

ΣΧΕΣΗ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΜΦΙΕΣΗΣ ΤΩΝ ΥΠΟΚΡΙΤΩΝ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ *

Τὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ θέατρο, ὡς γνωστὸν, ἀνήκει στὰ τυποποιημένα καὶ συμβατικὰ θεάτρα. Μία ἀπὸ τὶς ὀπτικὲς συμβάσεις τοῦ ἦταν ἡ ἀμφίεση τῶν ὑποκριτῶν ἢ ὁποῖα δὲν ὑπηρετοῦσε μόνον πρακτικούς σκοπούς, ἀλλὰ εἶχε στενὴ σχέση μετὰ τὴν μορφή καὶ τὸ περιεχόμενον τοῦ κάθε δραματικοῦ εἴδους καὶ ἔτσι ἦταν τυποποιημένη σὲ γενικὲς γραμμές. Κείμενο καὶ ἀμφίεση ἦταν ἀλληλένδετα καὶ ἡ σχέση τοὺς ὑπηρετοῦσε τὴν ἐπικοινωνία μετὰ τοὺς θεατῆς.¹

Ὡς ἐκ τούτου, στὸν βαθμὸ πού ἔχουμε τὴν δυνατότητα νὰ μελετήσουμε τὴν ἐμφάνιση τῶν ὑποκριτῶν στὴν σκηνὴ τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου καὶ τὴν σημειολογία τοῦ θεατρικοῦ ἐνδύματος, θὰ ἔχουμε καὶ τὴν δυνατότητα νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ δράματα.²

Ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Ἀριστοτέλης (*Περὶ Ποιητικῆς* 1449a 20) τὸ παλαιότερο ἔντεχνο δραματικὸ εἶδος, ἡ τραγωδία, ἀπέβαλε ἀργὰ τὸ σατυροει-

* Ἀνακοίνωση στὴν Χ Διεθνῆ Συνάντηση Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Δράματος πού διοργάνωσε τὸ Εὐρωπαϊκὸ Πολιτιστικὸ Κέντρο Δελφῶν με θέμα: "2500 χρόνια Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Δράματος: Παράδοση καὶ προοπτικὲς" (Δελφοί, 30 Ἰουνίου ἕως 9 Ἰουλίου 2000).

1. Βλ. *Festivals*, σ. 231. Γιὰ τὴν σημασία πού προσδίδει ὁ Ἀριστοτέλης στὴν ὄψιν, τὰ ὀπτικὰ σήματα τῆς παράστασης, συμπεριλαμβανομένης τῆς ἀμφίεσης τῶν ὑποκριτῶν, βλ. *Περὶ Ποιητικῆς* 1449b 31-33, 1450b 16-20, καὶ εἰδικὰ γιὰ τὴν κωμῶδια 1449a 32-37. Βεβαίως τὰ ἀποσυνδέει ἀπὸ τὴν ποιητικὴ τέχνη, ἀλλὰ δὲν τὰ ὑποτιμᾷ, βλ. καὶ Sifakis 2001, σσ. 10, 57, Halliwell 1987, σ. 97, Sifakis 2002, σ. 148. Τὸ ὀπτικὸ ὕλικὸ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα γιὰ τὴν ἀμφίεση τῶν ὑποκριτῶν στὰ τρία δραματικὰ εἶδη εἶναι τεράστιο, ἀν καὶ στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν τέταρτο αἰῶνα καὶ ὕστερα. Βέβαιες πληροφορίες γιὰ τὴν ἀμφίεση στὴν πρῶτη φάση τοῦ κάθε δραματικοῦ εἴδους δὲν διαθέτουμε. Γιὰ τὶς ἀρχὲς τῆς εἰκονικῆς ἀναπαράστασης τοῦ δράματος βλ. *Εἰκόνες*, σ. 27, Taplin, *CA*, σσ. 6, 10, 21-27, Green 1994, σσ. 23-27 καὶ Green 1991.

2. Βλ. καὶ Green 2002, σ. 93, Handley 1993, σ. 104. "Ὅπως χαρακτηριστικὰ σημειώνει ἡ Stone, σ. 1: "Drama is an experience of spectacle as well as words. The scenery, costumes and special effects work together with the spoken lines of the actors and the songs of the chorus to create an integrated whole".



δές, εὐθυμο στοιχεῖο τοῦ διονυσιακοῦ διθυράμβου καὶ ἔγινε σοβαρῆ. Ἡ κλασικὴ τραγωδία δραματοποίησε μύθους μὲ θεοὺς καὶ ἥρωες, μὲ σκοπὸ νὰ δείξει τὴν νομοτέλεια στὸν κόσμον, τὴν φυσικὴ καὶ ἀναπότρεπτη τάξη τῶν πραγμάτων, αἰώνιες ἀλήθειες. Ὡς ἐκ τούτου, ὁ κόσμος τῆς τραγικῆς σκηνῆς ἦταν ἰδεατός. Μπροστὰ στὸ ὑποτυπῶδες ξύλινο σκηνικὸ τοῦ κλασικοῦ θεάτρου τῆς Ἀθήνας, ἕναν οὐδέτερο χῶρο, μέσα στὸ ἀπέραντο ὑπαίθριο θέατρο, ὁ τραγικὸς ὑποκριτὴς γινόταν ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀνθρώπου, μιὰ ἀρχετυπικὴ μορφή. Σ' αὐτὸ συνέβαλε καὶ ἡ θεατρικὴ ἀμφίεσή του ἡ ὁποία ἐξέφραζε ὀπτικά τὸ ἦθος τοῦ τραγικοῦ προσώπου.³

Τὸ τραγικὸ ἔνδυμα ποὺ κυριαρχεῖ ἀρχικά (γιὰ τοὺς ἀνδρικοὺς καὶ τοὺς γυναικείους ρόλους) ἦταν ἕνας ἀπλός, ποδῆρης πλούσιος χιτώνας κι ἀπὸ πάνω ἕνα ἱμάτιο: εἰκ. 1 καὶ 2. Πρὸς τὰ τέλη τοῦ πέμπτου αἰώνα ἐμφανίζεται ἕνας ἰδιαίτερος τραγικὸς χιτώνας μὲ πλούσια πολύχρωμα σχέδια καὶ μακριὰ μανίκια (χειριδωτός): εἰκ. 3, 4.⁴ Τὸ τραγικὸ ἔνδυμα στὸ κλασικὸ θέατρο τῆς Ἀθήνας εἶχε μιὰ ἱερατικὴ μεγαλοπρέπεια,⁵ ὅπως εἶχε καὶ ἡ μορφή τῆς κλασικῆς τραγωδίας, καὶ χωρὶς νὰ εἶναι "γκροτέσκο", προσέδιδε στὸν ὑποκριτὴ μιὰν ἀγαλμάτινη αὐρα, ἕνα ἥρωικὸ μεγαλεῖο: εἰκ. 5.⁶

3. Βλ. Brooke, σ. 1, Sifakis 2002, σ. 160. Γιὰ τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ θεατρικὸ τραγικὸ ἔνδυμα καὶ σ' αὐτὸ τῆς πραγματικῆς ζωῆς στὴν Ἀθήνα, βλ. Blume, σσ. 115-117, Geddes, σσ. 307-331, Losfeld, σσ. 102-116.

4. Βλ. Green 2002, σ. 97. Γιὰ τὴν προέλευση τοῦ ἰδιαίτερου τραγικοῦ ἐνδύματος, βλ. *Festivals*, σσ. 199-200. Χιτώνας μὲ πλούσια σχέδια καὶ μακριὰ μανίκια φοροῦσαν καὶ οἱ αὐλητές: τὰ μακριὰ μανίκια τοὺς διευκόλυναν νὰ παίζουν τὸν αὐλό.

5. Σύμφωνα μὲ τὸν Ἀθηναῖο, *Δειπνοσοφισταί* 1. 21d11-e15 (§39), ὁ Αἰσχύλος "οὐ μόνον ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἦν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δαδοῦχοι ἀμφιένονται..." Πβ. καὶ Ἀριστοτ. *Βάτρ.* 1060 καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν, βλ. καὶ *Festivals*, σσ. 197-8. Ἡ Bieber, *HT*, σσ. 22-26, ὑποστηρίζει ὅτι ὁ Αἰσχύλος δὲν ἐπινόησε τόσο νέα στοιχεῖα στὴν ἀμφίεση τῶν ὑποκριτῶν (ἔνδυμα-προσωπεῖο-ὑπόδημα), ὅσο τελειοποίησε στερεότυπες λατρευτικὲς χρήσεις ἀπὸ τὴν λατρεία τοῦ Διονύσου, οἱ ὁποῖες καὶ καθιερώθηκαν — μὲ μικροαλλαγές — ὡς τὸ τέλος τῆς ἀρχαιότητος. Γιὰ τὴν προέλευση τοῦ τραγικοῦ ἐνδύματος ἡ Simon, σσ. 12-13, ὑποστηρίζει ὅτι δὲν πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε κάποιο συγκεκριμένον πρότυπον, καὶ εἰδικὰ διονυσιακόν, ἀλλὰ νὰ δεχτοῦμε ὅτι πρόκειται μᾶλλον γιὰ νέα δημιουργία, δηλαδὴ ἕναν συνδυασμὸν διαφόρων στοιχείων ποὺ ἦταν ἤδη σὲ χρῆση. Βλ. καὶ Blume, σ. 116, Brooke, σ. 64. Ἡ Simon δέχεται ὅμως (σ. 10) ὅτι ἡ ὑπερτονισμένη ἀμφίεση τῶν τραγικῶν ὑποκριτῶν συγκριτικὰ πρὸς τοὺς συγχρόνους μας ἠθοποιούς, ἔχει τὶς ρίζες τῆς στὴν Ὀρησελία καὶ δὲν τὴν ἐπέβαλαν μόνον πρακτικοὶ λόγοι. Καὶ ὁ Green 2002, σ. 97 σημειώνει πῶς τὸ καθιερωμένον τραγικὸ ἔνδυμα ἀκυρώνει τὴν ἰδέαν τοῦ ρεαλισμοῦ στὴν κλασικὴ τραγωδία.

6. Ἡ Bieber, *HT*, σσ. 27-28, σημειώνει εἰστοχα πῶς ὁ ὑποκριτὴς μέσα στὸ τραγικὸ ἔνδυμα ποὺ κάλυπτε ὀλόκληρον τὸ σῶμα του — (καὶ γιὰ πρακτικούς λόγους βέβαια) — θὰ αἰσθανόταν ὡς τὸν ἱερέα μὲ τὰ ἄμφια, καθὼς τελεῖ τὴν θεία λειτουργία. Ὁ ὑποκριτὴς μέσα στὸ τραγικὸ ἔνδυμα ἀπέβαλλε τὴν ταυτότητά του καὶ ἀντιπροσώπευε χαρακτηρισ



Τò τραγικό υπόδημα στο κλασικό θέατρο ήταν μιὰ μπότα ως τò γόνατο από μαλακό, εύλύγιστο δέρμα, με λεπτή σόλα. Άλλοτε ήταν άπλη και με άνασηκωμένη τήν άπόληξη τών δακτύλων, κι άλλοτε είχε κορδόνια. Τò μαλακό αυτό υπόδημα βοηθοῦσε μὲν τούς υποκριτές νά υποδυθοῦν περισσότερους ρόλους χωρίς νά αλλάζουν, αλλά και έξασφάλιζε σ' αυτούς (και στα μέλη τοῦ Χοροῦ) μιάν άβίαστη ρυθμική κίνηση, πιθανόν σχηματοποιημένη, όπως ταίριαζε στους ρυθμούς τών τραγικών στίχων: εἰκ. 1, 2, 3.⁷

Τέλος, τò τραγικό προσωπεῖο ήταν σχηματοποιημένο, άνέκφραστο, οὐδέτερο, άποτύπωνε άδρά τὰ καίρια χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου. Δέν ήταν "γκροτέσκο", ήταν φυσιοκρατικό, με τήν έννοια ότι άπεικόνιζε τò φύλο, τήν ήλικία, τήν κοινωνική τάξη. Έτσι μπορούμε νά δεχτοῦμε μιάν ύποτυπώδη τυποποίηση, μαζί με κάποια στοιχειά έξατομίκευσης όμως, μιάν ιδέα ρεαλισμοῦ: εἰκ. 1, 2, 5, 6, 7.⁸ Η σχηματοποίηση τών προσωπείων όφειλόταν βέβαια στο μέγεθος τών άρχαίων έλληνικών θεάτρων. Έχει όμως και μιάν άλλη έξήγηση: ό τραγικός ήρωας γίνεται ή εικόνα τοῦ Άνθρώπου. Η άρχαία έλληνική λέξη για τò προσωπεῖο είναι πρόσωπον, ή ίδια λέξη πού δήλωνε τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος, τούς ρόλους, αλλά και τò ανθρώπινο πρόσωπο.⁹

μιὰς άνώτερης ζωής. Αυτό τò ένδυμα άρμοζε στο πνεῦμα τής άισχύλειας τραγωδίας. Πβ. και Άριστ. *Περί Ποιητικής* 1448a 16-18: εν αυτή δέ τῇ διαφορᾷ και ή τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ή μὲν γὰρ χείρους ή δέ βελτίους [δηλαδή άνώτερους κοινωνικά από τούς σύγχρονους] μιμείσθαι βούλεται τῶν νῦν. Βλ. και Blume, σ. 117, Webster, *GTP*, σ. 167, Wiles 2000, σ. 157, Green 2002, σ. 97. Για ειδικές περιπτώσεις ρεαλιστικής άμφίσεως, όπως π.χ. τοῦ Ξέρξη, τής Ηλέκτρας, τοῦ Φιλοκτήτη, βλ. Taplin 1977, σ. 36. Για τήν άνηρωική εμφάνιση (δηλαδή χωρίς τὰ μεγαλοπρεπή ένδύματα) μὲ ήρωικῶν προσώπων, όπως π.χ. τών άγγελιοφόρων, στα μέσα τοῦ τετάρτου αἰώνα, βλ. Green 2002, σσ. 100-102. Για λίγο επεκράτησε ένας νατουραλισμός, στο πλαίσιο πάντα τών συμβάσεων τοῦ άρχαίου θεάτρου. Έπομένως δέν υπήρχε άυστηρή τυποποίηση.

7. Webster, *GTP*, σ. 37, Simon, σ. 15, Blume, σ. 119, Gould, σ. 371. Τò υπόδημα αυτό δέν συνδέεται άποκλειστικά με τὸν Διόνυσου στήν τέχνη. Ό Έρόδοτος τò θεωρεῖ γυναικείο υπόδημα, βλ. *Festivals*, σσ. 206-208

8. Βλ. Brooke, σσ. 75, 77, Halliwell 1993, σσ. 202-203, 205 Blume, σ. 110, Wiles 1991, σ. 68, ό όποῖος σημειώνει ότι έτσι ό θεατής έκρινε τὸν Άγαμέμνονα ή τὸν Οιδίποδα όχι από τήν εμφάνισή τους (τὸ πρόσωπό τους), αλλά από τις πράξεις τους και ό υποκριτής ήταν ύποχρεωμένος νά έξωτερικεύει τò συναίσθημα. Πβ. και τήν παρατήρηση τοῦ Taplin 1997, σ. 74: "It looks as though the "neutrality" of the mask was ready to take its "expression" from the tragedy rather than imposing a certain tone upon it". "This might be suggestive for methods of acting and representation in general". Για τò θέμα τής ύποτυπώδους τυποποίησης, βλ. *Festivals*, σ. 192. Για μιὰ στοιχειώδη έξατομίκευση, βλ. Taplin 1977, σσ. 34-35.

9. Βλ. Gould, σ. 368, Halliwell 1993, σ. 201. Για τήν χρήση τής λέξης πρόσωπον στα δραματικά κείμενα και τὸν διπολισμό πού χαρακτηρίζει τήν δραματική ποίηση ως πρὸς τήν όπτική αντίληψη και τήν άκρόαστ., βλ. τὸ ενδιαφέρον άρθρο τής Frontisi-Ducroux,



Ἡ χρήση του ἀποσκοποῦσε καὶ στὴν σχηματοποίηση τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας, στὴν ἀποποίηση τῆς ἀτομικότητας, ὄχι μόνον τοῦ ὑποκριτῆ, ἀλλὰ καὶ τοῦ ρόλου ποὺ ὑποδυόταν.¹⁰ Τὸ νόημα τῆς ἐλληνικῆς τραγωδίας ὑπερέβαινε τὴν ἀτομικὴ περίπτωση, ἦταν συμπαντικὸ, ἀφοροῦσε τὴν ἀνθρωπότητα: οἱ ἥρωες ἦταν ἀρχέτυπα. Πρέπει νὰ τονισθεῖ ὅτι ἀπὸ τὸ τραγικὸ προσωπεῖο ἀπουσίαζε ὁποιαδήποτε ἔκφραση, συναισθήματος ἢ χαρακτήρα, καὶ αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ τὸ βρίσκουμε καὶ στὴν ἀπεικόνιση τοῦ προσώπου στὴν κλασικὴ τέχνη: ἔτσι δημιουργεῖται ἓνα τυποποιημένο καὶ ἐξιδανικευμένο κάλλος, ἓνα ἦθος ἡρωικῆς μεγαλοπρέπειας. Πρόκειται γιὰ τὶς αἰσθητικὲς ἀξίες τοῦ κλασικοῦ ἀθηναϊκοῦ πολιτισμοῦ.¹¹

Στὴν Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ τὸ τραγικὸ προσωπεῖο ἀπέκτησε τὸν *ὄγκον*, μιὰ τεχνητὴ κορῶνα μαλλιῶν πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο, ἐνῶ τὰ μάτια καὶ τὸ στόμα ἔγιναν μεγαλύτερα.¹² Τώρα ἀρχίζει τὸ τραγικὸ προσωπεῖο νὰ γίνεται

ἢ ὁποία ἀνάμεσα σ' ἄλλα σημειώνει ὅτι τὸ προσωπεῖο ἦταν ἀνέκφραστο, ἀλλὰ τὸ μυθικὸ πρόσωπο ἐκφράζει τὰ συναισθήματά του καὶ ἐπικοινωνεῖ ἔτσι μὲ τοὺς θεατὲς (διπολισμὸς ἀνάμεσα στὸ ὀπτικὸ πρόσωπο καὶ στὸ μυθικὸ πρόσωπο τοῦ κειμένου).

10. Βλ. Simon, σ. 10, Sifakis 2002, σ. 160, Wiles 1991, σσ. 111, 127, Wiles 2000, σ. 160, Jones, σ. 45: "the actor is the mask... the mask has no inside. To think of the mask as an appendage to the human actor is to destroy the basis of the ancient masking convention by inviting the audience to peer behind the mask and demand of the actor that he shall cease merely to support the action, and shall begin instead to exploit the action in the service of inwardness". Γιὰ τὴν σχέση τραγικοῦ προσωπεῖου καὶ ὑποκριτῆ, βλ. καὶ Calame, σσ. 90 ἐξξ. Στὴν ἀγγειογραφία τὸ τραγικὸ προσωπεῖο κατὰ κανόνα ἀπεικονίζεται μετωπικὰ καὶ στὴν παράσταση μιὰ μετωπικὴ στάση τοῦ ὑποκριτῆ ἔφερε κατ' ἀντιπαράσταση τοὺς θεατὲς μὲ τὸν ἴδιο τὸν ὑποκριτὴ ποὺ φοροῦσε τὸ προσωπεῖο.

11. Βλ. Halliwell 1993, σσ. 200-209. Τὸ ἔρθρο τοῦ Halliwell 1993 εἶναι ἄκρω διαφωτιστικὸ γιὰ τὴν αἰσθητικὴ λειτουργία τοῦ τραγικοῦ προσωπεῖου, τὸ ὁποῖο δέχεται ὡς θεατρικὸ φαινόμενο (δὲν ἔχει δηλαδὴ ὀρθοσκευτικὴ προέλευση, οὔτε τὸ ἐπέβαλαν πρακτικοὶ λόγοι). Ὡστόσο, ὁ τραγικὸς ὑποκριτὴς ἐξέφραζε συναισθήματα μὲ τὴν χειρονομία καὶ τὴν κίνηση τοῦ σώματος, μὲ τὴν ὑποκριτικὴ τεχνικὴ του, καὶ σ' αὐτὸ συνέβλεπε καὶ ἡ ἀμφίεσή του (ὁ χειριδωτὸς χιτώνας καὶ ἡ μαλακὴ μπότα). Τὸ ἴδιο συμβαίνει σ' ἓνα ἄλλο παραδοσιακὸ, συμβατικὸ θέατρο, τὸ Γιαπωνέζικο Noh. Βλ. καὶ Green 1994, σ. 78, σημ. 61, γιὰ τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη. Ἐπίσης, τὸ προσωπεῖο ἔδινε τὴν ἐντύπωση ἀλλαγῆς τῆς ἔκφρασης ἀνάλογα μὲ τὴν γωνία ὑπὸ τὴν ὁποία φωτιζόταν ἀπὸ τὸν ἥλιο, βλ. Green 1994, σ. 78, σημ. 63 καὶ Wiles 1991, σ. 107. Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν συναισθημάτων μὲσφ τῆς σκηρικῆς δράσης, βλ. Shisler.

12. Σύμφωνα μὲ τὸν Webster, *MTS*, σ. 33 τὸ παλαιότερο προσωπεῖο μὲ *ὄγκον* βρίσκεται στὸ χέρι τοῦ ρωμαϊκοῦ ἀνδριάντα ποὺ θεωρεῖται ἀντίγραφο τοῦ ἀγάλματος τοῦ Αἰσχύλου, τὸ ὁποῖο τοποθετήθηκε στὸ Λυκούργειο θέατρο τοῦ Διονύσου τὸ 330 π.Χ.: Bieber, *HT*, fig. 64. Ἄλλο πρῶμο δεῖγμα εἶναι τὸ γνωστὸ χάλκινο προσωπεῖο ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ, μὲ τὰ κυματιστὰ μαλλιά καὶ τὰ συσπασμένα φρύδια, ποὺ χρονολογεῖται στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ τετάρτου αἰῶνα (325-300 π.Χ.): Bieber, *HT*, fig. 301.



κάπως “γκροτέσκο” και ταυτόχρονα να άποκτᾶ μιάν έκφραση¹³: είκ. 8. Πρίν άπό τό τέλος τῆς Έλληνιστικῆς έποχῆς (τόν δεύτερο αιώνα), ύψώθηκε και τό ύπόδημα μέ τήν προσθήκη μιᾶς παχειᾶς σόλας.¹⁴ ‘Ο ύποκριτής τῆς έλληνιστικῆς σκηνῆς άποκτοῦσε έπί πλέον έναν άρχαϊκό άέρα.¹⁵ Τό τραγικό ένδυμα όμως φέρει λιγότερα σχέδια άπ’ ό,τι στην προηγούμενη έποχή κι αυτό ἦταν μιᾶ νέα συνήθεια.¹⁶

Τό δεύτερο έντεχνο δραματικό είδος είναι τό σατυρικό δράμα, στο όποιο διατηρήθηκαν τά διονυσιακά στοιχεία τοῦ άυτοσχεδιαστικοῦ διθυράμβου —άπό τόν όποιο προῆλθε και ἡ τραγωδία και τό σατυρικό δράμα —ώς μιᾶ προσπάθεια σύζευξης τοῦ προκαλλιτεχνικοῦ διθυράμβου και τῆς σοβαρῆς τραγωδίας στην άστική έορτή τῶν Μεγάλων Διονυσίων. Οί σάτυροι πού άποτελοῦν τόν Χορό στο έντεχνο σατυρικό δράμα, μέ πρωταγωνιστικό ρόλο, άνήκουν στην άγρια φύση, όχι στην πολιτισμένη άστική κοινωνία στην όποία άνήκει ό Χορός τῆς τραγωδίας.¹⁷ Τό σατυρικό δράμα χαρακτηρίζεται άπό έτερόκλητα στοιχεία: τό σοβαρό συμβαδίζει μέ τό εὔθυμο, έχουμε ὕφος τραγωδίας και ὕφος κωμωδίας. ‘Ο Δημήτριος, *Περί έρμηνείας* 169, χαρακτηρίζει τό σατυρικό “τραγωδία παίζουσα”, εὔτράπελη τραγωδία. Δραματοποιεῖται ένα έπεισόδιο μύθου (όπως και στην τραγωδία), μέ στοιχεία παρωδίας: τά πρόσωπα είναι ἥρωες τῆς μυθολογίας (όπως και στην τραγωδία), πού διατηροῦν τό ἥρωικό άνάστημά τους και τήν άμφίσηση τῆς τραγωδίας.¹⁸ Στο περίφημο άγγείο “τοῦ Προνόμου”, είκ. 9, βλέπουμε τά πρόσωπα ενός σατυρικοῦ δράματος έκτός σκηνῆς, αλλά μέ τήν θεατρική άμφίσησή τους: βλέπουμε τόν

13. Βλ. Bieber, *HT*, σσ. 85-86, 106.

14. Webster, *MTS*, σσ. 8-9. “Ένα άπό τά πρώτα δείγματα βρίσκεται στο άνάγλυφο τῆς άποθέωσης τοῦ ‘Ομήρου τοῦ δευτέρου αιώνα π.Χ.: Bieber *HT*, figs. 1-2, *Festivals*, σ. 204.

15. Οί δύο αυτές σημαντικές άλλαγές στην άμφίσηση τῶν τραγικῶν ύποκριτῶν άποδίδονται στην άλλαγή τῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου στην Έλληνιστική έποχή. ‘Ο ύποκριτής έπρεπε να άναμετρηθεῖ μέ τήν ύψηλή διώροφη πρόσοψη τῆς σκηνῆς πού βρισκόταν πίσω του, βλ. Blume, σσ. 107, 109, 119, Gould, σ. 370, *Εικόνες*, σ. 101. ‘Ο Green 1994, σ. 104, διατυπώνει μιᾶ σημαντική παρατήρηση: στην Έλληνιστική έποχή πού άκμάζει ἡ Νέα κωμωδία, ἡ όποία άναπαριστᾶ τήν ζωή, τά προσωπεῖα και ἡ παράσταση είναι πιό φυσιοκρατικά, ένῶ τά τραγικά προσωπεῖα και ἡ τραγική παράσταση γίνονται πιό “γκροτέσκα” και στερεότυπα. ‘Η τραγωδία άπώλεσε κάθε άμεσότητα και αξίωση άναπαράστασης τῆς ζωῆς. Βλ. και Wiles 1991, σ. 68. ‘Επίσης, βλ. Green 2002, σσ. 100-102, σημ. 6 παραπάνω: λίγο πρίν (και για λίγο) είχε επικρατήσει ένας νατουραλισμός στην άμφίσηση όρισμένων προσώπων.

16. Webster, *MTS*, σ. 9.

17. Βλ. Seaford, σσ. 30-33.

18. Βλ. Χουρμουζιάδης, σ. 166.



Χορό τῶν σατύρων μὲ τὸν κορυφαῖο καὶ τὸν Παπποσιληνό, τὸν Ἡρακλῆ καὶ δύο ἄλλες μυθικὲς μορφές.¹⁹ Τὰ τρία αὐτὰ μυθικὰ πρόσωπα φοροῦν τὸ τυπικὸ τραγικὸ ἔνδυμα τῆς ἐποχῆς: χειριδωτοὺς χιτῶνες μὲ πλούσιο διάκοσμο (βλ. καὶ εἰκ. 3). Ὁ χιτῶνας τοῦ Ἡρακλῆ εἶναι κοντὸς καὶ οἱ μπότες του εἶναι στολισμένες. Ἐπὶ πλέον φορεῖ τὴν λεοντῆ καὶ κρατεῖ ρόπαλο. Τὰ προσωπεῖα καὶ τῶν τριῶν μυθικῶν προσώπων εἶναι τραγικά, δηλαδὴ σχηματοποιημένα καὶ φυσιοκρατικά. Δίπλα στὸν Ἡρακλῆ (δεξιὰ) ὁ Παπποσιληνὸς ξυπόλητος, μὲ τὸ τυπικὸ ἔνδυμά του, τὸν μαλλωτὸν χιτῶνα, μιὰ ὀλόσωμη φόρμα ἀπὸ λευκὴ προβιά, μὲ τοῦφες μαλλιῶ.²⁰ φέρει ἐπίσης δέρμα λεοπάρδαλης (ἢ πάνθηρα),²¹ καὶ κρατεῖ προσωπεῖο γέρου. Οἱ σάτυροι εἶναι ἡμίγυμνοι, ξυπόλητοι, μὲ τὸ θεατρικὸ τους ἔνδυμα (βλ. καὶ εἰκ. 10), ὅπως τυποποιήθηκε, δηλαδὴ κοντὸ βρακάκι ἀπὸ προβιά, τὸ περιζῶμα, μὲ οὐρά καὶ φαλλό (μὲ μία ἐξάιρεση, τὸ βρακάκι εἶναι τριχωτό).²² Τὰ προσωπεῖα τους ἔχουν ἄγρια μαῦρα μαλλιά καὶ γένια. Ἐνας σάτυρος (στὸ κέντρο, ἀριστερά) ἔχει φορέσει τὸ προσωπεῖο του καὶ ὀρχεῖται. Ὁ κορυφαῖος (δεξιὰ) φορεῖ κοντὸ τραγικὸ χιτῶνα, χωρὶς μανίκια, ἱμάτιο, εἶναι ξυπόλητος καὶ κρατεῖ προσωπεῖο σατύρου. Αὐτὴ ἡ ἀμφίεση τῶν σατύρων προέρχεται ἀπὸ τὰ διονυσιακὰ δρώμενα (τὸν διθύραμβο), ὅπως μαρτυροῦν πολλὰ ἀγγεῖα τοῦ ἔκτου καὶ πέμπτου αἰῶνα π.Χ.²³

Ἡ ἀττική ἐντεχνὴ κωμῶδια χωρίζεται, ὡς γνωστὸν, σὲ τρεῖς περιόδους, τὴν Ἀρχαία ἢ Παλαιά, τὴν Μέση καὶ τὴν Νέα κωμῶδια. Σκοπὸς τῆς κωμῶδιας εἶναι ἡ διακωμῶδηση καὶ ἡ κριτικὴ. Τί διακωμωδεῖται καὶ μὲ ποῖον τρόπο, διαφέρει στίς τρεῖς αὐτὲς περιόδους, ὅπως διαφέρει καὶ ἡ ἀμφίεση τῶν ὑποκριτῶν.

19. Στὴν πραγματικότητα τὸ πρόσωπο ποὺ κρατεῖ τὸ γυναικεῖο προσωπεῖο τοῦ πρωταγωνιστικοῦ ρόλου εἶναι γυναίκα — ὄχι ἄνδρας ὅπως ὄλοι οἱ ὑποκριτές — καὶ δὲν φορεῖ τοὺς κοθῶνους, εἶναι ξυπόλητη. Ὅπως πιστεύει ἡ Simon, σσ. 18-19, εἶναι ἴσως ἡ προσωποποίηση τοῦ δράματος, ὄχι ἡ ἡρωίδα. Ἀντίθετα, ἡ Frontisi-Ducroux, σ. 85, ὑποστηρίζει πολὺ εὐστοχα ὅτι δὲν ἀπεικονίζεται ἓνας ὑποκριτής, ὅπως στίς ἄλλες περιπτώσεις, ἀλλὰ τὸ μυθικὸ πρόσωπο ποὺ κρατεῖ στὸ χέρι του τὸ ὀπτικὸ πρόσωπό του. Τὸ προσωπεῖο τῆς φέρει τιάρα, ἄρα πρόκειται γιὰ βασιλοπούλα τῆς Ἀνατολῆς. Καὶ τὸ προσωπεῖο τοῦ ἄλλου ἥρωα φέρει τιάρα. Ἴσως ἔχουμε τὴν Λυδὴ Ὀμφάλῃ καὶ τὴν ἐρωτικὴ τῆς ἱστορία μὲ τὸν Ἡρακλῆ.

20. Ἡ Bieber, *HT*, σ. 16, πιστεύει ὅτι τὸ ἔνδυμά του μιμεῖται τὴν γούνα τῶν δαιμόνων τοῦ δάσους.

21. Δέρμα πάνθηρα φοροῦν συνήθως οἱ μαινάδες στὴν τέχνη ἀπὸ τὸν ἔκτο αἰῶνα, βλ. Webster, *GTP*, σ. 32. Γενικότερα γιὰ τὴν χρῆση τοῦ δέρματος τοῦ πάνθηρα στὴν ἀρχαίῃ τέχνη, βλ. Seeberg, σ. 9.

22. Παραπέμπει στὴν τραγῳδία ἰδιότητά τους, βλ. Webster, *GTP*, σ. 32.

23. Βλ. Bieber, *HT*, σσ. 2, 8, 9, 11, 15ἔξ., 28.



Στήν Παλαιά κωμωδία διακωμωδούνται ή επικαιρότητα τής πόλεως σ' όλο τó φάσμα τής και πρόσωπα έπώνυμα: άπεικονίζεται ή ζωή στήν πόλιν παραμορφωμένη, μαζί με ένα στοιχείο οικειότητας.²⁴ Πρόκειται για ένα δράμα άχαλίνωτο, χοντροκομμένο και άσεμνο, ένα παιχνίδι τής φαντασίας που ψυχαγωγεί με κοινούς τόπους και οικείες παραδόσεις.²⁵ Στήν σκηνή παρουσιάζεται ή ανθρώπινη άσχήμια (στήν συμπεριφορά και στήν εμφάνιση) που δέν είναι όμως όδυνηρή ή βλαπτική. Οί κωμικοί ήρωες δέν είναι όμοιοι (με τούς θεατές), αλλά χειρόνες, και ή κωμική προαξις δέν είναι σπουδαία, σοβαρή, αλλά τó αντίθετό τής, είναι φαύλη, εύτελής.²⁶ Έτσι, τά πρόσωπα είναι καρικατούρες, είναι γελοιογραφίες τού 'Ανθρώπου. 'Η άσχήμια προκαλεί τó γέλιο, αλλά και τόν άποτροπιασμό. Τώρα ή άμφιση τών ύποκριτών είναι "γκροτέσκα" και ως ένα βαθμό τυποποιημένη: πάνω στο σώμα τους φορούσαν μιάν ολόσωμη έφαρμοστή φόρμα ως τόν άστράγαλο, τó σωματίον, που έδινε τήν έντύπωση τού γυμνού σώματος και ήταν παραγεμισμένη στήν κοιλιά και τά όπίσθια. Αυτό τó θεατρικό "πετσι" ήταν σταθερό και είχε προσαρτημένο έναν δερμάτινο φαλλό που άλλοτε κρεμόταν κι άλλοτε ήταν διπλωμένος. Τό διογκωμένο σώμα και ό φαλλός ήταν σταθερά στοιχεία τής γελοιογράφησης, σήματα κοινωνικής κατωτερότητας: τó παραγέμισμα δημιουργοῦσε μιάν εικόνα άνηρωική και άντιαθλητική, και ό φαλλός ήταν στοιχείο άσχήμιας και υπέρβασης τών όρίων τής εύπρέπειας (κι όχι σύμβολο γονιμότητας): ό κωμικός ύποκριτής υπερέβαινε τά έπιτρεπτά όρια, κι αυτό ήταν μέρος τής σύμβασης που τού έπέτρεπε νά συμπεριφέρεται και νά όμιλεί με τρόπο που δέν ήταν έπιτρεπτός στο πλαίσιο τής δημόσιας συμπεριφοράς.²⁷ 'Ανάλογα με τόν ρόλο, άνδρικό ή γυναικείο δηλαδή, ό ύποκριτής φορούσε από πάνω έναν κοντό χιτώνα με ζώνη που άφηνε τόν άριστερό ώμο έλεύθερο (έξωμής), ή έναν μανδύα.²⁸ οί γυναικείοι ρόλοι πάνω από τήν σταθερή, παρα-

24. Βλ. Handley, σ. 524.

25. Βλ. *Εικόνες*, σσ. 52-53.

26. 'Αριστ., *Περί Ποιητικής* 1448a 16-18 (σημ. 6 παραπάνω) και 1449a 32-37: 'Η δέ κωμωδία έστιν ώσπερ είπομεν μίμησις φανλοτέρων μέν, ού μέντοι κατά πᾶσαν κακίαν, αλλά τού άισχρού έστι τó γελοϊόν μόριον. Τό γάρ γελοϊόν έστιν άμάρτημά τι και άισχος άνώδυνον και ού φθαρτικόν, οίον εύθύς τó γελοϊόν πρόσωπον άισχρόν τι και διεστραμμένον άνευ όδύνης. Βλ. και Olson, σσ. 14, 36-37, 47.

27. Βλ. Green 1997, σ. 134, Green 2002, σ. 104, Csapo 2002, σ. 144. Για τήν κωμική άμφιση και τόν βαθμό τυποποίησής τής, βλ. *Festivals*, σσ. 221-223, Green 1994, σσ. 36-37, Green 1991, σ. 27, Seeberg σσ. 3, 5, 6, Wiles 2000, σ. 156. 'Απεικονίσεις θεατρικής κωμικής άμφισης από τόν πέμπτο αιώνα είναι σπάνιες και προέρχονται από άγγεία. Πολύτιμες μαρτυρίες προσφέρουν τά ίδια τά κείμενα, αλλά και άπεικονίσεις από τις άρχές τού τετάρτου αιώνα, είτε άθηναϊκές, είτε από τήν περιφέρεια όπου ή Παλαιά κωμωδία φαίνεται νά ήταν δημοφιλής. Βλ. επίσης Stone, σσ. 72-100, 138, 440.

28. Για τά διάφορα ένδύματα τών κωμικών ύποκριτών, βλ. Stone, κεφ. F.



γεμισμένη φόρμα, φοροῦσαν μακρὺ χιτῶνα, χρωματιστό, πού ἐκρυβε βέβαια τὸν προσαρτημένο φαλλό: εἰκ. 11, 12, 13, 14, 15. Καὶ τὰ κωμικὰ προσωπεῖα ἦταν “γκροτέσκα”, διογκωμένα καὶ γελοιογραφικά, μὲ ἀστεία ἔκφραση: τεράστια μάτια, ρουθούνια καὶ στόματα, ρυτίδες (στὰ ἡλικιωμένα πρόσωπα) καὶ ὑπερυψωμένα φρύδια. Ἀλλὰ δὲν ἦταν ἀπολύτως τυποποιημένα.²⁹

Πρόδρομος τῆς ἀμφίεσης τῶν κωμικῶν ὑποκριτῶν (καὶ τοῦ κωμικοῦ Χοροῦ) θεωρεῖται ἡ “γκροτέσκα” μεταμφίεση τῶν εὐθυμων κωμαστῶν πού ἐκτελοῦσαν χορικές παραστάσεις μὲ παραγεμισμένα ροῦχα, ἐνίοτε φαλλικά, ἢ μεταμφιεσμένοι σὲ ὄντα τοῦ ζωικοῦ βασιλείου.³⁰ Τέτοιες μεταμφιέσεις στὸ θέατρο εὐχαριστοῦσαν τοὺς θεατῆς, ἐπειδὴ αἰσθάνονταν ἐξοικειωμένοι μαζί τους.³¹ Ἐπίσης, συνέβαλαν στὴν ἐπιτυχία τῶν ὀπτικῶν ἀστείων καὶ τοῦ θεάματος πού χαρακτηρίζουν τὸ εἶδος αὐτό.³² Ἴσως ὁμως πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε μιὰ βαθύτερη ἐρμηνεία τῆς κωμικῆς ἀμφίεσης, σχετίζοντάς την μὲ τὸ ἴδιο τὸ νόημα τοῦ εἴδους αὐτοῦ· κι αὐτὸ ἐπιχειρεῖ ἡ H. Foley³³: τὸ κωμικὸ ἔνδυμα ἦταν ἐμφανῶς τεχνητό (μὴ φυσιοκρατικό) καὶ ἀνδρόγυνο (στὸ θεατρικὸ “πετσὶ” ἐκτὸς ἀπὸ τὸν φαλλό ἦταν κολλημένοι καὶ γυναικεῖοι μαστοί). Ἐτσι, παρὰ τὴν παρουσία τοῦ φαλλοῦ, οἱ κωμικοὶ ἥρωες δὲν ἦταν ἀρρενωποί· ἄλλωστε στὴν πλειοψηφία τους ἦταν ἡλικιωμένοι. Ἡ κωμωδία τοῦ πέμπτου αἰώνα εἶναι πολιτική, οἱ ἥρωες εἶναι πολῖτες. Ἀλλὰ ὑπάρχει παραφωνία ἀνάμεσα στὴν “γκροτέσκα”, ἄσεμνη ἀμφίεση καὶ συμπεριφορά, καὶ στὸν ρόλο: ἡ τεχνητὴ ἀμφίεση παρουσίαζε πρόσωπα - πολῖτες - ἐμφανῶς μεταμφιεσμένα.³⁴ Κάτω ἀπὸ τὸ θεατρικὸ “πετσὶ” ὑπῆρχε ἕνα ἄλλο σῶμα. Ἡ ἄσχημη καὶ ἄσεμνη ἐμφάνιση καὶ συμπεριφορὰ δὲν παρουσίαζαν τοὺς κωμικοὺς ἥρωες ὡς ἀντι-πολίτες, ἀλλὰ ὡς πολῖτες μεταμφιεσμένους: ἔτσι μπορούσαν νὰ σατιρίσουν καὶ νὰ παραμορφώσουν κανονικὲς πολιτικὲς δραστηριότητες μὲ σκοπὸ νὰ διορθώσουν καὶ νὰ διαφωτίσουν τοὺς θεατῆς. Αὐτὸς ἦταν ὁ σκοπὸς τῆς κωμωδίας. Καὶ ἡ ἐξήγηση τῆς Stone (σ. 445) εἶναι ἐπίσης πειστική: ἡ ἀμφίεση τῶν κωμικῶν ὑποκριτῶν συνέβαλε στὴν μετάδοση στοὺς θεατῆς τῶν σοβαρῶν θεμάτων πού παρουσίαζε ἡ κωμωδία (τοῦ Ἀριστοφάνη) καὶ στὴν ἐκτέλεση τῶν ἀστείων πού ἀποτελοῦν τὸ ὕλικὸ τῆς κωμωδίας.

29. Βλ. Bieber, *HT*, σσ. 36-45, Green 1994, σ. 80, Stone, σσ. 40, 439.

30. Βλ. *Εἰκόνας*, σσ. 15, 18, 20, Simon, σ. 28. Ἀπεικονίσεις αὐτῶν τῶν χορικῶν προδραματικῶν παραστάσεων σὲ ἀγγεῖα χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸν πρῶμο ἕκτο αἰώνα. Ἡ Simon, σσ. 30-31, δὲν δέχεται ὅτι αὐτὲς οἱ παραστάσεις συνδέονται ἀποκλειστικά μὲ τὸν Διόνυσο.

31. Βλ. *Εἰκόνας*, σ. 52. Γιὰ μιὰ ἐπανεξέταση τῶν χοντρῶν κωμαστῶν βλ. Seeberg.

32. Βλ. *Festivals*, σ. 231. Ὅπως σημειώνει ὁ Green 1994, σ. 65: “the humour of ancient comedy rested in the staging as much as in the words”.

33. Foley, σσ. 289-310.

34. Βλ. καὶ Seeberg, σ. 8.



Στις επόμενες φάσεις ή κωμωδία θα αλλάξει στόχους, τὸ “γκροτέσκο” καὶ τὸ ἄσεμνο σιγά-σιγά θὰ περιριστοῦν, θὰ κυριαρχήσει τὸ διακριτικὸ καὶ τὸ εὐπρεπές, θὰ ἐμφανιστοῦν πολλὰ πρόσωπα νεαρῆς ἡλικίας.

Στὸν τέταρτο αἰώνα ἡ ἀθηναϊκὴ κωμωδία ἀρχίζει σιγά-σιγά νὰ γίνεται οἰκουμενικὴ καὶ νατουραλιστικὴ, νὰ ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ τὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ γενικά: Μέση κωμωδία. Εἶναι ἓνα εἶδος κωμωδίας καθημερινῶν περιστάσεων μὲ πρωταγωνιστὲς τυποποιημένους, σταθεροὺς χαρακτήρες.³⁵ Στὴν ἀμφίεση τῶν ὑποκριτῶν συνεχίζεται μὲν ἡ παράδοση τῆς Παλαιᾶς, σιγά-σιγά ὁμως, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἰώνα, τὰ “γκροτέσκα” στοιχεῖα ἀρχίζουν νὰ ὑποχωροῦν, τόσο στὰ προσωπεῖα, ὅσο καὶ στὴν ἀμφίεση: ὁ φαλλὸς γίνεται ὄλο καὶ λιγότερο ἐμφανής, ἡ γυναικεῖα ἀμφίεση δὲν ἔχει τὸ παραγέμισμα στὴν κοιλιά: εἰκ. 16.³⁶ Οἱ τύποι τῶν εἰδωλίων σὰν τοῦ “συνόλου τῆς Νέας Ὑόρκης”, μὲ τυποποιημένα προσωπεῖα, ἐξακολουθοῦν νὰ παράγονται (καὶ νὰ εἶναι δημοφιλεῖς) μέχρι τὰ μέσα τοῦ αἰώνα, ὕστερα ἀρχίζουν νὰ ἐλαττώνονται. Μάλιστα στὸ δεύτερο ἡμισυ τοῦ αἰώνα αὐξάνονται τὰ γυναικεῖα εἰδώλια (νέοι κωμικοὶ χαρακτήρες). Στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ αἰώνα ἀρχίζει νὰ ἐμφανίζεται ἡ κόσμια ἀμφίεση τῆς Νέας κωμωδίας καὶ νὰ αὐξάνουν τὰ πῆλινα προσωπεῖα.³⁷

Ἡ τελευταία περίοδος τῆς ἀττικῆς κωμωδίας εἶναι πλέον ἀστικὸ δρᾶμα ἡθῶν, νατουραλιστικὸ θέατρο, ἓνας καθρέφτης τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Τὸ ἐνδιαφέρον μετατοπίζεται στὴν σύγχρονη ἰδιωτικὴ ζωὴ τῆς μεσαίας τάξης στὴν Ἀθήνα: οἱ θεατὲς ἐβλεπαν στὴν σκηνὴ τὸν ἑαυτὸ τους: εἰκ. 17. Οἱ κωμικοὶ ἥρωες, πλούσιοι καὶ φτωχοί, εἶναι ὁμοῖοι (μὲ τοὺς θεατὲς). Τὸ σύνθημα εἶναι εὐπρεπές, ἓνας μακρὺς χιτῶνας, χωρὶς παραγεμίσματα καὶ φαλλούς, ἀλλὰ μὲ μακριὰ μανίκια πάντα: τὰ ὀπτικά ἀστεῖα τῆς προηγούμενης φάσης τῆς ἐλληνικῆς κωμωδίας ἔχουν ἐκλείψει.³⁸ Στὰ ἐνδύματα ὑπάρχει κάποια διαφοροποίηση ἀνάλογη μὲ τὴν κοινωνικὴ διαφοροποίηση, πού σχετίζεται μὲ τὶς ἰδεολογικὲς καὶ πολιτικὲς ἀλλαγές στὸν ὄψιμο τέταρτο αἰώνα, ἢ ἀνάλογη μὲ τὶς διάφορες κατηγορίες χαρακτήρων.³⁹ Τὰ προσωπεῖα δὲν εἶναι πλέον “γκροτέσκα”, ἐκτὸς ἀπὸ τῶν προσώπων πού διακωμωδοῦνται ἔντονα,

35. Βλ. *Εἰκόνες*, σσ. 62-65.

36. Βλ. *Εἰκόνες*, σσ. 70 ἐξξ., Blume, σ. 114.

37. Βλ. Webster - Green, *MOMC*, σ. 3, Webster-Green-Seeberg, *MNC*, Τόμ. I, σ. 54. *Εἰκόνες*, σ. 71, Green 1994, σσ. 76-80 (γιὰ τὴν σημασία τοῦ προσωπεῖου καὶ τῆς ἐκφρασης τοῦ προσώπου στὴν κοινωνία τῆς Ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς) καὶ σ. 95 (γιὰ τὴν ἐξήγηση τοῦ φαινομένου τῆς αὐξησης τῶν —τυποποιημένων— προσωπεῖων: στὴν Νέα κωμωδία δίδεται ἐμφαση στοὺς χαρακτήρες κι ὄχι στὴν δράση).

38. Βλ. Simon, σ. 28, 33, *Festivals*, σ. 231, Green 1994, σ. 104.

39. Βλ. Csapo 2002, σ. 147, Green 1997, σ. 140.



δπως τῶν ἡλικιωμένων καὶ τῶν ἀτόμων ἀπὸ χαμηλὰ κοινωνικά στρώματα, σὰν τοὺς δούλους οἱ ὅποιοι διατηροῦν μονίμως καὶ τὸ παραγέμισμα (σημεῖο τῆς κοινωνικῆς κατωτερότητάς τους πὺ τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ὑπερβαίνουν τὰ ὄρια τῆς κοινωνικῆς εὐπρέπειας).⁴⁰ Πρόκειται γιὰ κωμωδία χαρακτήρων, εἴτε στερεότυπων τύπων τῆς πραγματικῆς ζωῆς (μὲ μακρὰ ἱστορία οἱ περισσότεροι),⁴¹ εἴτε ἀνθρώπινων χαρακτήρων μὲ ἓνα κτυπητὸ ἐλάττωμα.⁴² Κάθε τύπος ἢ χαρακτήρας εἶχε σταθερὸ προσωπεῖο, οἱ θεατῆς τὸν ἀναγνώριζαν ἀπὸ αὐτὸ καὶ οἱ θίασοι διέθεταν μιὰ σταθερὴ παρακαταθήκη τέτοιων τυποποιημένων προσωπειῶν: εἰκ. 18, 19. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀναπτύσσεται ἡ φυσιογνωστικὴ θεωρία πὺ συνέδεε τὸν χαρακτήρα μὲ τὴν ἐμφάνιση: εἰκ. 20, 21.⁴³ Ὁ Webster⁴⁴ ὑποστήριξε ὅτι ὁ ποιητῆς τῆς Νέας ἔγραφε τοὺς στίχους τοῦ δράματος ἔχοντας ὑπ' ὄψιν του τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσωπεῖου πὺ εἶχε ἐπιλέξει ἀπὸ τὴν σταθερὴ παρακαταθήκη· διότι οἱ θεατῆς ταύτιζαν τὰ προσωπεῖα μὲ συγκεκριμένα ἀνθρώπινα χαρακτηριστικὰ.⁴⁵ Παρ' ὄλα αὐτά, μερικὲς φορὲς οἱ στερεότυποι χαρακτήρες ἐξατομικεύονται στὰ δράματα τοῦ Μενάν-

40. Πρόκειται γιὰ τύπους πὺ προέρχονται ἀπὸ τίς προηγούμενες φάσεις τῆς κωμωδίας, βλ. Bieber, *HT*, σσ. 92, 102. Τώρα τὰ νεαρὰ ἄτομα παίζουν μεγαλύτερο ρόλο, ἐνῶ πρὶν κυριαρχοῦσαν τὰ ἡλικιωμένα, βλ. Bieber, *HT*, σ. 94. Βλ. καὶ Green 2002, σ. 104, Green 1997, σσ. 140-41.

41. Π.χ. ὁ ἐρωτευμένος νέος, ὁ παράσιτος κόλακας, ὁ καυχησιάρης μισθοφόρος στρατιώτης, ἡ φιλάρεσκη ἑταίρα, ὁ κουτοπόνηρος δούλος, ἡ γριά τροφός, ὁ προαγωγός, ὁ γεμάτος ἔπαρση μάγειρος. Βλ. καὶ *Festivals*, σ. 229.

42. Π.χ. ὁ μισάνθρωπος, ὁ ἀλαζόνας, ὁ δεισιδαίμων.

43. Βλ. *Εἰκόνες*, σσ. 77-78, Blume, σ. 114, Green 2002, σ. 105. Βλ. καὶ Halliwell, σσ. 205-206. Γιὰ τὴν λειτουργία τῆς τυποποίησης τῶν προσωπειῶν διαφορετικὴ εἶναι ἡ ἀποψη τοῦ Wiles 1991, σσ. 87, 90, ὅτι δηλαδὴ στὸ θέατρο τοῦ Μενάνδρου πρέπει νὰ ὑπῆρχε μιὰ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν λέξη καὶ τὸ προσωπεῖο, μιὰ ἀλληλοεπίδραση τοῦ χαρακτήρα πὺ ἀποτύπωνε τὸ προσωπεῖο καὶ τῆς κατάστασης, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὸ θέαμα ἑνὸς ἡρεμοῦ χαρακτήρα πὺ ἀναγκάζεται νὰ θυμώσει. Ἡ τυποποίηση χαρακτήρων καὶ προσωπειῶν τῆς κωμωδίας τῆς Ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς δὲν ἐμφανίστηκε ξαφνικά, ἀλλὰ ἔχει τίς ρίζες τῆς στίς προηγούμενες φάσεις, βλ. *Festivals*, σ. 229, Green 1994, σσ. 37, 63, 84. Τὰ προσωπεῖα τῆς Νέας εἴτε ἀποτελοῦν ἐξέλιξη τῶν παραδοσιακῶν τύπων τῆς Μέσης, εἴτε συνιστοῦν ἓνα νέο ὕφος πολὺ πρὸ φυσιοκρατικὸ, βλ. Green 1994, σσ. 99-100. Ἡ μεγάλη ποικιλία προσωπειῶν τῆς Νέας φανερώνει ὅτι καλυπτόταν κάθε πιθανὸς χαρακτήρας, βλ. Green 1994, σ. 103.

44. Webster, σσ. 12-13.

45. Π.χ. τὰ κυματιστὰ μαλλιά δῆλωναν θάρρος καὶ ὀξύθυμία (προσωπεῖο στρατιώτη)· τὰ σγουρά, ἐνέργεια· ἡ γαμπῆ μύτη, προκλητικὸτητα ἢ μεγαλοψυχία· ἡ ἀνασηκωμένη μύτη (τοῦ ἀγρότη), φιληδονία· ἡ ἴσια μύτη, ἡλιθιότητα· τὰ ἀνασηκωμένα φρύδια, ἐπιθετικὸτητα ἢ ἔπαρση. Βλ. Webster, σσ. 12-13, Webster, *GTP*, σ. 76, Green 1994, σσ. 101-102.



δρου, υπερβαίνουν τήν τυποποίηση.⁴⁶ 'Αλλά και τὸ ένδυμα άποτελεῖ στοιχεῖο τῆς ἠθογράφησης· ἡ Νέα κωμωδία εἶχε δικές της συμβάσεις ὀπτικῶν σημάτων τοῦ χαρακτήρα.⁴⁷

Κλείνοντας, θὰ ἤθελα νὰ διατυπώσω τήν θέση ὅτι ἡ σχέση μορφῆς και περιεχομένου, ἡ σχέση δράματος και άμφίσεσης τῶν ὑποκριτῶν χρειάζεται νὰ ἀναδεικνύεται και στίς σύγχρονες παραστάσεις, γιὰ νὰ μὴν προδίδεται τὸ νόημα και ὁ χαρακτήρας τῶν τριῶν εἰδῶν τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δράματος, τὸ ὁποῖο εὔστοχα ἡ Erika Simon (σ. 1) χαρακτηρίζει πολυδιάστατο ἔργο τέχνης πὺ δὲν ἔχει συντεθεῖ μόνον μὲ λέξεις και μουσική. "Άλλωστε, ὁ ένδυματολογικὸς κώδικας καθόριζε και τήν ὑποκριτικὴ τεχνική, ἀλλὰ και τὸν ρόλο πὺ ὑποδυόταν ὁ ὑποκριτής, ἰδιαίτερα μάλιστα στήν Νέα κωμωδία.⁴⁸ Τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο ἀνήκει στὰ παραδοσιακὰ θέατρα και ὁ "ἐκσυγχρονισμὸς" του ἀλλοιώνει τὸν χαρακτήρα του.

46. Π.χ. ὁ Πολέμων στήν *Περικειρομένη* δὲν εἶναι ὁ τυπικὸς καυχησιάρης, ἀλαζονικὸς στρατιώτης, οὔτε ἡ Χρυσίς στήν *Σαμία* εἶναι ἡ τυπικὴ ἀπληστη ἑταίρα. Βλ. Webster, *GTP*, σ. 96: ἡ ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση δὲν εἶναι ἀπαραιτήτως ἀσφαλῆς ἐνδειξη τοῦ χαρακτήρα. 'Αλλὰ ἦταν ἐπικίνδυνο νὰ παίξει ὁ ποιητής μὲ θεατρικὲς συμβάσεις.

47. Βλ. Webster-Green-Seeberg, *MNC*, τόμ. I, σσ. 1, 4 και *Festivals*, σ. 231, Green, 1994, σ. 81, Green 1997, Green 2002, σ. 120. Γιὰ τὸν ένδυματολογικὸ κώδικα τῆς Νέας και τήν σχέση του μὲ τὸν κώδικα τῶν προσωπεῖων, βλ. Wiles 1991, σσ. 100, 189 ἐξξ. "Ένα παράδειγμα σημειολογίας τοῦ ένδύματος (σ. 191): ὁ Θρασωνίδης τῆς κωμωδίας *Μισούμενος* δὲν φορεῖ τήν τυπικὴ γλαμύδα τοῦ στρατιώτη, ἀλλὰ ἕναν καθημερινὸ πλούσιο μανδύα, ἐπειδὴ ἐγκατέλειψε τήν βία χάριν τῆς ἀγάπης.

48. Πβ. και Green 2002, σσ. 104, 106, 111, 118-121, Sifakis 2002, σ. 160, Csapo 2002, σ. 145.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ — ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

- Bieber, HT: M. Bieber, *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton, New Jersey 1961 (2η έκδ.).
- Blume: H.-D. Blume, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο* (μετάφρ. Μ. Ίατροῦ, MIET Ἀθήνα 1986).
- Brea: L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro Greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981.
- Brooke: Iris Brooke, *Costume in Greek classic drama*, London 1962.
- Calame: Cl. Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris 1986 (Ch. IV: La tragédie: Le masque pour mettre en scène l'altérité).
- Csapo 2002: E. Csapo, "Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles", στον τόμο: P. Easterling - E. Hall (edd.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, C.U.P. 2002, σσ. 127-147.
- Csapo - Slater: E. Csapo - W.J. Slater, *The context of ancient drama*, Ann Arbor 1995.
- Εικόνες: R. Green - E. Handley, *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο* (μετάφρ. Μ. Μάντζιου, ΠΕΚ Ἡράκλειο 1996).
- Festivals*: A.W. Pickard - Cambridge, *Dramatic festivals of Athens*, Oxford 1968 (2η έκδ.).
- Foley: Helene P. Foley, "The comic body in Greek art and drama", στον τόμο: B. Cohen (ed.), *Not the classical ideal. Athens and the construction of the other in Greek art*, Brill, Leiden - Boston - Köln 2000, σσ. 275-311.
- Frontisi - Ducroux: Fr. Frontisi - Ducroux, "Prosopon, le masque et le visage", στον τόμο: P. Ghiron - Bistagne - B. Schouler (edd.), *Anthropologie et théâtre antique. Actes du colloque international*, Montpellier 1987, σσ. 83-92.
- Geddes: A.G. Geddes, "Rags and riches: the costume of athenian men in the fifth century", *CQ* 37 (1987) 307-331.
- Gould: J. Gould, "'Η θεατρική παράσταση'", στον τόμο: P.E. Easterling - B.M.W. Knox (edd.), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μετάφρ. Ν. Κονομῆ, Χρ. Γριμπᾶ, Μ. Κονομῆ, Ἀθήνα 1994, σσ. 352-375).
- Green 1991: J.R. Green, "On seeing and depicting the theatre in classical Athens", *GRBS* 32 (1991) 15-52.
- Green 1994: J.R. Green, *Theatre in ancient Greek society*, London - New York 1994.
- Green 1997: J.R. Green, "Department, costume and naturalism in comedy", *Pallas* 47 (1997) 131-143.



- Green 2002: R. Green, "Towards a reconstruction of performance style", στον τόμο: P. Easterling - E.Hall (edd.), *Greek and Roman actors*, C.U.P. 2002, 93-126.
- Halliwell 1987: S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle*. Translation and commentary, London 1987.
- Halliwell 1993: S. Halliwell, "The function and aesthetics of the Greek tragic mask", στον τόμο: N.W. Slater - B. Zimmermann (edd.), *Intertextualität in der griechisch - römischen Komödie*, Stuttgart 1993, σσ. 195-211.
- Handley: Eric Handley, "Κωμωδία", στον τόμο: P.E. Easterling - B.M.W. Knox (edd.), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μετάφρ. Ν. Κονομῆ, Χρ. Γριμπᾶ, Μ. Κονομῆ, Ἀθήνα 1994, σσ. 471-565).
- Handley 1993: Eric Handley, "Aristophanes and his theatre", *Entr. Hardt* 38 (1993) 97-117.
- Jones: J. Jones, *On Aristotle and Greek tragedy*, London 1962.
- Losfeld: G. Losfeld, *Essai sur le costume Grec*, Paris 1991.
- Olson: E. Olson, *The theory of comedy*, Bloomington - London 1968.
- Seaford: R. Seaford, *Euripides Cyclops*. With introduction and commentary, Oxford 1984.
- Seeberg: A. Seeberg, "From padded dancers to comedy", στον τόμο: *Stage directions: Essays in ancient drama in honour of E.W. Handley*, edited by A. Griffiths, *BICS Suppl.* 66 (1995) 1-12.
- Shisler: F.L. Shisler, "The use of stage business to portray emotion in Greek tragedy", *AJPh* 66 (1945) 377-97.
- Sifakis 2001: G.M. Sifakis, *Aristotle on the function of tragic poetry*, Crete UP, Herakleion 2001.
- Sifakis 2002: G.M. Sifakis, "Looking for the actor's art in Aristotle", στον τόμο: P. Easterling - E. Hall (edd.), *Greek and Roman actors*, C.U.P. 2002, σσ. 148-164.
- Simon: E. Simon, *The ancient theatre* (trans. C.E. Vafopoulou - Richardson, London - New York 1982).
- Stone: L.M. Stone, *Costume in aristophanic poetry*, New York 1981.
- Taplin 1977: O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- Taplin, CA: O. Taplin, *Comic angels and other approaches to Greek drama through vase - paintings*, Oxford 1993.
- Taplin 1997: O. Taplin, "The pictorial record", στον τόμο: *The Cambridge companion to Greek tragedy*, edited by P.E. Easterling, Cambridge 1997, σσ. 69-90.
- Trendall -Webster: A.D. Trendall - T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek drama*, London 1971.



- Webster: T.B.L. Webster, "The poet and the mask", στὸν τόμο: M.J. Anderson (ed.), *Classical drama and its influence. Essays presented to H.D.F. Kitto*, London 1965, σσ. 5-13.
- Webster, *GTP*: T.B.L. Webster, *Greek theatre production*, London 1956 (1η ἔκδοση).
- Webster, *MTS*: T.B.L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, 2η ἔκδ. *BICS* Suppl. 20, London 1967.
- Webster - Green, *MOMC*: T.B.L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle comedy*, 3η ἔκδ. ἀναθεωρημένη ἀπὸ τὸν J.R. Green, *BICS* Suppl. 39, London 1978.
- Webster - Green - Seeberg, *MNC*: T.B.L. Webster, *Monuments illustrating New comedy*, 3η ἔκδ. ἀναθεωρημένη ἀπὸ τοὺς J.R. Green - Axel Seeberg, *BICS* Suppl. 50, London 1995.
- Wiles 1991: D. Wiles, *The masks of Menander*, Cambridge 1991.
- Wiles 2000: D. Wiles, *Greek theatre performance. An introduction*, Cambridge UP 2000.
- Χουρμουζιάδης: N.X. Χουρμουζιάδης, *Σατυρικά*, Ἀθήνα 1974.



EIKONEΣ

1. Ἀπεικόνιση θεατρικῆς τραγικῆς ἀμφίεσης. Ἡ μορφή πού κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ φορεῖ ποδῆρη χιτώνα μὲ πλούσιες πτυχώσεις καὶ μαλακή, μὲ λεπτή σόλα μπότα πού ἔχει μυτερή ἀπόληξη. Τὸ γυμνὸ ἀγόρι εἶναι προφανῶς βοηθὸς σκηνῆς καὶ μεταφέρει ἓνα γυναικεῖο προσωπεῖο μὲ κοντὰ μαλλιά. Τὸ προσωπεῖο εἶναι λευκὸ, σχηματοποιημένο, ἀλλὰ καὶ φυσιοκρατικὸ. Στὸ ἀγγεῖο ὑπῆρχε ἄλλη μία γυναικεία μορφή μὲ τὴν ἴδια ἀμφίεση, ἄρα ἔχουμε μέλη τοῦ Χοροῦ. Μιὰ τρίτη μορφή, ἀνδρική, φορεῖ κοντὸ χιτώνα καὶ ἔχει μπότες μὲ κορδόνια καὶ λεπτή σόλα. Βλ. *Festivals*, σσ. 180-81.

2. Ὑποκριτῆς πού φορεῖ ποδῆρη χιτώνα μὲ πτερυγωτὰ μανίκια κι ἀπὸ πάνω ἱμάτιο μὲ μπορντούρα, μαλακὲς μπότες, καὶ κρατεῖ σχηματοποιημένο προσωπεῖο νεαρῆς ἀνδρικής μορφῆς μὲ μακριὰ μαλλιά: Διόνυσος(;). Δίπλα τοῦ ὑποκριτῆς μὲ ἀμφίεση μαινάδας: μακρὺς χιτώνας, νεβρίδα, μαλακὲς μπότες μὲ μυτερή ἀπόληξη, καὶ σχηματοποιημένο προσωπεῖο μὲ σάκκον, πού καλύπτει ὀλόκληρο τὸ κεφάλι. Ἡ μαινάδα ἐκτελεῖ ὀρχηστικὲς κινήσεις, ἄρα εἶναι μέλος τοῦ Χοροῦ. Βλ. *Festivals*, σσ. 181-82.

3. Σχεδιαστικὴ ἀναπαράσταση τοῦ ὑποκριτῆ πού ὑποδύεται μυθικὸ ἥρωα στὸ σατυρικὸ δρᾶμα τοῦ ὁποῖου τὰ πρόσωπα ἀπεικονίζει τὸ ἀγγεῖο "τοῦ Προνόμου". Φορεῖ τὸν νέο τύπο τοῦ κλασικοῦ τραγικοῦ ἐνδύματος πού ἐμφανίζεται στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία πρὸς τὰ τέλη τοῦ πέμπτου αἰώνα καὶ κυριαρχεῖ ὡς τὸ θεατρικὸ ἐνδύμα στὴν ἀγγειογραφία τοῦ τετάρτου αἰώνα: μακρὺς χειριδωτὸς χιτώνας μὲ πλούσιο διάκοσμο, ἱμάτιο, μαλακὲς μπότες, φυσιοκρατικὸ προσωπεῖο στὸ χέρι.

4. Ὁ ὑποκριτῆς πού ὑποδύεται τὴν ἀλυσοδεμένη Ἀνδρομέδα φορεῖ τὸν νέο τύπο τοῦ τραγικοῦ ἐνδύματος, μακρὺ χειριδωτὸ χιτώνα μὲ πλούσιο διάκοσμο. Βλ. *Festivals*, σσ. 199-200. Αὕτη εἶναι ἡ ἐνδυμασία τῶν τραγικῶν ἡρώων στὰ ὄψιμα δρᾶματα τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εὐριπίδη, βλ. Webster, *GTP*, σ. 41.

5. Στὸ ἀνάγλυφο ἀπεικονίζονται ὁ Διόνυσος σὲ καναπέ μαζὶ μὲ μαινάδα, καὶ ὄρθιοι τρεῖς ὑποκριτῆς πού ἔχουν ταυτιστεῖ μὲ τοὺς ἥρωες τῶν *Βακχῶν* τοῦ Εὐριπίδη: ἀπὸ ἀριστερὰ γυναικεία μορφή μὲ τύμπανο στὸ χέρι (φοροῦσε προσωπεῖο πού ἀφαιρέθηκε), στὴν μέση ἀνδρική μορφή πού κρατεῖ τύμπανο καὶ προσωπεῖο γέρου στεφανωμένου, καὶ δεξιὰ ἄλλη ἀνδρική μορφή πού κρατεῖ ἀπὸ τὸ πηγούνι προσωπεῖο μὲ στεφάνι (Ἀγαθή - Κάδμος - Πενθεύς;). Οἱ ἥρωες φοροῦν ποδῆρη, πλούσιο, χειριδωτὸ χιτώνα μὲ ζώνη. Ὁ στερεότυπος διάκοσμος τοῦ θεατρικοῦ ἐνδύματος θὰ ἦταν ζωγραφισμένος, ὅπως πιστεῖται ὁ Webster, *GTP*, σ. 41.



6. Ἡ γωνία τοῦ ἀναγλύφου διασώζει ἕξι τραγικά προσωπεῖα: ἡλικιωμένου ἀνδρα με γενειάδα, νεαροῦ ἀνδρα, τεσσάρων κοριτσιῶν με ἴδια χαρακτηριστικά, ἄρα εἶναι μέλη τοῦ Χοροῦ. Μία πιθανή ἐκδοχή εἶναι πὼς πρόκειται γιὰ τὸν Θησέα καὶ τὸν Ἴππόλυτο στὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδη, μιὰ ἐπανάληψη τοῦ ἔργου στὸν τέταρτο αἰώνα.

7. Ἐξατομικευμένο, φυσιοκρατικὸ προσωπεῖο τυφλωμένου ἥρωα ποὺ ἔχει ταυτιστεῖ με τὸν Οἰδίποδα.

8. Προσωπεῖο με ζωντανή, ρεαλιστικὴ ἔκφραση ποὺ ἀποδίδει τὴν προσωπικότητα τοῦ ἥρωα: συνοφρυωμένος, με ρυτίδες, θλιμμένα μάτια, μεγάλη μύτη, κυματιστὴ γενειάδα.

9. Τὸ ἀγγεῖο ἀπεικονίζει τὰ πρόσωπα ἐνὸς σατυρικοῦ δράματος συγκεντρωμένα στὸ ἱερὸ τοῦ Διονύσου. Στὸ κέντρο, ἐπάνω, εἰκονίζεται ὁ Διόνυσος ὡς θεὸς τοῦ θεάτρου με τὴν σύντροφό του Ἀριάδνη. Κάτω εἰκονίζεται ὁ αὐλητής, ὁ Πρόνομος· ἀριστερά, ὁ ποιητής, ὁ Δημήτριος. Βλ. *Festivals*, σσ. 186-87.

10. Σάτυροι ποὺ χορεύουν με τὴν συνοδεία αὐλητῆ, κατασκευάζοντας ἕναν θρόνο. Φοροῦν τὸ τυποποιημένο θεατρικὸ ἔνδυμα (ποὺ ἐδῶ δὲν εἶναι τριχωτό), τὸ βρακάκι με τὴν ἀλογίσια οὐρὰ καὶ τὸν φαλλό, καὶ τὸ προσωπεῖο με τὰ ἄγρια μαλλιά καὶ γένια. Βλ. *Festivals*, σ. 184, Green 1994, σσ. 42-43.

11. Ὁ λαίμαργος Ἡρακλῆς, κωμικὸ πρόσωπο με μακρὰ ἱστορία· ἀνδρας καθισμένος σὲ βωμό· ἀνδρας με σταυρωμένα πόδια (φιλόσοφος; βλ. Stone, σ. 277 καὶ σημ. 22). Τὸ "σύνολο τῆς Νέας Ὑόρκης" περιλαμβάνει τὶς δύο ὁμάδες τῶν εἰδωλίων ποὺ βρέθηκαν σὲ τάφο στὴν ἀρχαία Ἀγορά (ἀπὸ ἐπτὰ ἢ κάθε ὁμάδα) καὶ παλιότερα χρονολογοῦνταν στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ τετάρτου αἰώνα. Ἡ Bieber, *HT*, σσ. 45, 48 σημειώνει ὅτι τὸ ἔνδυμα εἶναι τῆς Παλαιᾶς κωμωδίας, ἀλλὰ διακρίνουμε τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ προεικονίζουν τοὺς χαρακτήρες τῆς Νέας. Ὁ Green στὴν ἀναθεωρημένη τρίτη ἐκδοση τῶν *MOMC* σ. 45, τὰ χρονολογεῖ στὸ 400 περ. π.Χ. ἢ καὶ λίγο νωρίτερα· βλ. καὶ Green 1991, σ. 32. Καὶ οἱ τρεῖς ὑποκριτὲς φοροῦν τὸ σωματίον ὡς τὸν ἀστράγαλο, ἔχουν παραφουσκωμένη κοιλιά, διπλωμένο φαλλό. Τὰ προσωπεῖα τοὺς εἶναι "γκροτέσκα". Ὅπως σημειώνουν οἱ Green καὶ Handley (*Εἰκόνες*, σ. 55), τὰ πρῶμα εἰδῶλια (σὰν αὐτά) μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι τεκμηριώνουν τὴν κωμικὴ ἀμφίεση στὰ ὄψιμα χρόνια τοῦ Ἀριστοφάνη, στὰ τέλη τοῦ πέμπτου αἰώνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ τετάρτου. Βλ. *Festivals*, σσ. 214-15. Κατὰ τὸν Green 1994, σσ. 63, 80, τὸ "σύνολο τῆς Νέας Ὑόρκης" εἶναι ἡ σαφέστερη δυνατὴ μαρτυρία ὅτι ἡ Μέση κωμωδία εἶχε δρομολογηθεῖ στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ πέμπτου αἰώνα. Παρατηροῦμε μιὰ τυποποίηση στὰ προσωπεῖα καὶ τοὺς χαρακτήρες ποὺ ὑποδηλώνει δράμα μᾶλλον τυποποιημένο, παρὰ τὸν τύπο κωμωδίας τῆς φαντασίας, με τὴν ἐλεύ-



θερη δομή, όπως ήταν ή Παλαιά. Παρά την αντίθετη άποψη τών Trendall - Webster, ό Green 1991, σ. 32 ύποστηρίζει ότι τὰ έν λόγω είδώλια δέν άπεικονίζουν τὰ πρόσωπα συγκεκριμένου δράματος, αλλά σταθερούς τύπους τής κωμικής σκηνης, σέ σταθερές καταστάσεις.

12. Άπό τήν ίδια ομάδα, νέα γυναίκα πού σηκώνει τò ίμάτιό της σάν για νά κρύψει τò πρόσωπό της: πρόκειται για μιá σκηνική πρακτική. Άπό τήν γλώσσα του σώματος ό Green 2002, σ. 118, συμπεραίνει πώς παίζει τόν ρόλο ένός σεμνού χαρακτήρα. Διακρίνουμε τò τυπικό στοιχείο του κωμικού ένδύματος τής Παλαιάς, τήν παραφουσκωμένη κοιλιά (δέν είναι έγκυος!).

13. Τò πρώτο είδώλιο άπεικονίζει θυμωμένο γέρο, τò δεύτερο δύο μεθυσμένους. Έχουν τήν τυπική άμφίεση τής Παλαιάς κωμωδίας και είναι πρόσωπα πού άνήκουν και στην Παλαιά και στην Μέση κωμωδία. Τά πήλινα κωμικά είδώλια άπεικονίζουν δημοφιλείς τυποποιημένους χαρακτήρες και πολλαπλασιάζονται ραγδαίως στο δεύτερο και τρίτο τέταρτο του τετάρτου αιώνα πού άκμάζει ή Μέση κωμωδία, βλ. Green 1994, σσ. 71-72.

14. Τò άγγειό άπεικονίζει σκηνή άπό παράσταση κωμωδίας. 'Ο ύποκριτής πάνω στην σκηνή με τήν νεκρή χήνα φορεϊ προσωπεϊο γριάς, με ρυτίδες, ίμάτιον και μακρύ χιτώνα πού άποκαλύπτει τò παραγέμισμα στην κοιλιά: οί άλλοι δύο ύποκριτές έχουν άνδρικά προσωπεϊα και φοροϋν μόνον τήν όλόσωμη φόρμα με τὰ παραγεμίσματα και τόν φαλλό. 'Ο κωμικός ήρωας στην μέση βρίσκεται υπό άπειλήν, βλ. Taplin, *CA*, σσ. 30-31 και Webster, *GTP*, σ. 113.

15. Τò άγγειό άπεικονίζει σκηνή κωμωδίας: γέρος πού σέρνει τόν συνοδό του δοϋλο σέ (ή άπό) μιá διασκέδαση, άντι νά συνοδεύεται άπό αϋτόν. Παράδειγμα άντιστροφής ρόλων βρίσκουμε και στους *Σφήκες* του Άριστοφάνη. Έχει ύποστηριχθεί ότι πολλές άπό τίς κωμικές σκηνες πού βλέπουμε σέ κατωιταλικά άγγεία (φλυάκων) άπεικονίζουν διδασκαλίες άθηναϊκών κωμωδιών πού δέν ήταν πάντα σύγχρονες τών άγγείων ή πρόσφατες, αλλά και άναβιώσεις κλασικών έργων (βλ. *Εϊκόνες*, σσ. 57-60, Simon, σ. 30, *Festivals*, σ. 217, Csapo - Slater, σ. 54, Green 1994, σ. 65, Taplin, *CA*, σσ. 36, 89, 95). Μιá τέτοια περίπτωση ίσως έχουμε και σέ τούτο τò άγγειό. 'Όσα παραδοσιακά στοιχεία έντοπίζονται σέ τέτοιες άπεικονίσεις μάς βοηθοϋν νά έμπλουτίσουμε τήν εικόνα μας για τήν Παλαιά κωμωδία.

16. Έταίρα με έξεζητημένη κόμμωση: κωμικός τύπος πού κυριαρχεί στην Μέση, αλλά και τήν Νέα κωμωδία. Παρατηροϋμε ότι άπουσιάζει τò παραγέμισμα τής κοιλιάς, έμφανές στο είδώλιο τής εικόνας 12.

17. Τò ψηφιδωτό άπεικονίζει πραγματική σκηνή άπό παράσταση τής Νέας κωμωδίας στην διώροφη έλληνιστική σκηνή, μπροστά σέ θύρωμα. Πρόκειται για τήν έναρκτήρια σκηνή τών *Συναριστωσών* του Μενάνδρου. Δεξιά



καθισμένη σὲ ανάκλιτρο μιὰ γριὰ μὲ "γκροτέσκο" προσωπεῖο. (Δίπλα τῆς ἓνα νεαρὸ κορίτσι χωρὶς προσωπεῖο, ὄρθιο νὰ ὑπηρετεῖ). Στὴν μέση μιὰ νεώτερη γυναίκα μὲ φυσιοκρατικὸ προσωπεῖο (ψευδοκόρη). Ἀριστερὰ δεύτερη νέα γυναίκα μὲ φυσιοκρατικὸ προσωπεῖο (ἑταίρα). "Ὅλες φοροῦν τὸ καθημερινὸ γυναικεῖο ἔνδυμα τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, χωρὶς παραγεμίματα. Βλ. καὶ *Εἰκόνες*, σσ. 81-85. Θεωρεῖται ἐπιτυχὴς ἀντιγραφή τοῦ προτύπου ποὺ ἀνῆκε στὴν ἀ' φάση τῆς Νέας κωμωδίας.

18. Τὸ ἀνάγλυφο ἀπεικονίζει τὸν Μένανδρο καθισμένο, τὴν προσωποποίηση τῆς Κωμωδίας (ἢ τῆς Σκηνηῆς) καὶ τρία προσωπεῖα: ἐνὸς νεαροῦ, μιᾶς νέας καὶ ἐνὸς γέρου (μέλας νεανίσκος, ἑτέρα ψευδοκόρη, πρεσβύτης μακροπύγων, βλ. Webster - Green - Seeberg, *MNC*, Τόμ. II, σ. 170). Τὰ προσωπεῖα τῶν νέων ἔχουν ὠραῖα χαρακτηριστικὰ καὶ εἶναι φυσιοκρατικά, ἐνῶ τὸ προσωπεῖο τοῦ γέρου εἶναι "γκροτέσκο" καὶ γελοιογραφικόν. Ἡ Bieber, *HT*, σ. 89, προτείνει τὰ τρία κεντρικὰ πρόσωπα τῆς Σαμίας (πατέρας, γιὸς καὶ ἑταίρα).

19. Τὰ πῆλινα προσωπεῖα αὐτῆς τῆς περιόδου ἀπὸ τὴν περιφέρεια θεωροῦνται ὅτι ἀκολουθοῦν πιστὰ πρότυπα τῆς μητρόπολης, τῆς Ἀθήνας, βλ. Webster - Green - Seeberg, *MNC*, Τόμ. I, σ. 56: ἡ διάταξη τῶν προσωπεῖων στὴν στήλη εἶναι κάθετη ἀνὰ ζεύγη: πατέρας - γιὸς (;) / κόρη - μητέρα (;) / δούλος - γριά(;). Πρόκειται γιὰ τὰ πρόσωπα ἐνὸς δράματος. Βλ. καὶ Green 1994, σσ. 113-114. Ὁ Brea προτείνει τὰ ἐξῆς προσωπεῖα ἀπὸ τὸν κατάλογο τοῦ Πολυδεύκη: ἡγεμῶν πρεσβύτης - οὔλη - ἡγεμῶν θεραπέων / πάγχρηστος - ἑτέρα ψευδοκόρη - εἰκονικός.

20. Εἰδῶλιο γέρου προαγωγῶ, πορνοβοσκοῦ, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς τυποποιημένους καὶ σημαντικοὺς χαρακτῆρες τῆς Νέας. Εἶναι τυλιγμένος σχεδὸν ὀλόκληρος στὸν μακρὸ μανδύα του. Στὸ "γκροτέσκο" προσωπεῖο του τὸ πλατὺ χαμόγελο καὶ ἡ σκυθρωπὴ ἔκφραση εἶναι τυπικὰ γνωρίσματα αὐτοῦ τοῦ χαρακτῆρα. Τυποποιημένη εἶναι καὶ ἡ γενειάδα μὲ τίς ἐλικοειδεῖς μποῦκλες. Βλ. *Εἰκόνες*, σ. 85.

21. Εἰδῶλιο ἀπὸ τὴν Μικρὰ Ἀσία (Μύρινα) ἐνὸς ἄλλου τυποποιημένου καὶ σημαντικοῦ χαρακτῆρα τῆς Νέας, τοῦ μαγεῖρου (τοῦ σέφ). Εἶναι ὁ πλέον "γκροτέσκος" τύπος ἀνάμεσα στοὺς ἐλεύθερους ποὺ ἀνήκουν στὴν χαμηλὴ κοινωνικὴ τάξη καὶ ἔχει μακρὰ ἱστορία στὴν ἑλληνικὴ κωμωδία. Ἐδῶ ἀπεικονίζεται νὰ ἐτοιμάζει κάποιον πιάτο. Ἐχει τοποθετήσῃ στὸ κεφάλι του τὸ στεφάνι τοῦ συμποσίου καὶ ἔχει τυλίξῃ τὸν μανδύα του γύρω ἀπὸ τὴν μέση του. Τὸ πλατὺ χαμόγελο ἐκφράζει ἔπαρση καὶ ἐντονη διάθεση κεφιοῦ, βλ. Bieber, *HT*, σ. 100, Webster - Green - Seeberg, *MNC*, 3DT 37, τόμ. II, σ. 203.





Εικ. 1. Θραύσματα αττικής έρυθρόμορφης οίνοχόης του 470 π.Χ. περίπου (έποχης του Αισχύλου): *Festivals*, fig. 32, Webster, *MTS*, AV 9.



Εικ. 2. Ἀττικὸς ἐρυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας 460/50 π.Χ.: *Festivals*, fig. 33, Webster, *MTS*, AV 10.



Είχ. 3. Τὸ ἀγγεῖο “τοῦ Προνόμου” (λεπτομέρεια): ἀττικὸς ἐρυθρόμορφος ἐλικωτὸς κρατήρας τοῦ τέλους τοῦ πέμπτου αἰῶνα π.Χ.: Bieber, *HT*, fig. 31, Webster, *MTS*, AV 25.





Εικ. 4. Τὸ ἀγγεῖο "τῆς Ἀνδρομέδας": ἀττικὸς ἐρυθρόμορφος καλυκωτὸς κρατήρας τοῦ 400 π.Χ. περίπου, ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὴν δμώνυμη τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη (412 π.Χ.): *Festivals*, fig. 60b, Webster, *MTS*, AV 34.



Εικ. 5. Ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ τοῦ 400 π.Χ. περίπου: Bieber, *HT*, fig. 113, Webster, *MTS*, AS 1.



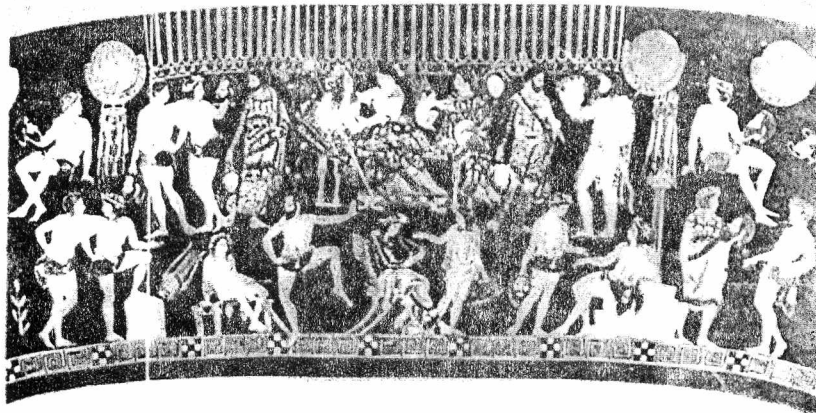
Εικ. 6. Μαρμάρινο ανάγλυφο από την 'Ακρόπολη τῶν 'Αθηνῶν τοῦ 375/50 π.Χ.:
Webster, *MTS*, AS5, pl. III a.



Εικ. 7. Πήλινο τραγικό προσωπείο τῶν μέσων τοῦ τετάρτου αἰώνα π.Χ. (350-25)
ἀπὸ τὴν νεκρόπολη στὰ νησιά Λιπάρες τῆς Νότιας Ἰταλίας: Brea, σ. 35, Α4.



Εικ. 8. Πήλινο προσωπείο από την 'Αθήνα του 325/300 π.Χ. (έλληνιστικό): Webster' *MTS*, AT7, pl. II a.



Εικ. 9. Τò άγγείο "του Προνόμου" (βλ. εικ. 3), σχεδιαστική άναπαράσταση τής κύριας σκηνής: Bieber, *HT*, fig. 31.



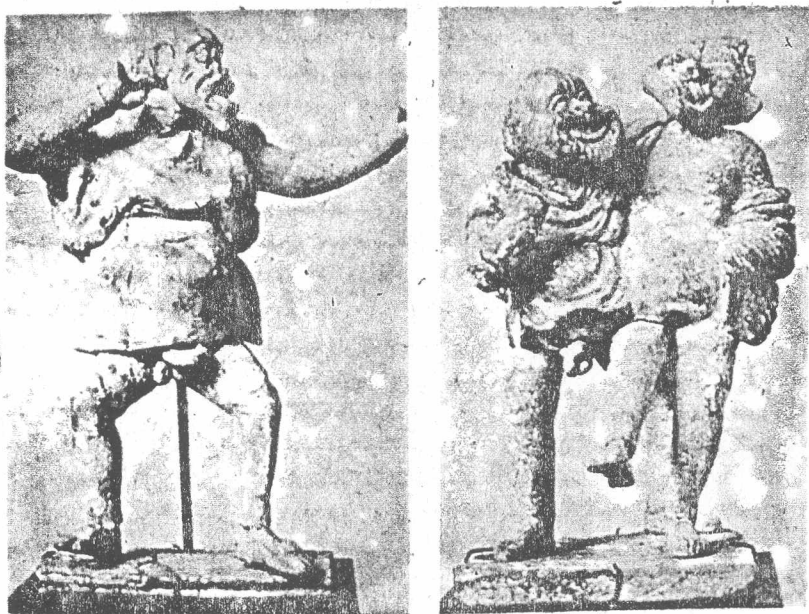
Είχ. 10. Έρυθρόμορφη ύδρεια από την Αθήνα τοῦ 480/50 π.Χ.: *Festivals*, fig. 40, Webster, *MTS*, AV 14.



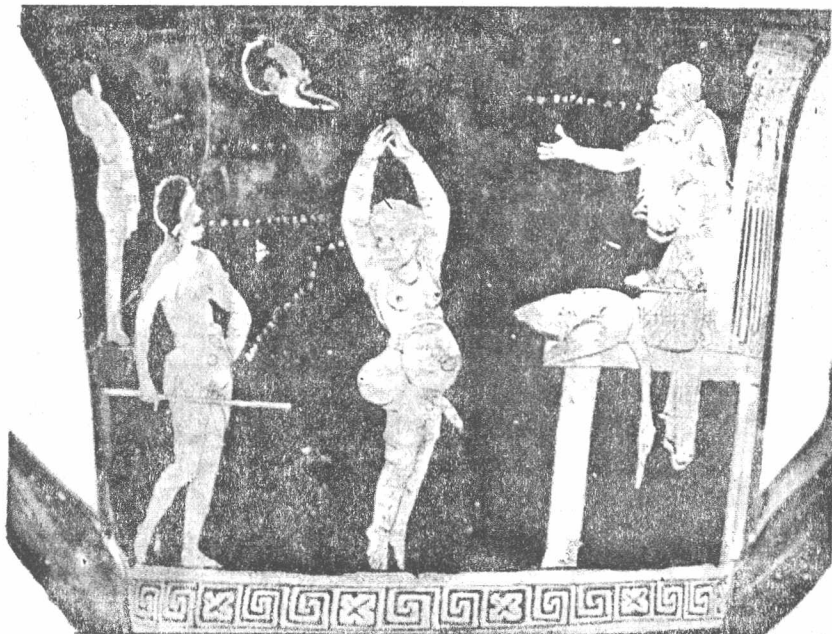
Είκ. 11. Πήλινα ειδώλια από την 'Αθήνα τοῦ 400 π.Χ. περίπου (ἀνήκουν στοῦ "σύ-
νολο τῆς Νέας 'Υόρκης"): *Festivals*, figs. 91, 100, 98, Webster-Green, *MOMC*, AT 9-23.



Εικ. 12. Πήλινο ειδώλιο από την Αθήνα, ἀνήκει στο "σύνολο τῆς Νέας Ὑόρκης":
Festivals, fig. 90.



Εικ. 13. Πήλινα ειδώλια από την Ἀττική, πρώιμος τέταρτος αιώνας π.Χ.: Bieber, *HT*, figs. 133, 134.



Εικ. 14. Ἡ “κωμωδία τῆς χήνας” τῆς Νέας Ὑόρκης: καλυκωτὸς κρατήρας τῆς Ἀπουλίας, περ. 400 π.Χ.: Taplin, *CA*, 10.2.



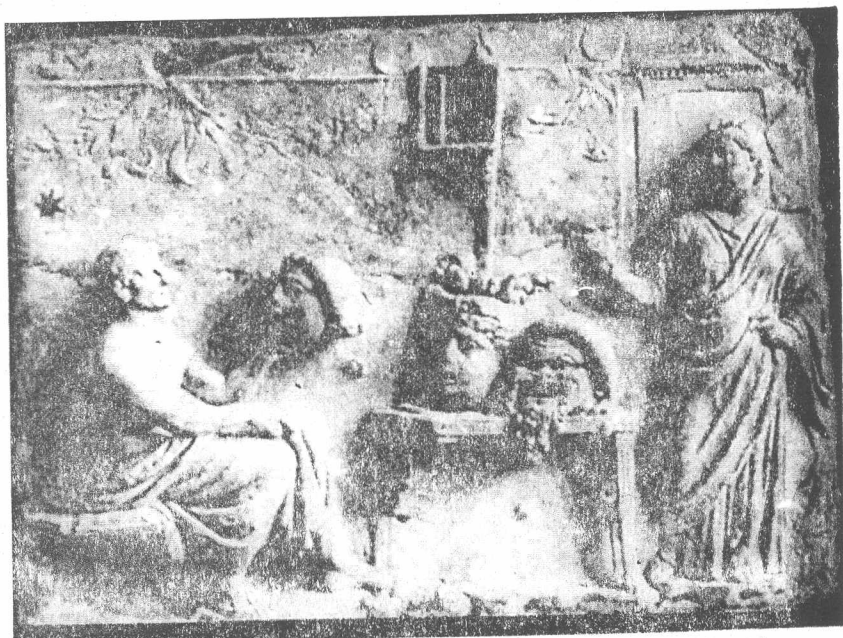
Εικ. 15. Έρυθρόμορφος κωδωνόσχημος κατωϊταλικός κρατήρας από την Ποσειδωνία, τρίτο τέταρτο του τετάρτου αιώνα π.Χ.: *Εικόνες*, εικ. 29.



Είχ. 16. Ἀθηναϊκὸ πῆλινο εἰδώλιο, τρίτο τέταρτο τοῦ τετάρτου αἰώνα π.Χ.: *Εἰκόνες*, εἰχ. 40.



Εικ. 17. Ψηφιδωτό του Διοσκουρίδη τοῦ 100 π.Χ. περίπου, ἀπὸ ἔπαυλη τῆς Πομπηίας. Εἶναι ἀντίγραφο ζωγραφιστοῦ προτύπου τοῦ τρίτου αἰώνα π.Χ.: *Εἰκόνες*, εἰκ. 50.



Είχ. 18. Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μενάνδρου, ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο προτύπου τῆς Ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ἴσως ὅχι τῆς πρώιμης, δηλαδὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ ποιητῆ (βλ. Webster-Green-Seeberg, *MNC*, Τόμ. I, σ. 57): Bieber, *HT*, fig. 317a.



Εικ. 19. Πήλινη στήλη από την 'Αμφίπολη με έξι πολύχρωμα προσωπεία της Νέας κωμωδίας, της πρώιμης έλληνιστικής έποχής: Brea, fig. 226, σ. 138, Webster-Green-Seeberg, *MNC*, 1BT5.



Εικ. 20. Πήλινο ειδώλιο γέρου τοῦ ὕστερου δευτέρου αἰώνα π.Χ.: *Εἰκόνες*, εικ. 52.



Εικ. 21. Πήλινο έλληριστικό ειδώλιο του δεύτερου αιώνα π.Χ. από την Μικρά Άσία: Bieber, *HT*, fig. 379.