ διάφορους τύπους κωμωδίας καὶ ἐνίοτε μὲ συγκεκριμένα ἔργα. Στὸ ἴδιο πνεῦμα, τὰ κεφάλαια γιὰ τὸν χορό, τὴ μουσικὴ καὶ τὴ Νέα Κωμωδία παρουσιάζουν τὶς σύγχρονες ἀπόψεις γι' αὐτὰ τὰ ζητήματα ἀπὸ μιὰ γωνία προσέγγισης ποὺ ἔχει διαμορφωθεῖ ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν ὀπτικῶν τεκμηρίων, ἀλλὰ καὶ βασιζεῖ τὰ συμπεράσματά της σ' αὐτά.

### *Εἶναι τὰ τεκμήρια ἀξιόπιστα;*

Οἱ ἀγγειογραφίες, ὡς ὑλικά τεκμήρια, πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦνται μὲ πνεῦμα κριτικό, ποὺ προϋποθέτει μιὰ βασικὴ κατανόηση τοῦ ὑλικοῦ, καθὼς καὶ χρῆση τοῦ κοινοῦ νοῦ. Θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ἡ ἀκρίβεια κάθε καλλιτέχνη ἀποτελοῦσε συνάρτηση τῆς ἀτομικῆς του δεξιότητος, μὲ τὴν ὁποία ἀσκοῦσε τὴν τέχνη του, τῶν εὐκαιριῶν ποὺ εἶχε νὰ παρακολουθήσει ζωντανὰ τὰ ὑποκείμενά του, καθὼς καὶ τῶν καλλι-



τεχνικῶν του σκοπῶν. Οὔτε οἱ ἀγγειογραφίες οὔτε τὰ εἰδῶλια εἶναι φωτογραφίες: ἐνῶ οἱ περισσότεροὶ ζωγράφοι ἐπέδιδωκαν, πράγματι, ἕναν βαθμὸ νατουραλισμοῦ στὴν περίπτωσι τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν, λίγοι ἀπέδιδαν τὰ συμφραζόμενα ἢ τὶς περιφερειακὲς λεπτομέρειες μὲ «φωτογραφικὴ» ἀκρίβεια. Εἶναι ἀπίθανο νὰ παρακολουθοῦσαν θεατρικὲς παραστάσεις κάνοντας σχέδια πάνω σὲ μία δέλτο· οἱ ζωγράφοι καὶ οἱ κοροπλάστες πιθανότερο εἶναι νὰ ἀντέγραφαν ἀπὸ μνήμης, παρὰ νὰ ἀποτύπωναν ζωντανὲς σκηνές.

Οἱ σκηνὲς τῆς τραγωδίας παρουσιάζονταν ἀπὸ τοὺς Ἀθηναίους ζωγράφους ὡς μυθικὲς παραστάσεις· ὅπως τονίζει ὁ Csapo, «ἀνεξαρτήτως τοῦ πόσο ἄμεσα εἶχαν ἐμπνευσθεῖ ἀπὸ τὸ θέατρο, δὲν σχεδιάζαν προσωπεῖα, ἀλλὰ πρόσωπα, δὲν ἀπέδιδαν σκηνικὰ οἰκοδομήματα ἀλλὰ ἀνάκτορα καὶ ναοὺς, παρομοίως οὔτε ἀγγελιαφόρους νὰ διηγοῦνται ἀλλὰ τὶς συγκεκριμένες πράξεις ποὺ ἀνακοίνωναν μὲ τὶς ἀγγελίες τους». Οἱ καλλιτέχνες ἀπὸ τὴν Ἀπουλία ἐνίοτε τροποποιοῦσαν αὐτὴ τὴ σύμβαση, ὑπαινισσόμενοι ὅτι ἀποδίδουν θεατρικὲς μεταμφιέσεις καὶ σκηνικά· ἐπὶ παραδείγματι, ἕνας ταπεινὸς ἀγγελιαφόρος μποροῦσε νὰ ἐμφανιστεῖ νὰ φορᾷ πολυτοίχιλο τραγικὸ ἔνδυμα καὶ ὑποδήματα (κοθόρονους). Παρ' ὅλα αὐτά, εἶναι συχνὰ δύσκολο νὰ ξεχωρίσουμε σκηνὲς ποὺ ἀναφέρονται στὴν τραγωδία ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ ἀναπαριστοῦν καθαρὰ μυθικὲς ἱστορίες.<sup>14</sup>

Ὁ ἰδιαιτέρος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο προσέγγιζαν οἱ ἀγγειογράφοι τὴν κωμωδία καθίσταται σαφές, κατ' ἀρχάς, ἀπὸ τὸ μέγεθος τῶν ἀγγείων. Ἐνῶ οἱ περισσότερες σκηνὲς ποὺ ἐμπνεόνται ἀπὸ τὸν τραγικὸ μῦθο ἀπαντοῦν σὲ μεγάλα, ἐπιβλητικὰ ἀγγεῖα, ὅπως ἐλικοειδεῖς κρατῆρες, μιὰ κωμικὴ σκηνὴ κατὰ κανόνα διακοσμεῖ ἕναν κωδωνόσχημο κρατῆρα ἢ μιὰ μικρὴ οἰνοχόη ποὺ χρησιμοποιεῖται στὸ συμπόσιο. Ἀπ' τὴ μιὰ πλευρὰ λοιπὸν ἔχουμε «ἥρωικά» ἀγγεῖα καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη «διονυσιακά». Ὅπως καὶ στὴν τραγωδία, τόσο οἱ περιστάσεις, ὅσο καὶ οἱ σκοποὶ καὶ οἱ δεξιότητες τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ ἐργάζονται σὲ διάφορα ἐργαστήρια καθορίζουν τὴν ἀξία τοῦ ἐκάστοτε τεκμηρίου. Γνωρίζουμε, ἐπὶ παραδείγματι, ὅτι ἡ κλασικὴ ἀθηναϊκὴ γλυπτικὴ ἐπέδωκε τὴ

νατουραλιστική ἀπεικόνιση, μετριασμένη ἀπὸ τὸ ἰδεῶδες τοῦ κάλλους. Ἀναζητώντας, τώρα, μιὰ καλλιτεχνικὴ σύμβαση προκειμένου νὰ παραστήσουν τοὺς κωμικοὺς ἠθοποιούς, δηλαδή κάτι σχετικὰ καινοφανές, ὀρισμένοι Ἀθηναῖοι καλλιτέχνες πειραματίστηκαν καὶ αὐτοὶ μὲ τὴ νατουραλιστικὴ λεπτομέρεια. Ἐπὶ παραδείγματι, ὁ Ζωγράφος τοῦ Νικία δείχνει καθαρὰ ἓναν ἠθοποιό, ποὺ ὑποδύεται τὸν δοῦλο, νὰ φορᾷ ὑπερμεγέθη φαλλὸ καὶ χαλαρὸ ἐφαρμοστὸ ἔνδυμα ποὺ κρέμεται καὶ ἔχει ζάρες· στὴν ἴδια ὅμως σκηνὴ ὁ καλλιτέχνης ἀποδίδει τὸν Ἡρακλῆ καὶ τὴ Νίκη χωρὶς κάποιο στοιχεῖο ποὺ νὰ δηλώνει θεατρικὴ παράσταση (Εἰκόνα 18).<sup>15</sup> Ἀνάλογη «ἀντίφαση» συναντοῦμε στὸν Ἀθηναῖο ζωγράφο ποὺ φιλοτέχνησε τὸν «Χορὸ τοῦ Περσέα»: ἐνῶ ἦταν εἰδήμων στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἀνθρώπινου σώματος καὶ τοῦ πτωχικοῦ ἐνδύματος, δὲν εἶχε στὴ διάθεσή του κάποια καθιερωμένη σύμβαση νὰ ἀκολουθήσει ὅταν συνέθετε τὴν πρώτη σωζόμενη εἰκόνα θεατρικῆς σκηνικῆς ἐγκατάστασης, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν ἐπιτυγχάνει τὴν κατάλληλη προοπτικὴ καὶ τὴ συμπίεση ποὺ ἀπαιτεῖται προκειμένου νὰ παραστήσει μιὰ τόσο μεγάλη κατασκευὴ πάνω σ' ἓνα μικρὸ ἀγγεῖο. Πράγματι, ἡ ἔλλειψη τῆς ἀπαιτούμενης τεχνικῆς ὥστε νὰ παραχθεῖ μιὰ πειστικὴ εἰκόνα ἐνὸς κτηρίου φαίνεται ὅτι εἶχε προκαλέσει ἀμηχανία σὲ πολλοὺς ἀγγειογράφους. Ἀκόμη καὶ πολλὸν καιρὸ ἀφότου οἱ καλλιτέχνες στὴν ἑλληνικὴ Δύση καθιέρωσαν συνεπεῖς ρεαλιστικὲς συμβάσεις γιὰ τὴν ἐνδυμασία, τὸ προσωπεῖο καὶ τὶς χειρονομίες τοῦ ἠθοποιοῦ, ἡ πλειονότητα συνέχιζε νὰ ἀποδίδει τὸ θεατρικὸ οἰκοδόμημα μὲ ὑποτυπώδη σχεδιαστικὴ τεχνικὴ καὶ ἀκραία συμπίεση τῶν διαστάσεων.<sup>16</sup> Ὡστόσο, ὅταν πρόκειται γιὰ ἔργα προικισμένων καλλιτεχνῶν, ποὺ εἶχαν μπεῖ στὸν κόπο νὰ μάθουν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο εἶχε στὴν πραγματικότητα κατασκευαστεῖ ἓνα σκηνικὸ οἰκοδόμημα –ἢ σκηνὴ ἢ τὰ σκαλιὰ ποὺ τὴν ἐνώνουν μὲ τὸ ἔδαφος, οἱ θύρες τῆς ἢ τὸ πρόπυλο ποὺ τὶς στεγάζει– τότε οἱ δομικὲς λεπτομέρειες γίνονται ἀντιληπτές ἀπὸ ἓναν σημερινὸ τεχνίτη καὶ μᾶς δίνεται ἔτσι ἡ δυνατότητα νὰ ἐρμηνεύσουμε καὶ τὶς εἰκόνας ποὺ ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ ἀπὸ λιγότερο φτασμένους καλλιτέχνες. Ἀκόμη καὶ οἱ πιὸ σκεπτικιστὲς μεταξὺ τῶν ἐρευνητῶν

ἀναγνωρίζουν ὅτι μέσω τῆς συγκριτικῆς μελέτης τῶν ἔργων διαφόρων καλλιτεχνῶν ἐπιβεβαιώνονται οἱ λεπτομέρειες τῶν σκηνηκῶν οἰκοδομημάτων, τῶν ἐνδυμάτων καὶ τῶν προσωπειῶν ἐπιμένουν, ὥστόσο, νὰ ἀρνοῦνται τὴ χρησιμότητα αὐτῶν τῶν πληροφοριῶν ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀνασύνθεση χαμένων ἔργων.<sup>17</sup>

Οἱ ἀθηναϊκὲς ἀγγειογραφίες μὲ κωμικὸ θέμα αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι ἄνισες ὡς πρὸς τὴν ποιότητα, ὅσο καὶ εὐάριθμες ἀντιθέτως, οἱ κοροπλάστες ποὺ παρήγαγαν τὰ πρωτότυπα εἰδῶλια τῆς Ὀμάδας τῆς Νέας Ὑόρκης δείχνουν μιὰ εὐαίσθησία στὴ λεπτομέρεια, ἢ ὁποία πρέπει νὰ ὀφείλεται στὴν προσεκτικὴ παρακολούθηση τῆς κωμικῆς θεατρικῆς πρακτικῆς. Γιὰ μερικὲς δεκαετίες, ζωγράφοι στὸ Μεταπόντιο καὶ τὸν Τάραντα ἐπιβεβαιώνουν τὴν αὐθεντικότητά αὐτῶν τῶν μορφῶν. Ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι οἱ ἐν λόγῳ ἀγγειογραφίες εἶναι ἰδιαίτερα μεγάλης ἀξίας, γεγονός ποὺ φανερόνεται χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὴν ἀντιστοιχία, ὡς πρὸς ἑννέα τουλάχιστον σημεῖα, τῆς παράστασης τοῦ Ζωγράφου τοῦ Schiller μὲ τὴν Θεσμοφοριάζουσα. Ἀκόμη καὶ οἱ πιὸ ἐπίμονοι σκεπτικιστὲς παραδέχονται ὅτι ἡ σκηνὴ αὐτὴ πρέπει νὰ συνδέεται μὲ τὴν κωμωδία, ἐνῶ ἡ κορυφαία αὐθεντία στὴς ἀγγειογραφίες σημειώνει: «Δὲν ἔχουμε σήμερα καμία ἀμφιβολία ὅτι οἱ περισσότερες ἀπὸ αὐτὲς ἀποτυπώνουν σκηνὲς ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ κωμωδία».<sup>18</sup> Ἡ ἀκρίβειά τους ὡς τεκμηρίων ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἀνεξάρτητοι μεταξὺ τους καλλιτέχνες συγκλίνουν στὴν ἀποτύπωση παρόμοιων στοιχείων. Ἡθοποιοὶ μὲ ταυτόσημο προσωπεῖο καὶ μὲ βακτηρία ἐμφανίζονται σὲ σκηνὲς ἀπὸ τρεῖς διαφορετικοὺς καλλιτέχνες, δύο ἀπὸ τὴν ὁποῖα περιλαμβάνουν χῆνες.<sup>19</sup> Ὡς γενικὴ παρατήρηση, θὰ λέγαμε ὅτι πολυάριθμοι ζωγράφοι σὲ διαφορετικὲς πόλεις κατέληξαν στὴν ἴδια βασικὴ καλλιτεχνικὴ σύμβαση, ἢ ὁποία συνεπαγόταν τὴν ἀντιστροφή τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ἀναπαριστάνονταν ζωγραφικὰ σκηνὲς ἡρωικὲς, ἀπὸ τὸν μῦθο ἢ τὴν τραγωδία. Ἐπιχειρώντας λοιπὸν νὰ ἀποδώσουν σκηνὲς ἀπὸ τὴν κωμωδία, οἱ καλλιτέχνες ἔκαναν μεγάλη προσπάθεια νὰ ἀποφύγουν τὴν ἐξιδανίκευση καὶ τὴν ἀναπαραστατικὴ ψευδαίσθηση. Ἡ τραγωδία τροποποιεῖ μυθικοὺς χαρακτήρες καὶ

ἀφηγήσεις, οἱ ἱστορίες, ὅμως, καὶ οἱ χαρακτηῆρες τῆς κωμωδίας δὲν διαθέτουν αὐτόνομη ὑπαρξῆ. Οἱ καλλιτέχνες, ἐπομένως, δὲν εἶχαν λόγο νὰ ἀποδώσουν τοὺς χαρακτηῆρες ὡς κάτι ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ ποὺ πραγματικὰ ἦταν: ἡθοποιοὶ ποὺ φοροῦσαν θεατρικὴ ἐνδυμασία καὶ ἔπαιζαν ἀνω σ' ἓνα σανίδι. Πράγματι, ἀκόμη κι ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ἡ κωμωδία προσκαλοῦσε τὸ κοινὸ νὰ πιστέψει αὐτὸ ποὺ βλέπει, προσποιούμενη ὅτι τὰ προσωπεῖα ἦταν κανονικὰ πρόσωπα, τὸ ἐφαρμοστὸ ἐνδύμα γυμνὴ σάρκα, τὰ παραφουσκωμένα σώματα καὶ ὁ γκροτέσκος φαλλὸς ἀληθινὰ, οἱ καλλιτέχνες χωρὶς ἐξαιρέση ἐξέθεταν, μὲ λεπτομέρειες, τὴν πλήρη ἀποτυχία τῆς θεατρικῆς αὐτῆς ψευδαίσθησης. Φυσικὰ ἡ κωμωδία δὲν εἶχε πρόθεση νὰ καλλιεργήσῃ παρόμοια ψευδαίσθηση: τὰ ἀδέξια θεατρικὰ τεχνάσματα εἶχαν χαρακτηῆρα αὐτοαναφορικό, ἀποτελοῦσαν ἀναπόσπαστο στοιχεῖο τοῦ χιοῦμορ. Τὰ ἐφαρμοστὰ ἐνδύματα ἦταν ἔντονα ζωωμένα καὶ κρέμονταν στὰ πόδια τοῦ ἡθοποιοῦ· ἐπίσης ἦταν ὀρατὲς οἱ ραφὲς στὶς ἐπιχειρίδες καὶ ἐνίοτε κάτω στὰ σκέλη. Ἄρесе ἰδιαίτερα στοὺς καλλιτέχνες νὰ δείχνουν τοὺς ἡθοποιοὺς «σκηνικὰ γυμνοὺς», ἐπιτρέποντας στὸν θεατὴ νὰ δεῖ πῶς τὰ μανίκια καὶ οἱ περισκελίδες τοῦ ἐφαρμοστοῦ ἐνδύματος στερεώνονταν στὸν κορμὸ καὶ πῶς ὁ τελευταῖος φούσκωνε ἀπὸ τὰ παραγεμίσματα.<sup>20</sup> Ὁ φαλλὸς ἦταν κραυγαλέα μὴ ρεαλιστικὸς καὶ τὸ προσωπεῖο παρουσιαζόταν καθαρὰ σὰν ψεύτικο πρόσωπο, ἐνίοτε ἐντελῶς γκροτέσκο.

Ὅταν ὁ Ἀστέας ἔφθασε στὴν Ποσειδωνία περὶ τὰ μέσα τοῦ αἰώνα, ἡ ἐπικράτηση νέων συνθηκῶν τὸν ὀδήγησε νὰ μεταβάλει τοὺς στόχους του. Τώρα οἱ ἡθοποιοὶ του ὑποδύονταν ἀποκλειστικὰ ἀνδρικοὺς ρόλους καὶ σπανίως μετεῖχαν σὲ δραματικὲς σκηνές, ἀλλὰ συνέχιζαν νὰ φοροῦν μεταθεατρικὰ ἐφαρμοστὰ ἐνδύματα, στὰ ὁποῖα ὁ σκουρόχρωμος κορμὸς ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ μανίκια, τὶς περισκελίδες καὶ τὸ στῆθος, ποὺ εἶναι στὸ χροῶμα τοῦ δέρματος.<sup>21</sup> Καθὼς ἀρκετοὶ ζωγράφοι ἀποτυπώνουν παρόμοια κοστούμεια, μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Ἀστέας εἶχε ἀρχίσει νὰ ζωγραφίζει ἐφαρμοστὰ ἐνδύματα νέου τύπου λίγο προτοῦ μεταναστεύσει καὶ ὅτι συνέχισε, στὴν ἀπομονωμένη Ποσειδωνία, νὰ ζωγραφίζει ἀπὸ μνήμης ὅ,τι εἶχε δεῖ

στή Σικελία. Οί ένδυμασίες, έπομένως, πού ζωγραφίζει, και ίσως και τὰ προσωπεΐα και οί χειρονομίες, παρέχουν χρήσιμες πληροφορίες για τήν κωμωδία στή Σικελία περί τò 350, αλλά δέν μπορούμε νά βασιστούμε σ' αυτά προκειμένου νά κατανοήσουμε τήν κωμική πρακτική σέ κατοπινές περιόδους ή σέ άλλους τόπους. Τοῦτο έπιβεβαιώνεται έν μέρει από τήν Όμάδα Manfria, ομάδα ζωγράφων πού έμφανίστηκε στή Σικελία μιὰ δεκαετία μετά τήν άναχώρησή του. Οί σκηνές πού αυτοί φιλοτεχνούν δείχνουν μιὰ νέα διάταξη σκηνής (έξέδρας) και σκηνηκοῦ οίκοδομήματος (σκηνής), προσωπεΐα νατουραλιστικής τεχνοτροπίας για τούς ήθοποιούς πού παίζουν νεαρούς χαρακτήρες, καθώς και κοστούμια πού κρύβουν κόσμια τόν φαλλό. Προφανώς, οί σκηνοθετικές μέθοδοι συνέχισαν νά έξελίσσονται.

#### ΕΟΡΤΗ ΚΑΙ ΑΓΩΝ

Ή συσσωρευμένη γνώση πού μάς παρέχουν τὰ άρχαιολογικά τεκμήρια έχει άνανέώσει τò ένδιαφέρον μας για τίς πρώιμες άγγειογραφίες, οί όποτες μάς βοηθοῦν νά λύσουμε ένα δύσκολο πρόβλημα, εκείνο τής καταγωγής τής κωμωδίας, ή όποία άνάγεται σέ άπώτερο παρελθόν σέ σχέση με τήν τραγωδία και εΐναι άκόμη πιό φευγαλέα. Ή παράδοση άπέδιδε τήν «εῦρεση» τής κωμωδίας σέ κάποιον Σουσαρίωνα, ό όποϊος λέγεται ότι διαγωνίστηκε με έπαθλο σῦκα στο Ίκάριον, κατά σύμπτωση στόν ίδιο άττικό δήμο όπου ό Θεσπης, ό έξίσου θρυλικός εύρετής τής τραγωδίας, λέγεται ότι διαγωνίστηκε με έπαθλο έναν τράγο. Σέ άξιοσημείωτη χρονολογική έγγύτητα με τήν έποχή όπου παραδοσιακά τοποθετείται ό Σουσαρίων, μελανόμορφα άγγεΐα δείχνουν άνδρες, με κοστούμια γεμάτα φαντασία, νά χορεύουν στόν ρυθμό τής μουσικής πού παίζει ένας αῦλητής. Από αυτά συνάγουμε ότι ένας άρχέγονος χορός κωμωδίας πρέπει νά έδινε παραστάσεις στήν Αθήνα περί τò 560 περίπου.<sup>22</sup>

Έπτακόσια χιλιόμετρα δυτικά, μιὰ παράλληλη έξέλιξη λάμβανε χώρα άνεξάρτητα. Δέν γνωρίζουμε τίποτε για τή σικελική κωμωδία, οὔτε και άν ό Ήπίχαρμος, ό πρωιμότερος ποιητής

πού μνημονεύεται, ἀποκαλοῦσε τὰ ἔργα του («κωμωδίες»). Τὰ ἀποσπάσματά του δὲν μᾶς διαφωτίζουν σχετικὰ μὲ τὸ ἂν χρησιμοποιοῦσε χορό, ἀλλὰ οἱ μυθολογικές του ὑποθέσεις ἔχουν συνδεθεῖ μὲ ὀρισμένες ἀπὸ τὶς πρώιμες ἀθηναϊκὲς κωμωδίες. Ἡ σταδιοδρομία τοῦ Ἐπιχάρμου ξεκίνησε μᾶλλον πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ ἔκτου αἰώνα, στὰ Ὑβλαῖα Μέγαρα· ἐνδεχομένως, ὅμως, ὅταν ἡ πόλη αὐτὴ καταστράφηκε τὸ 483, νὰ μετοίκησε στὶς γειτονικὲς Συρακοῦσες. Ὁ βαθμὸς ἀμοιβαίας ἐπίδρασης μεταξὺ σικελικῆς καὶ ἀττικῆς παράδοσης δὲν εἶναι γνωστός, ὡστόσο ἀποσπάσματα κατοπινῶν ποιητῶν δείχνουν ὅτι τυπικὰ σικελικὴ κωμωδία συνέχιζε νὰ γράφεται καὶ μετὰ τὸ 450.<sup>23</sup> Ἀναμφίβολα, ἡ σχέση μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν παραδόσεων ἦταν πιὸ περίπλοκη ἀπὸ ὅ,τι μπορούμε νὰ διακρίνουμε ἢ ἐλπίζουμε νὰ διακριβώσουμε. Ἐνῶ διαθέτουμε ἐν μέρει καλὴ τεκμηρίωση ἀναφορικὰ μὲ τὸ θέατρο στὴν Ἀθήνα, ἔχουμε πρόδηλη ἄγνοια τῆς θεατρικῆς πρακτικῆς στὴ Σικελία καὶ στὴν ἰταλικὴ χερσόνησο, ἰδιαίτερα κατὰ τὸν πέμπτο αἰώνα. Ἀγγεῖα καὶ εἰδῶλια μᾶς δείχνουν ὅτι μὲ τὸ πού μπαίνουμε στὸν τέταρτο αἰώνα, κωμικὲς ἐνδυμασίες, προσωπεῖα καὶ σκηνικὲς κατασκευὲς ἦταν περίπου τὰ ἴδια παντοῦ, ἀλλὰ οἱ δυτικοὶ Ἕλληνες δὲν φαίνεται νὰ ἀκολουθοῦν τὴν τάση πού κυριαρχεῖ στὴν Ἀθήνα νὰ μνημονεύονται δημόσιες ἐκδηλώσεις καὶ κάτοχοι δημοσίων ἀξιωμάτων σὲ λίθινες ἐπιγραφές.

Ἀπὸ ἀρχαιότατους χρόνους οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν ἐντάξει στὶς ἐορτές τους ἀγῶνες ἀθλητικούς, μουσικούς, ποιητικούς – καθὼς καὶ δραματικούς. Οἱ Ἕλληνες ἐπιδίωκαν μὲ ἐνθουσιασμό τὸν ἀδιάκοπο συναγωνισμό, τὸν ἀγῶνα, λέξη ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται ἡ «ἀγωνία»: δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἐκεῖνοι ἴδρυσαν τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνες. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Revermann, («τὸ ἀγωνιστικὸ πνεῦμα διατρέχει τὶς ἑλληνικὲς κοινωνικὲς πρακτικὲς: ἂν κάπου δὲν ὑπάρχει συναγωνισμός, οἱ Ἕλληνες θὰ σπεύσουν νὰ τὸν εἰσαγάγουν»). Ὁ διαγωνισμὸς λάμβανε χώρα ἐνώπιον κοινοῦ, τὸ ὁποῖο συναθροίζοταν στὸ θέατρον («χῶρος ἀπὸ ὅπου θεᾶται κανεῖς») προκειμένου νὰ συμμετάσχει στὸν ἀγῶνα. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ θεωρήθηκε ἀπὸ ὀρισμένους μελετητὲς ὅτι ἔχει

χαρακτήρα τελετουργικό, από άλλους νοείται ως ενσάρκωση τής αθηναϊκής πόλεως, ενώ άλλοι βλέπουν τὸ κοινὸ ὡς ἀξιολογητὴ καὶ κριτὴ. Ὁ θεμελιώδης ρόλος του κατὰ πάσα πιθανότητα δὲν ἦταν διόλου παθητικός: θέατρο μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μόνο ὅταν ὑφίσταται διάδραση μεταξύ ἠθοποιῶν καὶ θεατῶν. Οἱ ποιητὲς καὶ οἱ ἠθοποιοὶ διαρκῶς ἐπιδίωκαν τὴν ἐπιβεβαίωση ἀπὸ τὸ κοινό, ὅπως ἐξάλλου συμβαίνει καὶ σήμερα, καὶ καθὼς ἡ Παλαιὰ Κωμωδία διαθέτει ἔντονη μεταθεατρικὴ διάσταση, ἡ προσπάθεια αὐτὴ ἐπιρρασμοῦ μποροῦσε νὰ ἔχει εἴτε ὑπαινικτικὸ εἶτε καὶ εὐθὺ χαρακτήρα.<sup>24</sup> Ἐπιπλέον, οἱ συνθῆκες στὶς ὁποῖες λάμβανε χώρα ὁ ἀγὼν εἶχαν καὶ μία πιὸ ἄμεση καὶ ἀπτὴ συνέπεια: οἱ κριτὲς κάθονταν στὸ φῶς τοῦ ἡλίου, ὅποτε οἱ ἠθοποιοὶ μποροῦσαν νὰ διακρίνουν τὶς ἀντιδράσεις τους.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες δὲν εἶχαν οὔτε τὸ ἰουδαιοχριστιανικὸ Σάββατο οὔτε τὸ «σαββατοκύριακο» ποὺ προέκυψε ἀπὸ τὸ πρῶτο κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα. Δὲν ὑπῆρχε ἡμέρα χωρὶς ἐργασία, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἡμέρες ἐκεῖνες ὅπου ἡ τέλεση μιᾶς ἐορτῆς προσέφερε σὲ ὀλόκληρη τὴν κοινότητα τὴ δύναμη συλλογικῆς ἀργίας. Ἡ πιὸ σημαντικὴ αθηναϊκὴ ἐορτὴ ἦταν τὰ Παναθηναῖα, ποὺ λάμβαναν χώρα στὸ μέσο τοῦ καλοκαιριοῦ, καὶ στὰ ὁποῖα τιμοῦσαν τὴν πολιοῦχο θεὰ τῆς πόλης μὲ πομπή, ἢ ὁποῖα ἀκολουθοῦνταν ἀπὸ μουσικοὺς καὶ ἀθλητικοὺς ἀγῶνες. Πρόκειται γιὰ μιὰ δευτερεύουσα ἐορτὴ, ποὺ ἐξελίχθηκε, πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἔκτου αἰώνα, σὲ τελετουργικὴ προβολὴ τοῦ μεγαλείου τῆς πόλης. Τὰ ἐν ἅστει ἢ Μεγάλα Διονύσια ἐορτάζονταν κατὰ τὸν μῆνα Ἐλαφηβολιών (Μάρτιος/Ἀπρίλιος), ὅταν κόπαζαν οἱ χειμερινὲς θύελλες, ἐπιτρέποντας σὲ ἐπισκέπτες ἀπὸ μακρινὰ μέρη νὰ συρρεύσουν. Οἱ ἐορτασμοὶ ξεκινοῦσαν μὲ ἐπίδειξη τοῦ αθηναϊκοῦ πλοῦτου καὶ τῆς ἰσχύος τῆς πόλης, ἐνῶ τὸ ἄγαλμα τοῦ Διονύσου μεταφερόταν στὸ θέατρο, ὅπου καὶ τὸ ἔστηναν στὴν πρώτη σειρά, δίπλα στὸν θρόνο τοῦ ἱερέα τοῦ θεοῦ.<sup>25</sup>

Οἱ τραγικοὶ ἀγῶνες ἐγκαινιάσθηκαν γύρω στὸ 528, τὴν ἐποχὴ τοῦ τυράννου Πεισιστράτου· εἴκοσι χρόνια ἀργότερα προστέθηκε ἓνας διθυραμβικὸς ἀγὼνας ὅπου ἀντιπροσωπεύονταν οἱ

δέκα νέες «φυλές» πού καθιέρωσε ὁ Κλεισθένης. Κωμικοὶ χοροὶ συμμετεῖχαν ἄτυπα στὸ «περιθώριο» τῶν ἐκδηλώσεων μέχρι τὸ 486, ὅποτε ἡ κωμωδία γίνεται πλέον ἐπίσημως δεκτὴ στὸ πρόγραμμα τῶν ἑορτασμῶν. Ὁ πρῶτος νικητὴς ἐνδεχομένως νὰ ἦταν ὁ Χιωνίδης, πού διαγωνίσθηκε μὲ χορευτὲς πού ἦταν μεταμφιεσμένοι σὲ ἀναβάτες δελφινιῶν.<sup>26</sup>

Κατὰ τὸν πέμπτο αἰῶνα, στὴν ἑορτὴ τῶν Διονυσίων παριστάνονταν κάθε χρόνο καινούργια ἔργα. Ὁ ἄρχων ὁ ὑπεύθυνος γιὰ τὴν ἑορτὴ ἀποφάσιζε σὲ ποιὸν «θα δινόταν χορός», ἀναθέτοντας σ' ἓναν εὐπορο πολίτη τὸν ρόλο τοῦ χορηγοῦ: ἐκείνου πού εἶχε ὡς ὑποχρέωση νὰ χρηματοδοτῆσει καὶ νὰ ὀργανώσει, εὐρύτερα, τὴν κωμικὴ παράσταση. Ἡ προσφορά του αὐτὴ ἦταν μίᾳ ἀπὸ τὶς λειτουργίες, πού ἀποτελοῦσαν συνδυασμὸ φορολογικῆς δαπάνης καὶ κοινωφελοῦς προσφορᾶς. Πέντε κωμωδίες παριστάνονταν, εἴτε ὅλες τὴν ἴδια ἡμέρα εἴτε κατανεμημένες στὶς πέντε ἡμέρες πού ἦταν ἀφιερωμένες στοὺς διθυράμβους καὶ τὶς τετραλογίες, οἱ ὁποῖες, μὲ τὴ σειρά τους, περιλάμβαναν τρεῖς τραγωδίες καὶ ἓνα σατυρικὸ δράμα.<sup>27</sup> Ὁ ἀνταγωνισμὸς ἦταν ἔντονος καὶ οἱ θεατὲς ἐξέφραζαν ἐνεργητικὰ τὴν ἀποψή τους· ἡ πόλη φρόντιζε ἐπίσης νὰ διασφαλίζει τὸ ἀδιάβλητο τῆς ἐπιλογῆς τῶν πέντε κριτῶν. Τὸ πρῶτο, τὸ δεῦτερο καὶ τὸ τρίτο βραβεῖο δίδονταν στὸν νικητὴ χορηγὸ καὶ στὸν ποιητὴ, ὁ ὁποῖος διαγωνιζόταν ὡς διδάσκαλος τοῦ χοροῦ. Σὲ σύγκριση μὲ τὸν διθύραμβο, ἡ τραγικὴ ἢ κωμικὴ χορηγία ἦταν ὀλιγοδάπανη καὶ τὰ βραβεῖα ἦταν περισσότερο συμβολικὰ παρά οὐσιαστικά.<sup>28</sup>

Μιὰ δεύτερη διονυσιακὴ ἑορτὴ μεταφέρθηκε στὸ Θέατρο τοῦ Διονύσου περὶ τὸ 444-441. Καθὼς τελοῦνταν κατὰ τὸν μήνα Γαμηλιῶνα (Ἰανουάριο/Φεβρουάριο), ἐποχὴ πού ἡ κακοκαιρία ἀποθάρρυνε τὰ θαλάσσια ταξίδια, τὰ Λήνια ἦταν κατάλληλα γιὰ τὴν παράσταση κωμωδίας πού θὰ σατίριζε δημόσια πρόσωπα, δεδομένου ὅτι ὁ ποιητὴς δὲν θὰ κατηγοροῦνταν ὅτι ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγει. Οἱ κωμωδοποιοὶ διαγωνίζονταν μὲ ἓνα ἔργο, ἐνῶ οἱ τραγικοὶ ποιητὲς μὲ δύο – καὶ ὄχι μὲ τριλογία ὅπως στὰ Μεγάλα Διονύσια. Καθὼς δὲν εἶναι βέβαιο ἂν ποτὲ συμμετεῖχε σ' αὐτὰ ὁ Σοφοκλῆς ἢ ὁ Εὐριπίδης,



ἔχει θεωρηθεῖ ἀπὸ ὀρισμένους ὅτι οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν τὰ Λήνια «σὲ μικρότερη ὑπόληψη» σὲ σχέση μετὰ τὰ Μεγάλα Διονύσια, ἢ ὅτι οἱ ποιητὲς ποὺ διαγωνίζονταν ἐκεῖ ἦταν «κατωτέρου ἐπιπέδου». <sup>29</sup> Γνωρίζουμε, ὡστόσο, ὅτι ἔλαβαν ἐκεῖ μέρος οἱ κορυφαῖοι κωμικοὶ ποιητὲς: ἐπὶ παραδείγματι, τὸ 425 διαγωνίσθηκαν ὁ Ἀριστοφάνης, ὁ Κρατῖνος καὶ ὁ Εὐπόλις, ἐνῶ στὰ Λήνια ἦταν ποὺ δόθηκε στὸν Ἀριστοφάνη ἡ μοναδικὴ τιμὴ νὰ ἀνεβάσει ἐκ νέου τοὺς *Βατράχους* μετὰ τὴν νίκη του τὸ 405.

Βραβεῖο γιὰ τὸν τραγικὸ πρωταγωνιστὴν δόθηκε γιὰ πρώτη φορὰ περὶ τὸ 449 στὰ Μεγάλα Διονύσια, ἐνῶ τὸ 432 εἶχε πλέον καθιερωθεῖ στὰ Λήνια ἀγῶν ἠθοποιῶν καὶ στὰ δύο δραματικὰ εἶδη. Ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ σηματοδότησε ἕναν σαφῆ μετατονισμὸ τῆς ἔμφασης. Οἱ πρῶτοι δραματικοὶ ποιητὲς ἦταν μέλη μιᾶς ἀριστοκρατίας τῶν γραμμάτων καὶ εἶχαν τὴ δυνατότητα νὰ γράφουν, νὰ συνθέτουν μουσικὴ, νὰ διευθύνουν τὴ χορογραφία, ἀκόμη καὶ νὰ παίζουν ὡς κορυφαῖοι τοῦ χοροῦ ἢ ὡς ὑποκριτὲς, ἂν τὸ ἐπέλεγαν. Ἦταν ἐρασιτέχνες, μετὰ τὴν πλέον κολακκευτικὴ ἔννοια τῆς λέξεως, οἱ ὁποῖοι ἐπεδίωκαν μόνον τὴν τιμὴν ποὺ περιποιούσε τὸ στεφάνι τοῦ νικητῆ. Ὁ Αἰσχύλος, ὅμως, καὶ ὁ Σοφοκλῆς ἐγκατέλειψαν κάποια στιγμή τὴν ἠθοποιία, προκειμένου νὰ ἐπιλέξουν τοὺς πρωταγωνιστὲς τους ἀπὸ μιὰ ἀναδυόμενη τάξη εἰδικῶν ποὺ καλλιεργοῦσαν τὴν ιδιαίτερη καὶ καινοφανῆ τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ. Μὲ τὴ βοήθεια τῶν τελευταίων ἕνας ποιητὴς εἶχε μεγαλύτερες πιθανότητες νὰ νικήσει. Παρόμοιοι λόγοι ὤθησαν τὸν Ἀριστοφάνη νὰ ἀναθέσει σ' ἕναν ἔμπειρο διδάσκαλο, τὸν Καλλίστρατο, τὴ σκηνοθεσία τῶν ἔργων του· ἀντίθετα, ὅταν ὁ Πλάτων ὁ Κωμικὸς δοκίμασε νὰ σκηνοθετήσῃ ὁ ἴδιος μιὰ κωμωδία του, κατέληξε τέταρτος. <sup>30</sup>

#### ΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Ἡ ἐξειδίκευση σηματοδότησε τὴν ἀνοδο τῆς ποιότητας τῶν θεατρικῶν παραστάσεων. Ἡ ποιότητα ἔπρεπε νὰ ἀναβαθμισθεῖ, καθὼς, παρομοίως μετὰ τὸν Παρθενῶνα ποὺ ἄρχισε νὰ κτίζεται τὸ 447, τὰ Μεγάλα Διονύσια ἔγιναν μέσο προβολῆς τοῦ

ἀθηναϊκοῦ πολιτισμοῦ, τοῦ ἡγεμονικοῦ κύρους καὶ τῆς ἰσχύος τῆς πόλης. Ἡ πρώτη κωμωδία ἦταν πρωτίστως χορική, ὅμως, μετὴν ἐξέλιξη τοῦ εἴδους, ἡ προσθήκη δύο ἢ περισσότερων ἡθοποιῶν κρίθηκε ἀπαραίτητη ὥστε νὰ φθάσουμε σὲ ἓναν νέο τύπο ἀφηγηματικῆς κωμωδίας, ἡ ὁποία διέθετε ἐνιαία ὑπόθεση. Τώρα πλέον οἱ πρωταγωνιστὲς διαγωνίζονταν γιὰ τὸ δικό τους βραβεῖο καὶ μερικοὶ ἄρχισαν νὰ δραστηριοποιῶνται ὡς ἐπαγγελματίες. Κατὰ τρόπο ἀνάλογο μετὸν ἀρχιτέκτονα τοῦ Παρθενῶνα, τὸν Ἴκτινο, συνειδητοποίησαν καὶ αὐτοὶ ὅτι μποροῦσαν νὰ ἐξασφαλίσουν τὰ πρὸς τὸ ζῆν ἀσκώντας τὴν τέχνη τους μακριὰ ἀπ' τὴν πόλη, πρῶτα στοὺς ἀττικοὺς δῆμους καὶ κατόπιν ἐκτὸς Ἀττικῆς.

Πέντε τουλάχιστον ἀπὸ τοὺς 139 δῆμους τῆς Ἀττικῆς διέθεταν, μέχρι τὸ τέλος τοῦ πέμπτου αἰώνα, θεάτρα, ἐνῶ ὑπάρχουν μαρτυρίες γιὰ πολλὰ περισσότερα σὲ ἄλλες περιοχὲς τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Ἔχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι οἱ δραματικὲς παραστάσεις στὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια ἦταν «πρόχειρες, δευτερογενεῖς, χωρὶς πρωτοτυπία, ἀνεπεξέργαστες καὶ σύντομες»· ἀλλὰ, ἂν ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα, πῶς ἐξηγεῖται ἡ ἀναφορὰ τοῦ Πλάτωνα σὲ θεατρόφιλους ποὺ «τρέχουν σ' ὅλα τὰ Διονύσια χωρὶς νὰ παραλείπουν κανένα»; Ἐπιπλέον, ἔχουμε ἐπιγραφὲς ποὺ μνημονεύουν τὸν Ἀριστοφάνη, τὸν Κρατίνο, τὸν Σοφοκλῆ καὶ τὸν Εὐριπίδη ὡς νικητὲς σὲ δημοτικὲς ἐορτές. Ὁ Αἰλιανὸς ἀναφέρει πῶς ὁ Σωκράτης πήγαινε στὸν Πειραιᾶ γιὰ νὰ παρακολουθήσει παραστάσεις τοῦ Εὐριπίδη, ἐνῶ ὁ Παρμένων, ὁ διάσημος κωμικὸς ἡθοποιός, λέγεται ὅτι ἔπαιξε στὸν δῆμο τοῦ Κολλυτοῦ· ἐπιπλέον, μιὰ ἐπιγραφή τοῦ τέταρτου αἰώνα ἀπὸ τὸν Θορικό πιθανῶς τιμᾷ μιὰ νίκη τοῦ Θεόδωρου, τοῦ μεγάλου πρωταγωνιστῆ, ποὺ εἰδικευόταν στοὺς γυναικείους ρόλους καὶ ἐπαινεῖται ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη.<sup>31</sup>

Ἐντούτοις, οἱ ἀθηναϊκὲς ἐορτὲς δὲν προσέφεραν πάνω ἀπὸ δύο εὐκαιρίες τὸν χρόνο στοὺς καλλιτέχνες τοῦ θεάτρου γιὰ νὰ συνθέσουν, νὰ παίξουν, νὰ σκηνοθετήσουν καὶ νὰ ἀναδείξουν ἐνδυματολογικὰ ἓνα νέο ἔργο. Σχετικοὶ κανονισμοὶ ἢ ἔθιμοι περιορισμοὶ ἐνδεχομένως ἀποθάρρυναν τοὺς ποιητὲς ἀπὸ τὸ νὰ

παρουσιάσουν πάνω ἀπὸ μία κωμωδία τὸ ἔτος, τουλάχιστον μὲ τὸ δικό τους ὄνομα: τὰ ἔργα τους ἄρα παίζονταν μόνο ἅπαξ καὶ ἢ ἀναβίωση τῶν *Βατράχων* τὸ 404 ἀποτέλεσε γεγονός ἐξαιρετικό.<sup>32</sup> Οἱ ἑορτὲς τῶν δῆμων παρεῖχαν καινούργιες εὐκαιρίες προβολῆς γιὰ τοὺς ποιητές· γιὰ τοὺς ἠθοποιούς ὅμως, τοὺς διδασκάλους καὶ τοὺς μουσικούς πού συνόδευαν τὸν χορὸ, μπορούσαν νὰ προσφέρουν κάτι πιὸ σημαντικό: ἓνα ἰκανὸ εἰσόδημα πού νὰ τοὺς ἐξασφαλίσει οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία. Κατὰ τὸν ὕστερο πέμπτο αἰῶνα τὸ θέατρο ἄρχισε νὰ γίνεται ἐπάγγελμα, ἀνοικτὸ ὄχι μόνο στὴν ἐλίτ, ἀλλὰ σὲ κάθε ἐλεύθερο ἄνδρα πού εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ αὐτό. Οἱ θεατρόφιλοι τοῦ Πλάτωνα προσέτρεχαν ἐνθουσιωδῶς σὲ παραστάσεις πού ἀνέβαιναν ὄχι μόνο σὲ κῶμες, ἀλλὰ καὶ σὲ πόλεις, λέξη πού ὑποδηλώνει ἄλλες πόλεις πέραν τῶν Ἀθηνῶν.<sup>33</sup> Γιὰ τοὺς ἐπαγγελματίες, οἱ ἐκτὸς Ἀθηνῶν ἐμφανίσαις ἐξασφάλιζαν πρόσβαση σὲ εὐρύτερο κοινὸ καὶ ἐπέκτειναν τὴν περίοδο τῶν παραστάσεων καὶ τῶν δοκιμῶν, ἢ ὅποια στὴν Ἀττικὴ περιοριζόταν σὲ τέσσερις συνεχόμενους μῆνες. Σὰν ἀπὸ θαῦμα συντονισμένοι, οἱ δῆμοι ὀργάνωναν τὰ Διονύσια τους κατὰ τὸν μῆνα Ποσειδεῶνα (Δεκέμβριο/Ἰανουάριο) καὶ ἡ θεατρικὴ περίοδος στὴν Ἀττικὴ τελείωνε μὲ τὰ Μεγάλα Διονύσια, νωρὶς τὸν Ἀπρίλιο.<sup>34</sup> Μετά, οἱ θίασοι ἦταν ἐλεύθεροι νὰ ταξιδέψουν, ἀλλὰ ποῦ μπορούσαν νὰ πᾶνε;

Τὸ ἀρχαῖο θέατρο πού βλέπουν οἱ ἐπισκέπτες στὶς Συρακοῦσες ἔλαβε τὴ σημερινή, ἐντυπωσιακὴ του μορφή κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ τρίτου αἰῶνα, ὅταν ἡγεμόνευε ὁ Ἴέρων Β', ἐνῶ ἡ οἰκοδόμησις στὴν τοποθεσία αὐτὴ τῆς («νέας πόλης»), τῆς Νεαπόλεως, δὲν ἄρχισε παρὰ στὰ μέσα τοῦ τέταρτου αἰῶνα. Παρ' ὅλα αὐτά, οἱ Συρακοῦσες τοῦ πέμπτου αἰῶνα πρέπει νὰ διέθεταν τίς ἀπαραίτητες ὑποδομὲς γιὰ τὴν παράστασις τῶν ἐντόπιων κωμωδιῶν τοῦ Ἐπιχάρμου, πιθανῶς στὴν «Παλαιὰ Πόλη», στὸ νησί τῆς Ὀρτυγίας. Τὸ θέατρο αὐτὸ ἦταν μᾶλλον συμβατὸ μὲ τίς ἀθηναϊκὲς σκηνοθετικὲς μεθόδους, δεδομένου ὅτι μπόρεσε νὰ φιλοξενήσει παραστάσεις τῶν *Αἰτναίων* τοῦ Αἰσχύλου, πού γράφτηκαν γιὰ νὰ τιμήσουν τὴν κτίσις τῆς Αἴτνας τὸ 475, καθὼς καὶ τῶν *Περσῶν*, τῆς πρωιμότερης τραγωδίας πού

σώζεται. Ἀναμφίβολα, οἱ Συρακοῦσες ἐξελίχθηκαν κατόπιν σέ σημαντικό προορισμό γιά περιοδεύοντες θιάσους ἀπὸ τὴν Ἀθήνα ἢ ἄλλοῦ. Ὁ ποιητὴς Φρύνιχος δυσαρεστήθηκε πολὺ ὅταν ἡ κωμωδία του Μοῦσες ἠττήθηκε ἀπὸ τοὺς Βατράχους στὰ Λήναια τοῦ 405· πέθανε στὴ Σικελία, ἀναζητώντας στοὺς Ἕλληνες τῆς Δύσης ἓνα κοινὸ πιὸ δεκτικόν.<sup>35</sup> Δὲν γνωρίζουμε κατὰ πόσον ἄλλες ἐλληνικὲς πόλεις ἔκτισαν θέατρα ἀνάλογων ἀξιώσεων, ἀλλὰ εἶναι βέβαιο ὅτι στὶς ἀρχὲς πλέον τοῦ τέταρτου αἰῶνα περιοδεύοντες ἠθοποιοὶ θὰ ἔβρισκαν μόνιμες θεατρικὲς ἐγκαταστάσεις στὸ Ἄργος, στὴν Κόρινθο καὶ τὴ γειτονικὴ Ἴσθμία, στὴ Χαιρώνεια τῆς Βοιωτίας, στὴ Σαλαμίνα, στὴν Ἐρέτρια καὶ ἴσως καὶ στὴ Θάσο.<sup>36</sup> Τὰ πρῶιμα θέατρα δὲν ἄφησαν πάντοτε ἶχνη, ἀλλὰ ἐπιγραφὲς μνημονεύουν δραματικὲς παραστάσεις τὸν τέταρτο αἰῶνα στοὺς Δελφούς, τὴ Δῆλο καὶ τὴν Κυρήνη τῆς μακρινῆς Λιβύης. Οὔτε ὁ Τάρας οὔτε τὸ Λίπαρι ἔφεραν στὸ φῶς ἄλλα τεκμηρία πέραν τοῦ τεράστιου ἀριθμοῦ ἀγγείων καὶ εἰδωλίων, τὰ ὁποῖα ἀποδεικνύουν ὅτι καὶ στὰ δύο αὐτὰ μέρη ὁ κόσμος διασκέδαζε μὲ τὴν κωμωδία.

Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν τεκμηρίων ποὺ ἀφοροῦν σὲ περιοδεύοντες ἠθοποιούς συνδέουν τοὺς «ἀστέρες» ποὺ κέρδισαν τὴ φήμη τους στὴν Ἀθήνα μὲ ἰσχυροὺς πάτρωνες, οἱ ὁποῖοι τοὺς καλοῦσαν νὰ παίξουν στὸ ἐξωτερικὸ καὶ τοὺς προσέφεραν πλουσιοπάροχη ἀμοιβή. Ὁ Μ. Ἀλέξανδρος πανηγύριζε τίς νίκες του μὲ ἐορτασμοὺς ποὺ περιλάμβαναν μουσικὴ καὶ δράμα, ἐρμηνευμένα ἀπὸ τοὺς πιὸ διάσημους καλλιτέχνες: σὲ μιὰ ἀνάλογη περίπτωση ἔδωσε στὸν κωμικὸ ἠθοποιὸ Λύκωνα δέκα τάλαντα ὡς ἀμοιβὴ γιὰ ἓνα καλὸ ἀστεῖο. Γνωρίζουμε, ἐπίσης, ὅτι ὁ ἠθοποιὸς Θεόδωρος εἶχε τὴν οἰκονομικὴ δυνατότητα νὰ συνεισφέρει ἐβδομήντα δραχμὲς στὴν ἀνοικοδόμησι ἑνὸς ναοῦ στοὺς Δελφούς. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ἦταν συχνὰ περιζήτητοι ὡς πρεσβευτὲς μεταξὺ ἐλληνικῶν πόλεων, τόσο λόγῳ τῆς εὐγλωττίας καὶ τῆς φυσικῆς τους παρουσίας, ὅσο καὶ ἐπειδὴ ὡς θεράποντες τοῦ Διονύσου γίνονταν σεβαστοὶ σὲ κάθε γωνιὰ τοῦ ἐλληνικοῦ κόσμου.<sup>37</sup>

Εἶναι ἀμφίβολο ἂν ἡ ἀθηναϊκὴ ἀκολουθία χορηγίας, ἀγῶνος καὶ κρίσης εἶχε υἱοθετηθεῖ σὲ πολλὰς ἄλλες πόλεις, ἀλλὰ οἱ μαρ-

τυρίες εἶναι σὲ κάθε περίπτωση σαφῶς ἀνεπαρκεῖς. Ἐνῶ ὁ ὅρος χορογοὶ σὲ σικελικὸ κείμενο δείχνει νὰ σημαίνει («ἐπικεφαλῆς τοῦ χοροῦ»), δὲν ἀποκλείεται, ὡστόσο, νὰ δηλώνει τὴ λειτουργία τοῦ χορηγοῦ μὲ τὴν ἀθηναϊκὴ ἔννοια. Σύμφωνα μὲ τὸν Ἡσύχιο, ὑπῆρχαν πέντε κριτὲς κωμικῶν χορῶν (ὄχι μόνον στὴν Ἀθήνα, ἀλλὰ καὶ στὴ Σικελία), καὶ ἓνα ἀπόσπασμα τοῦ Ἐπιχάρμου ἀναφέρεται σὲ μιὰν ἀπόφαση ἢ ὁποῖα («στὸ ἔλεος ἀνήκει τῶν πέντε κριτῶν»), κάτι ποὺ δείχνει νὰ ἐπιβεβαιώνει ὅτι ἡ ἀξιολόγηση τῶν ἔργων στὶς Συρακοῦσες τοῦ πέμπτου αἰῶνα ἀκολουθοῦσε τὸν ἀθηναϊκὸ κανόνα. Ἐναν αἰῶνα ἀργότερα, ὁ Πλάτων καταδικάζει («τὸν νόμο ποὺ ἰσχύει στὴ Σικελία καὶ τὴν Ἰταλία»), ἐπειδὴ «ἀναθέτει τὴν ἀπόφαση στοὺς θεατὲς, οἱ ὁποῖοι ἀναδεικνύουν τὸν νικητὴ μὲ ἀνάταση τῆς χειρός». Ὁ Μ. Ἀλέξανδρος, βεβαίως, γνωρίζουμε ὅτι θαύμαζε τὴν Ἀθήνα καὶ ὀρισμένοι ἀπὸ τοὺς βασιλικοὺς δραματικοὺς ἑορτασμοὺς εἶχαν ὀργανωθεῖ ὡς διαγωνισμοὶ προσαρμοσμένοι στὸ ἀθηναϊκὸ σύστημα, σὲ μιὰ περίπτωση μάλιστα μὲ τοὺς βασιλεῖς τῆς Κύπρου ὡς χορηγοὺς. Ἀποτελεῖ, ὡστόσο, εἰρωνεία τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀθηναϊκὴ χορηγία καταργήθηκε ἀπὸ ἓναν ἡγέτη διορισμένο ἀπὸ τοὺς Μακεδόνες, λίγο καιρὸ μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου.<sup>38</sup>

#### ΠΕΡΙΟΔΕΙΕΣ

Κατὰ μιὰ εὐτυχὴ σύμπτωση, ἡ ἀθηναϊκὴ θεατρικὴ πρακτικὴ διαμόρφωσε θιάσους ποὺ ἦταν ἰδανικοὶ γιὰ περιοδεῖες. Στὰ Διονύσια, γιὰ κάθε κωμωδία παραχωροῦνταν ἓνας πρωταγωνιστής, ποὺ ἦταν ὁ βασικὸς ἠθοποιός, καὶ ὁ ὁποῖος διόριζε ἓναν δευτεραγωνιστὴν (βοηθὸ) καὶ ἓναν τριταγωνιστὴν, ποὺ ἀναλάμβανε μερικοὺς μικροὺς ρόλους. Ἐπειδὴ ὁ Ἄριστοφάνης μερικὲς φορὲς ἀπαιτεῖ περισσότερα ἀπὸ τρία ὁμιλοῦντα πρόσωπα καὶ μερικὰ ἀγγεῖα παρουσιάζουν τέσσερις μεταμφιεσμένες μορφὲς ἐπὶ σκηνῆς, ἔχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι οἱ κανόνες τῆς ἑορτῆς ἐπέτρεπαν τὴ συμμετοχὴ ἐπιπλέον ἠθοποιῶν στὴν κωμωδία.<sup>39</sup> Σὲ μιὰ περιοδεῖα εἶναι ἀπίθανο νὰ ἴσχυαν ἀνάλογοι δεσμευτικοὶ κανόνες: ἐπρόκειτο γιὰ ἐμπορικὴ ἐπιχείρηση μὲ